

“Não, isto é uma cicatriz”: uma mesa-redonda acerca de dois filmes sobre mãos, por Maria Lassnig e Ayesha Hameed

Participantes: Rachel Aumiller, Sam Dolbear, Nadine El-Enany, Amelia Groom, Clio Nicastro, Anja Sunhyun Michaelsen, M. Ty.

Sam Dolbear: Talvez possamos começar por pensar sobre o papel do destino nos filmes. Em *Palmistry* (1973), filme de Maria Lassnig, há mãos que falam de destino e mãos que estão destinadas a desempenhar certos deveres ou a cumprir certos papéis. Interpretar as primeiras é a vocação de um quiromante, que lê a natureza e a constituição a partir das linhas, das formas, das texturas e das proporções da mão. Ao assistir *Palmistry*, fiquei pensando no filme *Cléo de 5 à 7*, de Agnès Varda (*Cléo das 5 às 7*, 1962). Após a protagonista epônima ter a sua leitura de tarô realizada na cena de abertura, ela pede então uma leitura da palma da mão. A quiromante mal consegue olhar para Cléo, por medo do destino revelado por suas mãos. Nesse caso, a quiromante sabe demais.

Apesar da quiromancia ser uma prática que recebe estímulos de vários misticismos, ela não consegue escapar das questões mundanas. Há uma estranha obsessão no exercício da profissão. Imagine ir consultar-se com um quiromante e ele te contar que você fará algo para o resto da sua vida e que isso está fora do seu controle. Que você está totalmente adequada para ser uma assistente de vendas ou uma empregada doméstica. Que a vida não é apenas monótona e abusiva, mas está destinada a ser assim. Isto faz-me lembrar o duplo significado da palavra *Beruf* em alemão: tanto uma 'profissão', como uma 'vocação'. Estrelas a caírem na Terra.

Amelia Groom: Adoro o trecho de *Palmistry* em que o quiromante diz: “Você tem três linhas do destino!” e ela diz: “Não, isso é uma cicatriz”. Ri-me.

M. Ty: Ri-me contigo.

Porque é que sinto-me tão envolvida pelo gesto de fechar e abrir a palma de uma mão?

SD: Sim, Lassnig é incrivelmente engraçada: a sua fatalidade, repetição, looping, desacordo, diálogo, a futilidade, o "anel de venus", até a guitarra elétrica apanhou-me...

AG: Realmente interesse-me por esta ideia do cartomante equivocado, do leitor de mãos analfabeto, da quiromancia das leituras erróneas. Também gosto de pensar nas linhas do destino como coisas que podem ser acumuladas através da experiência, ou por acidente, ou por prótese, em vez de funcionar apenas como inscrições pré-determinadas.

SD: Charlotte Wolff, a quiromante e sexóloga em quem me dedico a pesquisar atualmente, diagnosticava patologias e destino, interessa-me também os momentos em que ela abre outros possíveis caminhos. Por exemplo, ela lê a mão de uma mulher de 26 anos, que trabalha como empregada doméstica, e fala de como as saliências no interior da mão expressam um talento para a dança.¹ Quando li isso, perguntei-me se ela sequer seria capaz de dançar, ou se concordaria com tal leitura. Em Palmistry, Lassnig permite que a voz de quem teve a sua mão lida, responda de volta. O quiromante diz à mulher "Você gosta de estar no interior", ela responde: "Eu detesto cozinhas!". O desejo corta o suposto destino.

MT: Lassnig dá vida à palma da mão, transformando-a num local de projeção. Quando o quiromante lê algo que não é suposto ler, não apenas deixa-se ao máximo exposto a ser chamado de charlatão, mas também abre um poço infinito de risadas.

¹ Charlotte Wolff, *Studies in Hand-Reading* trans. O.M. Cook (London: Catto & Windus, 1936), pp. 31-32.

SD: Em *Palmistry*, o leitor de palma é na realidade apenas um homem mandão e sexista. A verdade é encontrada em desacordos com o profeta, que de qualquer modo, não é realmente um profeta.

Lassnig escreveu um pequeno texto sobre animação em 1973, no qual diz preferir a palavra alemã *Trickfilm* para descrever a prática, devido à sua evocação da ilusão.² Ela também fala da sua inevitável ênfase na metamorfose; a atração pela repetição, para poupar tempo ou para ganhar tempo.³ É talvez por isso que ela faz a mão abrir e fechar tão constantemente...

MT: ...É o trabalho manual de guardar o tempo, através de uma cadência inventada de captura e libertação.

