

CHANTAL AKERMAN

AS FOLHAS DA CINEMATECA



cinemateca
portuguesa
MUSEU DO CINEMA, IP

Textos de

**ANTONIO RODRIGUES
JOANA ASCENSÃO
LUÍS MIGUEL OLIVEIRA
MANUEL CINTRA FERREIRA
MARIA JOÃO MADEIRA**

Í N D I C E

CHANTAL AKERMAN - BIOGRAFIA	9
• Maria João Madeira	
SAUTE MA VILLE	33
• Antonio Rodrigues	
L'ENFANT AIMÉ OU JE JOUE À ÊTRE UNE FEMME MARIÉE	34
• Maria João Madeira	
HOTEL MONTEREY	37
• Joana Ascensão	
LA CHAMBRE	40
• Maria João Madeira	
LE 15/8	42
• Joana Ascensão	
JE TU IL ELLE	44
• Luís Miguel Oliveira	
JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES	47
• Luís Miguel Oliveira	
NEWS FROM HOME	50
• Maria João Madeira	
LES RENDEZ-VOUS D'ANNA	53
• Maria João Madeira	
AUJOURD'HUI, DIS-MOI	57
• Antonio Rodrigues	
HÔTEL DES ACACIAS (coletivo; supervisão de Chantal Akerman)	59
• Maria João Madeira	
TOUTE UNE NUIT	60
• Maria João Madeira	
LES ANNÉES 80	63
• Maria João Madeira	
L'HOMME À LA VALISE	66
• Joana Ascensão	
"UN JOUR PINA A DEMANDÉ..."	68
• Joana Ascensão	
FAMILY BUSINESS: CHANTAL AKERMAN SPEAKS ABOUT FILM	70
• Joana Ascensão	
J'AI FAIM, J'AI FROID	72
• Joana Ascensão	
LETTRE D'UNE CINÉASTE: CHANTAL AKERMAN	75
• Maria João Madeira	
GOLDEN EIGHTIES (LA GALERIE)	77
• Antonio Rodrigues	
LETTERS HOME	80
• Joana Ascensão	
LE MARTEAU	83
• Joana Ascensão	
PORTRAIT D'UNE PARESSEUSE	84
• Maria João Madeira	

HISTOIRES D'AMÉRIQUE: FOOD, FAMILY AND PHILOSOPHY	86
• Joana Ascensão	
LES TROIS DERNIÈRES SONATES DE FRANZ SCHUBERT	88
• Maria João Madeira	
TROIS STROPHES SUR LE NOM DE SACHER	88
• Maria João Madeira	
POUR FEBE ELISABETH VELÁSQUEZ, EL SALVADOR	90
• Joana Ascensão	
NUIT ET JOUR	91
• Joana Ascensão	
LE DÉMÉNAGEMENT	94
• Joana Ascensão	
D'EST	96
• Manuel Cintra Ferreira	
PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE DE LA FIN DES ANNÉES 60 À BRUXELLES	99
• Joana Ascensão	
UN DIVAN À NEW YORK	101
• Luís Miguel Oliveira	
CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN	104
• Joana Ascensão	
LE JOUR OÙ	107
• Luís Miguel Oliveira	
SUD	108
• Maria João Madeira	
LA CAPTIVE	110
• Luís Miguel Oliveira	
AVEC SONIA WIEDER-ATHERTON	113
• Joana Ascensão	
DE L'AUTRE CÔTÉ	115
• Antonio Rodrigues	
DEMAIN ON DÉMÉNAGE	118
• Maria João Madeira	
LÀ-BAS	121
• Joana Ascensão	
TOMBÉE DE NUIT SUR SHANGHAI	124
• Maria João Madeira	
À L'EST AVEC SONIA WIEDER-ATHERTON	126
• Maria João Madeira	
LA FOLIE ALMAYER	127
• Luís Miguel Oliveira	
NO HOME MOVIE	129
• Maria João Madeira	
FILMOGRAFIA BIBLIOGRAFIA	133

