

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

DANIELLE DE SOUZA MENEZES

“NO FUNDO SÃO FRAGMENTOS”:
UMA ANÁLISE DE *TOUTE UNE NUIT* DE CHANTAL AKERMAN

Juiz de Fora

2022

Danielle de Souza Menezes

“No fundo são fragmentos”:

Uma análise de *Toute une Nuit* de Chantal Akerman

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito
para a obtenção do título de bacharel em Cinema e
Audiovisual.

Orientação: Prof. Drº Sérgio José Puccini Soares

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Menezes, Danielle de Souza.

"No fundo são fragmentos" : Uma análise de Toute une nuit de Chantal Akerman / Danielle de Souza Menezes. -- 2022.
43 p.

Orientador: Sérgio José Puccini Soares
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2022.

1. Chantal Akerman. 2. Toute une nuit. 3. Cotidiano. 4. Drama esvaziado. 5. Edward Hopper. I. Soares, Sérgio José Puccini , orient.
II. Título.



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 24 dias do mês de fevereiro do ano de 2022, às 14:00h horas, por webconferência, conforme Resolução nº 10/2020-CONSU/UFJF (que suspende as atividades acadêmicas presenciais na universidade) e Resolução 24/2020-CONSU/UFJF (que autoriza, em caráter excepcional, a realização de orientações e apresentações finais de Trabalhos de Conclusão de Curso de forma remota), ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pela aluna Danielle de Souza Menezes, matrícula 201566250B, tendo como título "*No fundo são fragmentos*": uma análise de *Toute une nuit, de Chantal Akerman*.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores:

Sergio Jose Puccini Soares, orientador (doutor, UFJF)

Professora Alessandra Souza Melett Brum, examinadora (doutora, UFJF)

Professor Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior, examinador (doutor, UFJF)

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado:

(X) APROVADO () REPROVADO. Com nota 100 (cem).

Eu, Sérgio J. Puccini Soares, Professor – Orientador, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – ORIENTADOR(A)

PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

* Todos os membros da banca e o discente participaram remotamente da sessão e a acompanharam na sua integralidade.

** Os membros da banca deram anuência para que o Presidente da banca assinasse por eles.

Para Nair, com saudades

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Juiz de Fora pelo ensino público e de qualidade.

Aos técnicos e professores que constituem o curso de cinema, sobretudo à Alessandra Brum e Luiz Carlos Jr. pela generosidade em participar desta banca.

Ao meu orientador Sérgio Puccini, pela escuta e indicações certeiras, pela contribuição à esta pesquisa.

Ao cineclube Movimento por nutrir a alma cinéfila em um momento tão difícil de pandemia.

A minha turma, tão querida, por tantas experiências juntos; em especial à Carolina Rodrigues, por confiar em mim mais do que eu mesma e ao Iago de Medeiros, pela parceria em inúmeros projetos.

À Paulo Vial e Mateus Barbosa pela atenção e honestidade.

Ao Icaro Chagas pelo riso o qual sempre me recordo, pela espontaneidade e os gestos diários de carinho.

À Amanda Penna pela paciência, pela companhia do outro lado do continente, pela coragem que me ensina a ter.

À Bia Penna, por nossas significantes bodas de aço, pelas infinitas conversas sobre nossos trabalhos e vida, pela intensidade que coloca em tudo e com ela me inspirar tantas vezes.

À Maria Antonia, meu amor, por estarmos na mesma ponte e sobre ela no mesmo rio. Pela aventura que é estar junto e pela felicidade dos dias.

À Kai Sabino e Matheus Gravina, por correrem comigo por todos os cantos do nosso quintal. Por serem o meu chão firme.

Às minhas tias Fátima, Sueli e Sandra, por tantas histórias. Pelo cuidado e força.

Ao meu tio Silvio, pela simplicidade. Por me fazer olhar para as coisas de um jeito diferente.

Ao meu pai, Cláudio, por me ajudar a construir tetos e pelas suas ideias mirabolantes.

A minha mãe Idenis pela dedicação, o interesse genuíno, pela liberdade e o apoio que sempre me deu.

A minha irmã Eduarda, a minha pessoa no mundo. Por uma vida inteira de espontaneidade, mãos dadas, “bobajadas” e conversas sinceras.

À minha avó Nair, pelo tempo lento ao atravessar as ruas. Pelo bolo que não cresce e a espera na janela. Por tudo que se fez fio, bordado numa saia comprida e que inspirou este trabalho.

“Em geral, as pessoas vão ao cinema exatamente para fugir do cotidiano. Se eu tenho uma reputação de ser difícil, é porque adoro o cotidiano e quero apresentá-lo”.

Chantal Akerman

*(...) Mas quero acordar cedo mais um dia, pelo menos.
Ir para o meu canto com um café, e esperar.
Apenas esperar para ver o que acontece.*

Raymond Carver

RESUMO

Este trabalho investiga a articulação do tempo-espaço a partir da desdramatização e de elementos estilísticos no filme *Toute une Nuit*, realizado em 1982 pela cineasta belga Chantal Akerman. Primeiramente é feito um breve levantamento das discussões sobre o filme da diretora, passando pelo feminismo e a autoinscrição. Em seguida, aborda alguns de seus trabalhos hiper-realistas e minimalistas dos anos 1970 e 1980, buscando estabelecer relações entre as obras. Após, se concentra no longa-metragem *Toute une nuit*, passando pelas notas de intenção escritas por Akerman, adentrando em uma análise de sua temática, som e estrutura. A presente pesquisa se debruça em questões acerca do cotidiano e a captação temporal, tendo como ponto de partida as pinturas desdramatizadas de Hopper e o esvaziamento da ação dramática proposta pela dramaturgia moderna, refletindo-se na fragmentação ou extensão do tempo. É examinado, também, como esses acontecimentos mínimos são inseridos e desestabilizados no longa-metragem pelo excesso ou escassez das falas e os gestos das personagens.

Palavras-chave: Chantal Akerman; *Toute une nuit*; Cotidiano; Edward Hopper; Drama esvaziado.

ABSTRACT

This work investigates the articulation of time and space through de-dramatization and stylistic elements in the film *Toute une Nuit*, made in 1982 by the Belgian director Chantal Akerman. First, a brief survey of the discussions about the director's film is made, passing through feminism and self-enrollment. It then approaches some of her hyper-realistic and minimalist works from the 1970s and the 1980s, seeking to establish relationships between the films. Afterwards, it focuses on the feature film *Toute une nuit*, going through the notes of intent written by Akerman, entering an analysis of its theme, sound and structure. The present research focuses on questions about everyday life and time capturing, having as a starting point Hopper's de-dramatized paintings and the emptying of the dramatic action proposed by modern dramaturgy, reflected in the fragmentation or extension of time. It is also examined how these minimal events are inserted and destabilized in the feature film by the excess or scarcity of the characters' lines and gestures.

Keywords: Chantal Akerman; *Toute une nuit*; Everyday life; Edward Hopper; Emptied drama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN	12
1.1 Akerman nos 1970 e 1980: entre a Europa e os Estados Unidos	15
1.2 As notas de intenção para Toute une nuit: Os instantes do clichê	20
2 O TEMPO NO COTIDIANO MODERNO	26
2.1 O Drama esvaziado e drama plástico	30
2.2 Fala e gesto: do exagero à abstração	35
CONCLUSÃO	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
FILMOGRAFIA	43

INTRODUÇÃO

O trabalho desenvolvido por Marey e Muybridge para o estudo do movimento animal e humano deixou como legado centenas de milhares de imagens que desnudam as ações mais triviais: andar, engatinhar, saltar, jogar uma bola, esvaziar um balde de água, a valsa, atletas em ação, gatos que caem, cavalos, pássaros e bisões em movimento. A procura pela fixação de eventos e ações efêmeras também será a tônica dos primórdios da imagem em movimento. (HAYASHI, 2019, p.193-194)

Dentro de um movimento de percepção do tempo e duração, Chantal Akerman têm papel notável. Em seu segundo longa-metragem, aos 25 anos, realizou um filme de quase três horas e meia sobre uma mulher em seu cotidiano, com uma cena longa e sem cortes dessa protagonista passando seu café. Nenhuma de suas outras obras têm uma duração tão longa, mas para a realizadora o tempo continuou a ser algo importante de ser explorado enquanto forma nos filmes. Akerman assume não gostar quando alguém lhe diz ter ido ao cinema e não ter visto o tempo passar, ela queria que essa passagem fosse notada¹. Como um meio para isso, Akerman se utilizou de pequenos acontecimentos da vida como temática de seus projetos. Muitas dessas microhistórias são anotações que fazia em seus cadernos sobre fatos que ouvia de alguém, que acontecia com ela mesma ou com pessoas próximas². Quando sem ideias para escrever, a diretora caminhava. Ela via nas coisas mundanas inspirações para seus trabalhos e, em vez de representá-las, dava a elas formas visuais, rítmicas e sonoras, que garantiram suas marcas no cinema contemporâneo.

Em *Esculpir o tempo* (2010) Andrei Tarkovski escreve que “a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo” (2010, p.77), mesmo com as diferenças no modo de lidar com o tempo - e não apenas nisso -, o trabalho de Akerman poderia se enquadrar nessa frase de Tarkovski. O tempo nos filmes de Akerman é rígido, funciona como um meio para que haja uma captação do espaço e um rompimento com a ação dramática. É um tempo como forma e como possibilidade de compreensão de um conteúdo que é dissolvido, fragmentado, estetizado, clichê e esvaziado.

¹ ATHERTON, Claire. Homenagem a Chantal Akerman. In: Tempo Expandido: Chantal Akerman. SEILER, Evangelina (Curadora). São Paulo, Rio de Janeiro. BEI; Oi Futuro, 2019. p. 52-56.

² AUBENAS, Jacqueline. Chantal Akerman: des mots pour une cinéaste. 1995. Disponível em: chantalakerman.foundation/des-mots-pour-une-cineaste/

Na primeira parte desta pesquisa são abordadas algumas discussões eferentes na segunda metade do século XX que se inserem no trabalho de Chantal Akerman, como a teoria feminista e o conceito de autoria performática. Adentrando aos filmes da diretora nos anos 1970 e 1980, questões formais são investigadas, tais como as influências do minimalismo, anti-ilusionismo, hiper-realismo e cinema experimental. Nesse período, as obras da cineasta continuaram com suas obsessões formais - duração e câmera fixa, principalmente - e seus personagens singulares. Para uma melhor compreensão disso, os filmes *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *News from home* (1977), *Un jour Pina m'a demandé* (1983) e *Toute une nuit* (1982) são relacionados. Em uma análise sobre *Toute une nuit*, a repetição rítmica em seus fragmentos são relacionados ao som da canção que sempre retorna no filme e aos corpos em performances que beiram ao clichê: a partir da temporalidade dilatada e a irresolução narrativa, a intensidade dessas performances e o som em camadas - monólogos, ruídos, músicas -, afrouxam o sentido de um cotidiano formalizado.

A segunda parte o trabalho debruça-se acerca do cotidiano moderno enquanto investigação temporal em sua forma e temática, passando rapidamente pelo realismo de Bazin, o cinema de vanguarda europeu e as discussões sobre o modernismo e o tempo estendido ou fragmentado. Em seguida, o cotidiano alienado de Hopper e suas semelhanças com *Toute une nuit* são apresentados, observando o filme de forma plástica. Por um outro viés, a desdramatização pela teoria dramática moderna é questionada, se estendendo para uma abordagem das repetições das falas. Por fim, os gestos no filme são comparados ao teatro-dança de Pina Bausch.