SD: Outra coisa que me impressionou enquanto via *Palmistry*, bem como alguns dos outros curtas da Lassnig, foi a forma como ela usa a animação para literalizar o seu humor. A animação permite um polimorfismo de corpos e formas - algo que complica ainda mais a compreensão. Na penúltima cena do filme *Art Education* (1976), Lassnig anima a cena de Michelangelo a partir da Capela Sistina, mas na sua versão, Deus primeiro transforma Adão inteiramente em manchas, depois "toda a cabeça", depois "todo o corpo". Adão pergunta então quem é a mulher ao seu lado e Deus diz que é a sua secretária. As profissões voltam novamente como um tema. Junto a isso, as questões da leitura e da nomeação.

MT: Veio-me à mente uma imagem de uma biblioteca em que todos os livros foram substituídos por palmas das mãos, que não usam casacos, apenas luvas.

² Citação de Stefanie Proksch-Weilguni, 'Maria Lassnig: Picturing Bodily Awareness' em *Maria Lassnig: Film Works* editado por Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch), (Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 67.

³ Maria Lassnig, 'Animation as a Form of Art' em *Maria Lassnig: Film Works* editado por Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch), (Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 53.

AG: A imagem da mão marcada e as questões sobre a maleabilidade, ou não maleabilidade, do destino dão uma volta muito mais perturbadora no livro de Ayesha Hameed, *A Rough History (of the destruction of fingerprints)* (2016)...

Nadine El-Enany: Aqui as mãos marcadas de pessoas que viajaram para a Europa em busca de proteção, são mantidas abertas como que em oração, cintilando na estética forense que define a imagem do filme. As esperanças e sonhos das pessoas de segurar mais em suas mãos, resultam em ter de prejudicar os próprios dedos: literalmente queimar ou cortar as partes do nosso corpo, que nos ajudam a segurar firmemente as coisas que nos importam.

O sistema EURODAC exige a recolha de impressões digitais de todos os requerentes de asilo no momento da sua entrada na União Europeia (UE). Foi criado a fim de controlar a rota de trânsito dos requerentes de asilo na UE. Esse sistema existe no intuito de apoiar o funcionamento da Convenção de Dublin, no qual se estipula que o primeiro Estado-Membro com o qual os requerentes de asilo estabelecem contato, será o responsável pela determinação dos seus pedidos de asilo. O sistema leva as pessoas que estão desesperadas por encontrar proteção, segurança, uma oportunidade de viver melhor, a "cortar ou queimar deliberadamente as pontas dos dedos". Após a introdução da base de dados, um membro do Conselho de Migração Sueco relatou "cicatrizes de facas e navalhas, ou padrões inteiros [impressões digitais] que são totalmente destruídos por terem sido submetidos a ácido ou algum outro tipo de produto para destruir as suas mãos."⁴

⁴ J. P. Aus, 'Eurodac: A Solution Looking for a Problem?', *European Integration Online Papers* Vol. 10 (2006), p. 12.

SD: É também por essa razão que a cicatriz não pode ser lida pelo quiromante. É algo sobre história, sobre uma experiência...

MT: Uma cicatriz é um registo corporizado de um incidente, uma inscrição de algo passado. Mas como ouvimos na dublagem: "as impressões digitais sempre voltam a aparecer". É estranho pensar que tais linhas finas possam atravessar qualquer cicatriz, por mais espessa e densa que seja, e tornarem-se novamente visíveis como superfície. É assombroso, também, que estas marcas delicadas sejam tão resistentes à alteração. Elas persistem no mesmo padrão durante toda a nossa vida. É como se recusassem-se a registrar a história.

É por esta razão que os policiais gostam de impressões digitais. E para aqueles que, ao destruir as suas próprias impressões, estão tentando exercer ilegibilidade. Essa extraordinária capacidade de curar, torna-se uma maldita regeneração. Talvez, a par da epígrafe do filme – "Viver significa deixar traços" – possamos também pensar na incapacidade de deixar para trás, os vestígios que são deixados. Você não pode se livrar das suas próprias digitais. Elas seguem-no para todo o lado, como um gerente de loja desconfiado que você esteja roubando.

SD: Há um livro de um quiromante, Julius Spier, que supõe que as crianças têm linhas apenas por uma das mãos (isto é referido como a "mão ancestral") e que a outra acumula linhas através da experiência.⁵ É como se uma mão fosse destinada pelo nascimento e a outra pelo mundo. As agências de fronteira passam muito tempo tentando provar a idade dos migrantes, para provar a maioridade e, portanto, a responsabilização ou sujeição à violência do mundo.