CHANTAL AKERMAN

Chantal Anne Akerman (1950-2015) nasceu num dia 6 de junho em Bruxelas, no pós-guerra, a segunda mundial, cicatriz indelével na história da sua família e na sua própria vida. Realizou perto de 50 filmes, começando no maio do célebre ano francês – SAUTE MA VILLE aos 18 anos, NO HOME MOVIE quando contava 65; à data de JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES, obra-prima do cinema moderno, tinha 25 anos; experimentou registos nas fases e nas fronteiras que tornaram único o seu cinema itinerante e rigoroso; fez suceder e prosseguir em paralelo a experiência do cinema em sala com a do cinema em galeria, aproximando-se do mundo das artes plásticas a partir de meados dos anos noventa; escreveu três livros, publicados entre essa e a década seguinte, além dos guiões editados de dois dos seus filmes – *Les rendez-vous d'Anna* e *Un Divan à New York* –, ou ainda do texto que substancialmente compõe *Autoportrait en cinéaste*, editado como catálogo da retrospectiva da sua obra em Paris, no Centro Pompidou, em 2003 – “Le Frigidaire est vide. On peut le remplir.”: *Hall de nuit*, uma peça; *Une famille à Bruxelles* e *Ma mère rit*, duas histórias, que também na escrita a singularizam. Chegou ao cinema com uma “explosão” realizada no interior de um apartamento em Bruxelas, “cidade minha” (SAUTE MA VILLE), e cumpriu-a aliada ao seu espírito viajante, sobretudo a partir daí, de Paris e de Nova Iorque. Encontrou os grandes motivos da sua obra na identidade e na memória como questões de raiz quotidiana a encarar artisticamente com rigor e inovação formal, *de frente*. É uma autora fundamental da História do cinema moderno, desde o dia em que começou a filmar, no ano 68 do século XX.

No seu último filme, NO HOME MOVIE, Chantal Akerman fixa-se na sua relação com a mãe, Natalia, presença determinante na sua obra, em que recorrentemente figura, e na sua vida, como os filmes que realizou e os livros que escreveu assumem com a franqueza desarmante que era a dela. Talvez nunca tão intimamente como em NO HOME MOVIE, culminando um percurso artístico intensamente reflexivo dessa ligação primordial, que recua pelo menos a NEWS FROM HOME, de 1976 (a rima da sonoridade do título com a da última obra não pode ser fortuita), e que nas últimas décadas da sua vida Akerman foi representando explicitamente em filmes e instalações, na escrita.

Exemplo disso é o caso da figuração tripartida, justamente centrada na escrita, de *Une famille à Bruxelles*, o livro (1998), levado à cena em Nova Iorque, Paris e Bruxelas com Chantal Akerman e Aurore Clément em palco (2000) e registado num disco CD com a leitura integral do texto por

Akerman (2002)¹. A escrita é essencial no cinema de Akerman, que assina os argumentos originais dos seus filmes ditos de ficção, à exceção das únicas adaptações literárias da sua obra, ambas realizadas no segundo milénio de LA CAPTIVE (2000), a partir do quinto volume de *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust, e LA FOLIE ALMAYER (2011), a partir do primeiro romance de Joseph Conrad. Mas é também essencial como desejo confessado de expressão – “Faço cinema porque não tenho coragem de cumprir a escrita”, diz na sua LETTRE D’UNE CINÉASTE (1984). “Acredito mais nos livros que nas imagens. A imagem é um ídolo num mundo idólatra. Num livro não há idolatria, ainda que queiramos idolatrar as personagens. Quando imergimos num grande livro, experimentamos um acontecimento, um acontecimento extraordinário”², confidenciou em 2011 aflorando uma questão que radicava na sua cultura de origem judaica.

Sabe-se também que, anos antes de ser um filme, JE TU IL ELLE (1974) foi escrito como um romance. Algo de parecido sucedeu com LES RENDEZ-VOUS D’ANNA (1978) e NUIT ET JOUR (1991), que Akerman referia terem começado por ser respetivamente prosa e um conto. Pode também lembrar-se – volta a vir a propósito – que NEWS FROM HOME é um filme epistolar, em que, sobre os longos planos-sequência de Manhattan, a voz *off* da narradora lê as cartas da mãe de Chantal Akerman, por ela recebidas durante a sua primeira estadia nova-iorquina em 1972. Expedida de Bruxelas, a correspondência assume no filme o papel de um longo monólogo que, na versão original e tida por canónica³, é lido pela voz da própria Chantal, adensando-lhe o mistério consanguíneo.