1 O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

As discussões acerca do trabalho de Chantal Akerman (1950-2015) são comumente lembradas pelo diálogo que estabelecem com o feminismo. De fato, sua carreira se inicia junto aos debates sobre gênero, que começaram a ser firmados no cinema na segunda metade do século XX com a Segunda Onda Feminista, a propagação de textos pelas teóricas e críticas feministas do cinema e o surgimento de diversas revistas com essa temática. As investigações sobre o discurso patriarcal, a opressão da mulher e a sua relação com a maternidade, o corpo e a sexualidade, se estabelecem politicamente, permitindo uma reformulação nas maneiras de se fazer filmes.

Nos anos 1970, o segundo longa-metragem de Akerman, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), que levou sua participação no festival de Cannes em 1975, foi amplamente discutido. Muito citado como uma obra feminista, o filme traz Delphine Seyrig no papel de Jeanne como uma dona de casa em três dias de sua rotina, que inclui suas atividades domésticas, cuidar do filho adolescente e também se prostituir para completar sua renda, tudo em longas tomadas fixas e distantes. A perspectiva que o filme traz abrange fatores como a representação do cotidiano de uma mulher que não é definida por seu papel social, que subvertem as representações comuns sobre gênero no cinema. Como aponta Bergstrom (2001):

Os filmes de Akerman tiveram influência fundamental sobre o nascente campo da teoria cinematográfica feminista, assim como da teoria cinematográfica em geral: *Jeanne Dielman* (1975), *Je tu il elle* (1974) e *News from Home* (1976) foram utilizados por vezes para articular debates em torno da representação da mulher e da diferença sexual no cinema. O fato de que suas obras eram abertamente autobiográficas, ainda que de uma maneira estilizada, indireta, e que o aspecto de sua vida que costumava representar tocava as relações entre mãe e filha atraiu enorme interesse no campo das investigações que tratavam de “mulheres e cinema”. Igualmente, a extensa cena final de *Je tu il elle*, onde a própria Akerman aparecia, nua, fazendo amor com outra mulher, cena filmada de uma maneira incomodamente direta e também distanciada, trazia uma perspectiva inesperada sobre o voyeurismo, o exibicionismo e a imagem da mulher na tela, assim como da representação cinematográfica do desejo sexual entre mulheres. (BERGSTROM apud MENDONÇA, 2020, p. 32)

Em seu livro “*Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*”, Ivone Margulies (2016) observa que há alguns problemas nos escritos sobre *Jeanne Dielman* por parte da teoria crítica da época. A ausência do detalhamento das pequenas quebras na rotina de Jeanne, partindo para uma análise específica do seu final e sua ligação com um patriarcalismo por um viés psicológico, por exemplo, diminui a observação de seus recursos

descritivos e das camadas da personagem. Outro fato marcante é que, a ausência de contra-planos, devido aos debates sobre o voyeurismo e o olhar masculino, o filme era apontado pela crítica com um ponto de vista exclusivamente político, porém essas análises se desatentavam para a força que a duração do tempo, o plano fixo e a frontalidade, garantia enquanto discussão estética.

Margulies (2016) aborda a recusa de Chantal em entrevistas, de se autointitular como uma cineasta feminista e aponta o deslanchamento das políticas minoritárias efervescentes na França e nos Estados Unidos a partir de 1968 com a escola dos Annales, do “individualismo em prol do coletivo” (2016, p.68), que buscavam representar a verdadeira realidade, como um dos fatores. Ainda, ao se enquadrar em um cinema feminista a diretora exprimiria que existe um “tipo” de cinema feminino e também se colocaria como uma das representantes dele. Assim, o desejo de Akerman de não falar pelos outros³ parte desse viés feminista e das discussões intelectuais da época e se estende por todo o seu trabalho - com suas personagens peculiares e seu interesse pela literatura menor, por exemplo (2016, p.72). Todavia, é importante ressaltar que ao mesmo tempo que as sintomáticas particularidades de seus personagens confrontam as representações generalistas, eles são adentrados em meios históricos e culturais representativos.

Outra questão a ser citada é a da autoria feminina que Mendonça (2020) desenvolve em seu trabalho “*Essa sou eu: Corpo, autoinscrição e autoria no cinema de Chantal Akerman*”. A autora observa que, o ato de se autoinscrever enquanto corpo ou voz, de inserir suas obsessões como investigação histórica e estética, propiciam uma ligação com as discussões feministas. Traçando relações entre o cinema de autor e a performance feminina, com foco na Teoria feminista do cinema, ela atravessa noções divergentes sobre autoria, apropriando-se dela nas artes e no texto: como personalidade exposta na obra, como produção e recepção de filmes e metodologias que vão contra o cinema de autor devido a variedade de profissionais compreendidos em um projeto. Por um outro ponto de vista, se estende sobre a autoria na Teoria Feminista e sua relação com o cinema, acrescentando que, em certa medida, ela pode ser vista de forma ingenua e assim “estretar as possibilidades de leitura dos filmes” (MENDONÇA, 2020, p.72) ou exprimir a discrepância entre o reconhecimento de autores homens e autoras mulheres, propondo um lugar de reparação à essas autoras invisibilizadas. Partindo da ideia de autoria enquanto operação performática, Mendonça observa a

³ Inclusive, em entrevista a cineasta comenta: não tentei encontrar um meio termo entre eu e os outros, acredito que quanto mais particular eu sou, mais eu alcanço o geral.” (AKERMAN, 1982 apud MARGULIES, 2016, p.51)

possibilidade de autoria dentro do próprio filme, pela presença de seu realizador na *mise-en-scene*. Dessa forma, identifica que a autoria performática se propaga dentro do cinema feminista de vanguarda dos anos 1960 e 1970. Levantando, assim, a ideia de autoinscrição, como uma autoinserção das autoras nas obras, não apenas como performance em cena, aproximando-se também da performance como revelação da voz, do fora de campo e das abordagens biográficas nos filmes.

Para além de Agnès Varda, que já utilizava a autoinscrição em seu cinema (principalmente documental) desde meados da década de 1960 em filmes como *Uncle Yanco* (EUA/França, 1967) e *Saudações, Cubanos!* (Cuba/França, 1964), cineastas como Carolee Schneemann (*Fuses*, EUA, 1969), Chantal Akerman (*Eu, tu, ele, ela*, França, 1974), Barbara Hammer (*Dyketactics*, EUA, 1974) e Yvonne Rainer (*Hand Film*, EUA, 1966) buscavam na linguagem do cinema e através do próprio corpo formas de evidenciar sensibilidades e subjetividades. Numa outra chave, Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos (*S.C.U.M Manifesto 1967*, França, 1976), assim como Laura Mulvey e Peter Wollen (*Riddles of the Sphinx*, Inglaterra, 1977), apostavam na inscrição da própria voz e do gesto enunciativo como recurso estético. (MENDONÇA, 2020, P.77)

Vale voltar, ainda, e comentar a relação dos filmes de Chantal Akerman com sua própria vida e corpo⁴ - e, desta forma, com a autoinscrição. Nascida em Bruxelas nos anos 1950, a cineasta é filha de judeus poloneses, sobreviventes aos campos de concentração. Marcada pelos resquícios que essa tragédia gerou em sua família, Chantal investiga, em muitos de seus trabalhos, as fronteiras entre países, as migrações e o exílio, os seus laços com as tradições judaicas, o pertencimento e distanciamento cultural, a relação com sua mãe, o espaço e a resistência (MAIA, 2008). Contudo, suas obras se expandem e são marcadas também por manipulações formais metódicas. Akerman, com seus planos milimetricamente enquadrados, junto a fixidez da câmera, a extensão das ações no tempo ou a fragmentação delas, os gestos teatrais e as frases quase monólogos ou abstratas, dá certa materialidade aos seus filmes, onde as representações figurativas são incorporadas a uma estética seca. Isso faz com que sua obra oscile entre uma rigidez a uma instabilidade estratégica.

Desde o seu primeiro curta-metragem *Saute ma ville* (1968), a cineasta se utiliza de formas inventivas para se pensar o material filmico. A reflexão sobre o modo como um conteúdo é construído e filmado, explorando os limites do tempo, do espaço e do som, fazem de Chantal Akerman uma cineasta que desloca-se por diferentes “tipos” de cinema - narrativo, estrutural minimalista, antinaturalista. Seu trabalho é extenso - com 42 filmes em currículo - e se destaca por uma não-homogeneidade, com um corpo de filmes que caminha pela ficção e o

⁴ Porém, a diretora diz que: “Nunca se trata de pura autobiografia como a prática de Henri Miller. Eu não conto as coisas como elas aconteceram. Eu me inspiro nisso. Mas, em geral, é muito processado. A narração não é autobiográfica, mas o sentimento sim. (AKERMAN, Chantal; Aubenas, Jacqueline. 1995).

documentário. Há também um encontro com as outras artes, se debruçando na vídeo instalação nos anos 1990 e na literatura, com os escritos *Ma mère rit* (2013) e *Uma família em Bruxelas* (1998); frequentemente seu trabalho tem um incessante interesse temático pela duração, simetria e o cotidiano.

A diretora sugere estratégias diversas ao trabalhar o cotidiano em seus filmes, que vão se modificando ao passar dos anos, devido ao gênero das obras, sua forma de endereçamento, suas obsessões e subversões a elas. A articulação da duração e a serialidade é algo a ser melhor explorado nos capítulos posteriores. Por ora, é válido salientar que o uso que Akerman faz do tempo e do espaço constrói uma rotina que está prestes a ser desestabilizada, seja pelo corpo dos personagens, pela montagem, o texto, o som ou as irresoluções narrativas. Com jogos temporais e uma ideia de obsessão sempre presente, seu trabalho atua “por meio de uma estética da incerteza, da irresolução”, pelo aspecto da ordenação e rigidez “as narrativas seriadas e lineares de Akerman ocultam realidades dissonantes” (MARGULIES, 2016, p.23).

1.1 Akerman nos 1970 e 1980: entre a Europa e os Estados Unidos

Em 1971 Chantal Akerman se muda para Nova York, no mesmo ano em que lança seu primeiro curta-metragem, *Saute ma ville* (1968), no festival de Oberhausen. A diretora, que ao assistir *Pierrot le Fou* (1965) de Jean-Luc Godard descobriu sua vontade de fazer cinema - matriculando-se, aos 15 anos de idade, em um instituto belga de cinema -, se depara, na cidade americana, com o movimento de arte minimalista e, frequentando o Anthology Film Archives⁵, com os filmes de Michael Snow e Andy Warhol, que se tornam influências para seus trabalhos futuros.