MT: O EURODAC só costumava recolher impressões digitais se você tivesse mais de 14 anos, mas esse limiar foi agora reduzido para seis, uma idade em que a maioria das crianças ainda não tem a certeza de como ler

⁵ Julius Spier, *The Hands of Children: An Introduction to Psycho-chirology* (London: Routledge: 1999 [1944]).

um relógio e estão apenas começando a desenvolver uma noção provisória do futuro. Pensando contigo, Sam, trata-se de uma intromissão direcionada no tempo que se tem para a experiência, antes de ser introduzido num sistema legal de violência. Embora o EURODAC se apresente como uma base de dados que ajuda a "determinar a responsabilidade" dos requerentes de asilo, é abertamente utilizado pelo Serviço Europeu de Polícia (Europol) e pela polícia nacional nas suas investigações sobre crimes e "terrorismo".⁶ Em outras palavras, logo após a sua chegada, os refugiados são registrados como potenciais criminosos. E se os refugiados se recusarem a colher as suas digitais, o que frequentemente fazem, o Estado afirma a autoridade para os deter ou usar meios coercivos para capturar as suas impressões.

NE-E: A lei sempre encontrou formas de utilizar os nossos corpos como armas contra nós mesmos. Perfila, detém, procura, abusa, mutila e mata pessoas pela cor da sua pele. Requerem que as pessoas que procuram proteção, segurança e vida, cedam suas impressões digitais, as suas características de identificação, para que os seus movimentos possam ser seguidos, monitorizados, policiados e prevenidos. A lei é a violência. O filme de Hameed revela as horríveis consequências da intersecção entre a Convenção de Dublin e o sistema EURODAC. As pessoas ficam presas num "segundo tipo de prisão", onde são impedidas de "ir[em] a qualquer lugar". O filme exala a sensação de ludíbrio, de desespero, que obriga as pessoas a prejudicarem as suas mãos e os seus dedos, para escapar à violência da lei. Aprendemos que "limpar" as digitais significa apagá-las de suas mãos, já que apagá-las da database de digitais do Eurodac, não é mesmo possível".

Hameed lembra-nos que "as impressões digitais sempre voltam a aparecer". Isto é para nos mostrar que nem mesmo ferir as pontas dos dedos é uma solução para evitar o controle do EURODAC. Mas também aponta para a perseverança dos nossos corpos, das nossas mãos, das

⁶ https://ec.europa.eu/home-affairs/what-we-do/policies/asylum/identification-of-applicants_en

nossas pontas dos dedos para cicatrizar, para sobreviver, para continuar a viver. São insistentes, inabaláveis perante a violência e a repressão: a pele que nos ajuda a resistir, cresce de novo. As impressões digitais, afinal de contas, não são apenas os padrões únicos que o Estado repõe para seguir e impedir o movimento, trata-se também das minúsculas saliências esculpidas na nossa pele que nos ajudam a agarrar o que está nas nossas mãos.

MT: Desde que vi o vídeo, tenho tido uma recordação flutuante sobre a destruição de registros e dívidas. Acabo de me lembrar como há alguns anos atrás, David Graeber apelava a um "Jubileu há muito esperado" que proporciona alívio da dívida internacional e do consumidor.⁷ Em algum momento do seu espesso livro, ele assinala que as insurreições populares começaram frequentemente com a obliteração de tábuas, de papiros, de livros, ou de quaisquer documentos que guardassem a memória oficial do que se devia. Ele menciona como, na antiga Babilônia, começar do zero era referido como *hubullum masa'um*: literalmente, uma "limpeza de dívidas", uma dissolução das tábuas de barro sobre as quais as obrigações financeiras eram registadas.

AG: Registos desintegrados, endividamento desfeito...

MT: Comecei a perguntar-me se o EURODAC deveria ser destruído... Não sei se um Jubileu poderia, neste momento, levar à emancipação total, a menos que as bases de dados de impressões digitais fossem também limpas da infraestrutura memorial do estado.

SD: Sim, a destruição do EURODAC seria uma forma de se livrar de, pelo menos, um mecanismo que excluiria o futuro das pessoas sujeitas à sua vigilância.

⁷ David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years* (New York: Melville House, 2011), pp. 216-217. Veja também: http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/2.-Graeber_afterJubilee.pdf

MT: O filme de Hameed chama a atenção para a incapacidade de apagar as suas próprias impressões digitais da base de dados, e a subsequente ligação em que alguns refugiados se encontram: ou se automutilam ou correm o risco de serem identificados e/ou deportados. Mas e se, em vez de ter de assumir a destruição de impressões digitais como um julgamento individual, extremamente doloroso, todo o arquivo de impressões digitais fosse destruído, libertando as pessoas do pavor diário da identificação e do rastreio?