A peça *Hall de nuit*, levada à cena no teatro da Bastilha, em Paris, em 1992⁴, ano da sua publicação numas cinquenta páginas em formato livro de bolso, concentra-se no espaço e no tempo das horas que antecedem o romper de um dia luminoso de verão num átrio de hotel de uma grande cidade. E em duas das suas cinco personagens: a jovem mulher que aí vem aguardar a chegada do dia largando-se dos dois amantes da noite passada no quarto, Sophie; e Teufik, o jovem porteiro que com ela entabula um diálogo aberto a monólogos interiores, enquanto o átrio é limpo e aspirado. “Não é hora de

¹ Num texto dedicado exclusivamente a este tópico, Lynne Cooke adianta alguns dados relevantes sobre o projeto. Ver Lynne Cooke, “Une famille à Bruxelles” in *Chantal Akerman Autoportrait en cinéaste*, ed. Cahiers du cinéma, Centre Pompidou, 2004, pp. 220-221. No Kunstenfestivaldesarts de 2000, a encenação da peça foi de Eric de Kuyper.

² Em entrevista a Nicole Brenez, gravada em Paris entre 15 de julho e 6 de agosto de 2011, publicada no primeiro volume da série *Viennale The Useful Book; The Useful Book # 1: Chantal Akerman, The Pajama Interview by Nicole Brenez*, Viennale International Film Festival, 2011. Versão do texto em inglês disponível na revista online *Lola*, em <http://www.lolajournal.com/2/pajama.html>.

³ Além da versão falada em francês, em que voz *off* é a da jovem realizadora, Chantal Akerman montou posteriormente uma versão em holandês em que as mesmas cartas são lidas por uma atriz bastante mais velha.

⁴ Encenação de Camilla Saraceni (Amahi Desclozeaux), música de Laurent Petitgand, interpretação de Mélanie Vaudaine, Atmen Khelif, Gilles Nicolas, Hervé Noullez, Marie-France Capri, Fosco Perinti, violoncelo de Sonia Wieder-Atherton.

cortesia". Ainda assim, é por gentileza que Teufik se aproxima de Sophie, dando início à conversa por causa do barulho do aspirador, que pode estar a incomodá-la.

"Isto passar-se-ia no átrio de um hotel. Um grande hotel moderno, decerto construído nos anos setenta. De linhas direitas, geométricas e frias" – o primeiro parágrafo precisa o espaço, um espaço do cinema de Chantal Akerman, o do errante *LES RENDEZ-VOUS D'ANNA* (1978), que é também um filme de estações e cais – outra reincidência espacial do cinema de Akerman. Em três frases como o primeiro, o segundo parágrafo de *Hall de nuit* precisa o tempo, "Entre as quatro e as quase sete horas da manhã. Entre o fim da noite e a alvorada. Momento em que entre as pessoas ainda de pé ou despertadas as relações se subvertem". O encontro casual de Sophie e Teufik dura até ao fim do turno do segundo, a aproximação dos ruídos do tráfego, e a partida da primeira, "Sophie vai-se embora". O texto é sempre preciso, respira nos dois andamentos dos protagonistas, atento à sensibilidade de cada um deles e ao momento propício à subversão. "Você é sensível. / Não muito, senão não trabalharia aqui. É preciso não ser sensível para trabalhar. / Então é preciso ser insensível? / Não sabe? Você não trabalha. / Ainda não, estou cansada e além disso ainda sou nova. / Não creio que o trabalho tenha a ver com a juventude. E além disso quando somos jovens não estamos cansados. / A juventude não dura muito portanto é preciso aproveitá-la e quando tiramos proveito, cansamo-nos. Quando estamos bem cansados talvez então estejamos finalmente prontos para o trabalho. / Você diz coisas ao contrário."

Une famille à Bruxelles é simultaneamente escrito em forma de monólogo e um relato a várias vozes e em vários tempos. Uma torrente de memórias e sentimentos, cujo caudal é sublinhado pela fluência do estilo, pouco pontuado e aberto a inflexões – às de voz e às do tempo da ação. "E então vejo ainda um grande apartamento quase vazio em Bruxelas. Só com uma mulher muitas vezes de roupão. Uma mulher que acaba de perder o marido." Esta primeira frase desencadeia a narrativa, tratando de uma família, de mãe viúva, filha mais velha, "a filha de Ménilmontant", a que pensa muito, não tem filhos, não conduz e faz lembrar o pai; e filha mais nova, que tem marido, filhos, sabe conduzir e conduz bem, "felizmente porque no país onde vive as distâncias são imensas e faz-se imensamente estrada e ela não pode ficar colada ao marido o tempo todo". As personagens não têm nomes. O fôlego é único, contínuo, as mudanças de voz quase impercetíveis no correr do texto que começa por tratar a mãe na terceira pessoa, assumindo ela a primeira umas páginas adiante. A qualidade literária do texto é surpreendente, por pouco que o reconhecimento do universo em causa surpreenda. E a comoção com que nos transporta, no terreno não identificado da autobiografia sem âncora literal, não lembra menos o trabalho de Akerman no cinema.