Vale lembrar que o movimento modernista nas artes se efetiva buscando um excesso de materialidade que garantiria clareza a partir das formas. Em razão disso, nos anos 1960 e 1970, artistas experimentais se fixaram em movimentos que visavam “tornar indistinta a linha entre realidade e ficção” (MARGULIES, 2016, p.115), revisitando vertentes opostas: o modernismo e o realismo. Com a tentativa de explorar no cotidiano um meio para seus temas, a arte pop se dedicava aos rótulos, anúncios, objetos de grande circulação e a experiência com o mundo, oferecendo um diálogo social a partir de um esvaziamento do conteúdo; também

⁵ Cujo um dos fundadores é Jonas Mekas. Em Nova York Chantal Akerman se esbarra também com Yvonne Rainer, o trabalho de Pina Bausch e Babette Mangolte (diretora de fotografia de Jeanne Dielman, Hotel Monterrey, News from Home e La Chambre, entre outros).

por meio da simplificação e se utilizando da serialidade, teatralidade, da duração e da ação corpórea que se prolongava a consciência do espectador, o minimalismo surge como uma observação e desconstrução da forma; posteriormente, o hiper-realismo vê na descrição minuciosa exagerada e na particularização não-essencial das coisas, uma prática que se aproxima do real ao mesmo tempo que produz um estranhamento a ele.

Posto isso, a estadia da diretora nos Estados Unidos nos anos 1970, onde as discussões sobre a arte performativa no cinema estrutural e minimalista se formavam, lhe proporcionou, tanto pela dispersão do foco do espectador a partir de uma simultaneidade de ações, quanto pela repetição como bloqueio de interpretação imediata, uma concepção - apresentada no cinema - para o engajamento do corpo do espectador: a duração em tempo real (MARGULIES, 2016). Ivone Margulies, se referindo aos filmes de Akerman, discorre sobre o conceito de cinema corpóreo e, com isso, a autora propõe que o afastamento e prolongamento das cenas nos filmes da cineasta fazem com que o espectador esteja ciente de sua relação com a obra - o corpo sente o filme. Longe de uma abordagem psicológica, é por meio das repetições hiperbólicas e pela duração das cenas, da performance que enfatiza e exagera o movimento (2016, p.116) ou a falta dele, é que Akerman se aproxima desse tipo de cinema.

Os anos em Nova Iorque despertam em Chantal Akerman, além do uso da longa duração nas cenas, a utilização da câmera fixa - como já citado, o filme *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, é um exemplo disso. É importante realçar que, para a diretora, esse prolongamento das cenas não é obtido com o intuito que um tempo pareça real, é mais uma extensão da duração para que o espectador sinta o tempo. Em uma entrevista com Miriam Rosen (2014), Akerman explica melhor esse argumento:

No início, principalmente com *Jeanne Dielman*, muitas pessoas me achavam uma grande teórica. O oposto. Mais tarde, quando me conheceram, perceberam. Todos pensaram, por exemplo, que *Jeanne Dielman* tinha sido feito em tempo real, mas o tempo foi totalmente recomposto para dar aquela impressão de tempo real. Lá estava com Delphine Seyrig e lhe disse: "Quando você deixar os schnitzels de Wiener assim, vá devagar. Ao pegar o açúcar, mova o braço mais rápido para a frente." Trabalhava com exterioridades. Quando ela me perguntou por que, eu disse: "Faça isso e você verá por que mais tarde." Então mostrei a ela e disse: "Vê? Não quero que pareça real, não quero que pareça natural, mas quero que as pessoas sintam quanto tempo leva para fazer isso, que não é quanto tempo realmente leva para fazer isso." (ROSEN, 2014)

Neste sentido, é notável a maneira como Akerman se utiliza da duração nas cenas do documentário *News from Home* de 1977. Ela desenvolve um filme que beira a monotonia, repleto de imagens que se assemelham em duração e movimento de câmera, fazendo com que ele se afaste de estruturas camufladas e ganhe uma forma de manipulação e experimentação

estrutural bem definida. A diretora cria o longa-metragem com o objetivo de filmar os lugares que frequentava quando morava na cidade, no início dos anos 1970, para isso, volta aos Estados Unidos em 1976. As imagens do documentário são repletas de ruas, fachadas de estabelecimentos, automóveis, metrô, pessoas paradas ou se movimentando. E, é a partir delas que Chantal lê, em tom de voz constante, as cartas enviadas por sua mãe.

Na ficção e no documentário, Chantal Akerman utiliza a câmera de forma parecida, com seu enquadramento geometrizado, planos fixos de duração longa com *travelings* laterais. Em *Hôtel Monterey* (1972) o prolongamento do tempo da imagem se dá de forma semelhante a *News from Home*. Os planos que se sucedem - a maioria emoldurados por portas, paredes - dão tempo àquilo que a cineasta quer mostrar, possibilitando acontecimentos únicos dentro do quadro, ela investiga seu objeto a partir da dilatação desse tempo e, em ambos os filmes, Chantal se apresenta objetiva, firme e imóvel. Voltando ao filme *News from Home*, quase tudo na imagem é estranho às narrações: automóveis em movimento, as ruas, bares e os personagens anônimos. Nas leituras sobre si com imagens da cidade, a cineasta propõe uma mediação entre o vínculo com sua mãe, seu retrato enquanto filha e a presença em um lugar desconhecido ali desvendado.

Além disso, vários personagens percorrem a tela. Pessoas caminham, trabalham, comem, estão sentadas ou em pé e, algumas delas, ao serem interpeladas de frente, por uma câmera fixa e incansável, encaram-a, deixando claro um incômodo enquanto se afastam da cena. A curiosidade pelo estrangeiro na imagem não inibe o caráter íntimo dos textos das cartas. Além dessa imagem distante, o som da cidade também interfere na compreensão de alguns trechos lidos, atraindo a atenção do espectador para entendê-los.

No cinema de Akerman, as falas percorrem uma linha tênue entre exigência de atenção e a merecida negligência que a redundância acarreta. Somos levados a escutar e considerar o que é dito, mesmo quando a escrita resvala para o concreto e o redundante. A competição entre essas duas possibilidades - abdicar do sentido e sobrecarregá-lo - é particularmente intensa em *News from Home*. (MARGULIES, 2016, p.248)

No filme, o som da cidade tem o papel de fixar o documentário em uma realidade pré-existente, assim como o de modificá-la, uma vez que ele intensifica ruídos imprecisos. E, é a partir deles que Chantal Akerman, ao mesmo tempo que dificulta a compreensão das cartas, dá foco a elas, por criar uma alternância entre ruído, narração e imagem. Vale comentar que o longa-metragem dá a impressão de um som direto, porém em vários momentos eles não condizem com as imagens. Em uma breve definição, a captação direta é empregada nos anos

1960, devido também ao desenvolvimento tecnológico que levou aos gravadores portáteis. Muitos diretores, como os da escola francesa de som direto, acreditavam que um som síncrono, fora dos estúdios, firmaria melhor uma relação entre o filme visto e a realidade sonora do mundo, servindo também para validar um compromisso do documentário com “a verdade”.

Chantal Akerman faz um falso uso do som direto - pois ele não é síncrono - se aproveitando dele enquanto ferramenta artística. Isso se deve, em parte, a sua passagem por Nova York e a influência do uso minimalista e estrutural de efeitos sonoros. Para o presente trabalho, torna-se necessário compreender o que é a música minimalista. Suas características marcantes são os processos de repetições perceptíveis que sistematizam a obra e seu desenvolvimento não dramático, dentro delas, estão: estão: a estrutura formal contínua (com a longa duração sem mudanças abruptas ou qualquer outro recurso de contraste, onde a forma geral se articula gradualmente e é quase imperceptível; textura rítmica homogênea, com uma continuidade sendo por vezes variada gradualmente através da adição e subtração de timbres; paleta harmônica simples onde, se há um ritmo harmônico ele é lento; ausência de linhas melódicas que, pelo processo rítmico, não há início e fim de frases; e repetição de padrões rítmicos, presentes em toda a música, que podem ser modificados por sobreposições ou variações (CERVO, 2005, p.57).

Portanto, é a partir de um som repleto de ruídos de fundo, funcionando como referência ou abstração do real, com a amplificação de sons e uma alternância irreal de volumes, que ela cria suas obras. Como aponta Hegarty (2017):

Desde o início, em *Saute ma ville*, Akerman usou a técnica desfamiliarizante de destacar o som, evitando que ele fosse um simples índice de eventos na tela. Este modo de atenção à trilha sonora é essencial para sua prática formal e pode assumir várias formas, incluindo a ênfase exagerada nos sons do que está sendo mostrado, mas de uma forma que é precisamente hiper-realista e que, portanto, dá a eles uma aparência de irreal qualidade. Essa é a abordagem em *Jeanne Dielman*. Os filmes de Akerman da década de 1970 amplificam sons de ações e objetos, e também ruído de fundo, criando reivindicações concorrentes de indicialidade. (HEGARTY, 2017, p.154)⁶

O autor aborda ainda a importância do estudo do som nos filmes de Chantal para delinear o cinema corpóreo indicado por Ivone Margulies (2016) e como a sonoplastia dos

⁶ Do original: From the outset, in *Saute ma ville*, Akerman used the defamiliarising technique of detaching the sound, preventing it from being a simple index of events on screen. This mode of attention to the soundtrack is essential to her formal practice and can take numerous forms, including the over-emphasis on sounds of exactly what is being shown, but in a way that is precisely hyper-realistic and that therefore gives them an unrealistic quality. Such is the approach in *Jeanne Dielman*. Akerman's films of the 1970s amplify sounds of actions and objects, and also background noise, creating competing claims of indexicality. Tradução nossa.

trabalhos da diretora poderia, ou não, contribuir para os efeitos sugeridos pela autora. Compreender essa dualidade do uso do som nos trabalhos de Akerman, que tem como base um mundo real que logo é desviado, exagerado ou reduzido, é importante para a reflexão aprofundada mais à frente sobre a construção do fragmento cotidiano em *Toute une nuit*. No próximo capítulo são analisados também o uso das falas e as formas de citação e texto. Por enquanto, se torna pertinente aproximar de forma breve a tradição literária de Chantal a teatralização e ao uso textual no cinema moderno europeu e seu apelo antinaturalista.

Enquanto Warhol faz sua crítica ao consumo de modo a “banalizar o sentido”, Godard cria em seus filmes uma politização do que é banal (MARGULIES, 2016, p.97). Chantal Akerman está entre os dois. Seu anti-ilusionismo tem, como em Godard, bases Brechtianas, vendo no uso do texto, formas de confrontar o público. Brecht viu no uso da citação um meio de afirmar um estranhamento e logo propor uma melhor identificação com o espectador, informando-os dos eventos sociais envolvidos. Para a diretora, a fala é esteticamente importante e foge de significações, os sentidos textuais muitas vezes são desviados e eles tem um uso rítmico e teatralizado. Godard, possibilitava que textos clássicos fossem inseridos nas falas com objetivo de um rompimento ilusionista, trabalhando, ainda, em cima de uma série de suportes heterogêneos (como Brecht). Chantal sustenta uma teatralização por meio de falas genéricas ou exageradas e a colagem com diversos suportes não é obtida em seu cinema, dentro de uma estética homogênea, seus recortes são construídos a partir de elipses e alterações temporais (MARGULIES, 2016). Para Stam (2003):

[...] os brechtianos se afastaram de alguns dos axiomas do próprio Brecht. Enquanto este endossava as manifestações culturais populares como o esporte e o circo, as novas teorias limitavam-se a oferecer um festival de negações do cinema dominante. Apesar do fascínio de Brecht pelas fábulas e histórias, os brechtianos rejeitavam a narrativa. Apesar de Brecht assumir o seu teatro como uma forma de entretenimento, os brechtianos rejeitavam totalmente o entretenimento.” (STAM, 2003, p.172)

Nos anos 1980 Akerman continua com sua exploração sobre o tempo, a duração, o espaço, o corpo e o som indicial. Porém, a diretora se destaca por obras com gêneros diferentes das até então realizadas, se dedicando, principalmente, ao musical e a comédia. Ainda com a câmera utilizada de modo fixo e distanciado, os filmes dessa época possuem uma configuração episódica e blocada, que culminam em um encadeamento de ações e falas acumulativas, dando ao ritmo e a duração uma estrutura marcada. As múltiplas tramas junto a variação da performance propiciam que os filmes ofereçam vários personagens. Quando Chantal trabalha com Delphine Seyrig no papel de Jeanne ou quando ela mesma interpreta

Julie em *Je, tu, il, elle* (1974), traz a essas mulheres uma dimensão dupla: das pessoas reais e as personagens dos filmes. Na fragmentação episódica que seu cinema adquire na década de 1980, a variedade de gestos e a performance dos atores fazem com que a unicidade seja somada a uma totalidade e se diferencie somente por essas aproximações acumulativas (MARGULIES, 2016, p.275). Essa multiplicidade atua como uma nova possibilidade para experimentação das obsessões da cineasta, seja nos personagens e suas manias ou nos acúmulos de tempo-espço.