As impressões digitais só foram adoptadas como método sistemático de identificação nos anos 20, por isso talvez não seja tão inconcebível que a prática pudesse ser abolida no nosso tempo.⁸

AG: Acabei de visitar o ensaio de Carlo Ginzburg "Morelli, Freud e Sherlock Holmes : Indícios e Método Científico" (1980), porque me lembrei que há algo na história da recolha de impressões digitais. É bem fodido!

MT: Sim. Tão fodido. Depois de ter assistido *A Rough History*, tentei seguir algumas das referências do filme de Hameed, que são como fios partidos. Acontece que Francis Galton, o homem que trabalhou para classificar as impressões digitais cientificamente e pressionou para as estabelecer como uma forma de prova fiável, foi também o racista que trouxe a "eugenia" para a linguagem - e para o mundo. Um dos seus livros foi dedicado à decifração de impressões digitais embaçadas, *Decipherment of Blurred Fingerprints* (1893); para ele, a ilegibilidade era um problema. Há muito em que pensar no que diz respeito à relação entre o destino e a culpa racial..

AG: Ginzburg olha para este tal Galton, mas também olha para alguns precedentes. Ele extrai algumas das tensões históricas, sobrepondo-as entre a impressão digital e a quiromancia, o que pode ser interessante face a este par de filmes, de Lassnig e Hameed...

⁸ Carlo Ginzburg (tr. Anna Davin), 'Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method' em *History Workshop*, No. 9 (Spring, 1980), pp. 5-36.

Há um fisiologista checo chamado Jan Evangelista Purkyně (1787 - 1869) que estudou as impressões digitais nos anos de 1820. Esse projeto de classificação precoce coincidiu com uma veemente tentativa de desacreditar, cientificamente, a antiga arte da quiromancia. Purkyně estava determinado a distanciar o seu método daquilo a que ele chamava de “a ciência inútil da quiromancia.”⁹ Enquanto isso, Ginzburg escreve, “os mergulhadores chineses e japoneses tinham-se interessado por estas linhas pouco visíveis que atravessam a pele da mão. E em Bengala, bem como na China, havia um costume de carimbar cartas e documentos com a ponta de um dedo mergulhada em tinta ou alcatrão.”¹⁰ Assim, no contexto científico europeu, verifica-se este distanciamento ansioso da análise das impressões digitais, em relação à prática divinatória, mas noutros locais há uma sobreposição óbvia. Como observa Ginzburg, “Qualquer pessoa que estivesse habituada a decifrar mensagens misteriosas nas veias da pedra ou da madeira, nos vestígios deixados pelos pássaros, ou na concha de uma tartaruga, acharia fácil ver uma espécie de mensagem na impressão de um dedo sujo.”

A parte seguinte da história é que no distrito de Bengali, em Hooghly, havia um oficial britânico da administração pública indiana, Sir William James Herschel. Este, em 1860, depara-se com a prática local de recolha de impressões digitais em cartas e documentos, tendo então a ideia de começar a recolher as impressões digitais do povo bengali para efeitos de identificação e localização. Ginzburg escreve, “o que para o administrador britânico tinha parecido uma massa indistinguível de rostos bengali (ou “focinhos”, recordando as palavras de desprezo de Filarete) tornou-se agora uma série de indivíduos, cada um marcado por uma especificidade biológica”. Os administradores imperiais “tinham assumido o conhecimento conjectural dos Bengalis e viraram-no contra eles.”¹¹

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

Assim, para Ginzburg, o trabalho de Galton sobre as impressões digitais foi tornado possível por três precedentes: "as descobertas de um cientista genuíno, Purkyně; o conhecimento concreto, ligado à prática quotidiana da população bengali; e a perspicácia política e administrativa de Sir William Herschel, fiel servo de Sua Majestade Britânica". Sem surpresas, Galton, o eugenista, reconheceu apenas o primeiro e o terceiro destes. Ginzburg observa que "ele também tentou traçar características raciais nas impressões digitais, mas não conseguiu. Esperava, contudo, prosseguir a sua pesquisa entre algumas tribos indianas, esperando encontrar entre elas 'um padrão mais parecido com o de um macaco'."¹²

AG: O que achou da parte da quiromancia em *A Rough History*? Há algo nas trajetórias das estrelas, nas linhas da mão, nas linhas da terra, "caminhões sob céus estrelados"...