O mesmo, intensidade acrescida em *Ma mère rit* (2013), par, na escrita, de NO HOME MOVIE que antecede em dois anos e que lido agora afirma uma consonância biográfica deveras impressionante. Escrito no contexto da embolia pulmonar sofrida por Natalia com risco de vida, a sua estadia no hospital no México e posterior convalescença acompanhada pelas duas filhas, o livro volta à vida de Chantal e da sua família, volta a fluir numa primeira pessoa que se decompõe em várias vozes – ora a filha, ora a mãe. De uma maneira ainda mais lancinante que os textos anteriores, confessional, até prenunciador, de linhas e entrelinhas dolorosas, gentis, francas, muito cruas. “Um autorretrato escrito em carne viva”, diz-se na contracapa da edição, uma edição delicada, paginada com imagens, fotografias do álbum de família de Chantal, mas também de alguns dos seus filmes. É principalmente da mãe, da mãe que *ri*, que o texto emana, mas Chantal também fala muito de si, de pessoas muito próximas, que designa por iniciais, e, sem nomes, da irmã, do pai, a quem sempre referiu menos mas que neste livro surge recorrentemente, sob olhos afetuosos.

Respondendo a uma pergunta acerca da ligação potencial entre a visão de um homem perdido amoroso da filha em *ALMAYER'S FOLIE* (2011) e um retrato idealizado do seu próprio pai, Chantal contraria categoricamente a tese e acrescenta: “Não me parece que tenhamos de andar a vasculhar a minha autobiografia. É uma prisão”⁵.

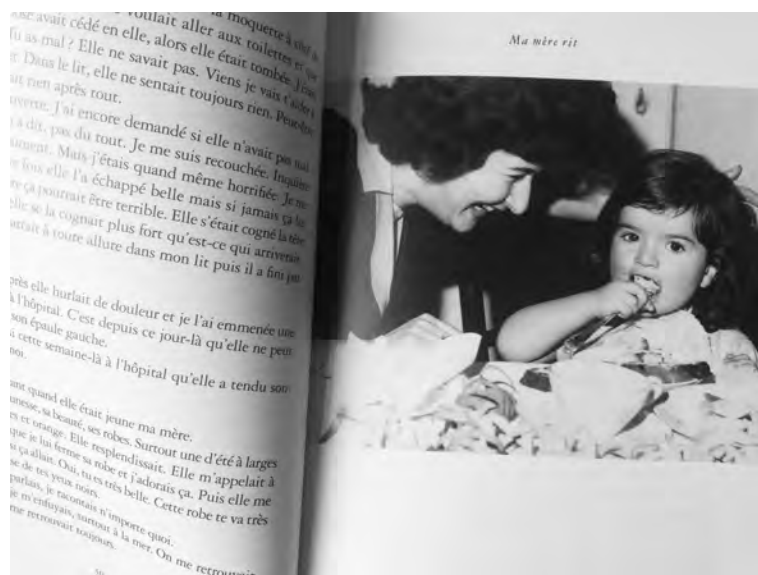
De início era um cataclisma com o ardor e a exaltação. Palavras, sempre as mesmas incessantemente repetidas, conheci as palavras de amor de uma língua antiga. Falei tanto. Não devia tê-lo feito. Sim, revivia. Deixava de ver a minha mãe morrer. Deixava de não viver. Havia vida em mim. Toda uma vida. Uma vida plena.