Encomendado pela TV Italiana como parte da série *Repère sur la Modern Dance*, o documentário *Un jour Pina m'a demandé* (1983), que acompanha por cinco semanas os ensaios e performances da companhia de dança Tanztheater Wuppertal, comandada pela coreógrafa e dançarina alemã Pina Bausch, enfatiza o discurso teatral e o ensaiado a partir da unicidade que concede a cada personagem ou grupo, expondo um exagero verbal prolongado num plano que não se finda. Akerman nos anos 1980, dá ao gesto e ao corpo um caráter ainda mais teatralizado do que nos anos anteriores. A repetição que Chantal faz das peças de Pina - uma vez em ensaio e outra no palco - atua de forma fragmentária e dispersa em *Un jour Pina m'a demandé*. E, é justamente por isso que são notados os detalhes das cenas, como a modificações no ambiente e no figurino; a mudança sutil no som, que no palco nota-se a plateia; a escolha dos planos pela cineasta; e também a forma do movimento do corpo, que não é idêntico nas duas.

Em *Les années 80* (1983) Akerman faz da sobreposição de vozes, as falas clichês e a estrutura em fragmentos, um filme que se desvia das construções de um musical convencional. O longa-metragem que foi um ensaio para uma comédia musical, entra em contraste com os outros filmes fragmentados da diretora, nele as cenas não possuem duração semelhante e sua montagem é mais acelerada, tendendo a um deslocamento às expectativas do filme musical. Esse interesse momentâneo da diretora pelo musical, todavia, “é a forma animada de uma perversão básica, um transbordamento da emoção presente em toda a sua obra” (MARGULIES, 2016 p.295).

1.2 As notas de intenção para *Toute une nuit*: Os instantes do clichê

Naquela noite, quando a cortina se levanta, não há nada além de flechas nas sombras, decisões impensadas tomadas em segredo, datas meio fracassadas, ideias barrocas, barulho de portas se abrindo sobre o ser esperado, sapatos de salto alto no asfalto, diálogos sonâmbulos, durante uma noite inteira, todos parecem ganhar na

loteria do desejo. É a parte engraçada do filme, aquela que confirma que Akerman é mais dotada do que parece para a comédia extravagante, entre Tati e o desenho animado. Ela conhece a falta de jeito e o peso daqueles corpos belgas, seu cansaço e humor, seu comportamento desajeitado. Toda uma galeria de "personagens" é apreendida no momento em que é cedo (ou tarde demais) para lhes perguntar "o que fazem da vida". Eles estão no crepúsculo, espalhados em uma noite quente, que os excita como pulgas. (DANEY, 2020)

Toute une Nuit (1982) é dividido em três partes, além das várias micronarrativas: 1) há o início da noite e as recorrentes fugas, onde pessoas se movem em gestos incessantes; 2) o meio, que se torna um descanso ou um momento reflexivo, onde tudo é mais calmo, sonora e gestualmente, com exceção à chuva; 3) o começo da manhã, que retoma o movimento, a rotina da vida volta em uma incansabilidade com aspecto de exaustão. O emprego que Akerman dá ao cotidiano e aos gestos no filme, é singular. A narrativa se passa em uma noite de verão, quando os personagens têm dificuldade para dormir e, por isso, se movimentam por Bruxelas - tudo mostrado em pequenos fragmentos, desdramatizando momentos que, em filmes clássicos, seriam o início ou o fim de um problema dissecado. Ao recortar esses instantes e não mostrá-los enquanto continuação ou resolução de conflitos e, ao invés, amontoá-los numa repetição exagerada, o filme torna possível uma banalização do amor e os impulsos do desejo que são percebidos como um clichê pelas acumulações. A forma como a diretora trabalha a estrutura de *Toute une nuit* remete aos processos minimalistas utilizados por Akerman em seus projetos anteriores e dão às cenas uma ideia de acúmulo, que permite uma potência afetiva diferente dos filmes convencionais com o mesmo tema. Ainda assim, não é possível definir o longa-metragem enquanto narrativo, estrutural, minimalista ou como sinfonia urbana (MARGULIES, 2016, p.278), por perpassar por diversos elementos - e desestabilizá-los - em sua construção.

A estrutura do longa-metragem se concentra nas pequenas variações a partir, ainda, de um distanciamento da câmera, apelo às formas e a montagem formalizada - tal qual o cinema estrutural⁷. Para uma investigação sobre o filme, o presente trabalho utilizará os escritos de Akerman sobre o longa-metragem, publicados originalmente em 1982 pela revista *Ateliers des arts* como uma "nota de intenções" da diretora. A escolha em se estender ao texto não se deve a um comparativo roteiro-filme, nem pretende buscar uma veracidade daquilo que a

⁷ "Como indica o termo, bem preciso, essa variedade de cinema de artista (ou 'experimental') oferece a singularidade de repousar sobre estruturas temporais mais ou menos rigorosas, e até mesmo rígidas. A manifestação mais elementar do princípio estrutural está próxima da 'montagem métrica', que repousa sobre relações de duração estritamente medidas, e geralmente simples, entre os fragmentos sucessivos de um filme; essas relações são o essencial do filme, cujo conteúdo dos planos é, se não indiferente, ao menos bastante minorado. Em geral, porém, as estruturas têm, além do aspecto métrico puro, um aspecto rítmico, e também um jogo sobre as relações de conteúdo entre os planos" (AUMONT, 2006 p.110).

diretora quis ou não produzir. Esses escritos literários são acrescentados como uma linha condutora para as discussões, como um guia textual justaposto à uma análise fílmica.

Como citado anteriormente, o filme desloca-se da noite para a madrugada e, em seguida, para as primeiras horas da manhã. Akerman queria fazer um filme sobre Bruxelas e, para a realização dele, se utilizou das anotações, como pequenos trechos cotidianos, que fazia em seu caderno. Logo no início, escreve: “a primeira parte (a mais longa), a noite, decorre num ambiente muito tenso, aquele que antecede as grandes tempestades, ao ritmo dos batimentos cardíacos”. O ritmo de um filme é alcançado, em obras mais convencionais, pela montagem e a movimentação de câmera. Em *Toute une nuit*, com a longa duração e o uso de câmera fixa, as cenas se revelam em uma lentidão que é contraposta pelos corpos que se deslocam. A teatralidade dá ritmo ao longa-metragem. Os gestos exagerados, o movimento das pessoas - se sentando, correndo pelas ruas, entrando ou saindo de estabelecimentos comerciais, prédios ou casas -, somados ao som volumoso da cidade, que abrange os ruídos de carros, vozes externas, cadência das falas, barulho de passos e as músicas, possibilitam uma oscilação de ritmo. E, tendo em vista que quase todas as cenas possuem o mesmo tempo, que varia de trinta segundos a cinco minutos, essa oscilação se deve ao som e ao corpo e suas escalas rítmicas.

Os “fragmentos que são como pedaços de intensidade” são intercalados, montados de forma que não possuam uma linearidade. Essas sequências de imagens, por vezes, devido ao espaço cênico que se operam, causam uma falsa impressão de continuidade, dando ao espectador uma ilusão do que vem a seguir. Ainda, essas interrupções narrativas pela montagem contribuem para a recorrência de uma sensação de aleatoriedade e repetição de cenas, permitindo uma aproximação com a estrutura minimalista e, desse modo, o drama é esvaziado. Por outro lado, tematicamente, a energia que o desejo e a fuga estabelecem no filme, impulsionam um trajeto quase cômico e, que adquirem uma sensação de ligação entre as personagens, como se, em algum momento, houvesse um encontro entre as histórias. Para Ramalho (2013):

Qualquer demanda de continuidade ou de fechamento arruinaria o movimento, posto que ele depende da velocidade dessa passagem por entre distintos lugares, composições e enlaces. Assim como a persistência da busca depende da possibilidade de experimentá-la como renovada a cada começo – de esquecer, portanto, o malogro das tentativas do passado, convertendo a insatisfação em promessa – a obra articula uma estreita correspondência entre seus mecanismos formais e a qualidade das afecções que a orientam. (RAMALHO, 2013)

A cineasta cita que “não há relação, a não ser a musical, com as retomadas e as pausas”. De fato, a canção *L'amore perdonera* de Gino Lorenzi é resgatada em repetições pelas micronarrativas e isso faz com que sua utilização ganhe formas ambíguas. Primeiramente, não se sabe se ela é diegética ou não. Quando a personagem de Aurore Clément dança em um corredor com um homem, a música, que não aparecia já havia um tempo, ressurgue. Clément diz “adoro essa música”, provando o pertencimento da canção na diegese. Contudo, a utilização desse som tem alterações de volume irrealis e a música é interrompida pelo barulho do telefone, como se não pertencesse à cena. Além disso, o sentimentalismo que a canção abarca parece não condizer com as imagens mostradas. Nesse mesmo momento, enquanto o casal realiza sua coreografia, a mulher faz um monólogo sobre um outro homem pelo qual está apaixonada e os barulhos de carros se tornam cada vez mais presentes. Isso faz com que o romantismo dado pela música seja confrontado pelas variadas possibilidades de atenção sonora, mesmo que forçando a atenção às falas - como as cartas lidas em *News from home*. Em uma outra cena, há um casal de idosos assistindo televisão e a canção aparece sutilmente. No início os personagens estão alheios um ao outro, ao ouvir a canção - que logo desaparece - decidem sair para dançar. A música, assim, confere um aspecto de romance. Há mais canções dispostas pelo filme, algumas concedem sentimentos mais intensos, outras menos, e aparecem com frequência em momentos de dança, tornando possível a ampliação dos gestos românticos ou contribuindo para desestabilizar a narrativa - com seu uso minimalista.

A utilização da altura sonora dos objetos que Akerman faz em *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* é parecida em *Tout une nuit* no sentido em que eles ganham importância nas cenas. Porém, no segundo, além da diferença na captação, há muitos ruídos externos que se alteram conforme o passar do tempo: o som não é isolado do mundo. As cenas, no geral, possuem um foco sonoro intenso no caminhar das personagens, onde a sincronia, como em *News from home*, é ilusória. Esse exagero dos sons de passos produzem uma constante sensação de fuga devido a atenção delegada à eles. Há uma cena em que uma mulher acompanha seu marido em um banco, para tirar os pertences dele para que façam uma viagem. Com a distração do homem, a mulher corre, em fuga, e o som dos sapatos é ampliado. O homem não percebe a fuga, o que se torna estranho aos espectadores tendo em vista os ruídos exagerados.