MT: É difícil saber como atravessar os saltos entre estes fragmentos manifestados. Mas essa viragem para a quiromancia pareceu marcar uma abertura incerta para possibilidades de leitura, que continuam a ser excluídas noutras partes do filme. Aqui, a leitura aparece momentaneamente como uma série de saltos: entre o trilho e o viajante, entre a mão e o futuro, entre o caminhão e a estrela. Os gestos de narração dirigem-se fugazmente para práticas de traçar linhas, que talvez sejam mais capacitivas do que a administração da identidade através de impressões digitais, que - em contraste com a palma da mão colocada perante o quiromante - são tomadas e digitalizadas, mas não realmente lidas.

SD: Sim, no sentido em que o Estado concede ou exclui o futuro, tanto quanto o leitor da palma da mão.

¹² Ibid.

AG: Fico impressionado com a evanescência das imagens em *A Rough History*, como também com as poucas vezes no filme quando todo o ecrã é momentaneamente apagado por um clarão de luz. Acabei de o assistir no meu notebook e notei numa certa altura, o quão sujo estava o meu ecrã. Está coberto de impressões digitais, que aparecem quando a imagem no ecrã é escura e depois desaparecem nos instantes em que a imagem se torna "cega pela luz". Há muita interação entre o visível, os seus limites e o invisível...

MT: Sim, há muita cintilação e sobreposição: impressão sobre impressão, sombra sobre mão, preto oscilando sobre preto. Muitas vezes não consigo dizer de onde vem a luz ou o que é que está lançando essa sombra obscurecida. Grande parte do movimento no filme provém da instabilidade da iluminação. Por vezes, as silhuetas trêmulas parecem penetrar gradualmente no tropeço da voz. E a câmara é muitas vezes mantida tão perto das impressões que começam a parecer-se com os anéis de uma árvore. Pode sentir-se como se o olho fosse pressionado perto demais para enxergar devidamente as imagens. O que você acabou de dizer sobre a interação do visível e do invisível fez-me pensar em como, no filme de Hameed, os textos são colocados em exibição, mas não ficam suficientemente quietos para serem registrados pela visão. Ou estão virados de lado - embora devêssemos vê-los, mas não é suposto lermos o que lá está.

SD: Voltando às questões da limpeza e do apagamento de vestígios, Walter Benjamin, que é citado no final de *A Rough History*, escreveu sobre o vidro dos interiores modernistas como um material duro e liso sobre o qual nada pode ser fixado.¹³ No pensamento de Benjamin, o vidro resiste à acumulação de vestígios, ao contrário dos interiores empoeirados do século XIX. Mas, é claro, estes interiores também exigem um nível de manutenção. Tal como o pó deve ser erradicado, igualmente deve ser feito com as impressões das mãos sujas nas janelas. Isto tornou-se claro para

¹³ Walter Benjamin, 'Experience and Poverty', publicado em *Welt im Wort* (Prague: 1933).

mim ao assistir à *Nightcleaners* (1975), de Berwick St Collective, na qual se segue a vida daqueles que limpam os já intocados escritórios corporativos do centro de Londres, enquanto esses trabalhadores dormem. Estes "faxineiros da noite" removem os vestígios das classes dirigentes, que presumivelmente não sabem nada do seu trabalho, certificando-se de não deixarem para trás vestígios do seu próprio trabalho.

Pergunto-me como é que isto se relaciona com o trabalho de Hameed com a arquitetura forense e com o estatuto e/ou força da evidência. É semelhante a como José Esteban Muñoz (1967 - 2013) fala de gestos: como um ponto de fuga, à beira do desaparecimento, incapaz de ser completamente compreendido ou preso; a fuga do ponto de evidência.

SEGUNDA PARTE

Rachel Aumiller: O leitor de mãos conduz a protagonista de *Lassnig* pela mão. Mesmo quando ele lhe segura a mão, ela confessa: "Eu sou bem sozinha". Tocar envolve o colapso da distância entre duas pessoas, ao mesmo tempo que abre um espaço para as nossas próprias convicções e desejos incertos. Para que o toque ceda à intimidade, todas as partes ligadas pelo toque devem entregar-se aos riscos deste paradoxo. O quiromante, tal como o amante, não se permite ser alterado pelas incertezas do toque do outro. A repetição de abertura e fecho da mão, reflete o paradoxo do toque. Embora a protagonista não encontre um parceiro na intimidade, ela não abandona a sua própria prática de se inclinar, enquanto se afasta, da vulnerabilidade e da resistência:

[uma mão aberta] Eu os convidei para mergulharem na minha alegria e na minha força.

[uma mão fechada] Você não me vai consumir até secar.

[uma mão aberta] Gostarias de espreitar o meu passado, as minhas trevas, a minha luz?

[uma mão fechada] Você exige conhecer-me como nenhum outro sabe, mas não escuta.