in *Ma mère rit*

Chantal Akerman referia muito a mãe, Natalia (Nelly) Leibel Akerman, e levou-a para dentro da sua obra, que, sim, reflete incessantemente a experiência de vida dos seus ascendentes maternos e paternos e em que, sim, é irrefutável a predominância da mãe. Em retrato direto em *NEWS FROM HOME* e *NO HOME MOVIE*. Pela palavra, no filme nova-iorquino das cartas; em campo e em contracena com ela própria, no filme de maior intimidade e exposição da sua obra, tantas vezes íntima, tantas vezes exposta, em que a dimensão umbilical da ligação à mãe é cristalina. Mas também pela via da inspiração diferida (*JEANNE DIELMAN*), ou na presença fugidia de Natalia a fumar diante de uma porta azulada no filme de uma noite de verão em Bruxelas, que dura o

⁵ Na entrevista a Nicole Brenez, Op. cit.

tempo de um cigarro e termina quando a mulher entra em casa atendendo ao chamamento de uma voz, “Mamã, mamã” (TOUTE UNE NUIT, 1982). Filmou-a a ela e a si, pela primeira vez numa tarde de domingo por altura da rodagem de *DEMAIN ON DÉMÉNAGE* (2004) e a mãe, que segundo ela desconfiava do cinema, e sobretudo do cinema que lida com questões judaicas, comportou-se com a maior das familiaridades com a câmara. É a mãe que habita as páginas de *Une famille à Bruxelles*, em que as vozes de mãe e filha alternam, e é da mãe que trata *Ma mère rit*, na mesma alternância de vozes.



Ao pai, Jacob (Jacques) Akerman, Chantal deixou mais fora de campo. *Une famille à Bruxelles*, começa, por exemplo, pela ausência do pai, dada a condição recente da viuvez da mãe, surgindo a figura paterna como uma memória. A propósito da estreia de *LA FOLIE ALMAYER*, as entrevistas passaram pelo assunto. A relação de Chantal com o pai? “Não foi fácil a partir do momento em que me tornei adolescente. Era um pai tradicionalmente judeu, que queria que eu me casasse com um judeu. Queria sem dúvida que eu trabalhasse com ele; tinha uma fabricazinha de roupa de cabedal e camurça. E de repente, tem pela frente uma filha que quer fazer cinema, que não se casa, que se veste mal, que não brinca às bonecas. Não falava diretamente comigo. Dizia à minha mãe: ‘Diz-lhe que não se comporte assim.’ Só dez anos antes da sua morte começámos a conversar”⁶.

⁶ Hubert Heyrendt, “Le Retour au père de Chantal Akerman” in *Libre Culture*, fevereiro de 2012.

Noutras entrevistas dá mais pistas sobre a relação resgatada entre ambos nos últimos anos de vida dele, da dificuldade de se entenderem e de como a decepção marcou a ligação deles, pelo menos na sua perspectiva. Num dos passos com o pai em *Ma mère rit*, escreve, “No fundo sei que ele me amava, o meu pai, ainda que um dia tenha dito à sua irmã do Canadá que a filha dele era de um outro género ou diferente. Eu ignorava que ele o sabia. Pensava ter-lho escondido bem mas ele percebera. Isso deixara-o infeliz. É decerto por causa disso que ele ficava sempre em silêncio comigo e eu também. Um silêncio pesado cheio de subentendidos como se diz, mas os subentendidos tinham acabado por se fazer ouvir e eu era portanto de um outro género”. E na página seguinte, “Eu não pensava que fosse de um outro género nem diferente, nada disso, tinha apenas um género muito meu e era o meu género. Um género um pouco desleixado mas eu gostava. Gostava que os outros não fossem desleixados mas eu achava que o género desleixado me ficava melhor que o género não desleixado. O meu género desleixado tinha um certo estilo achava eu. Um estilo muito meu. Depois tornou-se um hábito e deixei de pensar no meu género e no meu estilo, era assim e pronto. Diferente. Enfim talvez.”