Os personagens do filme, mesmo que em constante movimento, não estão vagando à deriva, eles são determinados, “numa urgência para alcançar um ponto que não visamos e que jamais vamos conhecer: seres que desejam o fora de quadro” (RAMALHO, 2013). Essa

urgência faz com que, com frequência, entrem e saiam do campo de visão. Essas fugas da imagem aparentemente denotam uma mera configuração estética. Porém, a fixidez da câmera ocasiona um limite ao espectador que quer ver mais devido ao interesse ampliado pelo som fora de cena e a duração do plano. Além disso, esses enquadramentos rigorosos de Akerman se assemelham às telas de Hopper: com a profundidade de campo a partir de portas ou janelas que também servem para emoldurar os planos; a utilização de vidros e luzes definidas; os espaços como lanchonetes, bares, ruas e casas; as cores vibrantes (IVERSEN, 2018, p.17).

As semelhanças entre Akerman e Hopper se estendem e são melhores exploradas no capítulo dois deste trabalho, por enquanto é preciso se ater à semelhança entre os dois a partir da iluminação cotidiana. As luzes, em ambos, são dramáticas. Em *Toute une nuit* a iluminação de dentro dos estabelecimentos quase passa para fora deles e há diversos pontos de luz, algumas podendo ser cenográficas, havendo até a intervenção do elenco, como no momento que um homem, deitado, pega o abajur. Uma outra questão a ser notada pela iluminação é a passagem do tempo, o passar da noite faz com que as luzes se modifiquem - de artificial à natural - e torna o encadeamento de ações (os cortes da cena) mais unificado. A luz utilizada é direcional - como em Hopper. E, os flashes de luz que entram pela janela do casal são um ponto alto para a iluminação que, junto ao som, exibem a tempestade, sendo o seu anúncio quase um promotor de unidade narrativa. A chuva é desvendada em vários trechos do filme e traz a ele uma interrupção com a noite, como uma tentativa de frescor ao calor que provoca a insônia. Há uma espécie de respeito a essa chuva. Chantal escreve em suas notas: "então, tudo para nas casas. As pessoas ficam em silêncio. Se estiverem deitados, quase param de respirar; desligam tudo, luzes, rádios, toca-discos". A chuva é uma volta para um tempo que é dado pela natureza, que não permite intervenções humanas. Ela é, no filme, um elemento cotidiano, faz parte da estação do ano, mas é também inesperada, mais um rompimento com o movimento dos corpos.

Permitindo uma multiplicidade de cenários da cidade, o espaço tem como fundo casas de subúrbio, um prédio antigo em frente a uma praça, ruas, cafés e bares abertos. Com seus 75 personagens e 55 cenas, a fragmentação que a cineasta faz pela montagem, tendo em vista as localizações e ações sem linearidade, admitem uma ideia de acumulação e repetição. Porém, as diferenças entre esses vários personagens aglomerados em quase uma hora e meia de filme, não podem ser completamente exploradas. Suas peculiaridades, que se inscrevem nos gestos e nas falas, contribuem para que haja um aspecto superficial e inacessível neles. O tempo real das ações propiciam a descrição dos cenários. A não neutralidade desses lugares e suas descrições em cena devido a longa duração, configuram socialmente os personagens.

Enquanto os ruídos se assemelham nos diversos espaços e a fala tem uma faculdade disjuntiva à realidade, as imagens inserem ao filme uma demarcação real da cidade. Todavia, o filme não atinge um estilo etnográfico, defronte a cidade há também um estudo do corpo e de uma forma dramática estilizada.

As áreas comuns de *Toute une nuit* constituem o equivalente cinematográfico dos quadros paradigmáticos, que evocam a pesquisa ou o estudo etnográfico, em que as diferenças entre personagens individuais ficam subsumidas em categorias abrangentes como “vida suburbana” ou “vida urbana noturna”. Contudo, ao criar apenas um simulacro de encontro, essas áreas compartilhadas perversamente obstruem a totalidade. (MARGULIES, 2016, p.277)

É importante ressaltar que esse efeito de semelhança entre cenas em *Tout une nuit* se estabelece para possibilitar um engajamento do público pela duração e pela diferença que instaura nos gestos exagerados, Akerman quer que o espectador permaneça acordado “sugerindo-lhes que uma noite inteira é tempo suficiente para um corpo passar por todos os estados, mesmo os estados impossíveis de desejo e os improváveis. estados de posições amorosas” (DANEY, 1982). No filme, o tempo explorado é o de duração e presença corpórea (no conceito defendido Margulies). A diretora compõe micronarrativas repletas de planos cotidianos banais em suas intensas pulsões sentimentais e escreve como penúltima nota sobre o filme “não vou tratar de folclore nem fazer sociologia, vamos perceber tudo de forma fugidia” sugerindo o eterno movimento do elenco - acompanhado por barulhos de sapatos. O filme reivindica um olhar atento e aposta no tempo para a inscrição dos personagens em um espaço estetizado de um cotidiano. Considerando os interesses estéticos de Chantal Akerman, o próximo capítulo se debruça sobre o cotidiano moderno enquanto tempo, tendo a dramaturgia, a pintura e o cinema como ponto central.

2 O TEMPO NO COTIDIANO MODERNO

A força emocional da arte, para Susan Sontag (2020), reside na forma e não em sua temática. A escritora se refere à forma como o modo que o realizador tem de transmitir seus pensamentos ou obsessões, disciplinando as emoções ao mesmo tempo em que as desperta (SONTAG, 2020, p.230). Ela entende o distanciamento, a neutralidade e o adiamento das emoções como um meio para isso. Já Tarkovsky (2010) considera que o principal recurso formal do cinema é o ritmo, para ele

“O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora — esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem. (TARKOVSKY, 2010, p.134)

O que diferencia o cinema das outras artes é a inscrição do espaço-tempo. De fato, tanto a fotografia como a pintura tem sua relação com o tempo, ambas podem prever a captação de um momento qualquer e, no caso do cinema, há uma sistematização. O esforço para quantificar e controlar o tempo se fortaleceu com os avanços industriais, a mercantilização do trabalho e a ampliação das ferrovias, que resultaram no advento do relógio e na sincronização do tempo e logo seu estabelecimento como valor econômico. Para Doane (2002) “O tempo surge como um problema intimamente ligado à teorização da modernidade como trauma ou choque”, ele não é mais “o fenômeno benigno mais facilmente apreendido pela noção de fluxo, mas um fenômeno problemático e ansioso” (DOANE, 2002).

Desde os irmãos Lumière, com *A saída dos operários da fábrica* (1895), a inscrição do tempo enquanto realidade é algo discutido. O realismo enquanto movimento estético em busca de uma representação fiel do mundo é muito recente - datando aproximadamente do século XIX (STAM, 2010, p. 30). Mas segundo alguns pensadores, como Bazin (1991, p. 19), a arte sempre procurou retratar o duplo, uma imagem que eternizasse e preservasse a vida humana, em que o espectador pudesse se projetar na personagem - o que ele chamava de “complexo de múmia”. Para ele, é com a invenção da fotografia que concretiza o complexo da múmia, criando por definitivo uma imagem que eternizaria o presente, sendo fiel e objetiva. Ele diz que a fotografia

libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. [...] Por mais hábil que fosse o pintor, sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside em mero aperfeiçoamento material [...], mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. (BAZIN, 1991, p. 21)

Para Bazin, é a não-intervenção humana na fotografia que torna-a objetiva e portanto, faz dela naturalmente documental, capaz de registrar o mundo ao seu redor como nenhuma arte poderia fazer. Justamente por isso, as artes plásticas entram em crise com a invenção da fotografia, uma vez que a arte que busca a mímese da realidade não pode mais existir. Desse ponto de vista, o cinema já surge com um caráter realista (especialmente com o advento do cinema falado), já que ele é retratado como uma janela para o mundo. O pensamento de Bazin deve ser contextualizado: no momento em que formulava sua tese sobre o papel do realismo no cinema, havia um debate na comunidade acadêmica sobre a “essência do cinema”, em que haviam duas frentes - os formalistas, que acreditavam que o cinema deveria se distanciar ainda mais das artes ao moldar uma nova realidade com artifícios estilísticos (montagem, iluminação, cenário, etc), e os realistas, que acreditavam que o cinema deveria oferecer representações confiáveis da realidade.

A filosofia de Bazin era a de que o cinema deveria oferecer uma estética igualitária e democrática, e que através de meios como a decupagem poderia-se moldar a percepção do espectador, inclusive podendo colocar no filme uma ideologia anti-democrática. Para isso, Bazin buscava uma “estética do real”, que encontrou-se no movimento do neorealismo italiano. Os filmes dessa escola - clássicos como *Ladrões de bicicleta* (1948), *Roma: cidade aberta* (1945) e *Alemanha: ano zero* (1948) - surgiram do impacto da Segunda Guerra Mundial na sociedade italiana. Para retratar isso, utilizava-se filmagens em locações, não-atores, diálogos improvisados e com gírias, um ritmo lento, muitos planos-sequência e uma estética documental pela profundidade de tela que cria uma imagem “chapada”. Bazin vê estes elementos como primordiais uma vez que eles se afastam do que o cinema hollywoodiano fazia no período, e tinham uma importância social. Segundo ele não era “um realismo de tema, mas de estilo” e “o sentido moral ou dramático nunca está aparente na superfície da realidade” (BAZIN, 1991, p.190), assim, o cinema que possibilitaria a presença de acontecimentos reais, seria um cinema de registros. Para Bordwell (2013), o que Bazin faz ao sugerir essa ideia é colocar “o cinema inteiramente fora da história de sucesso do modernismo” (BORDWELL, 2013, p.103).

Em *Sobre fotografia*, Sontag (2004) escreve que, na realidade, a fuga da pintura de uma representação realista teria ocorrido de qualquer maneira e que “o impacto da fotografia na pintura não foi tão claramente delimitado”, já que “quando a fotografia entrou em cena, a pintura já estava começando, por conta própria, sua lenta retirada do terreno da representação realista” (SONTAG, 2004, p.110). Partindo para um outro momento, os “jovens turcos” ao mesmo tempo que homenageavam Bazin, propunham um cinema que negava a transparência da narrativa.

Durante uma mesa redonda, um grupo de críticos dos *Cahiers* colocou o cinema firmemente em um contexto modernista, vinculando-o ao existencialismo, ao *nouveau roman*, a Stravinsky, Picasso, Matisse e Braque. Concluíram que *Hiroshima* renovava o legado soviético enquanto ostentava suas próprias operações formais à maneira moderna. A *montage*, para Eisenstein, assim como para Resnais, consiste em redescobrir a unidade a partir de uma base de fragmentação, mas sem ocultar a fragmentação ao fazê-lo. (BORDWELL, 2013, P.128)

Como o já mencionado, “os modernistas empreenderam uma busca consciente pelas bases da forma” (BORDWELL, 2013, p.125). Nos anos 1960, Jean-Luc Godard, junto a Alain Resnais, Jean-Marie Straub, entre outros, sugeriam um cinema que buscava juntar o público de massas a um cinema de vanguarda. Em contraste, nos Estados Unidos os cineastas experimentais, além das utilizações formais, viam nas artes visuais e performáticas meios para seus trabalhos. Vale lembrar que o trabalho de Chantal Akerman caminha por várias vertentes de cinema, podemos compará-lo até mesmo a duração do tempo de Bazin (MARGULIES, 2016). Em Akerman, como já discutido, não há uma tentativa de representação da realidade e as suas obsessões estruturais fazem com que utilize a câmera de modo muito diferente do que ele acreditava. O cinema de Akerman têm uma falsa impressão de profundidade e um foco em detalhes insignificantes, nele o realismo é transformado em hiper-realismo

O hiper-realismo é entendido aqui como a tradução cinematográfica do efeito de distância que se dá quando uma pintura ou escultura reproduz um objeto que já é ele mesmo uma imagem, como, por exemplo, uma pintura de Richard Estes que reproduz uma fotografia. Há aqui um efeito duplo: olhamos para um estágio da reprodução intermediário e estático, que sutilmente desfaz a referencialidade e a apresenta num segundo grau de afastamento. Em algumas obras hiper-realistas, esse efeito de distanciamento também resulta de um foco exagerado em detalhes aparentemente mundanos da realidade, assim como de uma mudança de escala. A ênfase em detalhes superficiais sugere um estranhamento, um excesso: vê-se mais do que é necessário para “ler a imagem”. (MARGULIES, 2016, p.111)

Há em *Toute une nuit* a utilização de gestos e músicas clichêizadas em um cotidiano trivial - a noite. A repetição das cenas performáticas dos casais, tão familiares às comédias românticas, provocam um efeito de realidade e artifício, possibilitando uma percepção

temporal do filme, que é aprofundada pela câmera fixa. Akerman propõe um rompimento temático com suas ficções anteriores, mas formalmente seu trabalho permanece muito próximo. Para Koutsourakis (2019) o problema sobre as discussões modernistas é sustentar que seu desenvolvimento se dá apenas por um projeto estético e não político, ele diz que

O modernismo estético não era um fenômeno explicável em termos de um conjunto de elementos formais, tampouco seu objetivo supremo era chamar a atenção para sua produção estética. Vejo o modernismo antes como uma estética da negação, cujas respostas formais à modernidade podem ser consideradas como indícios de uma crise de representação de um mundo que se tornou muito mais complexo e fragmentado. O modernismo minimiza a coerência formal e estética (mesmo seus representantes realistas como evidenciado no neorealismo italiano, cuja preocupação com o cotidiano mina a aparência/harmonia dramática), porque reconhece o fracasso da arte em resolver as contradições que aspira retratar. É isso que conecta várias manifestações do modernismo em diferentes formas de arte, como literatura, drama e cinema. (KOUTSOURAKIS, 2019, p.406).⁸

Discutindo sobre o *slow cinema* - cujas algumas das principais características são a duração estendida e a estética minimalista, presente em certas obras de Chantal Akerman -, o autor parte para uma análise de filmes e seus focos em rotinas cotidianas desdramatizadas, indicando uma separação do indivíduo da comunidade. Por meio dessa desdramatização, há uma atenção aos espaços sociais e as situações cotidianas, o não interesse em um desenvolvimento narrativo se dá pelo desejo de cultivar a capacidade de observação social do público, chamando a atenção para os corpos das personagens dentro dos espaços em que são inseridas, propondo uma experiência comum. Para ele, o modernismo

provocou um fascínio pela superação do passado, juntamente com uma ansiedade persistente pelo presente e pelo futuro. A diferença com a crítica pós-moderna do Iluminismo é que o tempo para o pós-modernismo parece ter congelado, como se estivéssemos presos em um presente eterno do qual não há saída. estabilizar o estado de coisas existente; enquanto o presente pode ser objeto de crítica, isso dificilmente nos garante uma melhor compreensão de suas condições materiais e processos sociais. (KOUTSOURAKIS, 2019, p.394)⁹

⁸ Do original: Aesthetic modernism was not a phenomenon explicable in terms of a set of formal elements, neither was its supreme aim to call attention to its aesthetic production. I see modernism rather as an aesthetic of negation, whose formal responses to modernity may be considered as indices of a crisis of representation of a world that has become much more complex and fragmented. Modernism downplays formal and aesthetic coherence (even its realist representatives as evidenced in Italian Neorealism, whose preoccupation with the everyday undermines dramatic semblance/harmony), because it acknowledges art's failure to solve the contradictions it aspires to picture. This is what connects several manifestations of modernism in different art forms, such as literature, drama and film. Tradução nossa.

⁹ Do original: that provoked a fascination for the overcoming of the past along with a persistent anxiety for the present and the future. The difference with the postmodern critique of the Enlightenment is that time for postmodernism seems to have frozen, as if we are caught in an eternal present from which there is no way out. As such, the postmodern critique of western rationality becomes a means of stabilizing the existing state of

Em Jeanne Dielman e suas tarefas diárias, a relação entre o cotidiano modernista e o tempo lento é mais perceptível. Em *Toute une nuit*, entretanto, a longa duração se instala em partes recortadas, como uma noite desordenada. A assimilação dos espaços desvendados por essas microhistórias, que não tem um centro, só são possíveis pela duração prolongada dos planos. As estruturas temporais do filme se unem a uma textura estética pictórica e uma teatralidade percebida como movimento cotidiano - o andar, abraçar, tocar em objetos. É através “da referencialidade que o cinema hiper-realista de Akerman revê a ênfase modernista na materialidade” (MARGULIES, 2016, p.107).

2.1 O Drama esvaziado e drama plástico

As relações entre os filmes de Chantal Akerman e as telas de Hopper podem ser estabelecidas por diversas características: devido a abstração de uma realidade através da luz, cor e forma, dados de modo pouco poético; os espaços melancólicos que parecem refletir questões do homem moderno; o cotidiano visto de forma comum e alienado; as questões psicológicas disfarçadas por uma imagem distante; “a sensação de atemporalidade, ou tempo parado” (PONS, 2006, p.10).

A pintura de Hopper é narrativa, ou seja, oferece-nos um instante que faz parte de uma realidade que flui continuamente, na qual o tempo desempenha um papel fundamental. Os personagens retratados são afetados por eventos ocorridos anteriormente e que, além disso, não podem evitar a presença e a continuidade do que os cerca. (PONS, 2006, p.9)

Nas obras de Akerman, depois de uma assimilação como conteúdo formal - pelo excesso de seu hiper-realismo - há um deslocamento à narrativa (MARGULIES, 2016). Em “*The World without a Self: Edward Hopper and Chantal Akerman*”, ao discutir as pinturas de Hopper e suas similitudes aos filmes de Akerman, Iversen (2018) atenta

Enquanto Akerman reconheceu que sua estratégia formal visava alcançar um olhar neutro e impessoal, ela faz com que a indiferença superficial e a banalidade das imagens atuais ressoem com momentos históricos de trauma. A despersonalização

things; while the present can be subject to critique, this hardly grants us a better understanding of its material conditions and social processes. Tradução nossa.

em Akerman está ligada ao material traumático inacessível a um sujeito consciente (IVERSEN, 2018, p.16)¹⁰

A autora acredita que abandonando o ponto de vista subjetivo há a possibilidade de uma outra realidade. Ela aborda que “esse ponto de vista não seletivo e impessoal está intimamente associado à imagem fotográfica” e, para a fotografia, há sempre o imprevisto, um não-intencional. Dessa forma, algo que ocorre na imagem é assimilado pelo sujeito que a observa sem um eu- consciente, “isso explica por que a indiferença superficial de uma imagem pode ocultar profundezas traumáticas”¹¹. (IVERSEN, 2018 p.18)

À medida em que um plano é uma imagem em movimento, “um filme não é uma pintura” e “um plano não é uma pintura” (BONITZER, 1985, p.29). Mas um plano para Bonitzer é o que aproxima um cineasta de um pintor. O crítico conceitua o plano-tableau observando a relação plano-pintura, onde, ao se assemelhar a uma tela existente, sempre impõe uma duplicação de visão e assim o plano é mais imagem do que qualquer outra coisa, sendo ele uma representação de algo que existe. Para o crítico, a disjunção entre a imagem do filme (movimento) e a pintura representada (estática) faz com que haja uma imobilidade na imagem e “por constituir um tempo de paralisação do movimento do filme, não parece ser capaz de se integrar no todo, no ritmo narrativo” (1985, p.31). E essa duplicação de imagens em uma só, propicia uma leitura do referente por parte do espectador, que acaba unindo a significação da pintura na imagem fílmica. Para o autor, o plano-tableau é a-narrativo, “razão pela qual tem sido utilizado por cineastas que privilegiam a encenação e a plasticidade sobre o roteiro e a linha narrativa” (1985, p.31). Nessa concepção, a semelhança entre *Toute une nuit* e as telas de Edward Hopper - pela importância que Chantal Akerman dá ao espaço-plástico do filme - possibilita que o cotidiano alienante dos personagens seja fortalecido pelo conteúdo estático (pintura), podendo situá-lo em um plano-tableau e logo em um filme a-narrativo.

Porém, em *Toute une nuit*, há ainda a fragmentação sonora e os gestos exaltados das performances que deslocam a atenção do espectador. A desdramatização pela teatralidade, o silêncio e o clichê pode ser discutida por uma perspectiva do drama moderno. Hoje em dia as diferenças entre cinema e teatro são claras, tendo em vista as especificidades de cada meio. Porém, as reflexões sobre as distâncias e semelhanças entre os dois são levantadas desde a realização dos primeiros filmes, sendo aprofundadas com a chegada do cinema sonoro. Pelo

¹⁰ Do original: While Akerman acknowledged that her formal strategy was aimed at achieving a neutral, impersonal gaze, she makes the surface indifference and banality of the present-day footage resonate with historical moments of trauma. Tradução nossa.

¹¹ Do original: This explains why the surface indifference of an image may veil traumatic depths. Tradução nossa.

ponto de vista dramático, o cinema dos anos 1950 e sua necessidade de formas estilísticas bem estabelecidas, romperam com um encaminhamento dramatúrgico claro nas histórias, utilizando os modos de narração, composição cênica e montagem que desdramatizavam as narrativas. Este trabalho apresenta algumas possíveis aproximações entre esses dois meios distintos.

Para Sarrazac, o drama moderno é definido como um drama esvaziado e, “a rigor, não há crise do drama, mas do homem. Em sua extrema plasticidade, o drama em mutação abraça essa crise (SARRAZAC, 2017, p. 333). Tendo em vista o filme *Toute une nuit* e suas possibilidades de definições formais, há a uma questão levantada por Margulies (2016) sobre os filmes de Chantal Akerman: quando um evento em um filme estrutural pode ser considerado dramático - tendo em vista o uso não narrativo da câmera fixa ou tomadas longas - e se a intensidade pode, por si só, construir o drama (MARGULIES, 2016). Considerando que as estruturas temporais rígidas, construídas ritmicamente pelo som e as ações dos personagens, com a duração de seus fragmentos seriais bem definida, o filme realmente percorre uma linha estrutural. Porém, a teatralidade, a performance do amor que o filme abarca, faz com que haja um certo descolamento. Mesmo em uma serialização aditiva e desordenada, os personagens se encontram e ensaiam gestos que confundem o lugar do longa-metragem,. Além disso, há a presença das falas que, ao mesmo tempo que exercem um desenho rítmico - abordado no próximo capítulo - funcionam como um monólogo ou diálogo um pouco desconexo com o Outro. Koutsourakis observa que no cinema moderno

A desdramatização é, assim, uma característica central desses filmes, uma abordagem estética que reitera a ambição do cinema modernista de observar espaços, gestos e situações cotidianas, com vistas a dar sentido ao modo como o tempo afetou as experiências sociais. Essa ênfase no cotidiano das coisas conecta o modernismo pré e pós-guerra. Por exemplo, nos filmes sinfônicos da cidade da década de 1920, a ênfase na natureza cotidiana da vida nas cidades tornou-se um meio de chegar a um acordo com as condições sociais nas metrópoles que podem não ser observadas por aqueles que as habitam. Da mesma forma, no modernismo do pós-guerra, a ênfase no tempo e no espaço torna-se liberada dos objetivos narrativos destinados a explorar o que Barthes, comentando Antonioni, chama de “as mudanças do tempo”. (KOUTSOURAKIS, 2019, p.405)

As peças modernas têm como característica a diluição ou a fragmentação do conflito. Grande parte delas vê nas histórias mínimas do cotidiano os seus temas centrais, devido a um interesse na entrada do espectador no ritmo lento da vida do personagem. Diferente das fábulas aristotélicas, que tem um encaminhamento narrativo que passa pelo início, meio e o fim - além de haver um conflito a ser solucionado -, o drama moderno começa a ser reformulado no final do século XIX, tendo em vista uma modernidade modificada. Dito isso,

o teórico Jean-Pierre Sarrazac em *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès* (2017), constata que o drama moderno tem uma estrutura aberta e heterogênea, em que os modos dramático, épico e lírico se sobrepõem. Por outra perspectiva, Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno* (2011) aproxima-se daquilo que ele chama de “crise do drama”, instaurando o conceito de drama absoluto - aquele que se define pela relação inter-humana, o diálogo e o tempo presente, onde há começo, meio e fim -, ou seja, a fábula. Sarrazac expõe que

(...) a fábula, no sentido aristotélico, não era apenas um organismo, era também um “sistema”. Sistema no interior do qual a relação cronológica entre os fatos, entre as ações, estava largamente determinada por uma relação causal que encadeava as ações umas nas outras, que instaurava uma instabilidade crescente numa situação a priori estável, estendia o conflito ao máximo, provocava a catástrofe e o retorno da fortuna. Hegel acrescentaria: e chegava a um “apaziguamento final” (SARRAZAC, 2017, p. 9).

Se aproximando a essa ideia de drama absoluto, Sarrazac define o drama-na-vida e, em contraposição a ele, apresenta o drama-da-vida, que buscaria dar conta da trajetória de uma vida inteira, se ligando à possibilidade ou a impossibilidade de inscrever o tempo. O autor cita diversas possibilidades dramáticas modernas e contemporâneas, tendo como ponto em comum uma estrutura que não desenvolve a fábula linearmente, ela é fragmentada e, ainda, o drama se desenvolve ao redor de um momento. Essa oposição ao modelo aristotélico-hegeliano, a lógica bio-lógica¹², as peças dramáticas modernas buscam representar uma humanidade fatiada, a partir de fragmentos que não precisam estar ordenados, podendo o drama ser "invisível".

Outra questão a ser observada por Sarrazac é a mudança na enunciação do discurso pelos personagens. No drama moderno o diálogo não mais traduz sentimentos cénicos ou servem para que os personagens entrem em contato um com o outro, há uma divagação nas enunciações, ele é exposto de modo a “configurar os homens falando no vazio, a inaptidão em entrar em contato” (2017, p.198). Os diálogos podem ser abertos e descontínuos, repleto de silêncios e misturando formas narrativas (como notado em Tchekhov), podem ser extremamente descritivos ou pode interpelar o espectador de frente e se comunicar com ele (como é o caso das obras brechtianas). Em todo caso, há uma mudança de paradigma, com monólogos excessivos ou ausência de sentido nas falas. Neste sentido, é notável o trabalho de Gertrude Stein, principalmente em suas peças-paisagem.

¹² Para Sarrazac, bio-lógica é a lógica aristotélico-hegeliana: “o belo animal”, a fábula em sua beleza completa, com todos os seus membros reunidos em um corpo único.

Stein se voltava para as repetições e para construções de frases difíceis de serem lidas de uma única vez, unindo palavras apenas pela semelhança sonora. A escritora é muito lembrada pela construção rítmica das frases e buscava “criar formas análogas às das artes visuais por meios verbais, mas não através da mimese convencional. Stein rejeitava a narrativa, a descrição e o diálogo” (LAUTERT, 2017, p.130). As peças de Stein são também repletas de condensações, de repetições e do aproveitamento casual de qualquer coisa que estivesse à sua volta (DO AMARANTE, 2017, p.132). Sobre a dramaturgia,

Stein acrescenta que os aspectos visuais da peça a distraiam do texto falado e vice-versa. Considerava difícil acompanhar ambas as coisas em conjunto: “As coisas sobre as quais se tropeçava e eram coisas tanto de ver quanto de ouvir eram roupas, vozes, o que eles os atores diziam, como estavam vestidos e como isso tudo se relacionava com a movimentação” (LAUTERT, 2016, p.10)

Ela acredita também que a peça não precisa contar uma história ou manipular ações, porque, para isso, seria necessário recorrer à ideia de presente, passado e futuro e, assim, apresentá-los. A escritora dizia que o ideal é que as peças sejam como uma paisagem onde “nada acontece, mas os elementos ali dispostos estão todos em relação uns com os outros”, pensando o teatro “a partir da visão e do som em relação com a emoção e o tempo” (LAUTERT, 2016, p.13). A relação que a sonoridade das palavras possui nas peças de Gertrude Stein podem ser notadas pelas repetições e pela insistência na ênfase em determinadas letras, transformando o sentido a partir dessas modificações ou repetições. Em seu artigo “*As paisagens sonoras de Gertrude Stein: a peça-paisagem na criação de mundos sônicos*” (2016) Lautert insere as peças de Stein no que traz Raymond Murray Schafer com sua investigação sobre as paisagens sonoras, onde “o termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (SCHAFER, apud LAUTERT, 2016, p.16). Stein desenvolvia sonoridades onde a palavra podia se tornar abstrata, invertendo o lugar do significado-ruído.

Tomando principalmente a quarta definição de ruído organizada por Schafer (2001), distúrbio em qualquer sistema de sinais, seria possível caracterizar os textos de Stein em muitas incidências como tal, pois realizam uma quebra com a transmissão linguística padrão. Se pensarmos, de modo bem isolado, nas enunciações de sua dramaturgia escrita como material para a criação de uma paisagem sonora e estudá-las em sua potencialidade fonética, é possível ver suas arrojadas construções gramaticais favorecerem a criação de sonoridades com tendência a alcançar o público por outros meios que não unicamente os dos sentidos lógicos e harmônicos da linguagem comum. (LAUTERT, 2016, p.17-18)

A forma como Stein utilizava a sonoridade pode ser inserida nas convenções minimalistas pela expressão verbal como tendência à abstração, na medida em que a execução possibilita estruturas e ritmos. A repetição exaustiva dos textos de Stein causam um efeito alienante, onde a palavra quase deixa de fazer sentido, tendo o ritmo como uma partitura musical. Nas obras de Akerman¹³, em partes, isso é parecido - a fala, em muitos momentos, em vez de confirmar o significado, deixa de fazer sentido, seja pela repetição ou a disjunção de ação e monólogo-diálogo. Ainda assim, o espectador considera o que é dito, “mesmo quando a escrita resvala para o concreto e o redundante” (MARGULIES, 2016, p.248). Para essas aproximações é necessário uma breve análise sobre as falas - monólogos e diálogos - em *Toute une nuit*.

2.2 Fala e gesto: do exagero à abstração

A gravação, o armazenamento e o arquivamento do tempo são propósitos de alguns dos aparatos tecnológicos da modernidade industrial. Antes do advento da fotografia, do fonógrafo e do cinema, o armazenamento do tempo podia ser feito apenas por meio de escritos e de partituras musicais. (HAYASHI, 2019, p.203)

No filme *Toute une nuit* o sons das canções, da movimentação dos corpos, das cadências das falas etc, compõem um ritmo. A música romântica demarca o lugar da intensidade das relações amorosas; os desencaixes entre texto e fala indicam maneiras para que o espectador esteja ciente do tempo fílmico; os ruídos de passos, objetos e vizinhos propõem um mundo real ao mesmo tempo que o modificam. A diretora diz que o que a interessa “no diálogo é que ele se junte ao ritmo [...] uma salmodia na qual as frases não façam sentido” (AKERMAN, apud MARGULIES, p.54), isso pode ser considerado como mais uma referência minimalista, onde há um deslocamento das falas para que elas percam o significado na narrativa. Desta forma, a obstrução de sentido na dramaturgia moderna teatral (os monólogos, a fragmentação, os desvios de significação) e nas obras da diretora, podem também ser relacionadas - se definidos por um uso textual anti-naturalista e anti-ilusionista. Os filmes da diretora, utilizam o texto de um modo em que a escrita banal, repetitiva e disjuntiva, modifica o sentido.

¹³ Em *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), a diretora cita “aqui está minha vaca; minha vaca é uma vaca é uma vaca é uma vaca” em referência à frase “uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa” do poema de Gertrude Stein. (RAMALHO, 2015)

Apesar de particularmente reduzido à forma e ao ritmo, um resíduo de conteúdo acaba por ressurgir, Akerman explora a língua como um todo. Em sua obra, o texto sempre importa e é impossível esvaziar o significado por completo. Cabe aqui um paralelo com a oscilação visual de Akerman entre literalidade e referencialidade: as linguagens são submetidas a mesma estratégia de acumulação aparentemente sem sentido. (MARGULIES, 2016, p.257)

Os sons em Akerman se expandem, igualando ou alterando o volume de ruídos, canções e informações banais. Ela percebe na informação redundante e no exagero do ruído uma forma de composição que ajuda nesses clichês narrativos. O uso de monólogos são percebidos em várias cenas. Uma mulher fala a um homem que ela bebeu demais, que está quente e que tem medo, como se estivesse citando frases em vão, ao dizer a palavra “medo”, é interrompida por aquele homem para que entrem em casa, esse rompimento com o desenvolvimento das falas, faz com que a desdramatização da cena seja dada por causa dessa fratura, esse pedaço rompido. Em momento posterior, já no meio da noite, um casal está deitado, a mulher suspira, o homem pergunta se ela está suspirando e ela diz que sim. Após, ele pergunta no que ela está pensando e ela responde: “queria que o verão acabasse”, depois de um silêncio, complementa: “acho que não nos amamos mais”. Todo o diálogo é pronunciado de modo monótono. Com a fala da mulher, o que parecia caminhar a uma intensificação de emoções é interrompido quando o homem diz, também em tom seco: “você está pensando nisso há um bom tempo”, havendo uma quebra com o drama anunciado.

Há cenas em que as personagens parecem ignorar o som das chamadas de outras pessoas, que se encontram fora do plano. Em uma delas, a personagem, interpretada pela mãe da cineasta (Natália Akerman), enquanto fuma um cigarro é invocada pela filha (a voz da própria Chantal), que diz “mamãe” repetidas vezes. A personagem só atende o chamado depois de um tempo. Em outra cena, uma mulher deitada em sua cama, também é abordada por uma voz que a chama, ignorando-a. Essas repetições junto a duração do tempo de acatamento, apresentam uma rejeição ao diálogo e à ação de acordo com o Outro. Já no final, quando uma personagem, ao falar ao telefone, repete “oui” inúmeras vezes, há uma qualidade rítmica, onde a fala parece se afastar do natural, fugindo do conteúdo para adentrar a forma - quase como os ruídos dos carros que atropelam as falas.

Por outro lado, é a partir do diálogo que o filme anuncia o que vai acontecer ao espectador: há um casal no meio da rua, a mulher diz ao homem “não podemos ficar aqui a noite inteira” e ele responde “sim, podemos”. Uma das características propostas por Sarrazac ao definir o drama moderno seria a antecipação - as outras são: retrospectão, opção, repetição-variação e interrupção -, muito utilizada por Brecht, funcionando como prólogos,

chamadas ao público, epígrafes etc. Só que, em *Toute une nuit*, isso acontece com quase meia hora de filme, após várias outras microhistórias.

Atentando-se ao corpo nesta cena, há uma referência ao trabalho performático de Pina Bausch em *Cafe Müller* de 1978, que “são danças de encontros e desencontros, de solidão encontrada” (MARTÍNEZ, 2011, p.214). Em *Un jour Pina m’a demandé* (1983) Akerman capta um casal, a mulher posicionada à direita e o homem à esquerda, quase nas bordas da tela. A mulher corre até o homem, apertando-lhe em um abraço e volta correndo, de costas, para sua posição inicial. Essa movimentação é repetida e, na volta, a mulher vai ficando cada vez mais distante do homem. As cenas do documentário realizado por Chantal Akerman sobre Pina, concentram-se na simplicidade desses corpos dançantes e suas formas de afrouxar o sentido do movimento: seja pela mise-en-scène coreografada de Bausch, pela câmera perseverante da cineasta ou pela sua montagem seca. Nele, o olhar e o ouvir de Akerman para a obra da coreógrafa, emerge como um lugar privilegiado para se pensar o filme como um contato sensório entre corpo, tempo e movimento. Todavia, é preciso evidenciar que aproximar o cinema de Chantal Akerman ao teatro-dança de Pina Bausch só é possível devido ao contexto minimalista que as influenciaram, favorecendo para que utilizassem elementos parecidos em suas obras. No mais, cada uma das artistas desenvolve seu trabalho somado também a outras fontes, díspares entre elas.

A maioria das cenas de *Toute une nuit* se relacionam com o uso do corpo nas coreografias de Pina Bausch. A narrativa opera a partir da repetição e do prolongamento do tempo das cenas, algo notável na obra das duas artistas. Bausch tem no seu teatro-dança a ideia de dissociação de ações a partir da acumulação da repetição e seus prolongamentos. Ela acredita que a repetição dos gestos pode modificá-los, dando-lhes um sentido diferente do inicial e, por vezes, levando a reconsiderações sobre a forma. Assim, essa repetição ganha um sentido estético. Ainda, a coreógrafa entende que é o excesso dos mesmos gestos que provoca nos bailarinos e nos espectadores certos sentimentos e experiências, além de transformar o enredo da cena pela sutileza das diferenças. A pesquisadora Sayonara Pereira (2018), em seu trabalho “*O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch*”, argumenta que as concepções coreográficas de Bausch emergem da dança de expressão alemã e também da dança moderna americana, visto que Pina estudou e se apresentou em diferentes companhias em Nova York. Margulies aponta que: “a afinidade entre a arte minimalista, performática, e o cinema estrutural e minimalista elucida como as estratégias de representação em tempo real, a repetição e serialidade engajam o corpo do espectador” (MARGULIES, 2016, p.117), afirmando também que é a partir de um olhar prolongado, não apenas sobre o movimento da

performance, mas também a partir do som das falas que se tornam um objeto simplista, é que há a troca entre o conceito abstrato e a experiência sensorial, tanto as falas - texto ou som - como os gestos, em *Toute une nuit*, tendem a um esvaziamento.

Mesmo com composições ligadas ao teatro - como o longo plano estático, as falas esvaziadas do teatro moderno e o corpo que “fala” - os modos como Akerman utiliza o ritmo no tempo, no som, no espaço e por meio também da montagem, são próprios do cinema. Em entrevista, a diretora aborda essa relação

Mesmo que eu faça um cinema teatral, não é a mesma coisa. Eu toco muito, mesmo que não seja visível, na edição, na pausa ou na continuidade, na escala dos planos. Quando vejo uma peça que não gosto, não consigo imaginar fazê-la novamente com uma Visão [cinematográfica]. Provavelmente se eu fizesse teatro seria Wilson em seus trabalhos iniciais, mas já foram feitos. (AKERMAN, 1995)¹⁴

¹⁴ Bob Wilson “era admirador confesso da poesia de Gertrude Stein, fez com que seus roteiros e diálogos estivessem em sintonia com as expectativas das peças-paisagem”. Ver mais em: PATRIOTA, Rosângela. O pós-dramático: Um conceito operativo?. J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (orgs.). Perspectiva, 2008.

CONCLUSÃO

Em *Toute une nuit* há muitas questões a serem investigadas a fundo: a exploração temática e espacial anulam uma simples experimentação de estrutura, as formas arquitetônicas estetiza um cotidiano banal, o enredo convencional e a disposição espaço-tempo são acomodados em momentos esvaziados e fraturados, o som é repleto de indicalizadas e variações de ritmo e volume. O presente trabalho levanta brevemente algumas delas por meio de aproximações com a música, a pintura e o teatro. Porém, as discussões estão longe de terem sido esgotadas.

Nota-se necessário uma averiguação minuciosa sobre cada aspecto levantado e não aprofundado na pesquisa, sendo eles: as relações entre *Toute une nuit* e o teatro-dança de Pina Bausch; as semelhanças entre as disposições de objetos e personagens no filme com as pinturas de Hopper; o som e suas variações a partir dos monólogos e os silêncios e; as referências, ou não, a Gertrude Stein. Percebe-se que outros vários temas são potentes para discussões junto ao filme, como as tentativas de fuga - a maioria de mulheres - que podem ser consideradas sintomáticas dentro de uma perspectiva feminista ou as repetições e as palavras sonoras nas canções judaicas, que são influências para a diretora principalmente nos anos 1980.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUBENAS, Jacqueline. **Chantal Akerman: des mots pour une cinéaste**. 1995. Disponível em: chantalakerman.foundation/des-mots-pour-une-cineaste/

AKERMAN, Chantal. **Nota de intenciones de 'Toute une nuit'**. Jacqueline Aubenas (ed.) Ateliers des arts, caderno nº 1. Francisco Navarro (trad.) Disponível em: www.elumiere.net/especiales/akerman/touteunenuitnotadeintenciones.php?fbclid=IwAR0jbHEeEUxJlFD-tphMQvFALkPGDUMPURtja38-eJf0X4mEZyYHt8zhwSc

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papirus Editora, 2006.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Brasiliense, 1991.

BONITZER, Pascal. **Peinture et cinéma: décadrages**. Cahiers du cinema/Editions de l'Etoile, 1985.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Editora Unicamp, 2013.

CABRAL, Luana Mendonça. **Essa Sou Eu : Corpo, Autoinscrição e Autoria no Cinema de Chantal Akerman**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

CERVO, Dimitri. **O Minimalismo e suas técnicas composicionais**. Per Musi. Belo Horizonte, n. 11, p. 45-59, 2005.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. Trad: Claudia Gorbman. Columbia University Press: Nova York, 1999.

DANEY, Serge. **Toute une nuit - Chantal Akerman**. 2020. Disponível em: sergedaney.blogspot.com/2020/09/toute-une-nuit.html

DO AMARANTE, Dirce Waltrick. **A paisagem no teatro de Gertrude Stein e seus desdobramentos**. Revista da Anpoll, v. 1, n. 43, p. 127-134, 2017.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive**. Harvard University Press, 2002.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Film Theory: an introduction through the senses**. Routledge: Nova York e Londres, 2010

HAYASHI, Silvia Okumura. **O cinema e a captura tecnológica do tempo**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 46, n. 52, 2019.

HEGARTY, Paul. **Hearing Structures in Chantal Akerman's Films of the 1970s**. In: BARHAN, Jeremy; ROGERS, Holly (orgs). Oxford University Press, Nova York, 2017.

HORA, Tatiana Alves de Lima. **Ensaiai a si mesmo: autorretrato e multidão em News from home e Lost book found**. Doc On-Line: revista digital de cinema documentário, v. 6, p. 1/92-108, 2016.

IVERSEN, Margaret. **The World without a Self: Edward Hopper and Chantal Akerman**. Art History, v. 41, n. 4, p. 742-760, 2018.

KOUTSOURAKIS, Angelos. **Modernist belatedness in contemporary slow cinema**. Screen, v. 60, n. 3, p. 388-409, 2019.

LAUTERT, Alexandre. **As paisagens sonoras de Gertrude Stein: a peça-paisagem na criação de mundos sônicos**. 2016.

MAIA, Carla. **Lá, Do Outro Lado: subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman**. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

MANGOLTE, Babette. **The Loudness of the World: Listening to What is Out There: Sound Strategies in Akerman's Fiction and Documentary Films**. In: Senses of cinema 77, 2015. Disponível em:
<https://www.sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/sound-strategies/>

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: O Cotidiano Hiperrealista de Chantal Akerman**. Trad. Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

MARTÍNEZ, Carolina. **Danzas superpuestas. Chantal Akerman y Maya Deren en torno a "Toute une Nuit**. Telón De Fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, 7(14), 210-221, 2011.

LOUDART, Jean-Pierre. **O efeito de real**. Revista Poiésis, v. 10, n. 13, p. 241-259, 2009.

PEREIRA, Sayonara. **O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 8, núm. 3, pp. 487-521, 2018. Disponível em:
<https://doi.org/10.1590/2237-266076215>

PONS, Juan de Pablo. **El cine y la pintura, una relación pedagógica: Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper**. Icono14, v. 4, n. 1, p. 2, 2006.

RAMALHO, Fabio. **Variações sobre a cena do encontro amoroso: Toute une nuit, de Chantal Akerman**. 2013.

_____. **Chantal Akerman e o cinema das vacas magras**. In: MULTIPLOT, 2015. Disponível em:
<https://multiplotcinema.com.br/2015/10/chantal-akerman-e-o-cinema-das-vacas-magras/>

ROSEN, Miriam. **In Her Own Time: An Interview with Chantal Akerman**. In: Artforum, 2014. Disponível em:
<https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572>

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés**. Editora Perspectiva SA, 2018.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. Companhia das Letras, 2020.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora, 2003.

TARKÓVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VALLE CORPAS, Irene. **Between home and flight: interior space, time and desire in the films of Chantal Akerman**. *Journal of Aesthetics & Culture*, v. 13, n. 1, p. 1914969, 2021.

FILMOGRAFIA

Saute ma ville. 1968, 13 min.

Hôtel Monterey. 1972, 65 min.

Je, tu, il, elle. 1974, 90 min.

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. 1975, 201 min.

News from Home. 1977, 85 min.

Les rendez-vous d'Anna. 1978, 127 min.

Toute une nuit. 1982, 87 min.

Les années 80, 1983, 82 min.

Un jour Pina m'a demandé. 1983, 57 min.

Chantal Akerman par Chantal Akerman (Cinéma, de notre temps). 1997, 64 min.