[uma mão aberta] Quero vestir-me de penas, quero sexo, quero jogar agora.

[uma mão fechada] Porque é que você tenta secar a minha luxúria causadora do seu inchaço?

[uma mão aberta] Eu não vou encolher.

SD: Encontrei uma citação de 1970, onde Lassnig fala de procurar "uma realidade que estivesse mais na minha posse, do que no mundo exterior" e acrescenta: "Encontrei-a à minha espera na casa do corpo em que habito".¹⁴ Mais adiante no livro, a escritora e curadora Jocelyn Miller escreve que o corpo de Lassnig era "a maior máquina de efeitos especiais", uma "máquina de fazer [das] sensações visuais do seu corpo".¹⁵

RA: Se for tocado, corre-se o risco de ser alterado. Lassnig mostra como manter-se aberta à intimidade pode levar à aniquilação. No entanto, é um risco que ela opta por correr, insistindo ao mesmo tempo na autopreservação e expansão. A mão mancha o sol vermelho nascente. A sua pele desgastada enrugam-se. Ela desenrola-se e mais uma vez oferece a sua mão.

Lassnig explora o toque como um local de desejos divididos: o desejo de vulnerabilidade e até mesmo o desejo de ser contaminado de um lado, bem como o desejo de autopreservação do outro. Com cada toque, pressionando-nos para dentro de outro ou puxá-los para dentro de nós enquanto simultaneamente os empurramos para longe. Lassnig mostra como este duplo impulso de tocar é simultaneamente um obstáculo e uma condição para a intimidade. Uma cena de toque ocorre entre os amantes. A figura masculina pergunta se é a sua primeira vez:

[ele salta para a sua piscina] E então, é? Então não é? [salta para fora]

¹⁴ See Maria Lassnig, 'Body-awareness-painting' (1970) editado por Hans Ulrich Obrist, *Maria Lassnig: The Pen is Sister of the Brush: 1943-1997* (Göttingen, Zürich: Steidl, Hauser & Wirth, 2009), p. 28.

¹⁵ Em Maria Lassnig, 'Optical Printer' de *Maria Lassnig: Film Works* editado por Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch), (Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 53.

[salta dentro] Então é? Então não é? [salta para fora]
[salta dentro] Então é? Então não é [salta para fora]

Ele joga um jogo de Fort-da, oscilando de um lado para o outro, mas está apenas a jogar consigo próprio. Ele confunde o desejo de conhecimento e posse com o amor. "Você tem que me dizer", diz ele, tal como o quiromante diz mais tarde: "Você deve ter sido...Você deve ser..."

"Você deve ter sido uma criança levada", diz o leitor de mãos. "Você está me deixando louco", diz o amante. "Eu não disse isso..." ela suspira, mantendo-se simultaneamente aberta para ser plenamente experienciada por ele, ao mesmo tempo que resiste a entregar-se nos seus termos. Por que, porque, repete ela, o seu "eu te amo" é uma exigência a conhecer e a possuir?

*

SD: O que podemos extrair da primeira metade do filme de Lassnig: a animação de uma mulher deitada de costas, a comer. Juntamente com montagens de bolos e bolachas dos anos 70, recortadas de um livro de receitas. Donna Craig, que dá voz à mulher do filme, canta em segundo plano:

Eu gosto de comer, eu gosto de beber,
deus me fez assim, não vou encolher
Eu gosto de bolo, eu gosto de torta
se você comer, não vai cair morta,
Morrer de fome, pra agradar macho
é sina de mulher, é cambalacho
Porque ele vai te largar de qualquer maneira,
então vamos comer, com alegria e brincadeira.

Ela diz que comer a mantém viva e a faz feliz. Como podemos considerar isto no contexto do feminismo e do cinema? A minha mente salta

instantaneamente para o buffet e a batalha de comida do filme, de Věra Chytilová, *Daisies* (1966).

Clio Nicastro: Partindo da última linha da canção, "Contanto que comas, não morrerás", vejo uma ligação com uma cena de *Daisies*, em que as duas protagonistas, Marie I e Marie II, olham para o chão coberto com as peles das espigas de milho que acabaram de comer, que são vestígios orgânicos da sua passagem. Ao afastarem-se, elas dizem: "Afinal de contas, existimos". Depois começam a saltar e a cantar: "Existimos, existimos, existimos...". No filme de Lassnig, comer é também uma forma de afirmar que "eu existo". Mas a comida não é apenas nutritiva, é um meio de sobrevivência - é também uma porta para uma dimensão imaginária fértil: uma que seja saborosa, colorida, perfumada.