Da sua percepção do amor dos pais por si, falou assim em 2011: “Sempre pensei que a minha mãe era a mais bela das mulheres e que tinha um amor louco por mim, como eu por ela. Acabei por perceber que ela não podia amar ninguém a não ser ela própria, e mesmo assim não completamente. Teve de o aprender para sobreviver nos campos. Amar-se a si própria para sobreviver. Era uma espécie de força. Só muito mais tarde compreendi que o meu pai me amava. Quando ele estava à beira da morte, sentia que me queria ao seu lado. A única coisa que o confortava era que eu lhe cantasse canções em iídiche; pensava que eu era a mãe dele, que eu tinha 75 anos. Só as minhas canções o tranquilizavam. Ou é o que penso - ou é o que quero pensar”. Chantal tinha na altura 45 anos e associa a morte do pai ao seu primeiro ato de pessoa adulta, “fazemos por outra pessoa uma coisa que é difícil para nós”. Ela, que aos 60 anos afirmava nunca ter crescido, reconhecendo-se no papel de rapariga, de filha, ao contrário da irmã, Sylviane, um pouco mais nova: “Nunca segui o sonho do meu pai, constituir família. Nunca deixei de ser uma rapariga, a filha da minha mãe”⁷.

Jacob Akerman nasceu em 1919, numa família judia ortodoxa de origem polaca como Natalia, nove anos antes da mulher com quem viria a casar em Bruxelas, onde o casal viveu toda a vida em comum. Aos 12 anos, já trabalhava como fabricante de luvas para sustentar a família que, vinda da Polónia para a Bélgica, era composta por mais três irmãs, de quem Jacob viria a ocupar-se - as “três

⁷ Na entrevista a Nicole Brenez, Op. Cit. Anos mais tarde, falando de *NO HOME MOVIE*, Akerman revela ter tomado consciência, na montagem do filme, do amor profundo da mãe por ela, transparente nos planos que registam conversas em direto via computador entre as duas, e as despedidas demoradas que concluem esses momentos.

tias” de que Chantal se lembrava como velhas senhoras quando deu por si tia de dois jovens adultos. Abastada na Polónia, a família sofreu o revés da pobreza e da regressão social depois de fugir sem nada do seu país. Contou Chantal que, durante a guerra, o pai nunca usou a estrela de Davi amarela, que saía da cave em que a família se escondia sem se identificar como judeu tentando arranjar alguma comida para alimentar os seus. E que, tendo-o as irmãs escondido num convento, as freiras tentaram convertê-lo ao cristianismo. Em vão.

Nascida na Polónia, Natalia seria uma sobrevivente de Auschwitz-Birkenau, para onde foi deportada na Segunda Guerra Mundial e onde os seus avós maternos foram exterminados. Só em *NO HOME MOVIE* fala de raspão do assunto, era um assunto que recusava abordar. Na lembrança de Chantal, e embora tenha testemunhado algumas coisas sobre esse período da vida da mãe, as duas podiam conversar contornando Auschwitz, ou falando do antes ou do depois, mas nunca diretamente e nunca do período de tempo passado no campo de concentração, sob pena de Natalia enlouquecer⁸. Terá sido um homem judeu a denunciar a família de Natalia aos nazis quando o dinheiro que o levava a arranjar-lhes abrigo se esgotou. Terá sido a intervenção de um soldado nazi em visita aos campos a tirá-la do turno noturno do trabalho forçado que aí desempenhava, considerando o turno diurno mais adequado a uma adolescente de 15 anos. E a sua sobrevivência ter-se-á devido à ajuda de outras prisioneiras, e das tias, que durante a Marcha da Morte, a salvaram mastigando por ela a comida que não conseguia ingerir.

Natalia e Jacob conheceram-se e casaram-se na Bélgica, depois de Auschwitz, lembrando-o ela como a pessoa que então lhe permitiu sobreviver, dando-lhe o apoio de que precisava depois de voltar, “destroçada, destruída”, do campo de concentração. Ela, que abandonara a escola aos 11 anos, abandonaria também os sonhos liquidados com o Holocausto. Por exemplo, o de estudar desenho e abrir uma loja de moda com a sua própria mãe, que desenhava e confeccionava vestidos. Era a única coisa que mais tarde lamentaria, “não ter estudado, não ter feito alguma coisa só minha”. Talvez por isso, quando a filha mais velha anunciou que a sua vida seria a do cinema ela a tenha apoiado, defendendo a sua escolha junto de um mais que renitente Jacob. Muitos anos mais tarde, Chantal realiza *PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE DES ANNÉES 60 À BRUXELLES* (1993), filme que muito estimava, em que revisita a sua própria adolescência por via da ficção e a relação com o pai por via da personagem da rapariguinha interpretada por Circé Lethem. E escreve *UN DIVAN À NEW YORK* (1996), a sua “comédia americana”, com vedetas internacionais, “para agradar ao [seu] pai, pensando que este filme faria, finalmente, algum dinheiro e que isso o satisfizesse”⁹.

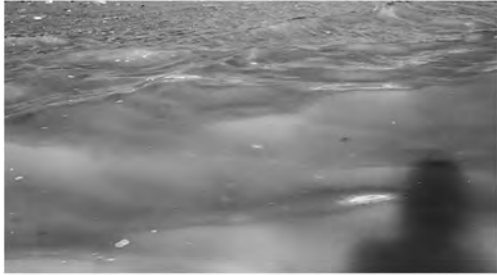
⁸ “Chantal Akerman Takes Emotional Path in Film About ‘Maman’”, entrevista a Nicholas Rapold in *The New York Times*, 5 de agosto de 2015.

⁹ Na entrevista a Nicole Brenez, Op. cit.

Os quatro membros da família Akerman, que em 1961 viajam juntos a Israel, na primeira das vezes que Chantal pisou esse chão, viviam em Bruxelas com poucas posses. Chantal nasceu em 1950 e durante muito tempo respondia ao nome de Anna, ou “Hanna”, quando o chamamento era do avô paterno. Com poucos meses de idade, os pais mandaram-na para a Suíça para que se alimentasse a papas de aveia. A comida, para Natalia, era uma obsessão e depois de uma infância em que alimentá-la era um tormento, Chantal passou a comer vorazmente na adolescência. Sucedeu já depois do acontecimento marcante da perda do avô, aos 10 anos, e do abandono da escola judaica, que troca pelo ensino laico por decisão do pai, altura em que anuncia a uma prima muito próxima, Esther Orner, que deixara de acreditar em Deus. Foi a pessoa que lhe fez notar, anos mais tarde, o que ela passou a recordar como uma apreciação justa sobre JEANNE DIELMAN – que se tratava de um filme sobre a perda e a nostalgia do ritual perdido. Era com o avô que Chantal frequentava a sinagoga, considerando retrospectivamente que, embora tivesse esquecido o hebraico, os ritmos dos cânticos influenciaram decisivamente alguns diálogos dos seus filmes, as cartas e os “monólogos em salmos” que os habitam. A avó paterna, que já conheceu enlouquecida, no rescaldo da guerra no fim da qual quebrou, seria uma mulher forte por quem o seu pai tinha autêntica devoção. Sabia-o por um tio por afinidade.

Falava muitas vezes de si como “uma filha da geração sacrificada”. Em CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN (1997) – dos seus “retratos de cineasta”, aquele que respondeu ao desafio de Janine Bazin e André S. Labarthe para participar na célebre série “Cinéma, de Notre Temps”¹⁰, pondo-se, por sua vontade e deles, no duplo papel de quem filma e de quem é filmado e dirigindo-se ao espectador no enquadramento frontal para a câmara em que se filma na primeira parte, em plano geral no interior de um apartamento, cigarros na mão. Começa por contar essa história e a intenção desse retrato como uma montagem de imagens dos seus filmes, “como se fossem *rushes*” que compusessem um novo filme (é a segunda parte deste autorretrato “com por ordem de aparição”, um elenco de filmes cronologicamente balizados entre SAUTE MA VILLE e PORTRAIT D’UNE JEUNE FILLE), mas em que responde também à insistência de Bazin e Labarthe para que fale de si própria. Depois – plano mais aproximado – lê um texto escrito para a ocasião. “Primeira tentativa de

¹⁰ Criada por Janine Bazin e André S. Labarthe para a televisão francesa, a histórica série fundada na ideia da contemporaneidade iniciou-se em 1964 como “Cinéastes de Notre Temps” e foi renomeada “Cinéma, de Notre Temps” em 1988, continuando em curso. Até à data, os seus mais de 100 títulos constituem uma galeria de retratos única dos grandes protagonistas do “cinema do nosso tempo”, motivo eleito mas não exclusivo dos filmes assinados ao longo dos anos por realizadores reconhecidos, no pressuposto da originalidade das perspectivas sobre cada uma das personalidades ou temas em foco, fazendo dialogar interlocutores, gerações, épocas e cinematografias. Quando foi convidada para participar como cineasta que filma, Akerman terá percebido que todos os realizadores que lhe interessava filmar já tinham sido alvos da série, razão pela qual adiantou a proposta de um autorretrato, uma originalidade no contexto da série.



NO HOME MOVIE