As protagonistas de *Daisies* alimentam-se constantemente e sem moderação, com prazer e curiosidade, quebrando a "etiqueta" tradicional ao devorar enormes quantidades de comida.¹⁶ É uma das formas de explorarem os homens. "Você está de dieta?", uma das duas meninas pergunta a um homem, que começa a arrepender-se de as ter convidado para jantar num restaurante caro. O corpo feminino em *Daisies* não é recheado e anestesiado, mas sim explorado, cortado em pedaços e recomposto - como no famoso momento em que as duas protagonistas cortam os corpos uma da outra, como se fossem pedaços de papel. Como fazer uma colagem. Isso não conduz à felicidade, mas...

¹⁶ Num belo ensaio intitulado "The Gender of Sounds" (1992), Anne Carson procura as antigas raízes gregas da ligação entre o foco patriarcal na capacidade racional/autocontenção/decisão, em oposição aos instintos naturais associados às mulheres que, sendo equiparadas à natureza, não são capazes de controlar o que sai de seus corpos (fluidos e sons). Ela também põe em evidência a aversão dos homens às vozes femininas de tom alto, ou outros sons femininos que eles acreditavam terem sido interrompidos no processo de pensar ou 'logos'. Há dois momentos no texto de Carson que considero particularmente relevantes para se refletir sobre as mulheres e sobre temas de moderação/emagrecimento. Primeiramente, na sua análise da *sophrosyne* como uma virtude pessoal e política, que apenas os homens podem ganhar, ela aponta como essa concepção de *sophrosyne*, que corresponde ao espaço da *polis*, foi construída sobre o corpo feminino como "o local catártico" das paixões. Carson aqui analisa *ololyga*, um ritual de chamada particular para o feminino, um grito agudo proferido em certos momentos climáticos na prática ritual ou na vida. O espaço (selvagem) para lobos e mulheres foi chamado de *apeiron* (o não limitado) que é uma fileira, um espaço periférico sem forma que precisava ser civilizado. No fim do seu texto, Carson pergunta "se pode haver outra ideia de ordem humana para além da repressão, outra noção de virtude humana para além do autocontrole, outro tipo de identidade humana para além daquela baseada na dissociação do interior e do exterior."

SD: Sim, também há algo na forma como a personagem de Lassnig come: a alegria e a piada estão na sua mundanidade, na forma como ela se deita de costas. E uma vez que a amiga de Lassnig, Bärbl, posou para o desenho da mulher, algo parecido com a amizade em *Daisies*, também ocorre por aqui. A amizade como colaboração e política...

Anja Sunhyun Michaelsen: Penso que as imagens de mulheres que gostam de comer são, em certa medida, revolucionárias. Por vezes, parece que as mulheres apenas conseguem alimentar-se muito ou muito pouco - o que conduz à vergonha e a distúrbios alimentares. As imagens de mulheres que comem são excessivamente determinadas com significado. As mulheres que comem são sexualizadas e envergonhadas, são submetidas a uma enorme pressão social, em termos de gênero e ideais de beleza, emaranhadas com normas de saúde e biopolítica. É por isso que as representações de uma alimentação inocente, sem culpa, são difíceis de se alcançar. Não tenho a certeza de que Lassnig seja bem sucedida nesse aspecto. Como sendo uma tentativa de auto-empoderamento, ainda é muito desafiante no seu tom.

CN: Tenho tendência para ser cética quanto à ideia de que os comportamentos alimentares desordenados (especialmente nas suas manifestações mais graves) são, como tais, formas de resistência (por exemplo, contra as normas de gênero, contra o consumo capitalista e contra certos ideais de beleza), mas penso que a relação das mulheres com os alimentos é frequentemente patologizada e o seu significado simplificado. Existe uma ambiguidade interessante na primeira cena de *Palmistry*, em que a protagonista se deita no sofá e come todos os biscoitos do prato à sua frente, um a um; está olhando para o vazio ou para o espectador, ou está apenas desfrutando de uma espécie de tempo suspenso? Ela tira os biscoitos da bandeja em cima da mesa com a mão direita, enquanto coloca outro biscoito na palma esquerda. Isso antecipa as imagens mostradas na segunda parte do filme, em que o quiromante

analisa outra mulher e as fotos da sua infância começam a ser exibidas na animação da sua palma.

Eu vejo Palmistry mais como uma reflexão sobre o que a comida faz: que espaços e temporalidades abre e/ou fecha.

ASM: Geralmente não gosto de ver as pessoas alimentarem-se, seja qual for o seu gênero. Prefiro vê-las cozinhar. Os maravilhosos curtas de *The Cooking Show* (2020), do coletivo Dirty Furniture, explicam que na cozinha as mulheres cozinham (em casa) enquanto os homens viajam e comem (em países 'exóticos').¹⁷ Imagino uma transição "orgânica" da cozinha feminina como parte do trabalho reprodutivo diário (cuja representação mais icônica é certamente Jeanne Dielman [1975] de Chantal Akerman) para as mulheres que cozinham diante das câmeras como uma estratégia de saída do trabalho reprodutivo diário (todas as Julias, as Maangchis e as Nadiyas). Ao menos à primeira vista, isso parece ser possível para mulheres de todas as raças, idades e origens. Talvez assim se explique a minha preferência por imagens culinárias em oposição a imagens de ingestão. À "mulher gorda de Lassnig [que] canta sobre a sua recusa em ficar magra para agradar aos homens", gostaria de colocar ao seu lado uma pessoa que cozinha o que come (de preferência não como parte de uma relação de trabalho mal remunerado, nem necessariamente dentro de uma constelação de casais românticos), para que ela possa "ficar alegre e feliz" em boa companhia.

SD: Clio, quando falámos há pouco, ambas dissemos que estávamos confusas sobre se a figura inflada que flutua é o marido/parceiro ou uma criança?

¹⁷ *The Cooking Show* faz parte do *Critical Cooking Show*, um programa digital de filmes, palestras e performances que reimaginam a cozinha como um espaço central para o pensamento e produção do design, exibido como parte da 5ª Bienal de Design de Istambul, em colaboração com o e-flux Architecture (2021) <https://www.e-flux.com/architecture/critical-cooking-show/358101/the-cooking-show-with-dirty-furniture/>

CN: Eu partilhei da sua confusão, principalmente devido ao tamanho deste bebê-homem...

SD: [risos]

CN: ...mas, depois de ler as seguintes linhas da canção, pensei que ele tinha de ser um homem:

Lá vem um homem bem miúdo,
eu aumento o seu tamanho, ele fica parrudo,
ele come comigo, da minha substância,
eu beijo, cuido, dou a ele confiança,
eu não tenho medo quando ele cresce,

Então ele floresce graças à energia dela (ar/alimentação) e depois voa para longe. Ele abandona-a quando está forte/grande o suficiente. Como crítica do trabalho reprodutivo e cuidados femininos, acho que a ambiguidade entre homem e criança é o que Lassnig quer brincar, assim como talvez o clichê sobre a mulher ser "mãe terra"/a encarnação do doméstico e o homem ser o viajante/explorador. Pois sim, ele está permitido a flutuar.

CN: Penso que este é o elemento que conecta a primeira parte de Palmistry com a segunda parte, sobre a leitura das mãos. O jejum e o emagrecimento como uma falsa promessa de ganhar um futuro feliz com o seu "amor inflável" (uma forma de "otimismo cruel", para ler o filme junto de Lauren Berlant). O protagonista decide voltar a comer, para não morrer. Comida e morte, comida e decadência, comer para viver, comer para morrer. Isto remete-me para a diferença entre as personagens bulímicas de La Grande Bouffe (1974), de Marco Ferreri, e as de Daisies. Enquanto que no último, Marie I e Marie II optam por devorar/consumir brincadeiras do mundo como uma reação à sua corrupção, no filme de Ferreri, quatro homens decidem comer até à morte para escapar ao vazio das suas vidas burguesas. Ferreri exhibe literalmente a desintegração do corpo-máquina

capitalista; comida, vômitos, excrementos, sexo e por fim, a morte. Sem desejo, apenas compulsão.

Sam Dolbear é membro do ICI Berlin e está atualmente a conduzir projetos sobre mãos, rádio e geracionalidade.

Amelia Groom é escritora e pós-doutoranda filiada no ICI Berlin. O seu livro Beverly Buchanan: Marsh Ruins foi recentemente publicado como parte da série Afterall One Work.

Clio Nicastro leciona Teoria Cultural e Crítica no Bard College Berlin. A sua pesquisa atual centra-se nas representações cinematográficas dos distúrbios alimentares.

Daniella Shreir é editora fundadora do periódico Another Gaze e programmer do plataforma Another Screen. Ela também é tradutora da língua francesa. Em 2019, ela ganhou o prêmio PEN pela sua tradução do livro de Chantal Akerman, My Mother Laughs (Silver Press).

Anja Sunhyun Michaelsen é uma investigadora e escritora situada em Berlin. O seu trabalho centra-se na teoria queer, racismo e nos arquivos pós-coloniais. Ela é filiada ao ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry.