

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

NATÁLIA MARCHIORI DA SILVA

O cinema de Chantal Akerman: estilo e claustrofobia em *Saute ma ville* (1968) e *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

SÃO CARLOS – SP

2020

NATÁLIA MARCHIORI DA SILVA

O cinema de Chantal Akerman: estilo e claustrofobia em *Saute ma ville* (1968) e *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Linha de Pesquisa de História e Políticas do Audiovisual, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, sob orientação da Profa. Dra. Margarida Maria Adamatti.

SÃO CARLOS – SP

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Natália Marchiori da Silva, realizada em 28/10/2020.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Margarida Maria Adamatti (UFSCar)

Prof. Dr. Samuel Jose Holanda de Paiva (UFSCar)

Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga (UFMG)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Agradecimentos

Agradeço à minha família, por todo o apoio durante esse processo. Em especial à minha mãe, Rosana, minhas irmãs Bruna e Tania, minhas sobrinhas Gabrielle, Giovanna e Iris, e a minha avó Corina, que já não está mais presente fisicamente, porém me acompanha em todos os lugares. Com toda a certeza vocês são as mulheres que me inspiraram a pesquisar políticas femininas, a lutar pela destruição de normas e estereótipos que são impostos a nós mulheres. Vocês são parte da minha força.

Ao meu pai, Ivaldo, pois sei que não é fácil ser homem no meio de tantas mulheres. Admiro sua capacidade de se desconstruir e reconstruir, de aprender com os próprios erros e de sempre tentar fazer o melhor. Agradeço por toda a confiança e apoio em minhas decisões, muitas vezes sem entender completamente as motivações, porém sempre junto.

À minha grande amiga Mariana, que me acompanha desde os tempos de graduação. Sua parceria é de extrema importância na minha vida, desde me acompanhar filmando por mais de 12 horas minha performance a todas as outras ajudas. Temos que lembrar que foi você quem me avisou que passei no mestrado. Espero que afetivamente e profissionalmente nossas vidas sempre caminhem juntas.

Aos amigos da pós-graduação, por todas as risadas, trocas, cervejas e reclamações. Destaco Nádia, pois é minha amizade à primeira vista, alguém para todos os momentos; Stefano, *cabron*, amigo de quem não tenho nem o que falar, parceiro de tudo; Alexandre, eita, a quem devo a alma por todas as correções nos meus *abstracts* e pelos ensinamentos musicais, além das conversas, e o Coutinho, responsável por me apresentar a teoria do cinema nesses primeiros momentos da pós-graduação, pelas diversas trocas de textos, filmes e referências.

A André Gatti, pela amizade e pelas indicações cinematográficas, mesmo antes da minha entrada no campo do cinema. Considero-o como um padrinho.

Ao amigo Pedro Félix, mais um presente que o amor pela Chantal Akerman me trouxe. Muito obrigada pelas estadias, pelas trocas, pelas leituras e acolhimentos, você fez a reta final dessa pesquisa, em meio a pandemia, ser menos desesperadora.

Ao amor do passado, Pedro, que foi essencial durante minhas decisões de pesquisa, todas as trocas, leituras e correções ficarão sempre guardadas com carinho na memória.

Aos professores da Pós-Graduação em Imagem e Som, em especial as maravilhosas Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa, pois o melodrama é o máximo mesmo, e a Suzana Reck Miranda, por auxiliar no despertar de outras sensibilidades, de agora em diante estarei sempre atenta aos sons. Ao secretário e colega de programa, Felipe, por toda a ajuda, atenção, mil desculpas por todos os e-mails.

A Luiza Alvim, por todas as trocas, indicações e por ser tão essencial nas pesquisas sobre som no audiovisual. Imensamente grata.

À Profa. Dra. Margarida Adamatti, minha orientadora e companheira durante esses anos de mestrado. Agradeço suas leituras sempre atentas, as indicações bibliográficas, as conversas, e o auxílio na resolução de problemas, da dissertação e outros. Também agradeço sua abertura e inclusão das minhas sugestões, a atenção dada às minhas inquietações e interesses.

Ao Prof. Dr. Samuel Paiva, não só pela participação e contribuição nas bancas de qualificação e defesa, que me deixam honrada com a presença, mas também pela possibilidade de ter realizado o estágio docência em sua disciplina. Foi um período importante para minha formação profissional, desenvolvi uma admiração enorme como pesquisador e professor, além de aprender que o primeiro segredo para uma aula de sucesso é ter uma filmografia incrível.

Ao Prof. Dr. Fábio Uchôa, pela honra em tê-lo como participante de minha banca de qualificação e defesa, por todas as contribuições, dicas, nesses momentos e também durante minha participação no Simpósio Cinema e Perspectiva. Uma alegria poder tê-lo acompanhando e dividindo pesquisas e interesses sobre Chantal Akerman.

À Profa. Dra. Roberta Veiga, primeiramente, por ser uma referência bibliográfica importante, pela vasta contribuição acerca da obra de Akerman, o que possibilita que novas pesquisas, perspectivas, possam sempre surgir. Também agradeço pelas contribuições realizadas no evento Socine, assim como o compartilhamento de textos que foram imprescindíveis para o desenvolvimento da pesquisa. Por fim, com imensa alegria, agradeço a participação na defesa, uma honra tê-la como participante em uma banca sobre Chantal Akerman e feminismo.

A todos os amigos queridos, principalmente Iwan, Raimundinho, Wend, Letícia e Luciana, que indiretamente participaram desse processo, e que me auxiliaram dando

carinho, atenção, colo, etc. Sobretudo agradeço pela paciência em me ouvir reclamar, todos sabem que a virginiane aqui reclama mesmo, e o companheirismo de vocês faz toda diferença.

Agradeço também aos meus gatos, Felizardo e Dorota, por todas as horas de escrita ao meu lado.

Resumo:

A presente pesquisa analisa dois filmes da cineasta belga Chantal Akerman, *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) a fim de investigar a sensação de claustrofobia doméstica com um traço autoral de Akerman, um elemento que é referenciado ao longo de toda a filmografia da cineasta. Para tanto, é importante destacar atravessamentos temáticos e estilísticos na obra da diretora que impactam os modos de construção da cena. Destacamos ao longo das análises a montagem, a utilização sonora, a performance, o enquadramento e a duração do plano como formas de construir um cinema pautado nas sensações. As escolhas formais e temáticas de Akerman são associadas as questões propostas pelo cinema moderno, ao mesmo tempo que estabelece diálogos com as discussões propostas pelas teorias feministas. Akerman combina elementos de referencialidade para construir um cinema próprio, um cinema autoral, que cria visibilidades e fissuras que produzem formas sensíveis de apreensão, e portanto, possibilidades críticas ao cotidiano das mulheres, através do compartilhamento da claustrofobia doméstica vivenciada em seu dia a dia.

Palavras-chave: Chantal Akerman, sensação, claustrofobia, feminismo

Abstract:

This research analyzes two films by Belgian filmmaker Chantal Akerman, *Saute ma Ville* (1968) and *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), with the purpose of investigate the domestic claustrophobia sensation as an authorial trait of Akerman, an element that is referenced all over the filmography of the filmmaker. Therefore it is important to highlight the thematic and stylistic crossings in the director's work. We emphasize along the analysis the montage, the sound use, the performance, the framework and duration of the plan as ways to build a cinema based on sensations. The Akerman's formal and thematic choices are associated with the questions purpose by modern cinema, in the same time, embracing the present affinities in her work with the feminist theory. Akerman combines elements of referentiality to build her own cinema, an authorial cinema, which creates visibilities and fissures that produces sensitive forms of apprehension, and therefore, opens critical possibilities to the women's everyday, the domestic claustrophobia experienced in their daily lives.

Keywords: Chantal Akerman, sensation, claustrophobia, feminism

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1. As estruturas contextuais e metodológicas em <i>Saute ma Ville</i> (1968) e <i>Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> (1975).....	21
1.1. A claustrofobia doméstica	21
1.2. Definições de autoria e relações como cinema moderno.....	35
1.3. A teoria feminista entre as vanguardas e a crítica à narrativa clássica	46
Capítulo 2. O descomedimento claustrofóbico em <i>Saute ma ville</i>	53
2.1. O uso do cantarolar como forma enunciativa.....	54
2.2. Atos performáticos: Expressão e afeto	61
2.3. Os ritmos criados pela câmera e pela montagem	79
2.4. A morte como elemento estilístico.....	93
Capítulo 3. <i>Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> : A durabilidade claustrofóbica.....	107
3.1. Construindo o espaço sensível: O quadro, o tempo e as cores	108
3.2. O Corpo em fragmentos de Jeanne	127
3.3. O uso de músicas preexistentes: A junção entre imagem e som.....	142
3.4. O desejo como forma de engajamento.....	151
De <i>Saute ma Ville</i> em diante – Possíveis conclusões.	167
Lista de figuras	177
Filmes citados	180
Bibliografia	182

Introdução

*Saute ma Ville*¹ (1968) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*² (1975), filmes da cineasta de origem belga Chantal Akerman, possuem a capacidade de gerar sensações e sentimentos nos espectadores. Criando diversas possibilidades perceptivas, estados corporais, que são fundamentais para a narrativa e para o acesso à crítica à representação dos modos de ser e agir das mulheres. Esses dois filmes, que são tomados como objetos de pesquisa, possibilitam que encontremos a sensação de claustrofobia doméstica como uma matriz autoral na obra de Akerman. Trata-se, em ambos os filmes, de um elemento tanto temático quanto estilístico, materializado através das cenas. Assim sendo, lança-se mão do conceito de *mise en scène*, e se aproveitam contribuições da filosofia do cinema, propondo-se um campo de análise com múltiplas referências que compõem a obra de Akerman. Que se mostra, aliás, consciente de suas referências, tanto as internas ao campo do cinema como as externas, que ajudam a construir tais sensibilidades pela capacidade de evocar memórias e produzir experiências corporais. Através das análises do cenário, do enquadramento, da duração, da montagem, da performance e dos sons podemos localizar as diversas possibilidades de orquestrar a cena e conduzir a essa sensação.

Tendo em vista que *Saute ma Ville* é o curta-metragem de estreia da diretora, é possível notar que as preocupações com a representação das mulheres e a relação com a vida doméstica, assuntos sobre os quais se debruçou ao longo da década seguinte, já estavam presentes. O curta-metragem foi realizado no curto período em que Akerman frequentou a faculdade de cinema, tendo largado a universidade pouco depois da realização do seu primeiro filme, em que decide dar continuidade aos estudos de forma autônoma. A diretora informa a Angela Martin (1979), em entrevista, que foi ser assistente e também experimentar produzir filmes, ganhando confiança e espaço. Em 1971, Akerman viaja para Nova York de acordo com Patrícia Mourão (2019), onde a cineasta teve contato com correntes americanas, como a experimental de Michael Snow, e coletou imagens filmadas dos espaços, das pessoas e das paisagens, adquirindo material para alguns filmes produzidos nos anos subsequentes. A relação com algumas

¹ Ao longo da dissertação preferimos não utilizar o título em português *Exploda minha cidade* (1968) e, sim, o original.

² A versão do filme utilizada ao longo da pesquisa é a de 3 horas e 13 minutos, adquirida via torrente.

características do cinema experimental americano se mantêm na filmografia de Akerman, sendo muitas vezes uma das opções estéticas ao longo da filmografia da diretora, que soma aproximadamente 40 filmes produzidos até 2015, ano de sua morte. Akerman também chegou a produzir algumas videoinstalações e vídeo-artes. Para Evangelina Seiler (2018), curadora da exposição *Chantal Akerman: Tempo Expandido* nos filmes ou trabalhos artísticos, a presença de Akerman é como um *avatar*, demonstrando sua posição por detrás das lentes, seu olhar, sua sensibilidade, etc.³

Saute ma Ville (1968) e *Jeanne Dielman* (1975) apresentam o cotidiano de personagens femininas que executam tarefas domésticas de forma repetitiva, muitas vezes em busca de um estabelecimento de ordem, que em ambos filmes gera o caos. Pelas proximidades nas obras, a pesquisa realiza uma análise fílmica da construção da *mise en scène* da cineasta, de forma a identificar como ambos os filmes exibem o cotidiano das mulheres. Através da *mise en scène*, Akerman constrói sensações que só a linguagem cinematográfica consegue materializar, conduzindo em ambos filmes a uma sensação claustrofóbica vinculada à rotina doméstica que se realiza através dos aspectos fílmicos. Desta forma, se faz necessário observar como a diretora organiza esses elementos para construir a *mise en scène* de acordo com David Bordwell (2008). Não obstante, para a análise aqui realizada dos filmes de Akerman, diferentemente da definição de Bordwell, a *mise en scène* é compreendida como todos os aspectos da filmagem sob a direção da cineasta, incluindo a montagem, o som e os movimentos de câmera, aspectos os quais Bordwell não inclui em sua análise, assunto que será desenvolvido no tópico 1.2.

Os objetos cênicos, o figurino e a encenação são articulados pela diretora com o objetivo de demonstrar os conceitos na forma fílmica. Akerman coloca-os no campo do visível e do sensível, fazendo do espaço “o reino do tátil-cinestésico” (Aumont, 2004 b, p.164), construindo assim uma forma diferente de ver e perceber a mulher ao romper com a lógica fetichista da representação do corpo feminino, optando por novas formas de capturar a imagem, como por exemplo, a aplicação dos planos abertos e a descentralização da personagem no quadro.

³ A exposição com curadoria de Seiler ocorreu entre 26/11/2016 a 27/01/2019 no Centro Cultural Oi Futuro. Como repercussão da exposição e do texto curatorial de Seiler, Patrícia Mourão publica a crítica, “Chantal Akerman, o que resta do tempo perdido” (2019) na revista ZUM, apontando alguns problemas na forma como a curadora organizou a mostra.

Portanto, a análise fílmica de *Saute ma Ville e Jeanne Dielman* é realizada a partir de duas vertentes inter-relacionadas: o contexto dos debates feministas presentes na forma fílmica de Akerman e as possibilidades sensíveis que derivam de tal forma, produzindo questionamentos sobre as formas de representação dos modos de ser e agir das mulheres. Para fazer suas personagens habitarem o mundo, Akerman estrutura sua *mise en scène* projetando-a em um terreno estético amplo. Por exemplo: a composição do quadro como pintura, o tratamento das imagens e a forma como os atores performam são questionamentos que também estavam nas pautas de artistas como Andy Warhol e Stan Brakhage.

De forma geral, observamos ao longo dos capítulos a existência de repetições temáticas e estilísticas na produção da cineasta, o que a caracterizam como uma autora, a partir do conceito trilhado por Jean-Claude Bernardet (1994). Os filmes que fazem referência uns aos outros são comuns na filmografia, entretanto, o primeiro curta, *Saute ma Ville*, e os demais filmes produzidos nos anos setenta abordam mais especificamente os assuntos ligados à vida doméstica, às sensações de aprisionamento e claustrofobia geradas pelo espaço da casa, ou do apartamento. O que desenvolvemos mais aprofundadamente no capítulo 1. Patrícia Mourão (2019) comenta que *O quarto* (1972) “anuncia o que será a matriz de seu cinema na década de 1970: a duração estendida, a repetição, o espaço doméstico e confinado, a obsessão descritiva” (MOURÃO, 2019). No entanto, estendemos a frase de Mourão ao primeiro curta de Akerman, pois essas características que são perseguidas durante a década de setenta já estavam presentes no primeiro filme, *Saute ma Ville*. Embora a duração estendida não seja apresentada como nos filmes posteriores, outros aspectos podem ser mapeados.

Nos filmes da década de setenta, a cineasta exhibe o cotidiano, as tarefas domésticas e as relações familiares vividas a partir de personagens femininas que carregam elementos autobiográficos da cineasta. Discursivamente, Akerman afirmava utilizar sua experiência pessoal enquanto mulher e filha como inspiração para a construção de suas personagens, como podemos observar nos artigos de Mateus Araújo Silva (2010) e Patrícia Mourão (2019). Tal relação autobiográfica é marca visível nos primeiros filmes da cineasta, que usa imagens do interior de seu apartamento, cartas que recebera de sua mãe, ou até mesmo constrói personagens *alter-ego*. Este é o modo pelo qual Chantal Akerman traz a casa, ou apartamento, para o centro da cena, colocando como cenário o espaço que para as mulheres na sociedade patriarcal, sobretudo para as

da década de setenta, tem sentido ambíguo, entre o íntimo e o opressivo. Em *Saute ma Ville* a diretora, e também atriz, performa a execução das tarefas domésticas de modo exagerado e agressivo, demonstrando uma obsessão pela ordem e uma sensação claustrofóbica advinda da casa e de seus objetos, que conduzem ao caos. Essas mesmas características podem ser encontradas em outros de seus filmes, entretanto, é em *Jeanne Dielman* que esse sentimento claustrofóbico, que deriva do espaço doméstico e dos gestos encenados, encontra maior parentesco, pois os filmes parecem construir um *continuum* entre si. A sensação de continuidade não é expressa somente pela temática, mas pela própria forma fílmica, como a preferência pela cozinha como cenário, a forma como as personagens performam suas angústias, entre outros aspectos da forma fílmica de Akerman.

Na pesquisa realizada por Ivone Margulies (2016) intitulada *Nada Acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*, a autora defende uma estética hiper-realista minimalista⁴ já revelada desde os primeiros filmes da cineasta. A autora seleciona alguns filmes de Akerman para analisar os momentos em que “nada acontece”, criando associações entre a duração prolongada e a ideia de cinema corporal, dialogando com os movimentos performáticos das artes visuais. Margulies (2016) mapeia “a convergência única que se dá entre estética corporal da cineasta e duas tradições que se fundam igualmente na complexa interação entre duração e performance” (MARGULIES, 2016, p.23). Para a autora essas duas tradições são o minimalismo norte americano, em diversas manifestações artísticas, como a dança, e o “antinaturalismo ascético europeu” (MARGULIES, 2016, P.23). A pesquisadora (2016) explica que em *Nada Acontece* seleciona dois cineastas relevantes para pensar o trabalho de Akerman: Andy Warhol, em filmes como *Sleep* (1964) e *Eat* (1963), que está dentro da primeira tradição apontada pela autora, o minimalismo norte americano; e como segundo cineasta, Jean-Luc Godard, que talvez represente o antinaturalismo europeu. Para Margulies “as diferentes estratégias desses dois diretores sinalizam duas estéticas alternativas numa avaliação cinematográfica da referencialidade” (MARGULIES, 2016, p. 64).

⁴ A partir do artigo de Fabris (2006), o conceito de Hiper-realismo é herdeiro do Novo Realismo, difundido principalmente nos EUA, em contato com as artes abstratas, tais como a Pop art e a Minimalista. O conceito Hiper-realista surge ao rebatizar o Novo Realismo quando este se difundiu na Europa. Embora tenha sido questionado por críticos e teóricos, o Hiper-realismo demonstra as diferenças entre verdadeiro e realidade, afirmando o pictórico como absoluto em suas composições. Para maiores informações consultar Margulies (2016).

A alegação de Margulies possibilita discutir a presença de diferentes estratégias coabitando o estilo de Akerman, inclusive um número maior que as duas levantadas pela pesquisadora, caracterizando a “recusa geral em diferenciar estilos, gêneros, temas, etc.” (MARGULIES, 2016, p.64). O que nos permite continuar a pesquisa sobre a obra de Akerman, agora, dirigindo-se as relações com o cinema moderno, tal e qual seu contexto, tanto nas discussões teóricas como nas práticas cinematográficas do período. Formas de construção da cena que são impactadas pelas discussões feministas da segunda onda, que ecoa na teoria feminista do cinema, consolidada no fim da década de 1960 e início de 1970. Portanto, Margulies sugere “que a obra de Akerman é uma variedade engajada de representação realista, uma forma ancorada historicamente que constitui, na melhor tradição feminista um incômodo às categorias fixas da *mulher*⁵” (MARGULIES, 2016, p. 67).

No capítulo dedicado a *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) do livro de Margulies (2016), a autora define o filme como o resultado de uma combinação equilibrada entre a precisão estrutural e o ímpeto à inércia, o que caracteriza a combinação de tempo literal e de enquadramento frontal fixo. A autora demonstra que o uso da perspectiva no filme⁶ “qualifica as estratégias de abstração de Akerman como estruturais e narrativas, e não como visuais e aurais” (MARGULIES, 2016, p.141), estabelecendo uma relação entre personagem e espectador fundada na atenção e desatenção. Os longos planos-sequência criam uma experiência distanciada da imagem. A estruturação, do ponto de vista único frontal, no caso de *Jeanne Dielman*, sem acesso ao *close*, impede que haja fusão, imersão, com a diegese, possibilitando outras formas de percepção. Margulies explica que a forma como Akerman organiza a narrativa, através da acumulação, articula de forma equiparada uma expectativa dramática que vai “aumentando simultaneamente a um distanciamento criado através do uso de planos longos em tempo real. Ilusão e fato se tornam equivalentes” (MARGULIES, 2016, p158). Cenas como a do orgasmo ou assassinato demonstram os cruzamentos temporais no filme, o tempo real das ações de Jeanne e a outra temporalidade, típica do drama, que permite que o espectador possa antever o desenvolvimento da narrativa. Essa estratégia

⁵ Margulies faz menção ao texto de Denise Riley, “Am I that Name?: Feminism and the category of *Women*” (1988).

⁶ Segundo a autora “Akerman enfatiza uma composição de perspectiva renascentista pelo uso da simetria e, pela baixa altura (dela mesma) da câmera, cria a ilusão de linhas diagonais que convergem num ponto central do quadro” (MARGULIES, 2016, p.141)

de outra temporalidade, que deixa pistas para o espectador prever a narrativa, é o que Margulies vai associar à tipicamente utilizada nos melodramas domésticos hollywoodianos, principalmente pelo uso do clichê do clímax que a morte representa, o que para a autora também reforça o caráter hiper-realista dos filmes da cineasta, pois “expõe o mais alto grau de ficção. Ao fazer isso, ela explode o elemento ficcional latente na literalidade das cenas domésticas. Em outras palavras, evidencia o aspecto ficcional e ilusório de todas as imagens” (MARGULIES, 2016, p.161).

A sensação de claustrofobia doméstica construída nos filmes de Akerman possui muitos diálogos com outros filmes produzidos por mulheres, assunto desenvolvido no tópico 1.3, que nos leva à pergunta: “existe uma estética feminina?” (LAURETIS, 1992, p. 255, tradução nossa). O caminho traçado por Lauretis discute como as contradições que estão presentes nas relações das mulheres com a linguagem, com as políticas, com a forma de viver invalidam a pergunta, pois, como a autora coloca, se perguntar sobre uma estética específica das mulheres é “legitimar as agendas ocultas de uma cultura que devemos mudar” (LAURETIS, 1992, p. 260, tradução nossa). A postura de Lauretis é interessante e se aproxima do posicionamento da filósofa norte-americana Judith Butler (2015) abordada no mesmo tópico, que consiste na recusa das definições em categorias de gênero e propor um rompimento da noção de essência feminina. Outra característica interessante no texto de Lauretis (1992) é a aproximação de Akerman com o cinema moderno, como também fez Mary Ann Doane (1981), traçando características que estão presentes em outras cineastas, como Laura Mulvey.

Mary Ann Doane (1981), ao analisar alguns filmes produzidos por diretoras, como *Jeanne Dielman*, argumenta que a forma fílmica de Akerman incorpora uma distorção generalizada, articulando um “suspense sem expectativa” (DOANE, 1981, p. 35, tradução nossa). Nos planos longos de ações realizadas em tempo real, ou nos gestos destrutivos de *Saute ma Ville*, existe essa relação com o suspense sem expectativa, em que paira uma sensação de que algo vai acontecer, construída pouco a pouco nos gestos das personagens, que em ambos os filmes termina tragicamente, com a morte da personagem ou a do cliente. Doane (1981) descreve como a construção do enquadramento, do plano fixo, da performance de Delphine Seyrig possibilita um outro olhar para a personagem, criando “um deslocamento contínuo do olhar que ‘pega’ o corpo da mulher” (DOANE, 1981, p.34, tradução nossa) e o apreende como objeto de desejo, como as feministas vão denunciar em filmes narrativos clássicos. O olhar

comentado por Doane proporciona que a ligação estabelecida entre o espectador, o filme e a personagem não seja através de uma identificação direta, mas sim criando um distanciamento importante para que a reflexão sobre o discurso do filme seja feita.

A forma como o olhar construído por Akerman propõe uma presença sensível nos espectadores, apontando a existência da claustrofobia, é o maior indício da frase pronunciada por Margulies (2016): “*Saute ma ville* é um *Jeanne Dielman* descontrolado” (MARGULIES, 2016, p.), pois ambos os filmes conduzem à mesma sensação. A pesquisadora não dedicou maiores explicações à tal comparação, realizando uma análise de *Saute ma Ville* tal e qual *Jeanne Dielman*, o que nos deixa uma lacuna a ser preenchida, do mesmo modo que a pesquisadora também não endossou a relação com o cinema moderno.

Para a condução das análises, de forma a investigar as sensações despertadas pelos filmes, abordamos a crítica feminista através de estudos interdisciplinares. Caminho que nos possibilitou chegar a tal sensibilidade a partir da observação do gestual das personagens, da forma como elas se relacionam ao espaço doméstico, demonstrando os entraves que a sua posição como mulher à impõe. Metodologicamente utilizamos as pesquisas de Mariana Baltar (2012, 2019), Elena del Rio (2008) e Deleuze (1983) para identificar os momentos em que o poder do performático, dos corpos dentro da tela, subvertem e criam deslocamento na narrativa, criando fissuras que convocam o espectador a ter uma relação de engajamento sensível com a imagem, a ter uma relação de presença corporal. Essa relação que ocorre entre os corpos do espectador, dos atores na tela e o da câmera, conforme Baltar, produz uma relação de afeto, que, calcada nos estudos de Deleuze, produz esse pacto, que não está na ordem do olhar, mas sim no de tornar visível, presente, através de outras formas de expressão e de materializar as críticas à vida doméstica das mulheres, que nunca são apresentadas de maneira direta, mas sim trabalhando com as ambiguidades e contradições. As ambiguidades são criadas na forma fílmica, que através de pequenos sons ou luzes, como Judith Mayne (1990) comenta, contrariam a ação reguladora, e estabelecem uma cumplicidade com os sentimentos da personagem.

Conforme pontua Janet Bergstrom (2010), “*Jeanne Dielman* nos leva para o interior de um discurso dos olhares das mulheres, de um ponto de vista feminino” (BERSTROM, 2010, p.23), o que figura as ações vividas num campo além do ficcional.

O posicionamento da câmera, que através da perspectiva exibida dificulta a identificação com a personagem, coloca uma falta de acesso à diegese. Essa ação é explicada por Bergstrom como a presença do olhar de Akerman, pois está associada à própria altura de que a cineasta olha, observa e registra as ações efetuadas por Jeanne. O olhar da diretora comentado por Janet Bergstrom é uma forte característica da obra de Akerman. A altura da câmera, a forma como a cineasta escolhe enquadrar as personagens insere sua assinatura, que é marcada através de uma série de elementos estéticos, como veremos nos capítulos 2 e 3.

Nesse sentido, o texto de Mateus Araújo Silva (2010) torna-se interessante, pois aborda as relações de Akerman com sua mãe como um dos aspectos que se repetem na filmografia da diretora. Ou seja, como um aspecto autoral. As memórias, os diálogos, as trocas de cartas entre a cineasta e sua mãe são carregados para os enredos e personagens pairando “como uma sombra sobre boa parte de sua obra” (SILVA, 2010, p. 145). Como o autor desenvolve, há uma solidariedade que cria nos filmes inter-relações próprias, auto referenciando-se em alguns casos, “eles vão tecendo uma rede de relações em que cada um remete ou responde a outros, ecoa ou prolonga questões deixadas por eles, e todos acabam se constelando em torno de algumas obsessões da cineasta” (SILVA, 2010, p.142). O que caracteriza a noção de matriz autoral desenvolvida por Bernardet (1994) em conjunto com a declaração da cineasta em entrevista a Angela Martin (1979), ao dizer que não produz cinema feminista, mas sim um cinema dela, cinema de Chantal Akerman. O que possibilita traçar um paralelo entre à negação do feminismo enquanto “estética”, e a reivindicação de uma estética própria. A frase da diretora: “Eu penso sobre todas as questões óbvias sobre mulheres – como o trabalho e o aborto” (AKERMAN, conforme MARTIN, 1979, p. 28, tradução nossa) caracteriza uma autoria que passa pelo feminino, mas não ceifa sua singularidade, como uma forma de legitimação artística. Angela Martin (1979) observa que, ao se declarar autora, Akerman “pode parecer contradizer a preocupação do movimento das mulheres em romper com a noção de indivíduo afirmando a noção de coletividade” (MARTIN, 1979, p. 32, tradução nossa), mas que, na verdade, intenta colocar as mulheres em posições de igualdade com outros diretores, assumindo seus direitos como produtoras e buscando maior espaço de independência.

Além dos autores utilizados como plataforma teórica, textos que produzem análises dos filmes de Akerman são também incorporados ao longo das análises, como formas de ampliar os debates em torno da filmografia da diretora. Tais publicações

auxiliam nas análises dos filmes, em como partir dos elementos que compõem a cena para interpretar seus significados dentro de um discurso fílmico. Nesse sentido, há uma série de pesquisas importantes sobre a obra de Akerman que contribuem indiretamente para a análise da claustrofobia doméstica. Artigos como de de Mary Jo Lakeland (1979), que analisa a cor em *Jeanne Dielman*, iluminam aspectos fílmicos que nos auxiliam no mapeamento das recorrências e rupturas estilísticas. A indicação de Roberta Veiga (2010) sobre a estética de confinamento em *Là-bas* também é fundamental para os estudos sobre os enquadramentos e como eles participam da construção da sensação de clausura, sentimento que é criado por todos os elementos da cena, desde o formato do quadro aos objetos que ele exhibe, como objetos e luzes apontados por Laura Mulvey (2016) em *Jeanne Dielman*.

Além do cotejo com as publicações em torno da obra de Akerman, também articulamos relações com outros cineastas do período de forma a perceber os atravessamentos contextuais na obra da cineasta e o impacto de tais discussões em toda a prática cinematográfica do período. O cinema moderno que se defrontava com a necessidade de romper com os padrões de representação dominantes e de inserir uma prática reflexiva, que engloba o como filmar e os temas filmados, ecoa junto à produção de Akerman. Filmes como *A bela da tarde* (*Belle de Jour*, 1967) de Luis Buñuel, *Jules et Jim* (1962) de François Truffaut, *Duas ou três coisas que eu sei sobre ela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) de Jean-Luc Godard e *As duas faces da felicidade* (*Le Bonheur*, 1965) de Agnès Varda estão próximos dos filmes que Chantal Akerman produziu na década de setenta, questionando a posição das mulheres nas famílias patriarcais e o consumo do corpo feminino. A neurose e o trauma são temas bastante abordados nos filmes, e a forma como as personagens demonstram tais abalos é através de seus corpos, de suas atitudes que muitas vezes culminam em situações de morte. A personagem de Catherine Deneuve em *A bela da tarde* (1967) porta semelhanças com Jeanne, pois sua forma de demonstrar o abalo psicológico é derrubando no chão os objetos domésticos, como o vaso de flor que ela retira da mesa e em seguida o derruba no chão. O mesmo ímpeto destrutivo é encontrado nas personagens criadas por Akerman, que através da relação com a casa demonstram seus sentimentos. Os filmes de Akerman dos anos setenta possuem inter-relações que circundam o tema da vida doméstica e os modos como a cineasta escolhe construir as histórias.

Devido às declarações de Akerman e às múltiplas interferências estilísticas em sua obra, parece proveitoso analisar sua prática em diálogos com as questões que estavam sendo propostas. Seu estilo é atravessado por discussões feministas que emergiam, mas de forma generalizada, essas discussões caminhavam junto das discussões modernas sobre a forma dominante de representação e o papel do cinema como produtor de discurso. Portanto, através da análise do gestual das personagens e sua relação com o espaço doméstico podemos tanto observar os processos de sujeição das mulheres como também as relações estabelecidas com a própria prática cinematográfica,

No capítulo a seguir, traçamos um referencial contextual e metodológico, que nos possibilita entender a construção da casa enquanto cenário que carrega memórias e significados incorporados, e como tal utilização de Akerman a coloca dentro do debate autoral, ao mesmo tempo que também dialoga com as pautas feministas. Aspectos formais que carregam para a filmografia da cineasta elementos intermediáticos, devido às diferentes áreas do pensamento e das artes que influenciam sua produção. As discussões estéticas e conceituais que fazem parte do cinema moderno e as relações com o estilo também compõem esse primeiro capítulo contextual e metodológico, para que algumas definições e contextualizações das práticas de Akerman possam nos guiar ao longo dos capítulos de análise. Do mesmo modo encaminhamos a discussão feminista do período, que situado dentro das reivindicações da segunda onda feminista promove uma crítica radical ao olhar escopofílico, partindo do texto de Laura Mulvey (1983) aos projetos de desfamiliarização das imagens dadas, como proposto por Doane (1981), que em alguns casos vão utilizar de códigos já utilizados pelo cinema para construir suas histórias sobre mulheres.

No capítulo dedicado a *Saute ma Ville*, os aspectos selecionados foram o uso sonoro, promovido pelo som de um cantarolar que está entre o diegético e o extradiegético, e a performance de Akerman, que em alguns momentos produz olhares direcionados ao público. A montagem, elemento importante para o desenvolvimento do ritmo e do tempo do filme, em que contém momentos acelerados, planos em que a câmera se movimenta, um ritmo criado para se exibir, o que associamos ao cinema de atrações. Por fim, a morte como elemento estilístico, onde procuramos traçar a relação do suicídio do primeiro filme com as outras mortes que ocorrem na filmografia de Akerman, sobretudo em *Jeanne Dielman*.

Em *Jeanne Dielman* os elementos selecionados para traçar a construção da sensação de claustrofobia doméstica são o enquadramento e a duração, que apresentam planos longos e a câmera fixa, produzindo uma sensação de tempo alongada, pautando a sensação de prisão emanada da casa da personagem. Outro elemento é a performance, em que se exibem as tarefas domésticas sendo cumpridas em seu tempo real de execução, ou que é cortada à medida que se movimenta pelo espaço, criando uma tensão entre quadro e corpo. As músicas preexistentes também compõem a análise, pois agem de forma a inserir informações nos filmes, além de ser um artifício para criar ironias. O desejo como forma de engajamento é o último tópico do capítulo e nele discutimos como a crítica às formulações dos desejos femininos surge em Akerman, e como os próprios filmes, através de sua capacidade de fazer sentir, de compartilhar sensibilidades podem ser uma possibilidade de luta contra essas construções normativas sobre o desejo feminino.

Capítulo 1. As estruturas contextuais e metodológicas em *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

1.1. A claustrofobia doméstica

Aos 5 minutos do curta-metragem *Saute ma Ville* (1968), a personagem interpretada por Chantal Akerman inicia a “limpeza” da cozinha, cenário principal do filme. Através do enquadramento, vemos os pés de Akerman em cima da pia, que contém a torneira ligada enchendo um balde, e um escorredor de pratos à esquerda, próximo ao pé da personagem. O som da água que cai no balde é bem presente, assim como o som dos objetos que Akerman joga no chão. Esse enquadramento que pega só os pés da personagem permanece por algum tempo e vemos os movimentos de abaixar e se levantar a partir deles, que ficam na beirada da pia, quase escorregando, tendo toda a parte do calcanhar para fora, quase como se estivessem num precipício. A personagem derruba o que parece ser um pacote de sabão em pó, que cai nos seus pés, e que Akerman joga no balde com a embalagem e tudo. No momento seguinte a personagem pula da pia, a câmera faz um leve movimento para se distanciar e conseguir enquadrar a personagem num plano americano (médio), em que abre o armário embaixo da pia e retira o que parece ser uma capa de limpeza, ou de chuva, e um lenço que põe na cabeça e assim continua sua limpeza “invertida”.

Já em *Jeanne Dielman* (1975), longa-metragem realizado sete anos depois, na primeira cena já encontramos a personagem, Jeanne, na cozinha, ambiente que também tem destaque ao longo do filme. A cena inicia com Jeanne vestida com seu casaco/avental de cozinha em frente ao fogão preparando algo. O enquadramento é distanciado e fixo, exibindo a cozinha estreita, em que vemos o espaço da ação da personagem como rarefeito. O som dos objetos, do fogão, dos passos da personagem é vívido do mesmo modo que em *Saute ma Ville*, chamando atenção para a importância dos objetos domésticos. Ouvimos o som da campainha e Jeanne automaticamente inicia a retirada do casaco, durante o qual acompanhamos todos os detalhes das ações da personagem, como desabotoar os botões e contornar o ambiente, mostrando só uma parte do corpo, cortando a cabeça e as pernas, até que a personagem apaga a luz e sai totalmente do quadro. A câmera continua enquadrando a cozinha, e ouvimos um “bom dia”, a cena é cortada e o novo plano também é uma fragmentação do corpo da personagem. A exemplo do

enquadramento da cena dos pés em *Saute ma Ville*, vemos em *Jeanne Dielman* o tronco da personagem em perfil; assim como os pés no curta, os braços demonstram os movimentos realizados pela personagem, como receber o chapéu e o casaco de quem chegou, de forma bastante automática e dura, de modo que só os braços da personagem se mexem. A personagem sai do quadro e vemos por instantes o corredor, que termina na porta do quarto da personagem. Em volta há as paredes, que ocupam quase dois terços do quadro e minimizam o espaço de ação da personagem, deixando só o corredor estreito como um espaço para circular.

A materialidade fílmica das obras de Akerman propõe uma nova forma de acompanhar a narrativa, em que cada elemento dentro do plano, desde o cenário aos gestos performados, contribui para que o espectador seja aproximado das sensações e da subjetividade da personagem. Tudo o que está dentro do ambiente doméstico nos filmes da cineasta, inclusive os personagens, propõe que vejamos essas casas como ambientes que levam a um sufocamento, a uma repetição compulsória, a uma sensação de claustrofobia. Definida pela como um tipo de fobia, um medo exagerado de lugares pequenos e apertados, que geram ataques de ansiedade e pânico em quem sofre da perturbação. Geralmente essas fobias, como explica Freud (1988), principalmente a claustrofobia, são sintomas decorrentes de situações traumáticas sofridas ao longo da vida produzindo aversões persistentes, repetições. No caso dos filmes, através dos seus sistemas de orquestração da cena, e de repetições das mesmas, a fobia da personagem é compartilhada com quem assiste, sendo exposta pela *mise en scène*, por todo o sistema formal do filme, que evidencia essa sensação de clausura no plano, e por sua repetição, fazendo, deste modo, que o espectador sinta tal sensação de claustrofobia.

Essa sensação envolve as personagens de forma que as paredes, portas, janelas, objetos e gestos efetivam tal sensibilidade, expressando o cenário da casa, ou apartamento, como prisões para as personagens femininas. A vida familiar e personagens solitários, isolados, são alguns dos grandes assuntos perseguidos ao longo da carreira de Akerman, e geralmente esses filmes materializam, no espaço doméstico e na relação com ele, as memórias familiares, as perdas, as angústias vividas pelas mulheres, que em alguns casos fazem uma menção autobiográfica à Akerman, se baseando em sua experiência como mulher e filha para a construção das personagens.

Esses assuntos perseguidos codificam-se como os traços autorais, como Jean-Claude Bernardet (1994) demonstra em seus estudos, que nos auxiliarão mais à frente,

durante a análise fílmica. Entretanto, antes, é preciso definir a claustrofobia doméstica e entender como essa sensação que já está presente no primeiro curta metragem da diretora, *Saute ma Ville* (1968), se propaga para outros filmes da cineasta. Por acreditar que as questões domésticas estão mais latentes nos filmes da década de setenta, e por ter como recorte de pesquisa o primeiro curta-metragem e o filme lançado em 1975, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, as comparações voltam-se mais para os filmes desta década, mas é importante não ignorar que em filmes posteriores de Akerman, como *A prisioneira (La Captive, 2000)*, *Toda uma noite (Toute une nuit, 1982)*, *Là-bas* (2006), entre muitos outros, a sensação de claustrofobia também pode ser discutida.

A sensação para Lars Elleström (2017) é um dos níveis do que o pesquisador chamou de modalidade sensorial, que basicamente “são os atos físicos e mentais de perceber, através dos órgãos dos sentidos, a interface presente da mídia. As mídias não podem se realizar, isto é, mediar, a menos que sejam captadas por um ou mais dos nossos sentidos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 64). Nesse processo de perceber através dos sentidos, segundo o pesquisador, há três níveis: os dados sensoriais, os receptores e a sensação. A sensação “significa o efeito vivenciado do estímulo” (ELLESTRÖM, 2017, p. 64), ou seja, nos filmes, a sensação está vinculada a uma experiência desencadeada por um incentivo promovido pelo plano. Por exemplo, podemos pensar que a sensação de claustrofobia doméstica nas cenas citadas surge da junção e tensão entre os elementos, como o espaço construído pelo enquadramento, a duração, entre outros.

Para investigar a sensação de claustrofobia doméstica como uma característica do estilo da Akerman, como um traço que a cineasta carrega para seus filmes como uma forma de exercer um comentário sobre a vida das mulheres, é necessário adaptar um *corpus* teórico, pois não há uma bibliografia específica sobre o assunto. A obsessão da diretora por espaços domésticos, por ambientes que remetem a prisões, é vastamente conhecida por aqueles que pesquisam sua filmografia, como Ivone Margulies (2016) e Roberta Veiga (2008). Entretanto, o foco desses pesquisadores não foi analisar as sensações de claustrofobia doméstica como uma matriz, como Bernardet (1994) define, como impressa e reproduzida de formas parecidas e diferentes ao longo de toda a obra do cineasta, como intentamos nesta pesquisa. Para entender o valor discursivo que a claustrofobia doméstica produz nos filmes, foi necessário partir de alguns estudos distintos em seus campos e algumas vezes até díspares em suas abordagens sobre a casa, sobre a vida familiar, sobre as possibilidades discursivas do dispositivo, sobre os estudos

das identidades e discussões de gênero. Importante salientar que a claustrofobia doméstica é uma consequência da confluência da temática com a forma, ou seja, as duas caminham juntas construindo as sensações nos filmes. Deste modo, levantamos alguns teóricos que contribuíram com pesquisas sobre a casa enquanto um espaço de subjetividades como uma forma de mapeamento bibliográfico sobre o assunto, mesmo que em alguns momentos haja divergências entre correntes do pensamento e seus campos. Como Gaston Bachelard (1978), filósofo voltado ao campo da epistemologia e Ludmila Brandão (2008), arquiteta de formação.

As duas cenas descritas anteriormente — a do pé na beirada da pia, em *Saute ma Ville*, e a dos braços levantados, em *Jeanne Dielman* — transmitem a mesma sensação de paralisia, essa sensação de congelamento diante de algo, de uma “queda” simbólica. Nessa direção, os simbolismos presentes nos filmes são formas de comunicação da cineasta, formas de materializar alguns questionamentos sobre o cotidiano das mulheres. Esse sistema de incorporação de significados é explicado por teóricos como Vladimir Safatle (2016), Vivian Sobchack (2004), Mariana Baltar (2012) e Laura Mulvey (2016) como formas de trazer para o visível elementos que estão escondidos, que fazem parte de um regime significativo que são depositados em alguns objetos. Os espelhos, as cartas, as músicas cantadas, ou escutadas, constroem sensações a partir dos significados que possuem, ou que são criados na relação com as personagens, como a sopeira que fica associada à prostituição de Jeanne pelo hábito de depositar no objeto o dinheiro pago pelos clientes. Esses valores incorporados aos objetos e aos cenários a todo momento perturbam o que seria esperado de uma casa de família convencional, criando deslocamentos e fissuras dentro dos significados construídos culturalmente e historicamente, problematizando a maternidade, o trabalho doméstico e a liberdade das mulheres.

Nos filmes de Akerman, a partir dos longos planos em que assistimos à personagem literalmente amassar a carne, ou descascar batatas, propõe-se demonstrar o performático do real, aquilo que foi incorporado e que se manifesta nos modos de *agir* e *ser* das mulheres, associando-as ao doméstico. Essa é a força discursiva da claustrofobia doméstica, pois através da materialidade fílmica, podemos perceber a forma como a casa impõe um sufocamento à personagem, causado pelo espaço apertado do cenário, e pelas regras, normas, que implica. Essa construção do espaço da casa, do doméstico, possibilita o reconhecimento das opressões vividas e incorporadas pelas mulheres.

Gaston Bachelard (1978) em *A poética do espaço* está preocupado com uma fenomenologia da imagem poética, e como consequência à investigação, argumenta que a casa enquanto espaço possibilita que imagens subjetivas surjam, e que suas origens possam ser identificadas, uma vez que associa a casa ao íntimo. Bachelard, já nas primeiras páginas de seu estudo, explica que abandonou uma abordagem mais “científica”, para incluir o ato da consciência criadora, o que é entendido como incluir o autor. O filósofo explica que “só a fenomenologia – isto é, o levar em conta *a partida* da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem” (BACHELARD, 1978, p.185). Seguindo as constatações de Bachelard, a imagem existe antes do pensamento, e por isso ela permite encontrar respostas para as questões propostas pelo teórico, como por exemplo: “como uma imagem por vezes muito singular pode aparecer como uma concentração de todo psiquismo?” (BACHELARD, 1978, p.184). Ou seja, como essas imagens poéticas criadas a partir de uma visão de mundo de um autor podem representar ideologias, críticas, discussões mais coletivas e amplas, que não dizem respeito só a um indivíduo, mas a um contexto social. Em Akerman, como já dito, a cineasta utiliza suas experiências pessoais e familiares como inspiração para a construção de suas personagens, mas essas personagens não estão somente atreladas à autora, mas abordam questões gerais sobre o feminino e a vida das mulheres. A hipótese aqui sustentada é que através da claustrofobia doméstica que emana de toda a estrutura do filme, temática e estilística, essas críticas se fazem presentes, tocam aqueles que assistem seus filmes, possibilitando engajamentos sensíveis e politizados. A claustrofobia doméstica, na adaptação para os termos de Bachelard, habita o campo do poético, que é “uma emergência da linguagem, está sempre acima da linguagem significante” (BACHELARD, 1978, p. 190), e pode ter grande influência sobre os sentidos, fazendo despertar imagens apagadas, ou ajudando a criar imprevisibilidades. Por ter esse atributo de evocar outras imagens, a forma como acessamos a claustrofobia não é como a linguagem significante, por exemplo dizer diretamente: as mulheres sofrem opressões. Trata-se, antes, de uma ação no sentido de imprimir uma imagem dessas opressões na experiência, nas memórias evocadas por essas imagens, nos percursos criados ao longo do filme.

As imagens de intimidade na pesquisa de Bachelard propõem a poética da casa, pois com “a imagem da casa temos um verdadeiro princípio de integração psicológica.

(...) Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1978, p. 196). A casa em *A poética do espaço* torna-se um instrumento de análise para a alma humana, pois a casa é um alojamento de lembranças e esquecimentos, e também um lugar de identificação. As imagens da casa “estão em nós assim como nós estamos nelas” (BACHELARD, 1978, p.197). A partir dos cantos, das gavetas, das janelas podem-se dizer muitas coisas, produzindo análises em profundidade a partir desse espaço.

Justamente o que Ludmila Brandão (2008) produz ao mapear aquilo que chamou de *A casa subjetiva*. A arquiteta desenvolve a pesquisa de doutorado sobre a subjetividade dos espaços domésticos no campo da comunicação e da semiótica, considerando a dupla operação de interferência, sujeito-espaço e espaço-sujeito. Fundamentada nas pesquisas de Alan Renier (1987), Guattari (1992, 1997), Deleuze (1997), entre outros, Brandão aponta que os espaços agem sobre os comportamentos das pessoas, produzindo sensações, sentidos, etc. Segunda a autora, “os espaços arquitetônicos nos interpelam a todo instante e de diferentes formas produzindo uma ‘subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação’⁷” (BRANDÃO, 2008, p.16). Tal colocação é potente para discutir a presença de elementos nos filmes, como a luz *neon* que invade a sala de jantar de *Jeanne Dielman*, pois a diretora, ao inserir a luz na cena, materializa parte da subjetividade da personagem nesse artifício. Esse sistema de incorporação de sentidos, produz um regime de visibilidade, conforme Sobchack (2004), Baltar (2012), entre outros, de materializar nas imagens, nos elementos fílmicos camadas interpretativas.

No filme *Jeanne Dielman*, ao longo dos três dias da narrativa, observamos em alguns momentos, principalmente nos que Jeanne está com seu filho, a existência de uma luz que parece vir de fora da casa da família, como se entrasse pela janela. A luz, que se movimenta de cima para baixo, desperta atenção, pois instala uma fissura na imagem tediosa e distante entre o filho e a mãe, quase como se separasse os lados. A presença da luz também se repete, todas as noites ela se projeta para dentro do apartamento de Jeanne, mas ela não acompanha o ritmo da cena monótona vivida pela mãe e pelo filho, que ora está tricotando, ora lendo, mas sempre distante, e o filho do mesmo modo, lendo um livro, completamente ausente de presença no espaço. A luz tem um caráter mais frenético, uma presença mais “violenta” na cena, que de certa forma interpela a personagem. Nos

⁷ Nesse trecho a autora cita “Espaços e Corporeidade” em *Caosmose* de Guattari, 1992, p. 158.

comentários de Laura Mulvey (2016), ela argumenta que a luz *neon* que invade a cena é um artifício para trazer a rua do *commerce* para dentro da casa, a autora faz um paralelo com o trabalho de prostituição de Jeanne e a rua do comércio que o título do filme indica como endereço, como se a luz fosse uma forma de *a mise en scène* materializar o comércio do corpo de Jeanne e a casa como lugar de trabalho através do *neon* de outra loja, comércio, que se projeta para dentro do ambiente familiar. É possível pensar que essa luz produz “subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação”, como disse Guattari (1992) no texto de Brandão (2008). A luz, somada aos outros elementos da vida de Jeanne, que o espectador compartilha ao longo dos três dias, funciona nesse aglomerado de subjetivação, em que somado às tardes solitárias e tediosas de Jeanne que faz suas tarefas domésticas automaticamente, da mesma forma que se relaciona com seus clientes e filho, demonstra o sufocamento e solidão da personagem, a claustrofobia doméstica produzida pelo seu dia a dia em casa.

Conforme Brandão, a “casa nunca aparece sozinha. Ela só emerge como casa quando misturada a outros elementos não considerados espaciais. Por exemplo: a cozinha traz um cheiro que define (dá os contornos) essa cozinha” (BRANDÃO, 2008, p. 15). Nos filmes de Akerman, *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman* (1975), os espaços e as performances das personagens possuem esses outros sentidos, característica marcada do cinema corporal de Akerman, como o livro de Ivone Margulies (2016), e outros textos de referência⁸ definem. Por meio desses outros sentidos que os filmes de Akerman despertam é que podemos perceber a claustrofobia vivida pelas personagens, que sintetizam outra dimensão da casa e das opressões vividas pelas mulheres, deixando indícios para interpretações mais profundas dos atos. Como por exemplo: passar fita adesiva nas portas e janelas, ou atravessar os corredores com paredes sobressalentes, ou mesmo na cozinha pequena, sempre enquadrada de forma distanciada, possuindo um aspecto bidimensional que desenvolveremos na análise fílmica. De acordo com Brandão, a casa “é esse espaço compreendido como receptáculo, como prévio, e que suporta os acontecimentos” (BRANDÃO, 2008, p. 19). Essa noção de receptáculo dos objetos domésticos, da casa, das luzes que trazem indícios, ressoa tanto nos filmes de Akerman como nas colocações feitas por Bachelard, quando dedica um capítulo para falar das fechaduras e das gavetas. O filósofo da fenomenologia escreve:

⁸ Os dossiês sobre Chantal Akerman publicados nas revistas *Devires* e *FilmeQuartely* contêm textos instigantes para investigações sobre o assunto.

Quanta psicologia há na simples fechadura de um desses móveis! Trazem consigo uma espécie de estética do escondido. Para mostrar desde já a fenomenologia do escondido, uma observação preliminar será suficiente: uma gaveta vazia é inimaginável. Pode apenas ser pensada (BACHELARD, 1978, p. 197).

As gavetas, armários, cofres para o filósofo funcionam justamente como um receptáculo, como se outros sentidos fossem depositados em elementos como os objetos, os gestos, os enquadramentos, entre outros, como uma forma da cineasta materializar sentimentos e emoções em imagens índices. A forma como Bachelard coloca que a “gaveta vazia é inimaginável”, mas pode ser *pensada*, requer a necessidade de perceber a separação que o filósofo faz entre *imaginar* e *pensar*, como processos diferentes. O autor continua após a citação dizendo “para nós que temos que descrever o que se imagina antes mesmo daquilo que se conhece, o que se sonha antes daquilo que se verifica, todos os armários estão cheios” (BACHELARD, 1978, p. 197). Ou seja, na atividade do pensamento o vazio não existe. O algo mais, ou mesmo como Margulies (2016) nomeou, o “entre” do *Nada Acontece* de Akerman, também está cheio de significados, que são trabalhados através das repetições, do enquadramento, do tempo de duração da cena. Através desses elementos filmicos, desse “entre”, o sufocamento da vida das personagens vai sendo demonstrado. Os objetos domésticos como a sopeira que Jeanne deposita o dinheiro recebido, as cartas que em ambos os filmes as personagens recebem, ou o buquê que Akerman, em seu primeiro curta carrega para a cena final de suicídio, possuem significados encarnados, ou incorporados que funcionam como o comentário imagético da cineasta sobre a vida das personagens. Tais significados ressoam essa não-separação entre o sujeito e os espaços, ou entre sujeito e as coisas, demonstrando os diversos atravessamentos sofridos por um corpo. Como Brandão (2008) aponta, os espaços são construídos pelos sujeitos e os sujeitos são construídos pelos espaços, e as transformações histórico-sociais repercutem no doméstico e na subjetividade dos sujeitos.

Esses significados que são depositados nos gestos e nos objetos, no caso dos filmes de Akerman, pretendem articular as esferas sociais e culturais que impactam as mulheres. Durante o fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, esses assuntos estavam sendo questionados por grupos feministas e pelas mulheres do período que colocavam em discussão a maternidade e a vida doméstica como pautas da segunda onda feminista. Nos filmes de Akerman, todos esses elementos não dizem só respeito a um corpo abstrato, mas como Vivian Sobchack (2004) comenta, sobre o concreto, sobre formas de vida social que se inscrevem num corpo. O filósofo Vladimir Safatle (2016), ao pesquisar as

relações de afeto que atingem os sujeitos, vai ao encontro das afirmações de Sobchack (2004) ao levar em consideração o corporal e as dinâmicas de incorporação, ou seja, o que está inscrito nos corpos. Como Sobchack, o filósofo também compreende a carnalidade como um conceito que diz sobre um corpo vivo, como um objeto entre o subjetivo e o objetivo. Os dois pensadores partem da noção de que a consciência é medida pelo corpo, não como unívoco, mas sim por estar em relação com outros corpos e coisas.

Nos filmes de Akerman essa característica é latente, pois nenhuma das personagens exibe uma personalidade que se impõe. Todas as concepções que adquirimos sobre as personagens e seus modos de vida estão nas relações delas com os outros, sejam pessoas ou objetos. Por exemplo: a consciência da personagem em *Saute ma Ville* sobre as opressões vividas pelas mulheres está na forma como seu corpo reage à cidade em suas tarefas domésticas. Ou então, em *Jeanne Dielman*, quando percebemos através da fala da personagem com a vizinha, que a monotonia da vida doméstica e certa melancolia são sensações que atravessam as mulheres do período de forma geral, não só como uma característica da personagem. Somente conseguimos chegar a essas conclusões por meio da conexão com esses outros. Os significados que surgem dessa experiência são medidos através desse sistema de incorporação que passa pela história e pela cultura. As metáforas articuladas nos filmes expressam aquilo que é incorporado, ou aquilo que guarda como receptáculo significados que são construídos socialmente, culturalmente e, algumas vezes, subjetivamente. Nas palavras de Safatle (2016) “as metáforas do corpo político nos lembram como não é possível haver política sem alguma forma de incorporação (...) não é necessariamente uma representação, mas um dispositivo de expressão de afetos” (SAFATLE, 2016, p.20), que para o filósofo, atinge os corpos e produz adesões sociais que impactam os modos de vida.

Em Deleuze (1983) e Elena del Rio (2008), bibliografia referencial para os estudos de afetos nesta pesquisa, os afetos ocorrem como forças de expressão, que geralmente são produzidas através de um contato, encontro, que no caso dos filmes ocorre entre os corpos dentro da tela, o corpo fílmico e o dos espectadores, de acordo com Baltar (no prelo). Essa expressão de afetos pode se materializar tanto nas pessoas como nas coisas, como Sobchack (2004) apontou, apresentando um corpo investido de carnalidade, que expressa, ou externa, as adesões corporais construídas pelos atravessamentos sociais, culturais e subjetivos. As personagens, tanto em *Saute ma Ville* como em *Jeanne Dielman*, não apresentam um corpo singular, mas um corpo que se inscreve na relação com outros

corpos, com o espaço e com as coisas, criando uma experiência que é material da existência humana, do corpo vivo que age e se manifesta.

Essa marca dos filmes é o que possibilita que a sensação de claustrofobia doméstica seja algo compartilhado entre as personagens e aqueles que assistam aos filmes, uma forma que através das sensações materializa o aprisionamento doméstico vivido pelas mulheres. Isto, um meio de compartilhar afetos que não se restringem as formas espaciais do dispositivo, a simplesmente estados corporais consequentes do enquadramento, da visão, mas sim, nas possibilidades sensíveis e abstratas que a experiência cinematográfica pode proporcionar.

Em alguns cineastas as formas de construção do dispositivo cinematográfico indicam uma estética do confinamento, como Roberta Veiga (2008) investiga em sua tese de doutorado, através de filmes de Chantal Akerman, Pedro Costa, Abbas Kiarostami e Robert Kramer. A pesquisadora argumenta que o dispositivo, na estética do confinamento, se revela, constrange, captura e submete o espectador à nudez, ao seco, à prisão. Tal “sequidão na escritura exígua, nos espaços reduzidos, nos enquadramentos geométricos (...)” (VEIGA, 2008, p. 246) levam Veiga afirmar que o enquadramento é responsável por essa secura, pois o quadro torna o interior da imagem o horizonte do que há para ser visto, “buscar o dispositivo nesses filmes é dar valor a cada elemento que participa da cena, que constitui o mecanismo e o faz funcionar” (VEIGA, 2008, p. 249). Embora estejamos entendendo a sensação de claustrofobia doméstica como algo que vai além do enquadramento, a pesquisa de Veiga se aproxima de muitas questões colocadas pois como a teórica observa, essa estética do confinamento é aquilo que “fica” para aqueles que assistem aos filmes, ou seja, é uma das formas de imprimir uma sensação.

Marca, vestígio, ou qualidade, a noção designa o que se retém da imagem do filme, o que se destaca e fica. Como diria Pedro Costa, o traço é aquilo que permanece após a sessão de cinema: não mais a obra inteira, nem tão pouco um pedaço dela, mas a qualidade do gesto que captura o espectador e se inscreve em seu corpo. (VEIGA, 2008, p.4)

Segundo Veiga, essa qualidade dos filmes de se fazer sentir no corpo é fruto de uma relação com a memória, que requer para a investigação do traço no cinema uma memória histórica, que passa pela “história pessoal daquele que, em busca do traço, tenta escrevê-lo, descrevê-lo” (VEIGA, 1978, p.4). A autora, baseada nas pesquisas sobre a memória e nos dispositivos de poder de Foucault (1988), faz um paralelo entre tais dispositivos e as imagens. Conforme a argumentação de Veiga, nas sociedades atuais as imagens teriam se transformado em possíveis prisões da percepção. Neste momento,

importa esclarecer que Veiga está investigando imagens contemporâneas. Mesmo o filme que a pesquisadora analisa de Akerman, *Là-bas* (2006), é mais de trinta anos posterior a *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman* (1975). A autora não ignora a influência do cinema moderno nos filmes contemporâneos que analisa, principalmente o engajamento ideológico nas imagens, mas é importante ressaltar que o movimento de pensar a claustrofobia doméstica em *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman* é de inserir os filmes no contexto moderno, e apontar que esse traço, que existe em *Là-bas*, já existia no primeiro curta de Akerman.

Os debates sobre o aprisionamento das mulheres nas imagens são vastos, sendo o texto de Laura Mulvey (1983) *Prazer Visual e Cinema Narrativo* um dos marcos para as produções feministas, ao questionar no cinema a forma como as mulheres aparecem na tela. Propondo alternativas ao aprisionamento da percepção, que como Veiga aponta, utilizam de uma estética do confinamento⁹ para demonstrar os constrangimentos e as prisões propostas pelo dispositivo. Portanto, mesmo que o texto de Veiga seja sobre filmes posteriores ao recorte de pesquisa, acredita-se que o movimento de investigar o desdobramento de um traço autoral pode ser feito nas duas direções, de forma crescente em relação aos anos de lançamento, e também decrescente, como no caso de *Là-bas* (2016) para os filmes realizados na primeira década da carreira da cineasta.

Veiga (2008), para mapear a origem da estética do confinamento, dessa forma de enquadramento que constrange, utiliza-se da discussão proposta por Serge Daney (2007) sobre a capacidade do cinema moderno enquanto máquina de guerra. Na perspectiva demonstrada pelos autores, a máquina de guerra deveria ir contra o ilusionismo do cinema clássico, em que a imagem despertaria consciência do próprio olhar e do corpo daquele que assiste. A autora explica que “chamar atenção para o *como* se vê possibilita ao cinema moderno instituir o espaço da sala de aula como faz Godard em seus filmes, tomar o caminho da *pedagogia da percepção*¹⁰” (VEIGA, 2008, p. 12). A forma como ocorre a espetatorialidade nos filmes de Akerman também propõe a pedagogia da percepção, demonstrada na altura do posicionamento da câmera, na duração do plano, na forma como a câmera fica fixa, ou quando se movimenta, como em *Saute ma Vile* (1968), *O Quarto* (1972) e *Eu, você, ele, ela* (1974). Essa forma não oferece uma fusão, imersão, do

⁹ A autora escreve: “a função determinante do procedimento no dispositivo se deve à natureza metodológica da dupla maquinação-maquinaría. Desse ângulo, o dispositivo ressalta o método, a saber, a forma de aproximação e abordagem de um universo para a obra: um constrangimento, e até mesmo uma prisão” (VEIGA, 2008. 108)

¹⁰ Esta é uma formulação de Deleuze (1983)

espectador com a imagem, como no cinema clássico, mas um distanciamento, a consciência do olhar, a consciência da sala de cinema, da ficção, como no olhar risonho que Akerman lança para a câmera em *Saute ma Ville*.

A extrema significação que a casa ganha nos filmes de Akerman não está somente no cenário, os significados são a soma do cenário com outros elementos. Os elementos da cena se entrelaçam para demonstrar a claustrofobia doméstica. As observações de Veiga (2008) levam em consideração a teoria de Deleuze (1990, 1997) sobre as mudanças que no cinema moderno em relação ao cinema clássico. Segundo Veiga (2008), Deleuze (1983, 1997) identifica no texto de Daney (2007) que há pelo menos cinco grandes mudanças na operação moderna da imagem, que são: “na cenografia, nos corpos e atores, entre as próprias imagens, entre o sonoro e o visível e na espetatorialidade” (VEIGA, 2008, p. 20). A forma como o cinema moderno faz perceber o *olhar e os corpos* na filosofia de Deleuze (1990) marca a passagem da imagem-ação para a imagem-tempo, no qual tudo que está em cena ganha “vida no e pelo olhar da câmera” (VEIGA, 2008, p. 22). Nessa perspectiva o dispositivo se lançaria como máquina de guerra, segundo Veiga, e cada cineasta, autor, produz seus esquemas a serem seguidos de modo que a forma fílmica esteja vinculada ao assunto abordado.

Por se basear no cinema moderno, a definição de Veiga sobre a estética do confinamento é aplicável aos filmes de Akerman aqui analisados. Veiga define que “a estética do confinamento é exígua: espaço, perspectivas, ângulos, duração, sufocamento e a insistência no mesmo” (VEIGA, 2008, 115). Como método de análise, a teórica propõe três vértices que correspondem cada um a um aspecto geral do dispositivo, que são os procedimentos de filmagem, os recursos expressivos e as formas de engajamento do espectador, que nos filmes se dá tanto de forma sensível como politizada. Um movimento que parte das sensibilidades para produzir reflexões. Veiga (2008) inclui Akerman no primeiro aspecto, procedimentos de filmagem, que abarca alguns atributos como do protocolo¹¹, da inscrição do corpo (do diretor, que também pode ser ator/personagem) na imagem e a constrição do real (prisão). Segundo a autora, o “dispositivo revela que experimentar a inscrição verdadeira é fazer o sujeito sofrer o confinamento na imagem junto com o personagem e/ou com o próprio diretor” (VEIGA, 2008, p. 123). Nesse sentido, a claustrofobia vivida pelas personagens é sentida por quem

¹¹ A autora define o protocolo como o que “diz respeito ao controle nos procedimentos de filmagem, à imposição de regras rígidas que o cineasta e os demais sujeitos envolvidos no filme” (VEIGA, 2008, p.120)

assiste através do que a imagem mostra e como mostra. Veiga pondera que mesmo quando a personagem performa para câmera, como em *Eu, você, ele, ela* (1974), ou então, *O quarto* (1972) e *Saute ma Ville* (1968) é como se a ação fosse feita para um espelho, que devolve o olhar, dando importância para o aqui e o agora.

A clausura nos filmes de Akerman é algo recorrente, o quarto, a cozinha, a sala, entre outros espaços, juntamente com as ações domésticas desempenhadas pelas personagens criam estranhamentos, que colocam “o olhar do espectador num processo que vai da automatização à desautomatização, no qual a significação do doméstico perde suas referências codificadas” (VEIGA, 2008, p. 194). Ou seja, através das formas com que Akerman escolhe compor a cena, o espectador possui pistas e tempo para que seu olhar saia do automático e consiga procurar outros caminhos e perspectivas sobre aquilo que é mostrado, que no caso dos filmes analisados nessa pesquisa é a vida doméstica das mulheres. No argumento de Veiga, Akerman através desse processo reinventa os modos de disciplinarização feminina “no sentido de desorientar o corpo e torná-lo estranho e desconfortável no próprio *habitat* que o constitui” (VEIGA, 2008, p.194).

Através das imagens criadas, a diretora coloca em questão a forma domesticada da feminilidade, em que o espaço doméstico é o cativo. Tanto em *Saute ma Ville* como em *Jeanne Dielman* as personagens não parecem estar à vontade em suas vidas domésticas. O corpo da atriz no primeiro curta demonstra seu estranhamento por meio da violência de suas ações, já em *Jeanne Dielman* a personagem demonstra tal estranhamento através da sua mecanicidade, da sua frustração com a falta de perfeição. Jeanne é tão desconfortável com sua vida que percebemos sua ansiedade em cumprir tarefas na sua mão ansiosa levantada esperando receber as roupas dos clientes, ou esperando o filho terminar de tomar o suco para retirar o copo. A inscrição do corpo das personagens, e o de Akerman enquanto realizadora, colabora tanto quanto o cenário ou as características do dispositivo para a construção da sensação de claustrofobia, o gestual desempenhado pelas personagens também faz menção aos processos de disciplinarização feminina que foram incorporados pelas mulheres ao longo da vida. Pois, os gestos estão sempre em diálogo com o ambiente doméstico, gerando sensibilidades que surgem da relação.

As casas, tanto de *Saute ma Ville* como de *Jeanne Dielman* adquirem essa atmosfera de prisão, de lugar de opressão das personagens. O suicídio em *Saute ma Ville* pode ser entendido como um desejo de se punir, do mesmo modo que pode ser visto como

um gesto de libertação de um estado de angústia, de opressão. Em *Jeanne Dielman*, logo após o assassinato, a personagem se senta à mesa, ainda com as mãos cobertas de sangue e fica à espera, como se esperasse o fim da sua vida dupla, daquilo que esconde; a prostituição. Em ambos os filmes a relação das personagens com a casa indica uma certa melancolia, que segundo a psicanálise de Freud (2013), e seus leitores como Butler (2015) e Safatle (2016), está associada a uma lógica de repetição, um comportamento compulsório, tal e qual aos que as personagens desempenham em seus cotidianos domésticos.

Em *Luto e Melancolia*, Freud (2013) vincula o complexo melancólico com uma identificação narcísica, que envolve a relação com os pais, com aquilo que é transferido para os filhos. A melancolia, para o psicanalista, está associada a diferentes expressões do sintoma social, de modo que determinadas manifestações sociais, como por exemplo as normas comportamentais, atingem os sujeitos criando traumas que são repetidos ao longo da vida, que não são superados através do trabalho de luto. Freud (2013) define o quadro do melancólico como um estado de:

Desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, (...), rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorreprovação e autoinsulto, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2013, p. 28)

Nesse sentido, Freud (2013) escreve: “O quadro desse delírio de inferioridade - predominantemente moral - se completa como insônia, recusa de alimento e uma superação - extremamente notável do ponto de vista psicológico - da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida” (FREUD, 2013, p. 30). Conforme as observações do autor sobre o quadro melancólico, podemos perceber como os sintomas sociais de uma sociedade, e no caso das mulheres, como as sociedades patriarcais têm construído traumas que são incorporados e repetidos diariamente nas ações, nas formas com que se relacionam com os outros e o externo. Está na sutileza da relação entre o espaço e o gesto repetitivo e monótono, ou na agressividade em jogar panelas e outros objetos domésticos no chão, que é possível alcançar o sentimento de claustrofobia causado pela posição doméstica infligida às mulheres.

A casa e seus objetos por possuir valores incorporados nos filmes de Akerman, intimam a ter uma nova percepção sobre a vida dessas personagens. O espelho, a carta, entre outros elementos, auxiliam nessa relação de compartilhamento de sensações, que questionam toda a relação promovida pelo olhar-se, ou ser olhada, que estavam nas pautas

das feminsitas. Nesse sentido, podemos perceber a claustrofobia doméstica não só como um sistema de enquadramento, de construção de dispositivo que constrange, mas também como uma força política em relação ao feminino. Visto que Akerman uni a forma de construção da *mise en scène* com pautas e críticas à vida das mulheres, principalmente a domesticidade que estava sendo discutida no período.

“São afectos, e não representações, singularidades inscritas no corpo. Como um traço, que também corta o corpo do espectador” (VEIGA, 2008, p. 251). Esse traço é justamente o que aqui estamos defendendo como sensação de claustrofobia doméstica, que está inscrita no corpo fílmico e que “corta” o corpo do espectador de forma que essa claustrofobia também seja sentida, e assim, haja a percepção sobre as opressões vividas pelas mulheres. Para que haja uma crítica a domesticidade feminina, e os modos de ser e agir construídos pelas sociedades patriarcais, o confinamento do dispositivo deve estar vinculado ao cenário, a casa, ao doméstico, não só a uma forma de enquadramento, mas sim um sistema que coloca casa, personagem e dispositivo em correspondência.

1.2. Definições de autoria e relações como cinema moderno

A concepção de autoria no cinema, para teóricos como Jean-Claude Bernardet (1994), funda-se nas repetições de elementos que são carregados e referenciados ao longo da carreira dos artistas. Bernardet (1994), ao se concentrar na figura do autor, argumenta que se cria uma relação de unidade dentro de toda sua produção, como se houvesse somente uma obra, um tema, uma matriz perseguida pelos cineastas. Mesmo que haja filmes em que o parentesco não esteja óbvio, o diretor autor, conforme as declarações de Bernardet, vai utilizar estruturas fundamentais para o desenvolvimento de seu tema nos filmes, que se expressam através da *mise en scène*. Daquilo que ocorre dentro do plano.

A construção da matriz, segundo o teórico, é um trabalho sobre as redundâncias, “é necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições” (BERNARDET, 1994, p.31). Bernardet (1994) explica que uma vez que a matriz está esclarecida, ela passa a condicionar os filmes, transformando toda a obra em um “sistema fechado, reino das redundâncias, em que os filmes precedentes prenunciam os posteriores, e estes desenvolvem e aprimoram o que já estava contido nos anteriores” (BERNARDET, 1994, p.35). Dentro dessa política dos autores como um método crítico, deve-se perceber o autor como uma unidade, como “a absoluta

coerência interna do sujeito que se expressa”. (BERNARDET, 1994, p.38). Conforme Bernardet (1994) a unidade envolve tanto o conjunto de filmes como a vida do autor, ambos uma única unidade coesa que se manifesta na imagem.

Como estamos abordando a produção cinematográfica de Chantal Akerman através da política de autores, destacamos que há diversas repetições em seus filmes, tal e qual a relação de matriz e unidade explicada por Bernardet (1994). É possível perceber elementos da *mise en scène* que são carregados e reiterados ao longa da filmografia. Esses elementos geralmente estão vinculados ao doméstico, sobretudo nas obras da década de 1970, que trazem questões que estavam em pauta pelos movimentos feministas do período e elementos autobiográficos de Akerman, como no filme *Os encontros de Anna* (*Les Rendez-vous D'Anna*, 1978) no qual apresenta uma personagem *alter ego* da diretora.

As personagens dirigidas por Akerman apresentam sempre relações complexas e conflituosas com a vida doméstica, ou familiar, demonstrando seus sentimentos através da *mise en scène*, que é orquestrada de modo a criar, materializar, as sensações da personagem. Como, por exemplo, o enfoque dado às paredes do corredor, em Jeanne Dielman, que ocupam quase dois terços do quadro, fechando a personagem no espaço e criando uma atmosfera claustrofóbica no corredor entre a porta de entrada e o quarto. *Saute ma Ville* (1968), tem como cenário o apartamento, que Akerman como atriz e diretora destrói juntamente com sua vida, como se a sua existência e suas ações estivessem em sincronia com o espaço. Personagem e espaço respondem e reagem um ao outro, característica esta que se estende a seus outros filmes como uma matriz, criando um elo entre eles.

Decorrente dessas relações de repetição e do estudo da *mise en scène*, dos elementos que ocorrem dentro do plano, utilizamos a pesquisa de David Bordwell (2008) em *Figuras traçadas na luz*, pois o autor define alguns cineastas descendentes da tradição, cujo o estilo é exposto através da orquestração da cena. Definida como “o cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (BORDWELL, 2008, p.36). As concepções sobre estilo, nesta pesquisa, derivam das discussões sobre autoria no cinema, a fim de perceber a matriz que codifica a claustrofobia doméstica, traço que defendemos como autoral em Akerman. Assim sendo,

utilizamos as definições de Bordwell relacionando-as com as concepções de Bernardet (1994), como um método de ampliação do estudo do plano.

Jean-Claude Bernardet explica diferentes concepções de *mise en scène*, de construção da cena, até aspectos mais generalistas sobre o conceito, que incluem também o som e a montagem, diferentemente das definições de Bordwell (2008). Para a análise dos filmes de Akerman optamos pela ampliação do conceito de Bordwell, tal qual a definição de Bernardet, pois nos filmes da cineasta o som e a montagem agem criando fissuras na continuidade narrativa. Como por exemplo, a sequência dada aos longos planos de *Jeanne Dielman (1975)*, ou pelo uso sonoro em *Saute ma Ville (1968)* ou *Notícias de casa (News from home, 1977)*, que demonstram dois padrões diferentes, um em que o plano-sequência é criado durante a filmagem, e outro com elementos produzidos *a posteriori*. Portanto, a noção de *mise en scène* é aplicada nesta pesquisa como todos os aspectos sob a direção da cineasta, numa perspectiva que se aproxima das concepções de *mise en scène* de André Bazin (2014) e de cineastas como François Truffaut.

Aqui, Chantal Akerman é entendida como uma autora que expressa sua visão particular de mundo através da orquestração da *mise en scène*. Todas as camadas de sua produção são pensadas a favor da cena e dentro de um sistema, que Bordwell e Kristin Thompson (2013) chamaram de “forma filmica”, entendida como “o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 111). Consequentemente, o trabalho inclui os movimentos de câmera, a montagem, entre outros aspectos não abarcados por Bordwell e Thompson.

A definição de *mise en scène* de Bordwell é mobilizada como um método para trabalhar com aquilo que acontece dentro do plano, como as cenas de *Jeanne Dielman* e *Saute ma Ville*, que possuem planos longos. Bordwell aponta essa utilização da *mise en scène* como uma forma de materializar o estilo do cineasta, no uso sistemático de algumas técnicas, “a *mise en scène* (...), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som” (BORDWELL, 2013, p. 17). Através dessa definição fornecida em *Sobre a História do estilo cinematográfico* (2013), fica evidente as separações realizadas por Bordwell, que pretendemos unificar ao invés de analisar a *mise en scène* separadamente de outros elementos, entendendo que todos

esses aspectos codificam a cena e o papel de autoria da cineasta em orquestrar todos os elementos fílmicos.

Bordwell concebe o estilo associando aos contextos nos quais a prática está inserida, não focando tanto no papel do autor, e observando recorrências entre diretores e gêneros cinematográficos. O teórico adverte que o estudo sobre o estilo não se limita às questões formais, ao contrário, “é perfeitamente possível descobrir que os fenômenos formais que estamos tentando explicar procedem de causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos” (BORDWELL, 2013, p. 19). Assim sendo, a pesquisa de Bordwell nos possibilita discutir as questões autorais dentro de um contexto do período, em que focamos no cinema moderno, nas discussões sobre representação e narrativa, onde há conexões com os filmes de Akerman. Apesar de a diretora apresentar referências autobiográficas claras, também sofre referências da teoria cinematográfica que estava sendo discutida no período, das demandas feministas de dentro e fora do cinema e dos movimentos artísticos oriundos de outras mídias. Aspectos que impactam a prática da criação e construção de suas obras. Nesse sentido, deve-se analisar os elementos, temáticos e formais, de modo agregado, construindo uma experiência sensorial que passa por todas as camadas da prática fílmica, como Edward Buscombe (2005) coloca. Os elementos formais dos filmes, tais como a vestimenta e o cenário, “influem no tipo de história” (BUSCOMBE, 2005, p.308), possibilitando que seja melhor sucedida. Bordwell, de certa forma ressoa a afirmação de Buscombe (2005), afirmando que “o estilo está atuando em todos os momentos para moldar a experiência” (BORDWELL, 2013, p. 22) do filme.

Existem alguns *esquemas*¹² estilísticos que se repetem ao longo da carreira dos cineastas, mas como Bordwell coloca, “as imagens e os sons que os cineastas criaram variam com o tempo e com o lugar” (BORDWELL, 2013, p. 22). Com isso, é possível visibilizar as interferências que os cineastas autores sofrem ao longo de suas carreiras artísticas, rastro que fica impresso nos elementos que se alteram, e por outro lado, naqueles elementos que permanecem, como aquilo que Aumont (2004) e Bernardet (1994) definiram como *assinatura*. Nos filmes de Chantal Akerman *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), que analisaremos mais adiante, é possível identificar tais elementos que permanecem e os que

¹² O autor define esquemas por “práticas padronizadas, rotinas estilísticas” (BORDWELL, 2008, p. 25)

se alteram com o passar do tempo. Os dois filmes se distanciam e se aproximam ao mesmo tempo, construindo uma continuidade, como se estabelecessem um diálogo interno, como Araújo Silva (2010) observa, tecendo uma rede de diálogos e referências entre eles, como se um rememorasse o outro, criando aquilo que o autor chamou de solidariedade.

Akerman, por ter iniciado sua produção num período em que as teorias do cinema estavam sofrendo influências da semiótica, do feminismo, do marxismo e da psicanálise utiliza em seus filmes formas que partem desses campos e provocam discussões em todo o campo cinematográfico. Como por exemplo os temas da representação, do tempo, do espaço, entre outros. Conforme Bordwell (2013) argumenta, esses lugares-comuns de prática cinematográfica auxiliam a construção de uma história do estilo, pois através de métodos como o *ensaio e erro*, no qual se elaboram problemas e soluções, “permite[m] focalizar aspectos específicos do estilo cinematográfico (...) e ao mesmo tempo reconhecer que padrões de problemas e soluções podem se entrecruzar mutuamente ou com outros fatores” (BORDWELL, 2013, p.206). Deste modo, incluindo a possibilidade de tendências estilísticas coexistirem, mas também, entendendo que as soluções devem ser encaradas como escolhas individuais do cineasta que faz parte de um sistema social. Ou seja, as escolhas feitas devem levar em consideração os elementos “de dentro das instituições artísticas e da cultura maior” (BORDWELL, 2013. p. 207). As tradições artísticas são essenciais para a formulação do estilo de um cineasta, uma vez que as formulações e funções são fornecidas pelos antecessores, até mesmo no instante de romper com tais tradições, pois elas se apresentam como os esquemas que os cineastas vão utilizar e escolher de acordo com as vantagens para o cumprimento de seus objetivos.

Tais estruturas surgem em determinados períodos, mas não são fixas ao seu tempo, elas circulam, são revisadas ou rejeitadas de acordo com os interesses dos cineastas. Por isso é difícil em trabalhos de autores, preocupados com sua prática, identificar um “purismo” estético, pois as obras, em sua complexidade, discutem a prática cinematográfica e as questões técnicas, enquanto as inserem num contexto maior da cultura e da sociedade. A temática das mulheres nos filmes de Chantal Akerman é um claro exemplo disso. Os filmes são produzidos abordando questões sobre as posições das mulheres na sociedade, tema que estava em voga para todas as mulheres do contexto, ao mesmo tempo que a cineasta se preocupa com a forma como enquadra, conta essas histórias. As relações entre campo e extracampo, o uso de fragmentações, o uso do plano-

sequência e a performance dos personagens são formas que fazem parte das indagações de outros cineastas, mais próximos de estilo, como Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, entre outros.

Diferente da proposta de Buscombe (2005) de defender o estilo dentro dos gêneros cinematográficos, no qual o autor se debruça sobre o *Western*, os filmes de Akerman, igualmente aos de Godard, Varda, entre outros, não se encaixam em nenhuma categoria de gênero. Conforme Margulies (2016) aponta, Akerman expõe seu caráter não convencional, e faz referência a diversos elementos da história cinematográfica, possibilitando a existência de forças diferenciadas como a “narrativa clássica e as disjunções moderadas do cinema de arte europeu” (MARGULIES, 20016, p. 58). Tal característica é comum a outras práticas modernas que utilizam elementos do cinema clássico como forma de construir suas histórias, como os filmes de Fassbinder que estão próximos aos melodramas no enredo e na forma, mas também apresentam uma preocupação maior com as formas narrativas, em relação aos filmes do gênero. Pois o autor, e também Akerman, se referenciam nas tradições das vanguardas, construindo assim uma mistura que rompe com a dualidade do “cinema de autor” e o “cinema de gênero”. Essa prática cinematográfica cria uma junção entre a narrativa e o estilo, fazendo os dois trabalharem juntos para os propósitos dos cineastas, a narrativa está na forma e a forma está na narrativa, pois tanto uma como outra inserem pistas para o entendimento dos filmes e das relações entre personagens, lugares, sentimentos.

Isso pode ser visto como um dos fatores que contribuem para a fácil compreensão do cinema moderno, segundo o teórico Cristian Metz (1972), que diferencia tal cinema do experimental, que Metz define como “cascata de imagens gratuitas e anárquicas, sobre um fundo de percussões diversas, encimadas por texto vanguardístico e enfático” (METZ, 1972, p. 214). Tal diferenciação do cinema moderno em relação ao experimental, nas concepções do teórico, se dá principalmente pelo caráter não narrativo dos filmes experimentais, o que causaria a “cascata de imagens gratuitas”. O autor demonstra que o que ele chamou de “melhores filmes modernos”, utilizam de “caminhos muito diretos e recorrem suficientemente a apelos verdadeiros, lembranças pessoais e comuns a cada um” (METZ, 1972, p.214), apelando, por assim dizer, a elementos populares. As conclusões de Metz indicam que “o cinema moderno se tornou mais flexível e se enriqueceu sintaticamente, (...) longe de abandonar a narração, nos deu narrações mais diversas, mais desdobradas, mais complexas” (METZ, 1972, p.215). O

exercício do autor ao longo do capítulo “O cinema moderno e a narração” é exatamente comprovar que muitas das definições do cinema moderno, e principalmente os discursos que entendem esse cinema novo como menos narrativo são insuficientes para definir as especificidades do dito cinema moderno. As oposições entre “cinema de plano” e “cinema de sequência”, de “cinema de autor” e “cinema de roteiro”, de “câmera perceptível” e “câmera apagada” segundo Metz podem ser encontradas tanto em filmes modernos como em filmes antigos, fazendo do cinema moderno não uma ruptura com a narratividade, mas sim o contrário, “mais e melhor, e que a principal contribuição do cinema novo é ter enriquecido a narração fílmica” (METZ, 1972, p.197).

Segundo Ismail Xavier (1977) o cinema europeu dos anos sessenta se lançava num terreno narrativo procurando constituir uma “fenomenologia voltada para a experiência intersubjetiva e imersa no espaço dramático das relações sociais” (XAVIER, 1977, p. 105), o que propõe uma experiência intelectual a partir da própria atividade cinematográfica como objeto. No trecho, Xavier faz referência direta à formulação de Brakhage sobre “espaço, tempo, matéria” e a “continuidade absoluta”. Nesse campo da “experiência intersubjetiva”, a percepção do eu não é aquilo que constitui a reflexão, mas sim, “a atividade perceptiva, em sua dimensão mais pura (a constituição do mundo natural) que emerge como objeto fundamental de um discurso” (XAVIER, 1977, p. 105). Assim, remetendo ao público a discussão sobre a organização da linguagem do cinema e suas relações com o discurso, proporcionando a criação de algumas metáforas sobre os modos de vida.

Esse cinema traz a própria atividade para o centro, consolidando o cinema como objeto, direcionando suas preocupações basicamente “para uma discussão das possibilidades de estruturação das imagens e para a natureza do discurso cinematográfico como construção de um espaço-tempo próprio” (XAVIER, 1977,104, p. 104). Esse cinema que pretende fornecer uma experiência intelectual que canaliza indagações epistemológicas tem como expoentes as vanguardas americanas, que conforme Ismail Xavier examina, vão retomar questões que estabelecem diálogos com “as formulações próprias aos teóricos da *desconstrução*, atores principais na polêmica crítico-teórica da França pós 68” (XAVIER, 1977, p.106). Os debates sobre a organização da linguagem cinematográfica e da desconstrução estão na prática de Chantal Akerman, intencionando justamente uma experiência intelectual, inserindo em sua forma fílmica aspectos que buscam proporcionar reflexões através de estruturas simples que são capazes de criar

metáforas para operações de consciência¹³. Debate análogo é produzido por teóricas engajadas nas agendas feministas que igualmente põem no centro do debate a estruturação das imagens e do discurso cinematográfico.

A discussão sobre a organização da linguagem cinematográfica é apontada por Mary Ann Doane (1981) em *Woman's Stake: Filming the Female Body* como um dos problemas colocados para a prática de produzir filmes, principalmente para as mulheres, uma vez que o dispositivo já não é visto como neutro, como as revisões marxistas de Louis Althusser demonstram, mas como ideológico, produzindo um discurso, uma sintaxe a partir de como os elementos serão organizados e enquadrados. Doane (1981) identifica na prática cinematográfica de algumas diretoras a descentralização do corpo feminino, ou então a falta de *close-ups*, como formas de evitar que o corpo seja capturado pela câmera, gerando um olhar sexualizado e escopofílico¹⁴ sobre o corpo das personagens femininas, debate iniciado por Laura Mulvey (1983). Mulvey denuncia a forma como as mulheres são enquadradas e como suas vidas na narrativa estão vinculadas aos personagens masculinos, que desejam e castram as personagens ao longo das narrativas clássicas.

Doane aponta *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), filme de Akerman, como um dos filmes que conseguem construir uma nova sintaxe, assim, possibilitando o colapso da ordem corrente e uma nova vida para a personagem no filme. Inclusive, os comentários de Doane (1981) são frutíferos para retomar ao primeiro filme da diretora e os demais filmes produzidos nos anos setenta, pois desde *Saute ma Ville* já há características que se repetirão nos filmes produzidos nos anos seguintes, como o que Bernardet (1994) definiu como matriz, colocando a vida doméstica e a casa como centro e palco para a construção dessa nova sintaxe. Os filmes de Akerman da década de setenta se aproximam e se distanciam em diversos elementos internos, e embora a narrativa construída seja semelhante, induzindo a uma sensação claustrofóbica vinculada à vida doméstica, existem elementos que se repetem, como marca autoral da cineasta, ao mesmo tempo que há elementos que são alterados, ou transformados, impactando o estilo da cineasta, como veremos mais à frente.

¹³ Em entrevista com Angela Martin (1979), Akerman declara que seus pais que nunca tiveram contato com manifestações artísticas e culturais conseguiram entender e ficar “fascinados” pelo filme *Jeanne Dielman*.

¹⁴ “Ato de tomar outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador”. (MULVEY, 1983, p. 440,441)

David Bordwell (2008) parte das funções denotativas, expressivas, simbólicas e decorativas do estilo como meio de explicar as causas e consequências históricas da tendência estilística. Bordwell define a função denotativa como aquilo que determina a “descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e dos movimentos” (BORDWELL, 2008, p.59). As funções expressivas cumprem o papel de exibir qualidades sentimentais que podem ser vinculadas aos personagens e à narrativa, ou podem causar sentimentos nos espectadores. As funções simbólicas operam pelo princípio de “sugerir significados mais abstratos e gerais” (BORDWELL, 2008, p. 60) e por fim, e não menos importante, as funções decorativas são os padrões criados pelo cineasta para “decorar” seus filmes. Essas quatro funções integram o estilo cinematográfico, e como o autor coloca, para “explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano” (BORDWELL, 2008, p. 69). Bordwell afirma que fatores culturais ou demandas políticas só podem se expressar através dessas circunstâncias, na atividade daqueles que criam filmes.

Nos estudos de Bordwell (1996), o estilo agrega todo o sistema formal do filme, rompendo com as barreiras que separam a teoria, a história e a crítica, para esclarecer a problemática de “como opera a narração nos filmes de ficção” (BORDWELL, 1996. p. XIV, tradução nossa). Tal questão lançada é proveitosa para a empreitada de analisar os filmes de Akerman, detalhando como os sistemas formais, como o enredo e o estilo, auxiliam o espectador na criação de hipóteses interpretativas, como nas sensações e sentimentos de claustrofobia vividos nos dois filmes da cineasta, *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*, e como tal forma narrativa se insere nos contextos históricos.

Partindo dos alicerces do cinema narrativo clássico, que propunha o modelo do observador invisível, em que se supõe que o espectador se identifique com a câmera, como foi anteriormente abordado por Jean Louis Baudry (1983), Laura Mulvey publica, em 1975, seu artigo que irá denunciar uma posição de *voyeur* no espectador, construindo um olhar controlador, vinculado ao desejo e sexualização do corpo feminino. Doane (1981) comenta que a construção dessa outra sintaxe pelas mulheres diretoras do período passa pela estratégia de desconstrução das imagens dadas, ou seja, a des-familiarização, e que para isso a digressão é um método crucial. Os longos planos-sequência, a câmera fixa, o gesto teatralizado, a ausência de corpo no centro do quadro, a importância do

extracampo e do uso do som são os aspectos que Akerman incorpora na sua prática fílmica, assim como outras cineastas, para criar esse afastamento e justamente denunciar o dispositivo como não neutro, possibilitando que o espectador formule suas hipóteses.

Retomando a afirmação de Bordwell (2013) sobre o estilo direcionar as experiências dos filmes, os cineastas que descendem da tradição da *mise en scène*, conseguem maior efeito no despertar de sensações que conduzem reflexões sobre o filme. Ao inserir uma série de elementos na cena, como objetos, paisagens, luzes, sons, gestos e ângulos criados pelos enquadramentos, os cineastas inserem camadas interpretativas que vão se conectando e criando pistas sobre a narrativa, que não deixam visíveis somente os significados explícitos, mas também os implícitos¹⁵, que demonstram alguns valores sociais que cercam a obra.

A crítica que Akerman faz à posição doméstica das mulheres é enxergada justamente nesses pequenos detalhes, que se repetem ou que duram um tempo significativo na tela para que possamos perceber as mínimas demonstrações dos sentimentos das personagens, ou ao menos as contradições que a cineasta insere no filme para que haja uma reflexão sobre a vida das personagens, e também para a vida das mulheres como um todo.

A frase “O predomínio de histórias em nossas vidas é um dos motivos pelos quais precisamos olhar mais atentamente para a maneira como os filmes incorporam a forma narrativa” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 143) é uma das justificativas iniciais dos teóricos para o estudo da narrativa em seu livro. A preocupação com *como* o cinema tem contado as histórias foi umas das principais pautas de teóricas feministas como Doane (1981;1987), Lauretis (1984) e Mulvey, que vão impactar a produção do meio cinematográfico como um todo, não só a realizada por mulheres. Peter Wollen, codiretor de *Riddles of the Sphinx* (1977) juntamente com Laura Mulvey, é um dos exemplos de diretores que são afetados pelas discussões feministas. Wollen produz filmes e textos que estão de certo modo afinados com as preocupações dos grupos feministas. Os debates sobre a castração, o trauma, a maternidade, a morte, o orgasmo e o consumo do corpo feminino circulavam num grupo de filmes modernos, como *A Bela da Tarde* (*Belle de Jour*, 1967), *Duas ou três coisas que sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967), *As duas faces da felicidade* (*Le Bonheur*, 1965), o próprio *Riddles of Sphinxs*, e

¹⁵ Bordwell e Thompson definem que “Quando o observador atribui significados implícitos a uma obra de arte, normalmente dizemos que ele está interpretando a obra” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 121)

também *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman* como temáticas, independente dos gêneros dos diretores. Esses filmes apresentam características específicas no desenvolvimento de seu traço autoral, mas também possuem traços semelhantes que devem ser situados dentro dos debates do período.

Como para a análise dos filmes de Chantal Akerman acredita-se ser necessária a inserção da cineasta no contexto do cinema moderno, as definições de estilo auxiliam no debate autoral, ao inserir o autor, cineasta, em algumas correntes, ou mesmo observar suas rupturas. Codificando temas e esquemas que “derivam de muitas causas imanentes” (GUNNING, apud BORDWELL, 2008, p. 314). A análise do estilo de Akerman leva em consideração as demandas que atravessam a produção da diretora e de outros diretores, que algumas vezes vão manifestar tais atravessamentos de forma semelhante, pois o contexto político e social incide na configuração do estilo dos cineastas. Como Ben Singer (2001) coloca, o cinema “foi absorvendo os desenvolvimentos da tecnologia, os ciclos estilísticos e gerais, as práticas industriais, as mudanças na função social do cinema e assim por diante” (SINGER, conforme BORDWELL, 2008, p. 315), de forma que, para o autor, a tese sobre a modernidade acrescenta o *contexto do ambiente* à lista. O contexto do ambiente é importantíssimo para localizar a produção de um cineasta — nesta pesquisa, a de Chantal Akerman. O fato de existirem tendências, debates sociais e culturais, questões éticas e ideológicas sobre a produção cinematográfica no contexto europeu do fim dos anos sessenta impacta a produção dos cineastas, e não pensar as relações que o cinema cria em seu meio parece inapropriado, inclusive pelas declarações de Akerman sobre ter se inspirado em *O Demônio das onze horas* (*Pierrot le Fou*, 1965) do Godard na construção de seu primeiro curta metragem, *Saute ma Ville*.

Assim sendo, uma vez que admitimos as considerações de Metz (1972) sobre o cinema moderno e as possibilidades narrativas, para analisar a temática da claustrofobia doméstica em Akerman é primordial incorporar a *mise en scène* ao enredo para investigar o traço autoral e as relações estilísticas com outros cineastas. Frisa-se, a aplicação do conceito de *mise en scène* de Bordwell (2008) carece de ser ampliada para incluir tanto a montagem como o uso sonoro, a fim de analisar de forma mais ampla as escolhas realizadas por Akerman.

A claustrofobia doméstica como tema, que rege todas as camadas da produção fílmica, “aparece como uma abstração que não se concretiza nunca, mas projeta-se com maior ou menor nitidez sobre realizações concretas” (BERNARDET, 1994, p.54). A

nitidez com que o tema se mostra é relativa às escolhas e às interferências que atravessam a produção, portanto, antes de analisar detalhadamente os dois filmes de Akerman, *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*, é necessário explanar as referências que impactam a filmografia da diretora.

1.3. A teoria feminista entre as vanguardas e a crítica à narrativa clássica

Nosso percurso neste capítulo foi entender a claustrofobia doméstica como um traço autoral de Chantal Akerman que emana de toda a matéria fílmica orquestrada pela cineasta, e como essa característica está em diálogo com os contextos cinematográficos e sociais do período. Nesse sentido, inserimos a produção inicial da carreira de Akerman no contexto do cinema moderno, que sofre interferências de diversas correntes de pensamento, como podemos observar no tópico anterior 1.2. Entretanto, para cobrir as discussões estéticas que circundavam a produção de Akerman e analisar as relações de tal traço autoral com as demandas feministas, ainda é necessário um aprofundamento nas escolhas estéticas propostas por algumas teóricas que se debruçaram nas produções realizadas por mulheres ou sobre mulheres. Inserida no contexto da segunda onda feminista, que tem início em meados dos anos 1950 e estende-se até a década de 1990, as pautas dos movimentos feministas giravam em torno da sexualidade e dos direitos de igualdade ao que confere ao trabalho doméstico, a maternidade e etc. Elementos estes que surgem constantemente como assunto nos filmes das mulheres do período.

A entrevista fornecida por Laura Mulvey à revista *Another Gaze* (2018) é bem ilustrativa das questões que pairavam para as mulheres que produziam filmes e para a crítica feminista da década de 1970. A teórica e diretora expõe seu percurso vinculado aos discursos produzidos pelo movimento das mulheres e pela psicanálise, e como isso influenciou seu primeiro texto “Prazer Visual e Cinema Narrativo” publicado na revista *Screen* em 1975. Mulvey (2018) comenta que estava assistindo tanto a filmes que ela amava, hollywoodianos, como filmes que propunham novos movimentos ou formas de ver, o que a fez se tornar um espectador distanciado e crítico, assunto que Mulvey aborda em seus textos e filmes. No momento em que Mulvey escreveu seu texto canônico, Hollywood era como um pano de fundo, mas ao mesmo tempo, as perspectivas da teórica estavam se alterando para absorver o feminismo, a psicanálise e uma estética *avant-garde*. Com todas as mudanças propostas durante a década de sessenta e setenta, inclusive estéticas com a presença de Godard, Mulvey argumenta que Hollywood se tornava um

campo fértil por duas razões: “Primeiro, era o cinema que eu conhecia e amava tão bem. Segundo, era extremamente apropriado para o tipo de análise: era como se Hollywood se apresentasse como um belo cenário e quase convidasse a análise crítica psicanalítica e feminista” (MULVEY, 2018, p. 4, tradução nossa). Ou seja, os filmes hollywoodianos possibilitavam a discussão de pautas como voyeurismo, a objetificação do corpo feminino, a mulher como espetáculo, etc. Mulvey (2018) parece sugerir que o interesse na aplicação de conceitos psicanalíticos, com o complexo de Édipo, em filmes hollywoodianos, acaba contribuindo, nas produções das mulheres, para uma nova estética *avant-garde*. Mulvey (2018) explica que a *avant-garde* do século XX é diferente da soviética, e usar o termo é um exercício de ampliar o conceito, e de tentar unificar a produção das mulheres.

Uma hipótese possível é que a teórica aproxime as motivações e formas de engajamento da imagem dos movimentos da *avant-garde* e dos grupos feministas. Os melodramas e os clichês do cinema hollywoodiano foram tomados pelas feministas e outros grupos do cinema moderno como uma estratégia que surgia através do emprego de forma irônica de alguns “códigos de narração montados pela cultura burguesa” para “nem simplesmente usar e nem destruir, mas parodiar o sistema de representação, utilizando suas regras de forma deslocada e denunciando seu caráter convencional” (XAVIER, 1977, p. 119).

Essa proposição do engajamento ocorre de duas formas na obra de Akerman: de um lado, articulando a crítica feminista e um engajamento na imagem; de outro, produzindo uma “arte engajada”. Marcos Napolitano (2011) explica que a arte engajada seria uma arte ligada à política, agindo de forma crítica a esse poder. O conceito, que foi cunhado pela primeira vez por Sartre, segundo Napolitano, vincula-se à figura do intelectual, que por meio da arte expressaria sua visão progressista de mundo, se colocando a favor de uma causa pública. A arte engajada “define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela” (NAPOLITANO, 2011, p.29). Nos filmes de Akerman, e das cineastas envolvidas nesse projeto de cinema, como Mulvey (2018) colocou, a crítica à vida das mulheres e a forma como o cinema as representa, produz problematizações que partem das imagens, dos regimes de visibilidades criados, conforme Baltar (2012), que derivam dos elementos que estão em cena. Esses regimes de visibilidade propõem formas corporais de percepção, que

problematizam as construções sobre o feminino, através de sistema que evidenciam o corpo da personagem, sua performance.

Laura Mulvey (1983) em *Prazer visual e cinema narrativo*, identifica como o cinema constrói esse olhar controlador e curioso diante da mulher, cristalizando o paradoxo da “mulher como representação e imagem” (MULVEY, 1983, p. 443). O desnudamento do caráter convencional da representação das mulheres é algo que vai estar no centro dos questionamentos feministas, não só no cinema. Correntes feministas externas ao cinema, como nas formulações de Judith Butler (2015), também propõe uma consciência das opressões a partir de práticas paródicas, que demonstram o performático do real, as normas impostas às mulheres. Em *Saute ma Ville, Jeanne Dielman*, e outros filmes vinculados ao debate feminista, as performances são encenadas desnaturalizando o próprio comportamento das mulheres, mostrando seu caráter performático¹⁶.

Para Butler (2015) a questão não está em reconhecer identidades afirmadas por um *nós* como condição essencial, mas entender “que o agente é diversamente construído *no e através* do ato” (BUTLER, 2015, p. 46). Ou seja, a filósofa não está interessada em afirmar um “eu feminino”, mas sim dizer que esse “eu” é performático, que o sujeito sofre “um processo regulador de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes” (BUTLER, 2015, p. 250). Dentro das práticas de significação repetitiva é possível realizar subversões da identidade e romper com a *repetição compulsória*. Nos filmes de Akerman, através da repetição das ações domésticas, que marcam uma relação de inscrição da casa e da família no corpo das personagens, são produzidas cenas que denunciam a ilusão da identidade. De acordo com a teórica, essa “impossibilidade de tornar-se *real* e de encarnar *o natural* é, diria eu, uma falha constitutiva de todas as imposições e gêneros, pela razão mesma de que esses lugares ontológicos são fundamentalmente inabitáveis” (BUTLER, 2015, p.252). Porém, produzem um jogo de adesões e frustrações, como Doane (1987) mapeia nos eletrodomésticos, na maquiagem, que ditam identidades, mas também demonstram que são inabitáveis.

¹⁶ Tal discussão foi proposta na década de 1980, em que Judith Butler (2015), inserida no debate feminista, propõe um distanciamento da perspectiva essencialista do “nós mulheres” em favor de perceber como a categoria “mulher” é construída socialmente e culturalmente.

Em *Saute ma Ville*, por meio de seu caráter mais teatral e satírico, e em *Jeanne Dielman*, pela automatização da personagem, são desnaturalizadas as ações domésticas revelando o *status* performativo do natural, da vida das mulheres. Como Butler afirma ser tarefa crucial do feminismo, Akerman insere em seus filmes elementos que são “possibilidades locais de intervenção pela participação precisamente nas práticas de repetição” (BUTLER, 2015, p. 254), criando lacunas, “ações” que afastam as normas de gênero. Essas intervenções em Akerman estão nas repetições diárias que através da execução em literalidade podemos perceber as lacunas que são criadas no automatismo da personagem, bem como a incapacidade de se adequar ao ideal de rotina exigida pelo doméstico, no caso das mulheres que lidam com o esteriótipo da “boa mulher da casa”.

O jogo criado entre evocar o familiar (as normas do feminino), mas o exibir em moldes não convencionais coopera com a desconstrução almejada pelos cineastas. Os espaços fora de quadro, a descentralização da personagem, os cortes e a fragmentação do corpo são estratégias utilizadas para romper com o sistema de representação dominante, em que a personagem geralmente ocupa o centro do quadro. Doane (1981) aponta que o cinema moderno se “dedica à atividade de descodificar, decodificar, desconstruir as imagens dadas” (DOANE, 1981, p. 24, tradução nossa). Essa tarefa é um projeto de desfamiliarização cujo objetivo é “expor os significados e valores habituais ligados à feminilidade como construções culturais” (DOANE, 1981, p.24). São apontados pela autora alguns usos da câmera e da construção da personagem que caminham para a desfamiliarização desses valores, sendo estas, por exemplo, a estratégia de Chantal Akerman em *Jeanne Dielman* (1975) de utilizar uma câmera fixa distanciada como formas de produzir um discurso crítico através da linguagem cinematográfica. No curta de 1968, a presença da câmera surge quando Chantal Akerman olha diretamente para o aparato no momento em que está tomando vinho, ou através da câmera fixa que enquadra Jeanne, mas também a mesa, a pia e as cadeiras, que em alguns momentos desaparecem do cenário sem explicação. No enquadramento de *Jeanne Dielman*, “a câmera vai enquadrar o espaço onde a ação começa, mesmo quando ela se move para fora do quadro ou é suprimida” (MARGULIES, 2016, p. 140). Logo, Akerman quebra com as noções de identificação clássicas, fazendo o espectador se identificar com a câmera, não com a personagem. As funções ideológicas do cinema desenvolvidas por Jean- Louis Baudry tornam-se visíveis como preocupações da cineasta, que desenha a construção de seus

filmes de forma consciente da ação concentrada “na relação entre câmera e sujeito” (BAUDRY, 1983, p. 397).

Akerman denuncia o instrumental utilizando momentos de descontinuidade que perturbam o espectador, e os lança para fora do sistema repressivo e econômico que responde ao modelo definido pelo cinema hegemônico, deixando claro o que Baudry chamou de o “inconsciente” do cinema. Ana Maria da Veiga argumenta que através desse uso da câmera, Akerman “denuncia o deslocamento de uma perspectiva “naturalizante” e desafia o olhar do espectador, este também chamado à construção da cena pelo incômodo gerado por ela” (VEIGA, 2013, p.210). Os momentos em que a personagem deixa o quadro ou olha diretamente para a câmera revelam a atenção voltada à presença humana, e desta forma, ao corpo feminino, que historicamente é relacionado à imagem, como Mulvey (1983) constatou.

Esse movimento de classificar Akerman dentro de uma prática de vanguarda é interessante, pois a intenção desta pesquisa é situar a cineasta dentro de uma prática moderna, que também tem diálogos com as vanguardas, sem necessariamente ser. Segundo o percurso do tópico 1.2, entendemos o cinema moderno como uma prática que se apropria de diversas correntes para construção de seus filmes, enquanto a explicação de McFadden também segue nesse mesmo caminho dos hibridismos, porém para nomear como *avant-garde*:

Por que essas cineastas se voltam para a forma da vanguarda? Na minha opinião, elas se voltam para uma ampla gama de formas híbridas ou de vanguarda, como o documentário, a docuficção e o vídeo-diário, porque essas práticas reflexivas são formas não-ilusórias de representação. Elas oferecem uma solução para como representar o corpo feminino, por exemplo, permitindo que os cineastas entrem no vídeo e realcem uma consciência de sua prática artística através da auto-referencialidade. (MCFADDEN, 2014, p.8, tradução nossa)

Mesmo que estejamos preferindo não situar Akerman dentro das vanguardas, as constatações de McFadden (2014) são interessantes para pensar uma prática fílmica que percorre a produção de algumas mulheres, formulando elementos recorrentes entre as realizadoras. A autora, baseada no conceito de Simone de Beauvoir (1970) sobre o corpo em situação, escolhe cinco cineastas “francesas” — Agnès Varda, Chantal Akerman¹⁷,

¹⁷ A obra que McFadden (2014) analisa de Akerman é *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, realizada para o *Cinéaste de notre temps*, em que Akerman compõe seu autorretrato a partir de sua imagem atual lendo um texto e frames de seus filmes anteriores, criando o que McFadden denomina como um jogo entre os dois corpos, criando um sistema de incorporação.

Sophie Calle, Dominique Cabrera e Maiwenn — por empregarem o corpo como elemento central em sua prática cinematográfica, utilizando a “auto-representação ou reflexividade” (MCFADDEN, 2014, p. 24, tradução nossa) como características de autoria e de legitimação enquanto cineastas. Uma prática fílmica que recorre a performatividade como potência. McFadden faz diversos paralelos entre os elementos utilizados nos filmes com a vida pessoal da cineasta, traçando essa relação do autobiográfico com o autoral. Tal forma de representar o corpo feminino faz emergir um novo corpo cinematográfico que possibilita a visibilidade das limitações históricas e sociais sofridas pelas mulheres, causando uma reconfiguração dos discursos.

Tais reconfigurações surgem desse deslocamento da representação para um valor performático, assumindo que camadas mais subjetivas estão expressadas no gesto. Uma das potências dos filmes de Akerman, pois como Teresa de Lauretis escreve: “a mulher não pode transformar os códigos; ela apenas pode transgredi-los, complica-los, provocá-los, subvertê-los, fazer da representação uma armadilha” (LAURETIS, 1993, p. 121). Segundo Lauretis (1993), a leitura crítica proporcionada pela subversão dos códigos vigentes, das formas de representação da mulher, instala a consciência das contradições e o conhecimento de seus termos, em que assumir tais contradições para as mulheres significa demonstrar sua não-coincidência. Segundo a autora “desempenhar os termos da produção da mulher como texto, como imagem, é resistir à identificação com a imagem. É atravessar o espelho¹⁸ (LAURETIS, 1993, p.121).

As questões de representatividade apresentadas por Teresa de Lauretis estão alinhadas aos posicionamentos de Judith Butler (2015). Ao analisar alguns filmes produzidos por mulheres, como *Jeanne Dielman* de Akerman, Lauretis aponta a problemática da representatividade não como uma recolocação de outra imagem feminina, mas sim como uma necessidade de exibir representações diversas, fora dos estereótipos, ou de uma visão generalizada das mulheres. A autora aponta uma mudança na teoria feminista de uma análise da diferença como algo opressivo, ainda voltada para o binarismo homem e mulher, para uma mudança radical que solicita “que se delineie e se compreenda com mais clareza a diferença entre mulheres e Mulher, ou seja, as diferenças entre mulheres” (LAURETIS, 1992, p. 267, tradução nossa). Esse seria o

¹⁸ “Através do espelho” é o título do texto de Lauretis que é influenciado no ensaio de Sheila Rowbothan, “Woman’s Consciousness, Man’s World” (1973), em que Rowbothan “descreve sua própria luta, como mulher, junto com e contra o marxismo revolucionário, dominado pelo que ela chama de “não-experiência masculina” da condição material específica das mulheres” (LAURETIS, 1993, p.121)

projeto do cinema das mulheres, ou cinema feminista, que conforme Lauretis (1992), reside na representação da mulher como um sujeito social e dentro de um espaço de diferenças, que não são puramente sexuais, raciais, econômicas, culturais, mas sim todas juntas e travando conflito entre si. O que para a teórica configura um “deslocamento do cinema de mulheres de uma estética de subversão modernista ou vanguardista a um conjunto de perguntas que surgem acerca da representação fílmica” (LAURETIS, 1993, p. 274).

Acredita-se que nos filmes de Akerman, e até pela posição da cineasta de não querer se colocar como realizadora feminista, demonstra-se um interesse em destruir os paradigmas da representação das mulheres, inserindo o que Lauretis (1992) chama de diferença entre as mulheres. O projeto estético de Akerman é entendido mais dentro da autoria e da problematização das imagens dadas do que dentro de um movimento como as vanguardas, que por seu tom de manifesto acaba por fundar ou propor tradições. Chantal Akerman flerta com as tradições do cinema, os clichês das representações, mas sempre em um lugar híbrido, sofrendo interferências de diversas áreas do cinema e pensamento.

Capítulo 2. O descomedimento claustrofóbico em *Saute ma ville*



Figura 1 - Cena de Abertura.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

Entendendo a sensação de claustrofobia doméstica como uma matriz autoral de Akerman, dentro da perspectivada de Jean-Claude Bernardet (1994), mas situando também a figura do autor dentro do debate que constitui o estilo e as relações com os contextos de produção, as análises fílmicas aqui propostas pretendem abordar as recorrências formais e temáticas na obra da cineasta. Como o debate autoral e estilístico toca nas questões da construção da cena, da constituição da *mise en scène* como uma forma de expressar os discursos do filme e materializar o traço autoral do realizador, devemos nos questionar sobre o que compõe tal cena e auxilia na compreensão da narrativa.

Como nossa preocupação recai nos modos de construção da claustrofobia doméstica, e como acreditamos que essa sensação é construída na qualidade viva da imagem em movimento, o conceito de *mise en scène* é ampliado, como discutimos no capítulo 1, e incluímos o som e a montagem como elementos chaves para a construção do plano e das sensações exibidas nos filmes de Akerman. Portanto, elegemos para a análise de *Saute ma Ville* os elementos sonoros, a expressividade da performance de Akerman, a montagem e a morte como elementos que, embora ganhem uma forma diferente em outros filmes de Akerman, possuem um procedimento de relação interna que gera fissuras que convocam à abordagens sensíveis e corporais.

As qualidades corporais, ou corporificadas, dos filmes de Akerman são os motores para as análises, pois de acordo com Baltar (no prelo) a presença, o encontro, o

afeto e a expressão são produzidas pelo tecido fílmico, pelos corpos dentro da tela e pelos corpos dos espectadores, promovendo um convite a compartilhar da sensação de claustrofobia doméstica por meio da experiência cinematográfica. Como Ellestön (2016) coloca, a sensação é a reação ao estímulo, que nesse caso parte dos filmes.

Tal convite a vivenciar tal sensação é produzido a partir das fissuras, do caráter lacunar nas obras da diretora. Lacunas que são acentuadas pelas combinações variáveis dos elementos dos filmes, de modo a gerar conflitos e estranhamentos. Trata-se, como vimos no capítulo 1, de características dos cineastas modernos e grupos feministas, que apresentam, um cinema corporal e performático pautado na experiência e no compartilhamento de sensações propostos pelas suas escolhas formais e temáticas.

2.1. O uso do cantarolar como forma enunciativa

O curta começa com um cantarolar fora de campo, que é alterado para o barulho da cidade. O som da cidade parece ser representado por um motor de carro (ou mesmo de um trator) que invade os ouvidos à medida que a imagem da rua surge enquadrando um caminhão estacionado. A câmera se movimenta em um *travelling* chegando num prédio, e, através do movimento *tilt*, apresenta seu tamanho e seus muitos andares. Há um corte e a câmera novamente repete o *tilt* enquanto aparece a palavra *RECIT* ocupando o centro do quadro. A palavra francesa significa conto ou narrativa, denotando a intenção da diretora em marcar o filme como ficção. Após a mensagem escrita, o cantarolar se justapõe ao som da cidade, enquanto visualizamos alguns prédios do entorno e ouvimos o *Lalalala* cantarolado. O corte é feito e a câmera se posiciona dentro do *hall* de entrada, onde podemos ver a personagem interpretada por Chantal Akerman correndo para entrar no prédio, segurando um buquê de flores. A câmera acompanha o entrar da personagem e o caminho dela até a caixa de correio, de onde ela retira uma carta. É possível observar que o cantarolar não é uma ação da personagem, ele é extradiegético, mas, ao mesmo tempo, está sincronizado com os movimentos dela. Por exemplo, no momento em que a personagem aperta diversas vezes o botão do elevador, o *Lalalala* cantarolado acompanha seus movimentos frenéticos. Sem se sobressair totalmente aos sons do botão sendo apertado, os dois coabitam a cena.

Os sons cantados lembram produções de Bach, como Margulies (2016) apontou, brincam com as notas, quase um solfejo livre, porém de forma amadora. Acreditamos que

é justamente através dos estranhamentos criados pelo aspecto “sujo” do canto que as sensações de claustrofobia doméstica são construídas. Propositalmente, o cantarolar em diversas vezes é desafinado, tentando chegar em notas agudas, ou fica mais acelerado, descompassado. Além disso, esses sons, por estarem muito presentes na cena e por também conversarem com a montagem e com a performance da personagem, produzem expressões, gestos. No momento em que ouvimos o som da voz cantando de forma mais rápida e vemos a imagem do dedo apertando o elevador, podemos perceber a ansiedade e a pressa da personagem. Aqui o som não é colocado como uma representação direta das ações, mas como um ponto de vista particular, que insere, ou produz, sensibilidades.

A personagem desiste de esperar o elevador e, após um *úpiiiií* gritado, começa a subir as escadas. Aqui o cantarolar também não é uma ação da personagem, ele novamente é extradiegético – porém já não é o *Lalalala* anterior e sim um *tanran-tanran-tanram* somado ao som de passos fortes que correm. O som se assemelha a um trote, cantado em voz forte e energética no começo, e depois passa a um cantarolar de forma cansada e ofegante, como se estivesse relacionado à personagem, que sobe as escadas correndo. Isso pode ser deduzido pelo esforço grande que se percebe na voz ao cantar, parecendo que chega a ficar engasgada, ou gritada, precisando puxar o ar. Ou então, quase no fim da cena, antes de ela chegar ao apartamento, o cantarolar marca o cansaço carregado pela respiração mais curta de quem fez exercício, de quem está sem fôlego. Esse canto não age como uma dublagem da cena, mas quase como uma narração. Sua rapidez, também é evidenciada pela montagem, que constrói uma relação entre o plano da personagem correndo e o do elevador, que sobe na sua velocidade de máquina. Assim que a personagem entra em seu apartamento, os sons do cantarolar cessam.

Entre os momentos do cantarolar no curta-metragem, todos os sons diegéticos são bem acentuados e é possível ouvir em segundo plano algumas palavras. O canto retorna quando a personagem começa a fazer um chá e lacrar com fita a porta de sua casa, que contém pôsteres com os dizeres *GO HOME* e *C'EST MOI*, o que assinala uma relação de simbiose entre a personagem e a casa, uma indicação da casa como um espaço íntimo, principalmente pelo *c'est moi*, que significa “sou eu”. O canto mais uma vez se altera e agora, como dito por Margulies (2016), assemelha-se a um sussurro ou mesmo a um cantarolar com os lábios cerrados, mas, ainda assim, a música pertence ao campo do extradiegético. Essa técnica de cantarolar com os lábios fechados, chamada *bocca chiusa*, é executada pela personagem de forma a fazer com que seu canto pareça um grito de

revolta ou sofrimento. O canto começa em volume menor, mas logo aumenta seu volume e agressividade. Como antes, o canto fica entre o canto e a fala, e é, muitas vezes, desafinado.



Figura 2 - Cena em que Akerman entra no cômodo pela primeira vez.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

O cantarolar só dura alguns segundos e novamente o som dos objetos invade a cena, sendo intercalado com um silêncio absoluto. O canto retorna aos oito minutos e quarenta segundos do curta, no momento em que a personagem está lendo um jornal sentada no chão, parecendo um pouco cansada pelas tarefas que executou. O cantarolar dessa vez é muito semelhante ao anterior, um som produzido com *bocca chiusa*, que também fica em alguns momentos mais gritado e violento, colocando-se entre o canto e a fala, o que contribuiu para construir a sensação de um grito de revolta e sofrimento que é silenciado, que canta ou fala com os lábios fechados ou vedados. Indício das sensações de sufocamento e claustrofobia vivenciadas pela personagem. Esse som acompanha a personagem, que parece entediada riscando o jornal. Nesse momento, o cantarolar é o único som da cena, com um volume forte somado à imagem da personagem olhando pela janela e depois se encarando no espelho. Como ocorre no início do filme, o som não é diegético, mas está vinculado à personagem, aquilo que o corpo performaticamente expressa. Quando ela se olha no espelho, o cantarolar se altera como se houvesse uma tristeza e um reconhecimento nessa ação de se olhar, e, pelas pausas e pela diminuição do volume do canto, há a sensação de lamento melancólico. A personagem abaixa os olhos e a música é interrompida, seguida da ação de começar a lacrar a janela com a fita, cujo som podemos ouvir de forma muito evidente e presente.

A personagem de Chantal Akerman começa a se preparar para o fim da narrativa, *récit*, que termina com a cena do suicídio. Após pegar a carta e o buquê e levá-los para a

área do fogão, ela liga o que parece ser um rádio e aqui temos o único momento em que há uma explicação diegética para os sons cantarolados. Assim que o rádio é ligado, o som de um tilintar alto e risos excessivos acompanham a personagem dançando e passando algum tipo de líquido no rosto. O riso exagerado dela, que inclusive engasga em sua euforia, torna-se um suspiro triste quando a personagem se olha no espelho, ficando pouco a pouco mais sussurrado e soluçado. Um som fatigado, como um choro engasgado, coabita a cena em que a personagem escreve algo de forma violenta no espelho e depois se vira para a morte. Não há mais som cantarolado ou gargalhado, ouvimos o riscar do fósforo, um som falado de *Bang Bang*, a personagem ligar o gás, cujo vazamento ouvimos de forma bem presente até o corte e o som fora de campo das explosões em cadeia geradas pela explosão do apartamento.

A dificuldade de identificar, em algumas sequências de filmes, a que campo pertence o som, se diegético ou extradiegético, é observada pela pesquisadora Robynn Stilwell (2007). Essa dificuldade está presente em *Saute ma Ville*, e podemos observá-la inclusive se voltarmos à declaração de Margulies (2016) em que a pesquisadora aponta o canto como uma ação da personagem. A confusão gerada pela origem do canto é construída pela justaposição do cantarolar com os sons diegéticos, e acreditamos que pela própria presença de Chantal Akerman enquanto personagem. Aparentemente, o som do cantarolar, que é justaposto aos sons das ações e espaços, é cantado pela própria Akerman, e, na medida em que ela é a atriz do filme, a origem do som fica ainda mais borrada. Stilwell (2007) aponta que a lacuna entre o diegético e o extradiegético funciona por vezes como um espaço limiar, que cria desestabilização e ambiguidade, em que o primeiro plano e o segundo plano são condicionados por “um complexo de fatores, incluindo diálogos, postura dos atores e a percepção auditiva” (STILWELL, 2007, p. 189, tradução nossa), um espaço como detentor de poder e transformação, de inversão e de estranhamento, de fazer estranho a fim de fazer sentido. Embora o procedimento descrito por Stilwell esteja presente no cinema clássico também, tal declaração ressoa junto às constatações de Bruce Williams (1991), quando o autor identifica os desvios como uma forma de relação direta com o filme, embora distanciada da diegese. Essa é umas das estratégias comuns aos cineastas modernos, a de criar uma empatia com aquilo narrado, mas sem criar uma fusão, um processo de identificação com o personagem, como no cinema ilusionista.

Stilwell (2007), empregando conceitos de Michel Chion (2008), observa uma associação entre o extradiegético e a empatia, e o diegético e o anempático, aquilo que

cria a repulsa, a antipatia, o distanciamento, para demonstrar que é um método comumente utilizado no cinema. Esse movimento entre empatia e distanciamento é comum nos filmes de Akerman, e, em *Saute ma Ville*, ganha um sentido interessante para a narrativa, pois ao mesmo tempo que cria uma atmosfera dramática, age de forma desdramatizada. Aproximamo-nos das sensações da personagem, como a da claustrofobia vinculada ao espaço doméstico, mas mantendo uma posição reflexiva sobre os significados do canto e das ações empregadas. Esse acesso à subjetividade da personagem pode ser entendido como um aspecto metadieético, pontuado por Gorbman (1987) e por Stilwell (2007) como aquilo que situa o espectador num modo particular do ponto de vista do personagem.

Claudia Gorbman (2012) considera o que chama de “canto amador” como “um meio receptivo e infinitamente flexível” (GORBMAN, 2012, p.41) de expressão dentro da narrativa. Para Gorbman, o canto amador é aquele praticado pelos personagens de forma não profissional, “feito com o som sincronizado com índices adequados de realismo espacial” (GORBMAN, 2012, p. 23). A autora analisa como o cantarolar dos personagens pode criar chaves para entender aspectos subjetivos, como por exemplo, o personagem Michel do filme *Acosado (À bout de souffle, 1960)*, de Godard. O filme começa com a cena de Michel roubando um carro e fugindo da polícia. O personagem cantarola músicas e faz trocadilhos com o nome da Patrícia, por quem está apaixonado e com quem está indo se encontrar. Gorbman afirma que a partir desse cantarolar de Michel podemos perceber a liberdade e energia vividas pelo personagem, assim como em outros casos pode expressar outros sentimentos, como “solidão ou solidariedade a um grupo” (GORBMAN, 2012, p.24). Diferentemente de outros filmes que também empregam os sons para criar estados emocionais nos espectadores, nos filmes de Akerman, e outros autores como os citados, os sons, como o cantarolar, trabalham de forma a compartilhar as sensações subjetivas do personagem. Não se trata de gerar uma emoção no espectador para promover uma forma de percepção, mas sim, de fazer com que o espectador sinta a partir da percepção, da forma e do que está sendo mostrado.

A solidão vivida pela personagem de Akerman em *Saute ma Ville* é intensificada pelo cantarolar, mesmo que não executado pela personagem, e, se resgatarmos a informação de Margulies (2016) de que o canto foi inspirado numa manifestação de mulheres em que a cineasta esteve presente e na qual as mulheres cantavam como forma de união, podemos pensar o cantarolar no filme como uma inspiração que a cineasta teve

a partir desse canto coletivo de mulheres, e talvez também como uma manifestação de solidão. O suicídio e a agressividade sugeridos pela personagem são temas que a psicanálise e os movimentos feministas abordaram como formas de expressão de uma insatisfação feminina com suas vidas ou como manifestação de traumas gerados pelas normas patriarcais. No momento em que esse cantarolar é banal, como *lalalala* ou *tanram-tanram*, ele se aproxima a algo comum a todos. São sons comumente produzidos e possivelmente são as mulheres quem mais produzem esse cantarolar, visto que estas passam mais tempo sozinhas em casa. Talvez para algumas mulheres, sobretudo para as da década de 1970, o cantarolar seja algo para distrair, preencher o vazio da casa, ou mesmo uma companhia durante o executar das tarefas domésticas, pois muitas mulheres não têm, ou tinham, com quem conversar, nem mesmo seus companheiros ou filhos, como o caso de *Jeanne Dielman*. O cantar “muitas vezes funciona como uma destilação – de sentimento, subjetividade, um relacionamento, uma situação narrativa” (GORBMAN, 2012, p. 25), inserindo-se num lugar entre a fala e a música, portanto discursivo, produzindo o enunciado em combinação com os outros elementos do filme. Em *Saute ma Ville*, como já observado, o canto não parte da personagem, mas como ele está na lacuna entre o diegético e o extradiegético, seus significados estão associados à sincronização, ou também à dessincronização com as ações, como os gestos exagerados em que a personagem destrói ao mesmo tempo que alude a alguma lógica de organização.

Segundo Barbara Mcbane (2016), o som e o ato de cantar são algo presente na filmografia de Chantal Akerman, estendendo-se inclusive para as produções posteriores à década de 1970. Mcbane nota que “Akerman liga performances cantadas – modo favorecido em seus primeiros filmes sobre sexualidade feminina – com Ariane e sua banda de mulheres” (MCBANE, 2016, p.42, tradução nossa). Ariane, personagem de *A prisioneira (La Captive, 2000)*, assim como a personagem interpretada por Akerman em *Saute ma Ville*, vive uma vida claustrofóbica vinculada ao ambiente doméstico e é vigiada pelo companheiro Simon. Através das músicas cantadas pela personagem em relação com o cenário que separa o casal, é perceptível a invisibilidade de Ariane, demonstrando a capacidade do som e da ação de cantar de criar um humor e tonalidades para o filme, como observado por Gorbman (1987).

Como Akerman mesma disse, “a prisão é muito, muito presente em todo o meu trabalho. Às vezes não muito de frente” (AKERMAN, conforme MCBANE, 2016, p.44, tradução nossa) ou literalmente. A prisão vivida em *Saute ma Ville, A prisioneira*, ou

Jeanne Dielman são formas mais subjetivas de aprisionamento, em que as personagens estão enclausuradas numa vida doméstica, estratificadas em normas sobre o que é ser mulher ou dona de casa em sociedades patriarcais. O canto e a música nos filmes da cineasta auxiliam na construção das sensações de cativo, ou claustrofobia, trabalhando juntamente com outros elementos da *mise en scène* para criar esse espaço sensível ao longo da narrativa. Seu percurso no filme vai sendo acentuado até chegar a um momento catártico em que as personagens rompem com essa prisão internalizada, como ocorre em *Saute ma Ville* e *A prisioneira* através do suicídio, ou em *Jeanne Dielman* com o assassinato. Tais ações têm um caráter libertário e, em *Saute ma Ville*, isso fica evidente principalmente pelos sons das explosões em cadeia.

O uso do canto amador ou mesmo das músicas preexistentes na produção de Akerman opera de acordo com o que Gorbman definiu como “dispositivo estrutural e temático” (GORBMAN, 2012, p.41), confirmando também um traço autoral. Uma abordagem autoral é sugerida pela pesquisadora como forma de “iluminar as qualidades e funções do canto amador” (GORBMAN, 2012, p.35). Aquilo que Gorbman aplica aos filmes de Kubrick, Kurosawa, Hitchcock, entre outros, é possível estender a Akerman. Em *Auteur Music*, Gorbman (2007) também discute o uso das músicas preexistentes como formas autorais e de usos idiossincráticos dos sons por diretores-autores, como em Godard e Tarantino, o que igualmente pode ser aplicado ao uso das músicas em *Jeanne Dielman*. Nem sempre as personagens de Akerman cantarolam, porém os sons, sejam músicas preexistentes, cantos, monólogos, entre outros sons presentes em seus filmes, sempre estão inserindo informações dentro da cena, compondo a *mise en scène*. Walter Benjamin (1985) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” diferencia a encenação dos atores de teatro com os de cinema, assim como a experiência do “aqui e agora”, propondo que o teatro trabalha com a interpretação, a atuação, no palco diante do público, proporcionando condições de percepção específica. Já o cinema por ter toda a produção e diversas táticas de alcançar determinados efeitos, não necessariamente através da interpretação, lida com uma forma de percepção coletiva, em que a condição de “aqui e agora” não se baseia nos acontecimentos ao vivo. Mesmo que a dimensão do “aqui e agora”¹⁹ do cinema seja diferente daquela do palco de teatro, origem do termo *mise en scène*, sendo o som acrescentado posteriormente à filmagem, nos filmes de Akerman o

¹⁹ De acordo com Luíza Alvim (2019) tal argumento foi desenvolvido por Suzana Reck Miranda no evento SOCINE 2017.

pensamento e o projeto do som já estão presentes desde o início, muitas vezes antes da filmagem. Como Luíza Alvim (2019) comenta, em filmes em que a performance musical é o elemento principal da encenação, como ocorre em *Saute ma Ville*, “a música terá necessariamente que ser pensada como elemento da *mise en scène*, mesmo que não esteja presente no momento da filmagem e gravada com o som direto” (ALVIM, 2019, p.162).

2.2. Atos performáticos: Expressão e afeto

Como podemos observar na análise do som de *Saute ma Ville* (1968), os recursos sonoros são essenciais para a construção do ritmo frenético do filme e das ações que nos levam a uma crítica à posição doméstica das mulheres, criada pelo compartilhamento da sensação de claustrofobia doméstica. Ao longo deste capítulo de análise fílmica, pretende-se abordar o corpo fílmico, entendido como esse todo formado desde o som até a montagem, através dos diversos aspectos versados. Porém, neste momento, nossa preocupação recai sobre os corpos dentro da tela. “Corpo dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência ‘extasiástica’, como atração” (BALTAR, 2012, p.05), corpos que produzem ações que geram determinados estados sensíveis no espectador, pois “é fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que ‘performam’ e expressam estados sensoriais e sentimentais” (BALTAR, 2012, p. 05).

O corpo de Chantal Akerman, que como atriz e diretora não pretende nunca ser naturalista, se dirige sempre aos outros que a assistem, seja por meio da quebra da quarta parede, olhando diretamente para a câmera, seja pelo efeito obtido através do uso do espelho, que parece inserir a presença do outro, de alguma lacuna que nos convoca a preencher.

O cinema de Akerman comumente é categorizado por diversos teóricos como um cinema corporal, como Margulies (2016) define, o que obviamente já remete a uma centralidade no corpo. Entretanto, os sentidos do corporal na obra da cineasta parecem requerer maiores explicações, pois no caso dos filmes de Akerman existe uma confluência do corpo fílmico, dos corpos dentro da tela (o corpo da diretora enquanto recurso autobiográfico) e os corpos daqueles que assistem aos filmes. Nossa análise intenta observar como ocorre esse trabalho conjunto auxiliando o desenvolvimento da narrativa ao imprimir uma sensação de claustrofobia doméstica. Pois os sentidos que podem ser

enxergados nos filmes necessitam dessa relação, formando esse corpo vivo que age e que tem a capacidade de tocar, engajar o outro. Fazer aqueles que assistem partilhar de uma experiência que é corporal, háptica, que desperta em nossos corpos memórias, pensamentos e sensações, ancorando a experiência “extasiática” comentada por Baltar (2012).

O gestual executado por Akerman e o valor enunciativo dos corpos dentro da tela, os corpos das personagens e os objetos em cena, são referidos nessa pesquisa como performativos pela qualidade viva e ativa que o conceito carrega. Conforme Patrice Pavis (2013) explica, ao construir a história da encenação contemporânea, que há uma relação direta, inclusive de convergência, entre o conceito em francês *mise en scène* e o anglo-americano *performance*, que cresce significativamente a partir de 1970 como um campo de estudos, tanto para o teatro, como para as artes visuais e o cinema. Segundo o autor o conceito em francês está ligado ao palco de teatro, aquilo que é colocado em cena, como preferimos traduzir, já a performance vincula-se as possibilidades de expressão dos corpos, de incluir em sua encenação uma qualidade de ação, que vai além da representação clássica. Pavis comenta que desde os anos de 1970 há uma dominância do conceito de performance em relação ao de encenação. “Podemos apenas observar esse deslizamento, historicamente atestado, da colocação (*mise*) no palco (*en scène*), da encenação para a performance” (PAVIS, 2013, p. 396). Isto se dá, segundo Pavis, pela preocupação da performance em direção ao espectador, pois a grande diferença entre a encenação e a performance está no deslocamento do que ocorre no palco, para a relação do palco com o espectador, a qualidade de produzir um efeito no receptor. Essa qualidade é corporal, tanto pela partida no corpo dos atores, como o encontro no corpo do espectador. Aquilo que chamamos ao longo da pesquisa como poder afetivo, segundo Deleuze (1983), Elena del Rio (2008) e Mariana Baltar (2012), pois apresenta uma qualidade pulsante, viva, proveniente dessa mudança, pois a encenação propõe um travestimento do ator, enquanto a performance implica em viver a cena. “É inútil pretender compreendê-los numa representação mimética, como o faria uma encenação clássica e bem intencionada” (PAVIS, 2013, p.64). Tal impossibilidade se deve à zona instável que a performance coloca as concepções miméticas e normativas, possibilitando nesses corpos um caráter político. Onde justamente algumas teóricas feministas, como Butler (2015), vão discutir as questões de construção de identidade feminina, “como

pensa Judith Butler, o gênero (gender) é sempre uma questão de performance, uma construção cultural” (PAVIS, 2013, p. 64).

Elena del Rio (2008) também está afinada às discussões sobre performance, pois a autora entende o conceito como um evento de expressão, que diferente da representação, tem um caráter de reconfigurar e trabalhar as distinções possibilitando que sensações possam emergir. Essa definição vai de acordo com as concepções de Baltar (2012) sobre os corpos dentro da tela conseguirem produzir sensações, e também com as teorias feministas que apontam o corpo como campo para uma crítica de gênero, como Judith Butler (2015) realiza, e abordamos no capítulo 1. O conceito de performance abarca como compreensão da identificação a *fabricação* ou *incorporação* materializada nos atos, produzida através da significação corporal. Tal entendimento auxilia a análise das ações empregadas pela personagem, que a todo momento faz referência ou se dirige enquanto crítica às ações incorporadas socialmente e culturalmente pelas mulheres, não de modo ontológico, mas sim como fabricações, como Butler explica:

Em outras palavras, atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na *superfície* do corpo, por meio de um jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentada por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. (BUTLER, 2015, p. 235)

Essa substância interna produzida na superfície do corpo é uma fonte de leitura para os filmes de Akerman, principalmente se o entendermos como um cinema corporal, que utiliza o corpo dentro da tela como vetor para a narrativa e também para a sensibilização do espectador. Pois sua qualidade corporal comentada por Margulies (2016), e diversos outros autores, proporciona que a partir dos gestos e movimentos, que possuem diversos valores corporificados, empregue um regime de visibilidades, que mostram ou dizem, convidando o espectador a ter respostas sensíveis, corporais. O corpo enquanto linguagem, como expressão na definição de del Rio (2008), propõe canais de leitura do filme. Os momentos de enfoque no rosto de Akerman parecem revelar os sofrimentos e as dores relacionadas a sua vida. Os gestos violentos em relação a esses momentos melancólicos produzem uma dialética que trabalha com esse jogo de

ausências, que também não revelam, mas sugerem questões relacionadas à identidade da personagem, como vimos na citação de Butler (2015).

Frisamos em *Saute ma Ville* a força expressiva da performance de Chantal Akerman nos momentos em que a personagem se dirige à câmera ou ao espelho. A expressão proposta nesses momentos direcionados à câmera, ou ao espectador, é capaz de criar um gesto, uma ação, como se o olhar lançado pela personagem incorporasse diversos outros sentimentos diferentes da exaltação e exagero de suas atitudes. Tal olhar cria uma fissura entre esses momentos de exaltação, uma ausência de sentido determinado, polissêmica, que convoca o espectador a recriar, ou reconfigurar os sentidos, questionando as motivações da personagem, convocando-os a acessar aquilo que lhe é incorporado, as suas próprias memórias e experiências, a fim de questionar o lugar ontológico das mulheres.

Para a discussão sobre performance promovida por del Rio (2008), a autora embasa-se nos estudos de Deleuze (1983) sobre afeto, justamente para pensar que o poder dos afetos está nos corpos que agem e geram outras ações. A teoria dos afetos proposta por Deleuze, por sua vez, referencia-se nos estudos de Bergson (2005, 2006) que definem que o afeto possui duas características: “uma tendência motora sobre uma nervo imóvel” (DELEUZE, 1983, p. 103), logo, sua forma de expressão se manifesta nos micromovimentos existentes numa placa imobilizada. “O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É esse conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto” (DELEUZE, 1983, p. 103-104). Ou seja, as qualidades fixas, imóveis da câmera, tanto nos momentos de *close up*, como nos planos abertos, possibilitam que possamos perceber elementos sutis, micro, na performance, na expressão corporal da personagem. Esses movimentos não pretendem ter uma relação de “extensão” com as outras partes do filme, mas, sim, esse caráter de fissura, provendo as expressões e a possibilidade de afeto a partir do que escapa.

Deleuze aponta essas características no primeiro plano como expressões do rosto, que possuem nesses pequenos gestos, micromovimentos, um poder afetivo, um poder de expressão, que consegue transbordar sentimentos e elementos subjetivos referentes aos personagens, ou a narrativa. No caso dos filmes de Akerman não há tanto a utilização do primeiro plano se o entendermos como o *close up*, porém em *Saute ma Ville* há um

percurso feito pela câmera para aproximar a personagem no enquadramento, buscando centralizar e destacar a imagem de Akerman. Em *Jeanne Dielman*, filme com o qual iremos estabelecer o comparativo através da análise fílmica proposta no capítulo 3, não há esse percurso da câmera. O enquadramento de Akerman no longa-metragem é fixo, não se alterando, mantendo-se sempre aberto, diferente de *Saute ma Ville* que há alguns movimentos de zoom e aproximação. Porém o que gostaríamos de destacar são os momentos, cenas de expressão, que geram esse poder afetivo manifesto nos micromovimentos presentes em planos imóveis, fixos, como um dos recursos estilísticos, ou autorais, presentes na filmografia da diretora como meios de gerar essa sensação de claustrofobia doméstica.

Por isso o cotejo entre del Rio (2008), Butler (2015), Deleuze (1983) e Baltar (2012) para as análises dos filmes de Akerman, pois os três teóricos estão enxergando esses momentos expressivos ou afetivos como manifestações corporais. Entretanto, é necessário esclarecer que corpo não se refere somente ao corpo humano, sendo que outros objetos podem adquirir essa qualidade corporificada, em que significados são criados a partir de suas relações. Como no caso da carta, do fogão, entre outros objetos que também carregam essa qualidade de visibilizar e criar expressões ou sentimentos.

Nas definições de Deleuze “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...” (DELEUZE, 1983, p. 103), qualidade ou potencialidade que tal destaque tem para oferecer uma leitura afetiva do filme. Segundo o argumento de Deleuze, o rosto deixaria escapar elementos que o corpo tenta esconder. Em *Jeanne Dielman* podemos contestar tal afirmação, pois o corpo demonstra ou deixa escapar o que a personagem tenta esconder, mas em *Saute ma Ville* há essa relação entre o corpo e o rosto proposta por Deleuze, criando uma contradição, uma fissura entre as ações frenéticas e as expressões faciais melancólicas, como se o rosto deixasse escapar o que o corpo quer esconder. Jeanne, com sua expressão cristalizada de boa mãe, demonstra nos gestos vacilantes de sua mão suas dores, seu lugar serviçal diante dos homens, enquanto em *Saute ma Ville*, o rosto risonho, eufórico ou melancólico deixa visíveis as oscilações da personagem em contraponto aos gestos violentos e destrutivos que realiza.

Pensando as formas como o rosto se expressa, Deleuze recorre aos procedimentos dos retratistas na pintura, pois conforme o filósofo, o pintor habitua-se aos polos do rosto: a *rostificação* e a *rosticidade*. Esses polos ajudam os retratistas a expressarem algo a mais

de seus objetos, a romper com os meros contornos congelados e inserir movimentos, afetos. Na imagem cinematográfica os procedimentos também são semelhantes, pois o uso da luz e a forma de enquadramento desse rosto podem romper os meros contornos e produzirem outros significados.

Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, uma linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca – é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremeamento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno – são os traços de rosticidade. (DELEUZE, 1983, p. 104)

Segundo o autor o afeto se expressa nesses dois polos, podendo extrapolar os contornos e demonstrar aquilo que é mais interno. Como no exemplo fornecido por Deleuze de *A linha Geral* (1929), de Eisentein, quando “o belo rosto do papa se desfaz em proveito de um olhar velhaco que se encadeia com o occipício estreio e o lóbulo gordo da orelha – como se os traços de rosticidade escapassem ao contorno e testemunhassem o ressentimento do padre” (DELEUZE, 1983, p,105). Esse extrapolar comentado por Deleuze é entendido como uma força de expressão corporal do personagem, pois através do olhar e de pequenos gestos o personagem do papa entrega sentimentos e sensações que ele vivencia, são momentos construídos somente através da expressão corporal, logo, da performance do personagem demonstrando uma reação que ocorre no interno. São expressões destinadas ao espectador, criando o que Baltar (2012) definiu como o regime que cria visibilidades a partir do que está em cena. Geralmente tais expressões criam uma suspensão da narrativa, criando deslocamentos e novas reconfigurações, conforme ocorre nos olhares direcionados para a câmera, no riso sarcástico, ou na expressão melancólica.





Figura 3 - Cena que Akerman está demonstrando um ar de brincadeira.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

Analisando alguns momentos em que a personagem interpretada por Chantal Akerman em *Saute ma Ville* (1968) é centralizada no quadro e se dirige à câmera, seja quando olha diretamente ou por meio do espelho, podemos perceber que seu gestual também extrapola os contornos, como dito por Deleuze (1983). A força do seu olhar e de seus gestos insere uma fissura na ordem frenética e exagerada, como se o medo, o sofrimento, ou até certa ironia dessa vida doméstica que sufoca, aprisiona, enclausura ao mesmo tempo que é íntima, que faz parte da vida das mulheres, transbordasse. Nas cenas em que Akerman se dirige à câmera, ou ao outro, a expressividade do gestual, do corporal, de seu rosto insere uma série de sensações que ficam suspensas como possíveis motivações da personagem. Como podemos enxergar através das figuras 3 e 4, a expressão da personagem é risonha, o que sugere que as ações são uma brincadeira; porém, nos momentos através do espelho, mais a diante no filme, isso entra em conflito com a possibilidade do sofrimento da personagem. Não à toa, em *Saute ma Ville*, na porta da cozinha estão pregadas as frases *C'EST MOI* e *GO HOME!*, frases que propõem um olhar mais subjetivo, ou de intimidade, estabelecendo um paralelo entre a personagem e a casa, ou entre os objetos.



Figura 4 - Cena que Akerman olha diretamente para a câmera.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

A cena que inicia aproximadamente aos 3 minutos e trinta segundos do curta-metragem é o primeiro momento no filme que temos o corpo de Akerman de frente centralizado no quadro, em um plano americano. Na cena Akerman está sentada à mesa, vemos somente a parte superior do seu corpo e a mesa que é cortada na metade pelo enquadramento, deixando em cena uma caixa de papelão, uma garrafa de vinho, o prato de macarrão que a personagem come, e um copo de vidro vazio. Ao fundo podemos ver a porta, que anteriormente a personagem estava fechando com fita adesiva, que está pendurada na maçaneta, e a cadeira encostada, talvez como um vestígio da ação anterior de fechar as passagens de ar, pois Akerman sobe na cadeira para alcançar o batente. Akerman inicialmente tem o rosto virado para o prato de macarrão que come a garfadas rápidas e agressivas, porém não de forma faminta, e sim como se a refeição somente fosse feita por obrigação, para cumprir uma ação. No momento seguinte que pega a garrafa de vinho, sua expressão muda, nesse plano parece empolgada e alegre. Mantendo a mesma expressão de brincadeira, inclusive colocando a língua para fora, entre os lábios de forma cômica, continua demonstrando que a ação é feita para a câmera. A personagem leva o

copo à boca e toma em um longo gole o vinho que se serviu. Nesse movimento a personagem derruba vinho em si mesma, como se ali não houvesse uma rigidez no roteiro e nas formas de encenação, como se Akerman somente estivesse performando para a câmera, sem ter um planejamento preciso de todos os gestos. Essa característica de improviso fica indicada, pois no momento que percebe o vinho que caiu em si, Akerman balança a cabeça como se pensasse: “ok, aconteceu”, e volta a beber o vinho, porém agora olhando diretamente para a câmera, como se seu olhar nos dissesse que está fazendo isso para nós a assistirmos. Uma quebra da quarta parede típica dos filmes modernos que pretendem criar uma consciência no espectador do filme enquanto produção.

O olhar de Akerman é direcionado para aqueles que a assistem. Tal olhar lança o convite à formação de um pacto que não está na lógica fetichista do olhar escopofílico que as feministas acusavam no cinema hollywoodiano, como vimos no capítulo 1, mas um convite a outra forma de engajamento na imagem, um convite a compartilhar da vivência proposta pelo filme, e sobretudo ao compartilhamento da sensação de vida doméstica das mulheres. Como Baltar (2012) coloca sobre o filme que analisa²⁰, “engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de ‘suspensão’, ou seja, encontrar-se sentimentalmente e sensorialmente vinculado a ele. Para catalisar esse convite ao engajamento, o apelo ao visual (...) é elemento fundamental” (BALTAR, 2012, p.6). O comportamento exibicionista de Akerman, que age como espetáculo, agencia os sentimentos, também se propõe a marcar os limites da ficção e da realidade, a quebra da quarta parede, assim como o RECIT em letras garrafais na abertura, marcando o lugar de conto, ou narrativa do filme. Portanto, solicita um pacto com o espectador que não é alienante, mas sim reflexivo e pautado em uma experiência corporal, de presença. Tal e qual o cinema feminino politizado, produzido pela figura do intelectual, como abordamos no capítulo 1, que almejava expressar uma visão de mundo específica, produzindo uma arte engajada.

Após a cena da refeição, Akerman volta às suas ações exageradas, de forma mais robótica em curso da destruição, como jogar os utensílios ao chão ou engraxar os sapatos e acabar passando graxa em toda perna. Porém deve-se destacar que essas ações não são feitas de forma acidental e sim intencionalmente, como se existisse uma intenção de

²⁰ A autora parte de comentários analíticos sobre o filme *Procedimento operacional padrão* (2008) de Errol Morris.

insuflar cada ação em busca da sua explosão. Embora esses momentos tenham a mesma intensidade performática que o momento descrito de Akerman à mesa, há a diferença da expressão facial, pois tanto ao limpar/ sujar o chão como ao passar graxa nos sapatos e nas pernas, Akerman adota uma expressão facial mais ausente, como se estivesse concentrada, olhando sempre para baixo, como se quisesse evitar olhar para a câmera.



Figura 5 - Akerman se preparando para passar pano no chão após jogar os utensílios domésticos.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

A segunda cena em que Akerman apresenta essa expressividade facial inicia da mesma forma que a cena em que a personagem come macarrão. Akerman está olhando para baixo, a câmera em *plongée* enquadra a personagem que está sentada ao chão, com as costas apoiadas no aquecedor, segurando uma caneta que movimenta distraidamente e de maneira desinteressada. Ao lado da personagem podemos ver uma máquina de lavar roupa, ou louça. A cena acompanha por alguns minutos essa movimentação da caneta entre os dedos da personagem, até que sem nenhum corte ela levanta os braços e vira-se para retirar um jornal de um vão ao lado da máquina de lavar. Akerman pega o jornal em um longo movimento, o abre, procura uma seção específica, algo que parece uma seção

de anúncios, e risca distraidamente suas páginas, com a mão meio frouxa, escorregando a ponta da caneca pela folha. Depois inclina seu corpo para olhar pela janela, a câmera acompanha a movimentação de Akerman, se deslocando em sincronia com a personagem até que ela volta a se sentar. A câmera também acompanha o movimento de volta, buscando a imagem centralizada da personagem no quadro, que também é um plano americano, como na cena descrita anteriormente. Uma vez que a personagem se encontra no centro, a câmera através de um *travelling* caminha do rosto de Akerman para a imagem do rosto projetada no espelho, para o qual a personagem olha fixamente. A câmera se aproxima em um movimento de *zoom*, fazendo algumas correções em sua posição para encaixar a imagem no centro do espelho, mantendo as bordas como uma moldura para a personagem. Nesse momento que o rosto da personagem está enquadrado através do espelho, vemos novamente sua qualidade expressiva, que se encara com um olhar tristonho e deprimido até se levantar e começar a passar fita adesiva nas janelas do mesmo modo que fez com a porta. A câmera, como já de costume, se movimenta para acompanhar a personagem, porém a mantendo no espelho, onde acompanhamos a ação de vedar as frestas da janela.



Figura 6- Cena que Akerman se olha através do espelho. Movimento zoom para aproximar a imagem da personagem.
Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

O olhar de Akerman como na cena da refeição parece se dirigir ao espectador. Tal olhar se materializa no filme como uma fissura entre uma ação desconexa e outra, criando um ruído entre as ações destrutivas que executou anteriormente e a imagem sarcástica e risonha que olhava diretamente para a câmera. Tal expressão da personagem age quase como se confessasse um segredo, como se deixasse escapar a melancolia de sua vida (da vida das mulheres). A tristeza que o rosto de Akerman expressa através do espelho de certa forma desestabiliza a relação que até então é estabelecida entre as cenas, como se houvesse uma exaltação e alegria nesse frenesi destrutivo que se desfaz a partir desse olhar que nos confessa uma melancolia ou tristeza. Talvez esse olhar lançado através da janela também demonstre uma espera ou busca por algo, alguém, ou momento certo para cometer o suicídio. A tristeza ou melancolia representada nessa cena parece se dever ao suicídio que logo cometerá, não só uma destruição do meio, da cidade (*ville*), mas também do eu, que em muitos casos também é opressor.

Ainda sendo enquadrada através do espelho, após fechar com fita adesiva as frestas da janela, Akerman pula para o chão, pois estava em cima do aquecedor. Vemo-la sair do enquadramento, que ainda está direcionado para o espelho. Há o corte e a cena seguinte é um contraplano da cozinha, a personagem passa em frente à câmera que está fixa, vemos as costas em primeiro plano, depois acompanhamos seu movimento até a pia onde pega o buquê de flores que trouxe na sua chegada, pega a carta que estava pregada em um móvel da cozinha, que ela também abre e retira um frasco e caminha para fora do quadro carregando os objetos. A câmera não está exatamente fixa, ela apresenta algumas movimentações, talvez características da câmera na mão, mas mantém o enquadramento na área da cozinha vazia, quando novamente Akerman retorna, repetindo a ação de passar em frente à câmera, liga o rádio, que emite um som de um tilintar e de risadas, e começa a dançar e passar um líquido em seu rosto de forma exagerada. Ela brinca de jogar o frasco aberto para cima e pegá-lo, o que acarreta no vazamento do líquido no corpo da personagem, sujando seus cabelos e blusa. O frasco, ao ser jogado para cima, cai ao chão e Akerman permanece dançando de forma entusiasmada e eufórica, sorrindo, embora o som em cena seja de um riso engasgado, ofegante, como se fosse se transformar em um choro. A câmera faz um movimento circular rápido, *whip pan* ou chicote, e volta a enquadrar Akerman no espelho, que dança de olhos fechados e com uma cara de êxtase. Atrás da personagem está o fogão, que em poucos momentos será utilizado como meio

para o suicídio e explosão da cidade. Esse enquadramento enfatiza a importância desse objeto na cena, a moldura barroca produzida pelo espelho acaba selecionando e destacando o corpo da personagem e o fogão²¹.



Figura 7 - Cena que Akerman bate em seu rosto.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

No momento em que abre os olhos, a personagem desliza suas mãos pelo rosto até a área das bochechas e se dá alguns tapas. O semblante da personagem já se alterou, nesse momento ela possui a mesma cara de sofrimento de outrora, quase como se perdesse a paciência consigo mesma, escreve algo no espelho de forma raivosa, o que não surpreenderia se fosse uma assinatura, e vira-se para o fogão. Risca algo como um fósforo, se dirige para fora do quadro, há um corte, uma cena rápida da mão da personagem estourando uma bexiga com o fósforo, um novo corte e o enquadramento retorna ao espelho que enquadra Akerman de costas e o fogão. A personagem joga fogo na carta que está pregada no fogão, pega o buquê de flores, abre a saída do gás, se debruça sobre o eletrodoméstico em uma pose teatral, com o braço que segura o buque caído. A pose da personagem lembra a imagem clichê de súplica e sofrimento de uma desilusão amorosa, uma cena de filme romântico. O enquadramento fica fixo nessa imagem refletida pelo espelho, até o corte seguido da tela preta e o som das explosões em cadeia, da destruição da cidade. O espelho, que apresenta uma moldura oval, em madeira, produz um ar barroco para a cena, carregando certa dramaticidade e um excesso de informações, desde a cena dos tapas até a cena final; auge dessa atmosfera, com o buquê de flores, a carta e a pose da personagem.

²¹ Deve-se observar que a imagem do fogão ao longo do curta foi reiterada algumas vezes, marcando a presença do objeto, tanto como símbolo do trabalho doméstico, como objeto utilizado para o suicídio.

A partir das expressões descritas, podemos acessar elementos mais profundos e incorporados, mas que se materializam em pequenos gestos, assim como o papa no filme de Eisentein. Esses pequenos gestos, como a mão que escreve raivosa algo no espelho, ou mesmo o olhar triste que a personagem lança à sua imagem, testemunham seus sofrimentos e seus medos. Essas forças expressivas do rosto deslocam a lógica agressiva e violenta, inserindo sensibilidades, sentimentos e emoções que também estão presentes como motivações, porém de forma quase invisível, justamente na fissura, “no entre”, como Margulies (2016) tão bem apontou.

Esses momentos destacados não são meramente subjetivos, mas justapostos, produzem sentidos através da contradição gerada com as outras ações desempenhadas. Essas cenas não reiteram um sentido linear, muito pelo contrário, elas possuem a qualidade de desestabilizar, de criar novas possibilidades, de criar um novo caminho para o entendimento do filme. O que em Deleuze (1983) suscita toda uma discussão sobre as qualidades e potencialidades enquanto percurso afetivo do primeiro plano, no que não nos aprofundaremos aqui, mas que deve ser destacado para entendermos a diferença expressiva que há entre os planos abertos e os planos em que o corpo e o rosto de Akerman estão aproximados.



Figura 8 - Akerman escrevendo (assinando) no espelho.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

O fato de acessarmos o lado melancólico da personagem através do espelho também é interessante, pois o espelho como objeto cênico é largamente utilizado nas obras de Akerman, construindo outra janela dentro da cena, um enquadramento dentro de outro enquadramento, acentuado pelas bordas do espelho. Esse elemento cenográfico, que

insere a presença de um outro, é utilizado nas tradições do cinema, tanto em melodramas domésticos como em filmes modernos, como forma de criar ambiguidades, de trabalhar o duplo, de criar acesso ao emocional e à subjetividade das personagens. Muitas vezes esse é um recurso para explicitar as farsas e elementos “escondidos” ao longo do filme, como mentiras dos personagens.

Esse poder gerado pela expressão do rosto de Akerman, que causa uma força disruptiva na própria lógica do filme, e as características autobiográficas inscritas na presença como atriz de Chantal Akerman constroem aquilo que estamos chamando de sensação de claustrofobia doméstica. Esse poder performático que produz sensações é justamente onde acessamos a crítica à vida doméstica das mulheres. Conforme Baltar (2019) argumenta, afinada aos discursos promovidos sobretudo por Judith Butler (2015), o “feminismo e performance compartilham, enquanto regimes estéticos e discursivos, a ideia de que as tensões e os questionamentos se expressam no corpo, no cotidiano e estão implicadas no próprio corpo” (BALTAR, 2019, p. 313). A política das visibilidades propostas pelas correntes teóricas do feminismo coloca o corpo como instrumento para entender as normas incorporadas, sobretudo para as mulheres. Sobre isso, Baltar (2019) comenta que essas formas performáticas criam uma lente que “permite ver todas as ações (teatrais ou mesmo as mais cotidianas e supostamente naturais) como “comportamentos reiterados” (BALTAR, 2019, p. 314). O fato de que para os regimes das artes a performance implica nos corpos como materialidade ou tema, entrelaçamento e *des-mecanização* de fronteiras entre vida e obra e sujeito e objeto, convoca o espectador a vivenciar experiências que demonstram as tensões políticas e sociais vividas pelo feminino. No caso dos filmes de Akerman, nos ensinam sobre como pode ser claustrofóbica a vida doméstica de uma mulher.

O que devemos guardar das definições de Deleuze (1983) sobre a imagem-afecção é que esta “não arranca de modo nenhum seu objeto de um conjunto do qual faria parte, do qual seria uma parte, mas sim, o que é completamente diferente, o *abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais*, isto é eleva-o ao estado de Entidade²² (DELEUZE, 1983, p.112). Esse poder da imagem-afecção não é de duplicar os indivíduos, coletivizá-los ou singularizá-los, mas o de explodi-los a fim de unir de forma fantasmagórica os fragmentos

²² Deleuze (1983) caracteriza a Entidade como o *sentimento-coisa*, a manifestação da qualidade e da potencialidade, ou seja, a força expressiva.

que restam desses encontros, demonstrando, desse modo, seu aspecto irreal, fantástico. Ou seja, no caso dos filmes de Akerman, e principalmente em *Saute ma Ville*, esses momentos de expressão rompem com uma qualidade de evolução na narrativa para recriar novas possibilidades interpretativas, a partir desses momentos de suspensão comentados por Baltar (2012) nos filmes que analisa, em que um estado sensório é evocado. Conforme Deleuze, “seria preciso que os afetos formassem combinações singulares, ambíguas, sempre recriadas, de modo tal que os rostos em relação se afastassem uns dos outros apenas o suficiente para não se confundirem e se apagarem” (DELEUZE, 1983, p.118). Ou seja, Deleuze está propondo que tais combinações sejam sempre refeitas, como comentamos sobre as expressões faciais de Akerman. As cenas comentadas têm esse poder de recombinação a narrativa, não produzindo um sentido linear e evolutivo. A partir da força afetiva que residem nos corpos, de acordo com del Rio (2008), os gestos e olhares, ganham destaque dentro do quadro, podendo criar outras relações, outras possibilidades de acesso ao filme. Essas cenas inviabilizam um entendimento racional do filme, possibilitando um caminho novo.

Por se destacar a força expressiva nos momentos que a personagem se dirige à câmera ou ao público, a figura de Chantal Akerman enquanto realizadora parece requerer atenção, pois a diretora como atriz acaba por incluir mais uma camada de significado, que colocam as questões autobiográficas em jogo, como mais uma possibilidade de expressão e de afeto.

Como já observamos anteriormente no capítulo 1, a cineasta não se declara partidária de nenhuma estética específica, preferindo entender seus filmes num viés autoral, “filmes de Chantal Akerman” como respondido a Angela Martin (1979) em entrevista. A presença de Akerman em seus filmes é sempre marcada não só pelas suas escolhas estéticas, mas também pelo fato de a cineasta utilizar abertamente sua experiência enquanto mulher e filha para a criação de suas personagens e narrativas. Akerman diversas vezes declarou que suas personagens são inspiradas em sua mãe, *Saute ma Ville* (1968) foi inspirado no suicídio da tia, *Notícias de casa* (*News from home*, 1977) aborda as trocas de carta entre Akerman e sua mãe, e *Os encontros de Anna* (*Les Rendez-vous d'Anna*, 1978) possui uma personagem alter ego da diretora. Essa característica persiste ao longo de sua filmografia, até o último filme *Não é um filme caseiro* (*No home movie*, 2015). A cineasta em seus filmes utiliza elementos da diáspora da família judaica, as relações hereditárias, entre outros.

As informações de que *Saute ma Ville* (1968) foi inspirado no suicídio da tia de Akerman e de que o cantarolar foi baseado numa manifestação de mulheres que cantavam como forma de protesto produzem um jogo entre a vida das mulheres na tela e as de fora, possibilitando um efeito de denúncia a partir da imagem. Em nenhum momento esquecemos que estamos assistindo a um curta, RECIT – como aparece escrito no início do filme em letras garrafais. O olhar que Akerman lança para a câmera também não nos deixa esquecer, mas por serem experiências vividas pela diretora, ou de qualquer forma vividas por outras mulheres em determinados contextos, esses momentos, essas fissuras, produzem esse poder de afeto como comentado por Deleuze (1983), poder de expressão, performático como Elena del Rio (2008) e Mariana Baltar (2012) nomeiam.

Afeto que é criado entre os corpos no filme e entre os que assistem a partir desses micromovimentos que desestabilizam a narrativa e demandam que acessemos outras camadas. Portanto, a presença de Akerman, de seu rosto e olhar centralizado no quadro, dirigido a câmera, produz esse laço com o real, pois ali há a diretora que conta e encena uma história vivida em seu núcleo familiar. Esse é um recurso estético bem diferente ao que se dá em *Jeanne Dielman*, pois na longa metragem não há esse enfoque na expressão do rosto da personagem, o que nos leva a questionar o quanto o enfoque no rosto e na expressão facial não é um recurso utilizado pela cineasta nos momentos em que ela ocupa o papel de atriz em seus filmes. O olhar de Akerman direcionado a câmera está presente em *O quarto (La Chambre, 1972)*, *Eu, você, ele, ela (Je, tu, il, elle, 1974)*, filmes próximos à produção de *Saute ma Ville*, e que possuem Akerman como atriz.

Roberta Veiga (2019), analisando as imagens criadas por cineastas mulheres que utilizam recursos autobiográficos para a construção de seus filmes, se preocupa com essa construção das *imagens delas*, das imagens de cineastas que se inscrevem em seus filmes. A autora pondera que embora haja procedimentos e uma busca comum entre as diretoras por criar novas representações, não se deve inferir uma escrita feminina comum, mas entender que algumas cineastas, principalmente Akerman, trazem suas memórias e experiências para suas obras como forma de elaboração de si, como Ishaghpour (2010) também apontou sobre a obra de Akerman. “Trata-se de um pendor, uma demanda, uma busca, pela imagem como forma de elaboração do próximo, do íntimo e do familiar, de si ou da subjetividade (feminina) que parte e depende das relações com a alteridade: os outros, o grande outro, o próprio cinema”. (VEIGA, 2019, p. 337, 338). O jogo descrito entre si e o outro é interessante para entender aquilo que parece ser a característica lacunar

da obra de Akerman. Segundo Margulies (2016) existe uma acumulação de funções sobre um único corpo, o corpo de Akerman, o que “cria uma fissura na suposta unidade do corpo, forçando-nos a identificar, com a mesma acuidade, diversos registros conflitantes da identidade: aqueles do autor, do ator e da personagem” (MARGULIES, 2016, p. 195), o que segundo a pesquisadora pressiona a noção de identidade. Essa acumulação de funções sobre o corpo de Akerman como atriz em *Saute ma Ville* é um dos fatores que possibilita essa desorganização da narrativa, pois os conflitos entre a figura do autor, ator e personagem fazem o olhar para a câmera, ou o olhar triste possuírem mais significados, deixando escapar, transbordar não somente elementos que o gestual exagerado esconde na narrativa, mas também questionamentos e críticas sobre a vida das mulheres fora da tela.



Figura 9 - Cena da primeira fase do filme, quando Akerman ainda está em seu apartamento e retira os móveis.

Fonte: *Eu, você, ele, ela* (*Je, tu, il, elle*, 1974).

Sobre a produção de Akerman, Veiga escreve: “o pessoal se coletiviza, Akerman traz o familiar para o seio da vida urbana, e os destacam pelo traço formalista” (VEIGA, 2019, p. 350). O traço formalista de Akerman é extremamente importante, pois a cineasta o usa como forma de extrapolar os contornos, ao utilizar sistemas de repetição e de ruptura como forma de marcar “mudanças na personagem”. Por exemplo: só vemos o olhar melancólico da personagem através do espelho, e inclusive esses são os momentos em que o enquadramento está mais aproximado, diferente das outras cenas de “tarefas” domésticas. Tal característica é um fator determinante e muito presente nos filmes, pois parece que Akerman a todo momento está trabalhando com aquilo que escapa, com as fissuras, até quando isso é totalmente orquestrado, como por exemplo em *Jeanne Dielman* (1975). Há nos filmes sempre algo que escapa em micromovimentos, como o olhar para a câmera, que nos revela sua consciência do filme e que nos solicita um pacto afetivo, ou

as mãos de Jeanne, que ficam paralisadas no ar em espera. Esses momentos rompem e deixam transbordar a ansiedade, o sofrimento, a sensação de claustrofobia da vida doméstica, demonstrando o jogo de ausências significantes comentado por Butler (2015). Colocam-se como “o hiato entre uma ação e uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage no interior” (DELEUZE, 1983, p. 241), definição dada pelo filósofo francês à imagem-afecção.

O riso sarcástico, o olhar melancólico e a dor escapam ao ritmo frenético da montagem e das outras ações desempenhadas pela personagem, eles são destinados ao espectador, são um convite para que os perceba com seu corpos, com a experiência criada por esse deslocamento de ritmo ou da lógica fílmica. Akerman usa seu formalismo, suas estruturas marcadas para implodi-las. Os momentos do rosto comendo ou os olhares através do espelho criam a dúvida, a ambiguidade, a falta de sentido determinado e linear, o que convoca o espectador a se questionar, a questionar as motivações da personagem, que nesse curta a levam ao suicídio. A expressão de Chantal Akerman tem o efeito performático comentado por del Rio (2008), o de carregar emoções e objetos simbólicos para uma zona desestabilizada, para uma zona infrassimbólica, que une o movimento e a imobilidade no mesmo espaço. No olhar de Akerman, há algo que congela, apreende ao mesmo tempo que centelha e escapa.

2.3. Os ritmos criados pela câmera e pela montagem

Yossef Ishaghpour em “O Fluxo e o Quadro” (2010) afirma que os filmes de Chantal Akerman contêm “um grande sentido de ritmo e uma verdadeira arte da montagem, muito rara, que o fluxo e o quadro mediam, um pelo outro (ISHAGHPOUR, 2010, p. 35). A referência feita por Ishaghpour ao fluxo e ao quadro pretende abordar a relação do enquadramento e do tempo de duração das cenas como formas autorais de a cineasta criar movimentos e ritmos em suas obras. Partindo das construções de Walter Benjamin (1985) sobre a modernidade, em que Benjamin aponta o cinema como um meio que impacta o modo de ver e perceber a vida, o tempo e o espaço, Ishaghpour produz análises fílmicas da obra de Akerman. O autor demonstra como essa percepção moderna está presente na filmografia da cineasta a partir de seus enquadramentos, do tempo de duração dos planos e da montagem produzindo um cinema pautado na experiência cinematográfica através de sistemas de repetição. Para Ishaghpour os enquadramentos e

os cortes no cinema de Akerman representam essa separação entre a cineasta e aquilo que ela filma. Por enxergar o cinema de Akerman dentro de um viés autobiográfico, algumas vezes até narcísico, Ishaghpour propõe que o quadro “separa a imagem da coisa filmada, e a cineasta de si mesma e de seu objeto, ele introduz o corte entre *Eu* e o *Outro* imaginário” (ISHAGHPOUR, 2010, p. 29). Para Ishaghpour os filmes de Akerman são um efeito da forma sobre a reprodução que cria um vazio, um sistema caótico e angustiante de quadros dentro de quadros, mantendo os fragmentos separados sem construir uma noção de todo. A título de exemplo, o autor menciona o filme *Jeanne Dielman*, no qual o funcionamento maquinal produz essas relações caóticas a partir de qualquer pequeno detalhe que esteja fora do lugar, como a tesoura, um prato, a luz e etc.

Em *Saute ma Ville*, com a exceção das cenas do espelho descritas anteriormente, não há a existência de quadros dentro de quadros como em outros filmes da cineasta, porém a montagem do curta-metragem produz essa sensação de colagem que cria uma lacuna entre um corte e outro, seja pela velocidade dos cortes, seja pelas diferenças entre os enquadramentos, que muitas vezes causam estranhamentos e quebras no fluxo contínuo do filme. Esses são elementos que contribuem para criar as fissuras que separam a “imagem da coisa filmada”, como o autor comentou, e através dessas separações existentes na forma fílmica, o espectador é convidado a refletir e perceber (com o corpo) as sensações de claustrofobia doméstica. Inclusive o modo como Akerman separa sua imagem enquanto diretora e atriz é interessante, pois salvo os momentos em que Akerman se dirige diretamente para a câmera, a presença dela enquanto atriz é fugidia, em cortes rápidos e secos. Ademais, os planos mais longos dão preferência para as cenas em que o corpo da personagem aparece distanciado ou fragmentado. Em outros filmes da cineasta como *O quarto* (1972) ou *Eu, você, ele, ela* (1974) a presença da personagem também é fugidia, mesmo que sem cortes ou com cortes lentos, a imagem da personagem é descentralizada pelos movimentos de câmera, que transitam da imagem dela para o espaço da casa.

Da discussão proposta por Ishaghpour (2010) nos interessam menos as questões e paralelos traçados com o conceito de reprodutibilidade técnica do que a conclusão sobre o cinema de Akerman ser pautado na espetacularidade. O fato de a cineasta construir um

formalismo²³, que além de ser sua assinatura enquanto autora é também uma forma de conduzir experiências para o público, se faz importante para nossa investigação sobre como Akerman articula as sensações de claustrofobia doméstica. Pois, como Doane (1981) coloca, o que une algumas cineastas na construção de seus filmes, enquanto forma, é a abordagem da linguagem que age de forma a colapsar as estruturas vigentes. As narrativas complexas existentes no cinema de Chantal Akerman dependem de cada pequeno elemento do filme para a construção de tal experiência. O ritmo em *Saute ma Ville* é composto sobretudo pela relação entre as ações performadas, o som e os cortes, que não trabalham sincronizados, mas que por meio do excesso de informação provindo de cada um desses elementos produz uma narrativa claustrofóbica e sufocante.

A duração dos planos, os movimentos da câmera, e a performance da personagem em *Saute ma Ville* (1968) são diferentes dos elementos que se tornariam característicos dos filmes de Akerman, como o enquadramento mais aberto, a câmera fixa e planos mais longos. O curta em questão constrói uma forma diferente de alcançar a claustrofobia doméstica, conjurando diversas formas de espaço e tempo. Não ficamos entediados com o ritmo de *Saute ma Ville*, tampouco com o “suspense sem expectativas” de *Jeanne Dielman*, nas palavras de Doane (1987). Muito pelo contrário, o tempo acelerado de *Saute ma Ville*, as cenas exageradas e “sem sentido” da personagem nos levam a ficar extasiados com o fluxo em que esses elementos chegam a nós, o filme nos sufoca pela velocidade acelerada, diferente da ansiedade vivida pelos grandes planos em que “nada acontece” de *Jeanne Dielman* (1975). Em *Saute ma Ville* tudo acontece, tão rapidamente que esquecemos de piscar ou respirar enquanto assistimos. Conforme descrito no capítulo 1, a inclusão de cenas aceleradas com planos-sequência mais longos na estrutura fílmica, bem como a encenação desdramatizada com momentos dramáticos são entendidas como características do cinema moderno. Buscam-se, assim, na combinação de diversos códigos já existentes no cinema, meios para o desenvolvimento de narrativas complexas, pautadas na experiência cinematográfica.

Como Lucia Nagib (2015) argumenta, o cinema político, e podemos incluir muitos filmes modernos nessa concepção, não pode ser definido na chave de elementos

²³ Entendemos o conceito a partir da própria definição de Ishaghpour: “o formalismo de toda uma tendência de arte moderna: técnica, ideia, visão, conteúdo e forma. A visão, como projeção da obra futura e encontro entre ideia, motivo, material, técnica: conteúdo e forma como realização definitiva” (ISHAGHPOUR, 2010, p. 28).

canônicos do clássico ou do moderno, pois possui uma forma mais ampla de construção narrativa, que em sua forma fílmica expressa as ambiguidades, trabalhando sistemas de negação que recorrem a fontes plurais. A obra de Jean-Luc Godard é um claro exemplo de tais combinações, pois desde seu primeiro longa-metragem, *Acossado (Á bout de souffle, 1960)*, o diretor recorre a combinações de planos rápidos com planos-sequência, ou até cenas de planos congelados, como em outros filmes de sua filmografia, com intuito de melhor expressão, de expressar na própria forma fílmica aquilo que deseja. Nagib também argumenta que cenas rápidas ou lentas não necessariamente transmitem essa mesma sensação, podendo, por exemplo, em cenas aceleradas, transmitir a sensação de tédio. O argumento de Nagib possibilita nossa leitura da claustrofobia doméstica em *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*, pois mesmo com diferentes procedimentos, montagem acelerada ou plano-sequência, a expressão dos filmes é uma só, a da claustrofobia doméstica. Em *Saute ma Ville* o enquadramento não se fecha sob a personagem, ela não tem atitudes tímidas típicas de seu confinamento, pelo contrário, ela expressa atitudes exageradas e rápidas, mas que juntamente com a montagem acelerada e o som geram essa sensação de claustrofobia, como uma pressão que vem dessas diversas forças agressivas.

Como já dito, o curta *Saute ma Ville* (1968) combina momentos acelerados e momentos mais lentos. As cenas iniciais mostram o entorno do prédio através de diversos movimentos de câmera, como *travellings* e *Tilt*, que enquadram a relação de proximidade entre os prédios e a altura marcada pelo enquadramento, que vai do chão ao céu. Já nesses planos há alguns cortes separando um movimento de câmera do outro. A cena seguinte é de Akerman entrando no *Hall* de entrada, a câmera que já estava posicionada dentro do prédio acompanha em movimentos suaves a personagem, que entra correndo e se dirige à caixa do correio para retirar a correspondência. O plano só é cortado após Akerman retirar as cartas, e a cena seguinte é o contracampo do *hall*, em que vemos as costas da personagem correndo rumo ao elevador, onde há um novo corte. O plano seguinte é uma versão mais aproximada, um *close up* onde vemos parte da nuca da personagem e seu dedo que aperta diversas vezes o botão do elevador. Novamente temos o corte e a mudança de enquadramento, que agora se dirige ao fim do corredor em um plano aberto. À medida que a personagem corre, a câmera se movimenta, seguindo-a até uma nova mudança no enquadramento. Na cena seguinte a câmera se posiciona junto às escadas, que Akerman sobe apressadamente, enquadrando-a num plano *plongée* médio que dispõe a personagem no centro, entre as paredes que ocupam dois terços do quadro. Durante a

subida há alguns cortes que repetem o enquadramento em *plongée* marcando o avanço de nível da personagem, e também há o revezamento com cenas da porta do elevador, que sobe em sua velocidade rápida, fazendo um paralelo entre a velocidade da máquina e a da personagem, que sobe apressadamente, até o momento em que chega a seu apartamento, ou à cozinha. Vemos a personagem atravessar a porta, a câmera já está posicionada dentro do ambiente, e à medida que Akerman se movimenta, a câmera a acompanha, indo pra a direita junto da personagem, abaixando quando ela deixa cair um objeto ao chão, sem haver nenhum corte. Essa é uma das cenas até então mais longas do curta, possuindo quase um minuto de duração, o que contrasta com o outro um minuto e meio em que vemos todos os prédios, a entrada da personagem, a pressa para subir. O primeiro um minuto e meio do curta é repleto de cortes, diferente do plano sequência da entrada no apartamento, o que é uma característica repetida ao longo do filme, alternando sempre o tempo de duração e os enquadramentos.





Figura 10 - Cena de Akerman subindo para seu apartamento. Sequência de diferentes cortes e enquadramentos.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

Para além das cenas do espelho já descritas, onde há a utilização do *zoom* para o foco no rosto de Akerman, o fogão, objeto que a personagem utiliza para cometer o suicídio, também ganha destaque nos enquadramentos, possuindo planos de detalhe, que o destacam e chamam atenção para sua importância na narrativa. Trata-se, de acordo com Baltar de um método utilizado em alguns filmes de criar um regime de visibilidades, de materializar, mostrar, nos elementos em cena, significados incorporados. A primeira vez que o eletrodoméstico surge em cena, a personagem está cozinhando. A câmera a acompanha em toda a cena durante a qual as chamas são acesas, depois Akerman sai do quadro e a câmera permanece por alguns segundos enquadrando o objeto, há o corte, e a personagem está diante da mesa abrindo uma lata. Após um novo corte, a câmera retorna para o fogão, que contém uma panela de água fervendo. A personagem coloca o macarrão dentro da água e aumenta o fogo, a cena é acompanhada pela câmera que se movimenta para enquadrar a ação em um plano aproximado. Depois Akerman começa a fechar as frestas da porta com fita adesiva, até que o *timer* do fogão dispara dando a deixa para mais um corte. A cena seguinte já é um plano detalhe do fogão com a panela, por meio

do enquadramento vemos somente as mãos da personagem que retiram a panela do fogo. A câmera permanece fixa, direcionada para as bocas do fogão.

Podemos observar que os cortes em *Saute ma Ville* são contínuos, não marcando uma mudança temporal, elipse, ou o término de uma ação, como em *Jeanne Dielman*. Porém também não pretendem ser invisíveis ou imperceptíveis, são bem marcados, não passam despercebidos, igualmente aos movimentos de câmera que percorrem o espaço com a personagem.

Saute ma Ville é guiado pela performance, pela intenção de fazer algo para ser filmado, criar um gesto corporal para esse sentimento de destruição que o filme conduz. São cenas para entreter ou chocar o espectador, criar um engajamento sensorial no filme, um fascínio na imagem e nas ações em movimento. Inclusive essas cenas são realizadas em planos-sequência, assim possibilitando o destaque das performances realizadas por Chantal Akerman. O filme, nesse sentido, se aproxima das experiências das vanguardas e da vídeo-performance produzidas pelas mulheres artistas da década de 1970. Tantas as vanguardas do cinema como as das artes plásticas investigavam a linguagem audiovisual enquanto um meio de produzir performances, que são criadas não só pela performance da personagem, mas também pela montagem enquanto gesto, enquanto elementos que criam uma experiência cinética, criam o ritmo da vida doméstica. Essa atenção dada à performance é interessante para discutir o cinema de Akerman, e sobretudo o curta *Saute ma Ville*, como um cinema *entremédias*, como Elsaesser (2018) nomeia, ou intermediário, como chamado por Agnes Pethö. Tais filmes com essa qualidade *entremédias* fazem referências a outras áreas das artes, assim como a outros filmes, possibilitando que a experiência cinematográfica seja sensorial, que desperte memórias e sensações em nossos corpos.

A preocupação de Elsaesser (2018) em *Cinema como arqueologia das mídias* reside na construção dessa *Nova História do Cinema*, incluindo outras manifestações do vídeo e da imagem que não necessariamente são entendidos como *cinema*, mas com as quais o autor traça continuidades e afinidades para estabelecer uma ideia de história do cinema que não é linear e evolutiva. Para tal discussão Elsaesser retoma o primeiro cinema, o cinema de atração, termo cunhado primeiramente por Sergei Eisenstein (1983), para pensar uma forma específica de atrair, engajar o espectador naquilo que é exibido, sem necessariamente criar um arco narrativo, ou uma progressão linear dentro do filme.

Trata-se de produções que estão mais voltadas à performance, tanto na exibição como espetáculo, acontecimento, como na performance dos corpos dentro da tela. Elsaesser se referencia nas formulações de Eisenstein (1983) e nos estudos de Gunning (2006) sobre o cinema de atrações, que é definido através da sua “habilidade de mostrar algo (...) um cinema exibicionista” (GUNNING, 2006, p. 383, tradução nossa), cujas qualidades artesanais ou primitivas “enfocavam mais a performance e menos a narrativa” (ELSAESSER, 2018, p. 120). Gunning seguido de Elsaesser propõem que essa estética da exibição influenciou algumas experiências de vanguarda, que vão conjurar durante o filme momentos de “atrações” e momentos narrativos. Esses momentos exibicionistas seriam momentos feitos para serem mostrados para o espectador, do mesmo modo que as cenas apontadas em *Saute ma Ville*. Elsaesser sugere que essa influência do primeiro cinema se materializa não só nos filmes de vanguarda, mas também na construção das cenas de montanha russa, de assassinatos, de sangue, de luta que circulam no cinema de modo geral. Cenas que têm como meta inserir sensações e surpresas. Justamente essa lógica é a que parece imperar no curta-metragem de Akerman, uma vez que ele não se propõe a construir uma narrativa linear e lógica. Deve-se destacar que não necessariamente esses momentos performáticos no filme precisam se materializar em planos-sequência. A própria montagem pode causar esses momentos sensoriais, como se cada corte, ou cada cena trouxesse esse espírito do inesperado, que é causado pelo grande frenesi de ações desconexas da personagem, o que nos faz ficar vidrados naquilo que assistimos, e que pode ser uma forma de exteriorizar a ação.



Figura 11 - Cena que Akerman "limpa" o chão.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

Segundo a argumentação de Elsaesser, essa atração na imagem é causada por toda uma mudança no tempo de contato com a imagem, gerada pelas outras formas de vídeo, que circulam no cotidiano impactando a percepção e criando novas formas corporais de contato. Toda essa relação é entendida pelo autor como aquilo que configura o *dispositif*:²⁴ a imagem, o meio e o corpo. O conceito de *dispositif* no texto de Elsaesser é evocado pela revisão que o autor faz da teoria do dispositivo que envolve os grupos feministas, as correntes semióticas e materialistas que discutiam uma estética cinematográfica durante as décadas de setenta e oitenta, como vimos anteriormente. Por meio da mudança de ênfase na temporalidade do cinema que entende como um espaço de encontro, o autor sugere a adoção do termo *interface* ao invés do *dispositif*, pois a interface mantém a característica do “*eu aqui e agora*”, o que implica uma experiência de presença corporal ao assistir ao filme, que coloca em jogo as relações estabelecidas entre os corpos dentro da tela, o corpo fílmico (dispositivo) e os corpos dos espectadores, que por meio dessa posição de “aqui e agora” são engajados sensorialmente nos filmes, tal e qual Baltar (no prelo) demonstrou ao longo de suas análises. A noção de “aqui e agora”, que deriva do teatro, a priori não seria entendida como pertencente ao cinema, visto a relação com a reprodução. No entanto, nesta pesquisa é defendido o contrário. Apostamos que nos filmes de Akerman a qualidade de presença corporal, tanto do filme enquanto obra, como de presença dos espectadores, conscientes de seu lugar como tal, gera esse encontro entre o filme e o espectador durante o momento da exibição.

Essa sensação de presença funciona como coordenadas que dão firmeza e estabilizam a experiência cinematográfica, mesmo quando esta permite desorientação e desestabilização radicais, que tipificam os trabalhos modernos.” (ELSAESSER, 2018, p. 131), o que sugere uma presença consciente do espectador.

²⁴ “Nossa abordagem especifica que um *dispositif* é um *dispositif* apenas se envolver um meio (um suporte material, mais frequentemente uma combinação de tecnologias) uma imagem (uma representação, incluindo uma representação sonora) e um espectador (um sujeito a ser solicitado, subjetificado, abordado por interpelação, ou engajado afetivamente e cognitivamente).” (ELSAESSER, 2018, p. 115)



Figura 12 - Cena do engraxar os sapatos e pernas.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

Essa ênfase na experiência cinematográfica enquanto encontro e evento marcado em determinado tempo é importante para pensar a discussão do ritmo criado por Chantal Akerman em *Saute ma Ville*. Já sugerimos algumas vezes que o filme nos convoca a uma experiência corpórea por diferentes elementos. Destacando nesse momento os enquadramentos, a montagem e os movimentos da câmera como elementos que criam esse ritmo acelerado, ansioso, sufocante, podemos observar que o ponto de vista que esses elementos nos fornecem criam a sensação de presença. Tais movimentos possuem uma qualidade háptica, que indica uma cinematografia voltada para o corpo e para as formas de incorporação, produzindo aquilo que Elsaesser e Hagener (2018) denominou como uma qualidade de tocar a partir dos olhos. O cinema para o autor é visto como uma pele, que entra em contato como a pele do espectador, despertando lembranças, toques, que atingem os corpos. Tal qualidade sensorial, que vai além da mera emoção, proporciona formas de corporificação e presença a partir da fruição das imagens, constituindo uma ampliação das relações espaço-temporais. O autor explica:

Porém, também é claro que, com essa ênfase na *experiência*, no *evento*, no *encontro*, não estou mais no âmbito das questões epistemológicas a serem colocadas pelo cinema. Em vez disso, estou no caminho de (re)-ontologizar o cinema, concebendo-o não como uma maneira de conhecer o mundo ou de procurar atribuir a ele um significado específico (ou de fato, qualquer significado como tal), mas de viver o cinema como um modo específico de estar no mundo e participar de seu desdobramento, de *tornar-se presente*: com todos os afetos, dissonâncias cognitivas ou estados perceptivos corporais que isso possa envolver” (ELSAESSER, 2018, p. 131).

Ou seja, essa qualidade háptica gerada pela posição de câmera e pela montagem geram corporificações e sentimentos de presença que levam o espectador a viver o filme,

a sentir junto da personagem. Diferentemente dos filmes narrativos clássicos, que possuem uma apresentação, desenvolvimento e desfecho como forma de captação dos filmes, no caso da filmografia de Akerman, e principalmente *Saute ma Ville*, não há um desfecho, um fim ou uma conclusão. Os filmes terminam em aberto, deixando entrever uma maior preocupação com gerar reflexões e fazer o espectador sentir, experimentar do que com concluir a narrativa ou deixar clara qualquer “moral da história”.

Saute ma Ville (1968) não faz parte de um tipo de cinema que “se projeta como janela para o mundo, nem requer limites fixos de espaço como uma moldura. Em vez disso, funciona como uma forma ambiente de espetáculo e evento na qual nenhuma divisão espacial entre dentro e fora ocorre” (ELSAESSER, 2018, p. 132). Há no curta metragem uma qualidade de compartilhar um sentimento ou uma sensação, de experimentar por meio do filme a claustrofobia doméstica. “Enquanto sua temporalidade alcança o passado e o futuro (invocando os mortos, profetizando e prevendo eventos ainda por vir), enquanto os sentidos são ancorados em sensações físicas, e o corpo situa-se em um *aqui e agora*” (ELSAESSER, 2018, p.132), que o convida a sentir e fluir junto do filme, a ter uma experiência corporal ativa. Temos consciência do filme que é projetado, seja na sala de cinema ou em qualquer outra plataforma, como televisões e computadores. Há um convite para formas de corporificação e agenciamento da presença, presença que, embora engajada no frenesi das imagens, como em *Saute ma Ville*, mantém o público consciente do seu lugar corporal de espectador, de seu lugar como outro.





Figura 13 - Cena que Akerman derruba um objeto no chão. A câmera movimenta-se para acompanhar a ação e manter a personagem no centro do quadro.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968)

Essa característica do primeiro curta de Akerman de possibilitar sensações a partir do enquadramento e da montagem, que é diferenciada da forma fixa e distanciada utilizada pela cineasta no futuro, se aproxima muito do cinema experimental proposto pelas vanguardas americanas que influenciaram sua produção na década de 1970, conforme abordamos no capítulo 1. Um exemplo dessa relação com as produções experimentais é o filme *Desistfilm* (1954) do americano Stan Brakhage, pois através da montagem acelerada, dos movimentos de câmera e *close ups*, do uso sonoro, é construída tal qualidade háptica, de convocar o espectador a experienciar o filme, a sentir não de forma emocionada, mas sim corporal. O curta de Brakhage em questão também se aproxima de certa sensação claustrofóbica gerada pelo excesso de informação e pelo frenesi das imagens e som. O filme já inicia com um som destoante e imagens em *close ups* de corpos que aparecem fragmentados pelo enquadramento, o tempo de duração dessas cenas em quadro são curtos, passando do rapaz que toca um instrumento de corda para a moça que fuma, com cortes rápidos, assim como ocorre com o rapaz que lê o jornal ao chão ou a dupla que parece jogar algo. À medida que as imagens dos personagens se revezam a intensidade do som vai aumentando. Em alguns momentos a câmera também produz movimentos de se aproximar por meio de *zoom*, ou por meio de movimentos proporcionados pela câmera na mão. Como em *Saute ma Ville* (1968), o filme vai intercalando esses planos rápidos e movimentos de câmera que passeiam entre os presentes no ambiente. Como característica háptica, o filme de Brakhage insere pontos de vista que são sensórios, que evocam o que Elsaesser chamou de presença, de vivenciar o cinema, tal e qual a cena dos meninos que espiam o casal que se beija. A câmera os enquadra de forma desfocada e lança-se mão de outros elementos que dificultam a visão

clara do par. Essa é uma forma do cineasta de nos colocar no ponto de vista daquele que espia pelas frestas e, portanto, tem a visibilidade prejudicada. Brakhage, assim como Akerman, cria em seus filmes uma subjetividade para câmera, uma forma de propor um ponto de vista, uma apreciação sensorial do filme. Mais uma semelhança entre o filme de Akerman e do cineasta americano é a combinação dessa forma de enquadramento e montagem com a performance dos atores, que também olham para câmera. Como no curta de Akerman, a combinação desses elementos é essencial para a expressão do filme, que a todo momento gera um incômodo entre a imagem e som, uma estratégia de tornar ativo o corpo de quem assiste por meio do desconforto, do estranhamento.

As qualidades hápticas dos filmes não se restringem a momentos de desconforto, estranhamento, ou mesmo de melancolia da personagem interpretada por Akerman. Essa possibilidade de vivenciar junto já está posta desde os primeiros momentos de *Saute ma Ville* quando a personagem retira a carta e sobe apressadamente as escadas. A montagem, o enquadramento, o som e a performance das personagens já agem dessa forma sensória, imprimindo ansiedade e euforia.

Elena del Rio, ao analisar os filmes de Claire Denis, demonstra as qualidades hápticas que possuem, e aponta as formas da cineasta de inserir pontos de vista como uma forma de construir um cinema que “se constitui como a forma de sedução mais autoconsciente e exibicionista” (del RIO, 2008, p. 174). Portanto, um cinema que possui um paralelo com as atrações proporcionadas pelo primeiro cinema. O cinema de Denis constrói sexualidade, faz o espectador sentir junto dos personagens. Isto é causado por meio dos enquadramentos, dos movimentos de câmera e da montagem, em que podemos presenciar a paixão e sedução, como por exemplo ocorre durante a carona em *Vendredi soir* (2002). No filme de Denis, a personagem Laure, interpretada por Valérie Lemercier, está presa no trânsito dentro de seu carro quando um estranho chamado Jean, Vicent Lindon, pede uma carona. Existe um flerte entre os dois personagens, que é materializado no filme através de planos detalhes de suas mãos ou outras partes de seus corpos. Há muitos movimentos de câmera que simulam esse ponto de vista de Laure e Jean, percorrendo com o olho o corpo do outro, deixando claro o interesse e atração entre eles por meio de como a diretora resolve enquadrar. O ponto de vista proposto no filme de Denis, como em *Saute ma Ville*, sensibiliza através da forma como é mostrado.

No filme de Akerman, quando a câmera se movimenta da imagem de Akerman para o reflexo no espelho, ou quando utiliza *zooms* para enquadrar o rosto e aproximar a imagem, de certa forma nos coloca no ponto de vista da personagem que se olha, como se fosse o espelhamento da imagem de quem assiste. Uma forma clara de partilhar o sofrimento expressado pela personagem nessa cena. Embora os movimentos de câmera não sejam “sensuais” como no filme de Denis, visto que são melancólicos, tristes, por vezes ansiosas e exageradas, eles possibilitam a experiência, o encontro, a presença ancoradas no corpo físico, como comentado por Elsaesser (2018).

A força afetiva dos filmes, força de engajamento do espectador, reside nessa corporificação, nessas manifestações de sensações que são despertadas a partir da matéria fílmica, principalmente por seus movimentos. Como comentamos anteriormente, mas recuperando um pouco a discussão de del Rio (2008), Deleuze (1983) e Mariana Baltar (2012), é justamente devida a esse jeito de engajar o espectador, de passar por todas as variáveis — imagem, meio e corpo, como definiu Elsaesser (2018) — que o cinema se coloca como performático, como um espetáculo cujos meios técnicos possibilitam que haja vida, presença e experiência derivada de sua forma. Possibilita os sistemas de troca enquanto experiência de presença no *aqui e agora*, enquanto experiência cinematográfica. Del Rio argumenta que o casamento gerado entre o enquadramento com a duração do plano incorpora o movimento como duração, e portanto, é uma fonte de expressão da cena, pois as cenas de longos planos-sequência em *Jeanne Dielman* transmitem em um espaço pequeno e sem profundidade essa sensação de claustrofobia. O mesmo ocorre em *Saute ma Ville*, porém de forma contrária: os cortes rápidos e a mudança nos planos e enquadramentos transmitem a euforia, que geram a claustrofobia pelo sufocamento de tanto excesso. Mesmo que em *Saute ma Ville* a duração não seja alongada como em outros filmes de Akerman, ou outros filmes que possuem o plano-sequência como princípio para evocar as qualidades hápticas, no curta-metragem os cortes, os movimentos de câmera, os plano-detalhes do fogão e de outros objetos inserem uma forma mais ativa e dinâmica de assistir ao filme, constróem um ritmo frenético junto ao cantarolar e à performance executada pela personagem.

2.4. A morte como elemento estilístico

A cena do suicídio descrita no subcapítulo “Atos performáticos” dura aproximadamente um minuto, em plano-sequência, em que a personagem põe fogo na carta, abre as bocas do fogão e espera pelas explosões. Após esse um minuto, temos a tela preta e o som das explosões em *offscreen* por também, aproximadamente um minuto, até o surgimento dos créditos, que são falados provavelmente pela própria Akerman. O fim através da morte, ou a morte como uma maneira de terminar seus filmes é um recurso na filmografia de Akerman, e um jeito de não construir um desfecho final. Em *Jeanne Dielman* ocorre o mesmo, através do plano final de Jeanne à mesa, esperando o descobrimento de seus crimes, o assassinato e a prostituição, que demonstram esse final em aberto, essa intenção de gerar diversas possibilidades interpretativas ao invés de propor uma. Portanto, as mortes nos filmes de Akerman são temáticas; como consequência, a claustrofobia doméstica é estilística, pois a morte também é um elemento formal, um jeito de organizar de formas variáveis a narrativa, impedindo que haja uma solução para as histórias apresentadas.

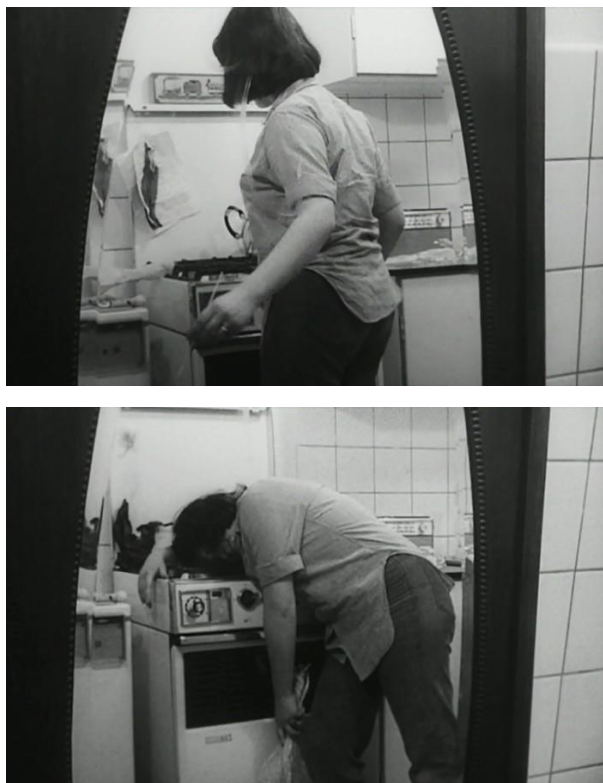


Figura 14 - Cena do suicídio. Ponto de vista do espelho.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

Se retomarmos o texto do crítico Andre Bazin (1983) sobre a morte, veremos a importância dessas cenas como meios de propor um ponto de vista mais aproximado, mais sensível, a partir do qual se possibilita em alguns filmes, um pacto do espectador com a imagem, visto que para Bazin a morte e o sexo são elementos únicos da vida que o cinema consegue representar, criando com isso essa sensação de estarecimento nos espectadores. O texto do teórico é imprescindível para a análise do curta metragem *Saute ma Ville*, e mais, para pensar a morte como elemento estilístico que se arrasta ao longo da filmografia de Akerman como um item essencial para a sensibilização daqueles que assistem aos filmes. Em muitos filmes de Akerman, a morte é a máxima consequência da claustrofobia doméstica, que pode significar uma libertação das amarras sociais e culturais inflingidas às personagens, ou mesmo uma consequência, ou um colapso da ordem automática e robótica vivência no dia a dia. A morte como acontecimento dentro dos filmes é determinante para que acessemos as fissuras sugeridas. É preciso demarcar que estamos defendendo a sensação de claustrofobia doméstica como uma matriz temática e formal na obra de Akerman, de acordo com Bernardet (1994), e assim como vimos em alguns outros elementos do filme, a morte se coloca como mais um desses itens que conduzem ao compartilhamento de tal sensação. Isso, através da experiência cinematográfica.

Bazin (1983), para comentar sobre as experiências proporcionadas pelo cinema a partir da morte do touro em *La Course de Taureaux* (1951) de Pierre Braunberger, retoma a experiência de presença vivida no teatro, da reciprocidade entre os corpos dos atores e espectadores como um fator potencializante do espetáculo. Para defender uma característica teatral impressa nos filmes, o teórico transporta tal experiência teatral para o âmago do cinema, pontuando que o filme, pela montagem e pelos sentimentos que conseguir gerar, alcança “o essencial do espetáculo: o triângulo místico homem-animal-multidão?” (BAZIN, 1983, p. 132). Bazin afirma no texto nunca ter ido a uma tourada, porém o filme “restitui o essencial dela, o seu cerne metafísico: a morte. (...) Graças a ela, há alguma coisa a mais na arena do que no palco teatral” (BAZIN, 1983, p. 132). A morte para Bazin é uma especificidade do cinema, pois enquanto arte do tempo tem o privilégio de repetir a ação, de eternizar a morte. Já a noção de presença é construída no cinema justamente porque seu *tempo estético* está associado ao tempo vivido, construindo um “*continuum* sensível pelo qual a película se faz tanto espacial como temporalmente” (BAZIN, 1983, p. 133), ou seja, atinge o corpo do espectador e o convoca a vivenciar a

experiência cinematográfica. A morte e o sexo, como elementos únicos por excelência, segundo Bazin, reconfiguram todo o tempo de duração da vida e marcam a fronteira entre *tempo objetivo* e *tempo consciente* das coisas, se colocando como a negação absoluta do tempo objetivo.

Os apontamentos de Bazin são interessantes para pensarmos sobre a característica da morte de reconfigurar o tempo da vida durante a análise da cena de suicídio em *Saute ma Ville*. O suicídio é assistido através do espelho, como se o objeto refletisse a imagem de quem assiste ao filme, o que pode demonstrar uma vontade de inserir os espectadores dentro da cena, de construir um sentimento de presença em quem assiste. O curta, por ter cenas que não possuem um efeito de causa e consequência claro, combinando momentos de exaltação e momentos de melancolia, parece a todo momento trabalhar tensionando a lógica interna do filme. Não é diferente no momento da cena do suicídio, pois ela causa essa sensação de tensionamento a partir do vivenciar algo, como Bazin descreve sobre a tourada. Em *Saute ma Ville*, há outras características que contribuem para esse encontro entre os corpos, que difere do teatro pela presença do corpo fílmico como um terceiro elemento de contato: entre o corpo fílmico, os corpos dentro da tela e o corpo do espectador. Essa relação entre os corpos e a capacidade de engajar o espectador está associada à capacidade de afetividade, ou de expressão, já discutida anteriormente na perspectiva de Deleuze (1983), Elena del Rio (2008), Elsaesser (2018) e Mariana Baltar (no prelo) como formas de contruir um cinema corporal.

A morte como um desses momentos únicos demonstra essa característica metafísica de transcender seus contornos, desconfigurando e reconfigurando a narrativa em *Saute ma Ville* (1968), convidando o espectador fundado na qualidade de presença à preencher as fissuras e lacunas deixadas no filme. Em *Jeanne Dielman* não é diferente: a morte, que não é um suicídio, mas sim um assassinato de um cliente de Jeanne, também age de modo a desconfigurar e reconfigurar toda a narrativa, impossibilitando uma compreensão racional, linear ou evolutiva dos motivos da personagem. No curta-metragem, o fato de a personagem intercalar momentos de exaltação e momentos melancólicos, e assistirmos a isso através do espelho, propõe uma dualidade nas motivações da personagem, inserindo fissuras que ficam abertas a reinterpretações e novas configurações ao longo do filme. O modo com que a exaltação da personagem sugere o suicídio como uma forma de luta contra um contexto social opressor entra em atrito com os momentos melancólicos da personagem, que se opõem a essa interpretação,

como se o suicídio fosse uma conscientização de seu lugar enquanto oprimido e sem possibilidades de transformação, além da destruição.

Nos estudos sobre o suicídio de Karl Marx (2006), o autor associa o ato ao desenvolvimento das sociedades modernas, que cada vez mais insere o indivíduo numa lógica de solidão, mesmo que em coletivo, que é aplacada por normas sociais e morais. Marx demonstra que a miséria é um dos maiores fatores para o suicídio, porém não é o único. No texto do autor, percebemos uma lógica nos casos de suicídio relatados por ele que é potente para articular com *Saute ma Ville*. Trata-se do movimento dessas regras sociais, a própria construção da sociedade, que produz o suicídio ao mesmo tempo que castra a ação suicida, considerada covarde, antinatural etc. O impedimento ao suicídio, sobretudo religioso, age de certa forma regulando a vida, legitimando condições de inadequação social para alguns em favor de outros. “ O suicídio não é mais do que um entre os mil e um sintomas da luta social geral” (MARX, 2006, p.29). Essa relação dialética entre a melancolia da personagem e a alegria e exaltação em *Saute ma Ville* deixa clara a relação com a lutas sociais das mulheres, conforme desenvolvemos até aqui, e ao demonstrar essa dinâmica de solidão e pressão moral da sociedade patriarcal, também surge uma possível característica de luta, de ação contrária a essa falta de autonomia da própria vida. Como Foucault (1988), ao escrever “direito de morte e poder sobre a vida”, Marx parece recolocar o debate do suicídio como um direito que é censurado aos sujeitos, e que obviamente está vinculado às formas de vida em sociedade, ou às angústias causadas por ela.

Em outros filmes de Chantal Akerman, do mesmo modo que ocorre em *Saute ma Ville*, as cenas de morte nos aproximam da personagem a partir do emocional, do sensível, do compartilhamento de sensações e experiências, o que nos leva a traçar uma relação entre a vida e a morte. Por exemplo: ficamos nos questionando sobre a relação da personagem com o externo, com a cidade, nos perguntando por quem ela espera, por quem ou pelo quê o olhar lançado à janela busca, uma forma de reconfigurar a narrativa, inclusive questionando essas ações em relação à ansiedade, alegria, violência de outros momentos. No filme *Jeanne Dielman*, além de assistirmos ao assassinato através do espelho, a cena também insere o retrato de Jeanne e seu falecido esposo na cena, como se a vigia imposta à personagem se materializasse no plano e presenciasse o orgasmo da personagem, a existência de seu prazer e da quebra em seu automatismo. Essa mesma característica também pode ser enxergada em outros filmes de Akerman, como em A

prisioneira (2000), através do suicídio da personagem que ocorre após a reconciliação forçada do casal, como se a personagem se matasse após reconhecer sua incapacidade de transformar e se libertar da relação opressiva que vive. Uma forma de romper o limite que se encontra.



Figura 15 - Cena do assassinato do cliente. Ponto de vista do espelho.

Fonte: *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

Freud (2013), por enxergar o quadro melancólico como uma patologia social, que acomete principalmente as mulheres em relação à maternidade, relaciona o distúrbio com um impedimento do reconhecimento da perda, o que impossibilita a superação e o rompimento com hábitos de repetição. Entretanto, para a análise de *Saute ma Ville* o conceito de melancolia fornecido por Freud (2013) talvez não seja o mais adequado para a aplicação. Antes de o psicanalista relacionar o conceito com uma patologia social, a ideia do sujeito melancólico estava atrelada à figura do artista, poeta, que não possuía uma adequação social. Walter Benjamin (2015), filósofo contemporâneo a Freud, também tem a obra atravessada pelo conceito de o melancolia, como em *Baudelaire e a Modernidade* (2015). Porém, na obra de Benjamin, a melancolia está associada à modernidade e ainda se refere a essa figura do artista enquanto sujeito melancólico pela sua não inserção e adequação junto à multidão. Maria Rita Kehl (2010) explica que o objeto melancólico de Baudelaire na leitura de Benjamin também “seria um objeto perdido, sim, tal como Freud viria a descrever no século seguinte – porém, um objeto cuja natureza ainda dizia respeito à representação e sentimentos que são relativos à vida pública (em oposição à privacidade familiar)” (KEHL, 2010, p.6). Por esse motivo *Saute ma Ville* se adequa mais à ideia de Benjamin em vez da formulada por Freud, pois embora o filme se passe num ambiente privado, faz referências a todo momento ao externo, à

cidade que está lá fora do pequeno apartamento. Inclusive a destruição do privado parece intentar a destruição do coletivo. Já em *Jeanne Dielman* as aproximações com a melancolia formulada por Freud talvez sejam mais frutíferas, uma vez que o seio familiar, a maternidade, parecem ser vetores para essa melancolia vivida por Jeanne, tal qual na obra de Freud. Porém, retornando às definições de Walter Benjamin sobre o sujeito melancólico, diferentemente das proposições freudianas que depositam essa perda em um “não saber”, ao inconsciente, o sujeito melancólico benjaminiano por outro lado tem consciência de sua solidão, da sua “perda do pertencimento a formas comunitárias de convívio” (KEHL, 2010, p. 4). A personagem em *Saute ma Ville*, ao se encarar e se reconhecer no espelho, parece sugerir essa consciência da sua solidão e não adequação social. O suicídio, inclusive, parece ser uma resposta e um combate a essa posição melancólica, que não possui um futuro diferente. Sobre tal interpretação da melancolia, Khel escreve:

Estamos muito longe do melancólico freudiano, cujo objeto perdido é, por natureza, inconsciente, pois diz respeito aos laços mas íntimos e precoces da vida familiar. A obra de Baudelaire estaria marcada, ao mesmo tempo, pela desistência da via política e pelo permanente combate contra a melancolia e o conformismo presentes na vida social de seu tempo – um tempo em que não se avistava nenhuma perspectiva de que o futuro pudesse construir alguma alternativa para as derrotas do presente (KHEL, 2010. p.7)

Nessas cenas descritas, assim como em outros filmes da cineasta não comentados, a morte não possui uma qualidade somente destrutiva e negativa, mas adquire um valor criativo, como um ato gerador, ou como uma forma de pôr fim a um estado doloroso. Os estudos de Freud (2010) sobre as pulsões de morte nos possibilitam pensar tal pulsão como algo que é gerado a partir de um conflito. Podemos pensar a morte em *Saute ma Ville* como um gesto contra essa vida doméstica que é opressora, mas que ao mesmo tempo também é *c'est moi*, que também “sou eu”. Um conflito representado pelo interno e pelo externo que culmina num gesto de libertação simbolizado pela morte e pela destruição da cidade. A morte, tanto em *Saute ma Ville* como em *Jeanne Dielman*, ou até mesmo em *A prisioneira (La Captive, 2000)*, interrompe a repetição compulsória vivida no dia a dia das personagens. A repetição de uma rotina doméstica que em alguns filmes de Akerman ganha o formato da alienação, no primeiro curta-metragem da cineasta mostra uma pulsão que leva à morte, mas que pode ser entendida como uma forma de reestabelecer a vida, um gesto de luta contra as opressões vivenciadas pelas mulheres. Em *Saute ma Ville*, a personagem parece insistir e repetir ações sem fundamento justamente para exarcebar essa sensação de repetição que gera o caos, a

explosão. Um exemplo claro dessa repetição que culmina no caos é a cena em que a personagem engraxa os sapatos. Na cena em questão, Akerman inicia sua ação passando graxa nos sapatos, mas logo passa para as pernas, cobrindo-as com a tinta preta. Deste modo, explode seu lugar de serviço, invertendo o lugar feminino de organização e limpeza para substituí-lo pela desordem.

Assim como Bazin (1983), que propõe a morte como uma ressignificação da vida, Freud também propõe uma união entre a pulsão de morte e pulsão de vida, em suas palavras: “Se, portanto, não quisermos abandonar a hipótese dos instintos de morte, temos que supor que estão associados, desde o início com os instintos de vida” (FREUD, 2010, p.105), se fundindo para criar as relações de prazer e desprazer, ou a existência das duas ao mesmo tempo.

O princípio de prazer parece, na realidade servir aos instintos de morte. É verdade que mantém guarda sobre os estímulos provindo de fora, que são encarados como perigosos por ambos os tipos de instintos, mas se acha mais especialmente em guarda contra os aumentos de estimulação provindo de dentro que tornariam mais difícil a tarefa de viver (FREUD, 2010, p.105)

A partir do trecho selecionado, podemos perceber a fusão das pulsões, ou instintos, que de certa forma se articulam juntos um em favor do outro. Como se a morte agisse a ressignificar a vida e a vida a ressignificar a morte. No caso dos filmes de Akerman, *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*, a relação entre a morte e a vida das personagens parece estar nessa lógica, pois as mortes nos filmes respondem à vida. Claro que devemos lembrar que mesmo não se declarando feminista, os filmes de Akerman manifestam questões que estavam em pauta para as teóricas da segunda onda feminista, e portanto, as vidas das personagens demonstram de certa forma um sufocamento pela vida doméstica, tanto pelo trabalho, como pela maternidade e pelo casamento. Desse modo, as vidas das personagens adquirem de certa forma uma libertação através da morte, seja das normas sociais num sentido mais amplo, como representado pela cidade em *Saute ma Ville*, seja das normas que atingem os corpos, criando comportamentos e modos de ser para as mulheres.



Figura 16 - Cena que Akerman se olha através do espelho antes de cometer suicídio.

Fonte: *Saute ma Ville* (1968).

No curta-metragem, ao olhar-se no espelho, a personagem demonstra ter consciência de sua incapacidade de adequação, ou de sua recusa em se enquadrar nos padrões exigidos pelo social. Por isso, as definições de Benjamin (2015) sobre o sujeito melancólico são mais adequadas, pois o reconhecimento implicado em se olhar, assinar o espelho faz frente a uma suposta impotência. A pulsão de morte age resignificando a vida, possibilitando uma abertura de significados e interpretações, um outro futuro para a personagem dentro da tela e para as mulheres fora da tela. Esse reconhecimento fica latente nos momentos que a personagem se olha ao espelho, principalmente por o espelho simbolizar esse outro que espelha ou olha, demonstrando em imagens o outro que nos atravessa e constitui. Em *Jeanne Dielman* (1975) a personagem também expressa seu reconhecimento; porém, no longa metragem parece haver uma recusa de Jeanne em “transformar” seu futuro, pois ela parece buscar esse padrão normativo de repetições. Tal reconhecimento da personagem também passa pelo discurso para seu filho, em que assume que sua conquista de vida seria ser mãe e ter uma casa, ao invés de ser feliz e se casar com um homem que ama. A personagem demonstra uma praticidade, até econômica com o amor, desconstruindo uma visão romantizada. O diálogo entre mãe e filho é promovido após a leitura por Jeanne da carta que recebera de sua irmã, que vive no Canadá, e expressa a preocupação com a felicidade de Jeanne e o fato de ela ser uma jovem viúva que deveria procurar um novo casamento. A carta como esse outro que nos interpela e nos desmascara também é um objeto cênico recorrente nos filmes de Akerman. Em *Saute ma Ville*, a primeira ação da personagem é retirar a carta do correio e subir ansiosa, correndo, para a ler em seu apartamento, o que chama a atenção para a importância do objeto dentro da cenografia. Após chegar a seu apartamento, a

personagem lê a carta, e de certa forma, as informações ali contidas iniciam uma ação agressiva, pois após ler, ela prega a carta no puxador do armário, e com isso inicia as suas tarefas invertidas. A personagem só retira o objeto do armário ao final do filme, quando inicia os preparativos para o suicídio, ação que enfatiza a carta enquanto elemento narrativo, estabelecendo vínculos com o ato de se matar — mesmo a carta não tendo a mesma expressividade na narrativa que adquire em *Jeanne Dielman*, pois no curta a personagem não lê as informações contidas, deixando também essa fissura: questionamento sobre o teor do documento.

O espelho, assim como a carta, possui uma ligação com os gestos das personagens. Olhar-se, ou ser olhada, implica um impulsionamento de ações, que em ambos os filmes se configura nas cenas de morte. Em *Saute ma Ville*, os momentos nos quais a personagem demonstra tristeza ou dor são justamente os momentos em que se olha através do espelho, como se reconhecesse a si, reconhecesse sua posição social para a *ville*, para a cidade. Inclusive é a partir do ponto de vista do espelho que assistimos à morte da personagem. O objeto emoldura a personagem em uma cena clichê de sofrimento e de coração partido: a cabeça debruçada, a carta em chamas e o buquê de flores no braço caído. O artifício de enquadrar o suicídio através do espelho, do mesmo modo que as outras cenas em que Akerman se olha, é uma forma de deslocar o ponto de vista na narrativa. Pela circunstância de vermos só o reflexo e não enxergarmos o corpo que se olha, o ponto de vista que é inserido é o da personagem, de modo que o espelho reflete o subjetivo. Essa maneira de criar pontos de vista é uma forma de propor um acesso ao emocional como fuga, ou fissura, das imagens representadas pela câmera que se movimenta e busca capturar a imagem da personagem.

Diferentemente das estratégias utilizadas nos filmes de Hitchcock, que de acordo com Ismail Xavier (2003) intercalam o ponto de vista dos personagens, Akerman não pretende criar essa diferença de pontos de vista dos personagens, mas sim, criar pontos de vista dentro da narrativa para o espectador, pontos de vista que desarticulam uma cronologia de eventos dentro do filme. A morte através do espelho possibilita essa iniciativa, pois ela nos insere essa sensação de presença, de vivenciar algo através do cinema, como Bazin (1983) comentou sobre a morte do touro. O espelho enquanto objeto cênico e meio acentua essa sensação, pois o objeto já possui um vocabulário dentro do cinema como expressão do duplo, do outro que nos olha e constitui. No fim do terceiro dia de *Jeanne Dielman*, é através do espelho que assistimos pela primeira vez à cena da

prostituição e do assassinato de seu cliente. Acompanhamos em longo plano Jeanne colocando a blusa em frente ao espelho que reflete o cliente que a observa. Fora do espelho e em cima da penteadeira, há em frente a fotografia de Jeanne e seu falecido esposo, quase em uma posição de “altar”, como se fosse uma figura santa que observa a cena e os “pecados” cometidos pela esposa viúva. Parece ser a mesma estratégia utilizada em *Saute ma Ville* de colocar o ponto de vista de Jeanne, de possibilitar os outros olhares por meio do espelho. Na cena do assassinato ocorre o mesmo, a câmera permanece fixa e acompanhamos a cena emoldurada pelo espelho, que também parece unir e enquadrar os elementos que são importantes para a leitura da cena. O espelho parece sugerir um ponto de vista privilegiado para o espectador, possibilitando o encontro místico fundado na qualidade de presença experimentada por quem assiste aos filmes, conforme comenta Bazin.

Os planos dos espelhos, tanto em *Saute ma Ville* como em *Jeanne Dielman*, inserem de certa forma todos os *outros* que constituem a personagem e que a atravessam. Pois como Elsaesser (2018) coloca, o ato de se olhar no espelho implica uma exteriorização, implica em assumir a existência do outro, um confronto consigo mesmo. “Todavia, esse olhar para si mesmo no espelho é também um olhar externo, um olhar que já não pertence a mim, que me julga ou que me perdoa, critica ou lisonjeia, mas que, de qualquer modo, se tornou o olhar de outro, ou ‘o Outro’” (ELSAESSER, 2018 (b), p. 73). Tanto na ação de se olhar em *Saute ma Ville*, como no jogo de olhares em *Jeanne Dielman*, essa relação com o outro está colocada.

Por assistirmos a toda a cena de morte através do espelho, como se refletisse aquele que olha, portanto, os espectadores, é possível dizer que o outro que assiste também é levado em consideração como mais uma camada de confronto com a alteridade e, portanto, de reconhecimento, reconhecimento do lugar enquanto plateia, enquanto observador. Essa qualidade é semelhante à de presença sugerida por Bazin (1983) conjurando “o triângulo místico homem-animal-multidão”, que no caso do filme de Akerman se configura no corpo do espectador-personagem dentro do quadro-filme como acontecimento. As cenas de morte têm a capacidade de unir esses corpos, de demandar reconhecimento, empatia, ou mesmo outra possibilidade de vida fora das normas imposta socialmente e culturalmente para as mulheres. Em *Saute ma Ville*, a morte não é somente uma libertação individual da personagem, mas sim uma destruição de um social, enquanto em *Jeanne Dielman* a morte promove a destruição da vida dupla de Jeanne, destruição de

uma situação de hipocrisia diante da vida sexual da mãe viúva, uma situação de castração. Já em *A prisioneira* (2000), a morte liberta a personagem do amor e relação com o companheiro abusivo, da vida de prisioneira que a personagem levava.

Essas mortes reconfiguram a narrativa apresentando um novo ponto de vista, e por não proporcionarem um desfecho para os filmes, ou para a vida das personagens, demandam do espectador esse novo futuro, uma vez que atuaram deslocando a lógica de repetição das personagens e visibilizando todas as ambiguidades. Dentro das concepções de Butler (2018), tal deslocamento é essencial para o surgimento de um novo futuro que seria realizado através do trabalho de luto, que reconhece e lida com suas fragilidades e perdas, não necessariamente de alguém, mas de algo que se foi, que não é mais no próprio sujeito. Uma morte no sentido de fim de uma situação vivida, que no caso de *Saute ma Ville* seria o fim da opressão social empregada pela *ville*, e em *Jeanne Dielman* representa o fim da vida dupla da mãe, além do fim da repetição da rotina diária de Jeanne. Judith Butler (2018) associa o luto ao desejo, pela característica de estar sempre endereçado a outro, a aceitar ser atravessado por esse outro. Conforme o ensaio de Butler, “talvez o luto tenha a ver com concordar em passar por uma transformação, cujo resultado total não se pode conhecer antecipadamente” (BUTLER, 2018, p. 23), criando uma possibilidade de futuro que esteja para além das repetições. O trabalho de luto necessita *saber* o que se perdeu, enquanto a melancolia está ligada ao *não saber* nas definições de Freud. Esse processo de reconhecimento daquilo que se perdeu, do que deixou de ser, é muito importante para entender o argumento de Butler, no qual não somos só constituídos pelas nossas relações, como também somos despossuídos por elas, e isso resulta no reconhecimento das nossas vulnerabilidades, das violências que sofremos e que nos afetam.

Os filmes proporcionam um reconhecimento das vidas sufocantes e opressivas das personagens, e mais, das mulheres como um todo. De certa forma, a morte nos filmes de Akerman representa uma nova vida, até mesmo nos filmes em que a morte é mais subjetiva, como em *Notícias de casa* (1976), em que existe a noção de um novo horizonte, de outra possibilidade, de uma nova vida fora das prisões impostas, como Youssef Ishaghpour analisa:

Variações sobre motivos a partir das possibilidades técnicas definidas de antemão: paralelas, perpendiculares à tela. Verticais e horizontais, *travellings* em sentidos opostos, ruídos sem imagens, imagens sem ruídos: os exteriores, as bordas, os vazios, as, os entrepostos, as construções arruinadas, em destruição; o subsolo, o metrô, os portões, as plataformas, os viajantes, o dia e a noite... Com o afastamento no fim, o longo travelling para trás num barco, os

marulhos na água, os gritos das gaivotas, e a cidade se perfilando ao longe: é a ilha dos mortos. (ISHAGHPOUR, 2010, p. 31)

A relação entre morte e vida de certa forma sempre está presente nos filmes de Akerman. A melancolia vivida por suas personagens, esse caráter ausente, os estranhamentos nas relações familiares e com os outros, parecem inserir uma iminência da morte, mesmo quando ela é subjetiva, como no caso de *Notícias de casa*, em que a morte é simbolizada pela cidade de Nova York e sua frieza e impessoalidade, ou então quando a morte é construída como ritual de cura, como em *Eu, você, ele, ela* (1974). A primeira fase do filme, a que simboliza o *Je*, eu, acontece dentro do apartamento, no qual a personagem interpretada também por Akerman, como em *Saute ma Ville*, se recupera da perda de alguém, de um amor. Durante esse primeiro momento do filme, a personagem desfaz seu apartamento pouco a pouco como forma de encarar o luto. Ela retira os móveis, escreve cartas repetidas vezes, come açúcar de forma compulsiva, fica em silêncio, retira suas roupas quase como etapas de um ritual de transformação, até o momento em que se cura e pode voltar a sair de casa. A casa em *Eu, você, ele, ela* (1974) funciona quase como um casulo para a transformação da personagem, como se houvesse um fim, uma morte, para o início de uma nova possibilidade de vida, e da nova fase da personagem no filme, que ocorre dentro do caminhão em que a personagem pega carona e interage com o motorista, que conta sobre sua vida no trabalho, sua relação com a esposa e família.



Figura 17 - Plano sequência final com a ilha de Manhattan ao fundo (ilha dos mortos).

Fonte: *Notícias de casa* (1977).

Como nossa intenção aqui é defender a sensação de claustrofobia doméstica como uma matriz temática nos filmes de Akerman, a morte enquanto paradigma da vida é essencial para analisarmos como essa sensação é criada e conduzida ao longo dos filmes através das fissuras sugeridas nessa pesquisa. Como a condução dessas sensações e

reflexões nos filmes não é linear, mas sempre viva, recombina-se e recria-se, o que caracteriza seu caráter performativo. O fim através da morte nesses filmes possibilita que possamos reconfigurar, ou reinterpretar, ações executadas pelas personagens, repensar a partir de um novo ângulo tudo o que foi vivido até aquele momento. A morte em *Jeanne Dielman* ocorre logo após o orgasmo, em *A prisioneira* após a reconciliação do casal, dois momentos que poderiam indicar um “final feliz”, mas que nos filmes de Akerman se desviam. Talvez em *Saute ma Ville* a morte seja mais óbvia, mas ainda sim ela insere a ambiguidade, a dúvida, pois a personagem durante o curta reveza momentos de exaltação e de melancolia, as motivações do suicídio não ficam claras. Nós nos perguntamos se a carta que a personagem carrega para a cena do suicídio, que a vemos ansiosa retirar do correio, tem alguma implicação. Não saberemos ao certo, e isso é a potência dos filmes de Akerman, essa possibilidade de preencher as lacunas ou fissuras deixadas.

Para caminhar para o fim de nossa discussão sobre a morte ser uma característica estilística, gostaríamos de retomar a ideia apresentada por Bordwell (2008) no capítulo 1, de que as manifestações estilísticas também dizem respeito ao contexto de produção, podendo ser encontradas tais características em filmes de outros cineastas, como os filmes realizados por diretoras envolvidas com debates feministas ou mesmo os cineastas do chamado cinema moderno, como observamos no capítulo anterior.

O demônio da onze horas (*Pierrot le fou*, 1965), filme de Godard que Akerman declarou como sua inspiração para seu primeiro curta-metragem e para sua carreira na produção de filmes, apresenta a morte como final para o personagem, inclusive através da explosão: o personagem envolve sua cabeça em dinamites e se explode. Assim como sugerido aqui, no filme de Godard, a morte também não é um desfecho, mas sim uma forma de manter o filme em aberto, do mesmo modo que o cineasta faz em *Acosado* (*À Bout de souffle*, 1960) com a morte de Michel, que abre diversos questionamentos sobre as motivações de Patricia em entregá-lo à polícia. O filme lançado no mesmo ano de *O demônio das onze horas*, *As duas faces da felicidade* (*Le Bonheur*, 1965) de Agnès Varda, é outro bom exemplo, pois também apresenta a morte como uma forma de terminar o filme sem propor conclusões para a vida passiva da esposa e dona de casa. Muito pelo contrário, no filme de Varda, o suicídio da personagem, que ocorre após seu marido lhe contar sobre o caso e a paixão por outra, deixa evidente a impotência da esposa, pois com sua morte seu companheiro a substitui pela amante e a vida segue normalmente, em um “final feliz”. Porém esse final feliz no filme de Varda adquire um

sentido extremamente irônico, como Rebecca de Roo (2008) aponta, exibindo a hipocrisia da moral patriarcal vigente nas sociedades ocidentais. Já *A bela da tarde* (*Belle de Jour*, 1967) não necessariamente apresenta a morte, mais sim a tragédia, o sofrimento e a invalidez do companheiro da personagem de Catherine Deneuve como meio de superação dos traumas sexuais da personagem. Igualmente como em todos os filmes aqui citados, o final também não propõe um desfecho para as problemáticas apresentadas, mas apresenta o rompimento com as farsas e máscaras desempenhadas por Deneuve.

Ann Kaplan (1988) demonstra através de alguns exemplos, incluindo *Thriller* (1979), de Sally Potter, e *A dama das camélias* (*Camillie*, 1936), de Alexandre Dumas, entre outros, que a morte das heroínas é algo recorrente nos filmes. Ao longo da trajetória das personagens, muitas vezes, o ato de matar-se é a única solução para as injúrias da sociedade patriarcal. Ao longo de suas análises, Kaplan, vai detalhando cada momento que leva as mulheres a cometer suicídio, associando em alguns momentos essa ação com um ato de libertação, o que, conforme abordamos acima, também pode ser visto em *Saute ma Ville*, e nos outros trabalhos aqui citados. Uma forma, talvez, de produzir uma autonomia da própria vida, e portanto, da própria morte. Porém, frisa-se que nenhum desses filmes pretende fazer uma apologia do suicídio, mas, sim, colocar esse paradigma em xeque, ao questionar como a trajetória das personagens está associada à dor e à morte no cinema.

Nesses filmes que possuem personagens femininas como protagonistas e abordam o tema da vida doméstica e matrimonial, a morte ou os grandes traumas surgem como libertações das mulheres, ou formas de explicitar os privilégios masculinos. É uma forma de reconfigurar as narrativas vivenciadas pelas mulheres, fazer com que a experiência cinematográfica seja um encontro com alteridade, entre todos os corpos, e que possibilite uma nova vida, um novo futuro para as mulheres a partir do reconhecimento proporcionado pelos filmes.

Capítulo 3. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*²⁵: A durabilidade claustrofóbica



Figura 18 - Cena de Jeanne no Elevador do prédio.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

Como já abordado nos capítulos anteriores, Akerman é vastamente estudada por seu formalismo na construção de seus enquadramentos e nos seus sistemas de repetição. Na análise de *Saute ma Ville* (1968) sugerimos que esse formalismo apontado por diversos teóricos não é apresentado da mesma forma no curta-metragem que nos filmes futuros da cineasta. Entretanto, por meio do cenário, da performance, do som e da montagem são criadas diversas fissuras e lacunas, o “entre” de Margulies (2016), que possuem um caráter somatório, e apontam para a sensação de claustrofobia doméstica.

Ao longo do mergulho na história da mãe viúva que divide sua rotina entre os cuidados com o filho, trabalho doméstico e a prostituição, percebemos que o sistema de quadro fixo e longa duração é uma forma de produzir sensações nos corpos, criando tensões que provocam reações nos corpos dos espectadores. Nesse sentido, o enquadramento fixo age como uma vitrine que constrange, mas também chama atenção para aquilo que está em cena. Uma forma de criar um ponto de vista específico para aqueles que assistem aos filmes, mesclando um olhar controlador, ou controlado, gerado pelo enquadramento fixo, mas que não consegue apreender a personagem totalmente, pois a todo momento os gestos de Jeanne e os objetos em cena produzem um deslocamento, fugindo à doutrina do quadro. Essa relação entre o enquadramento, a duração e os

²⁵ A versão utilizada para a análise fílmica apresenta 3 horas 13 segundos, a mesma utilizada por pesquisadoras como Ana Maria Veiga (2013) para análise.

elementos em cena produzem fissuras que inserem sentimentos, afetos e engajam o espectador a ter uma postura ativa e reflexiva, ora distanciada, ora empática, porém sempre pautada em uma qualidade de presença.

Portanto, neste capítulo analisaremos o espaço da casa no primeiro tópico através do enquadramento, da duração e das cores, tentando perceber os elementos utilizados para a construção desse espaço sensível, que provoca estados corporais pela forma como é enquadrado. O corpo de Jeanne também é um dos elementos analisados, pois em muitas cenas aparece fragmentado, dando ênfase aos micromovimentos, como os gestos da mão que demonstram seu lugar de servil, de espera. As músicas preexistentes também são um eixo de análise, de modo a comprovar mais um tratamento autoral de Akerman em prol da construção das sensações que problematizam o lugar ontológico da mulher. O desejo feminino, que é problematizado nos filmes de Akerman desde a forma de mostrar até o que é mostrado, é uma maneira de articular os engajamentos sensíveis e políticos, pois como Lauteris (1984) declara, são usados como “vingança”, acompanhando o pêndulo entre a postura distanciada e a empática. Isto fundamenta um cinema performático, expressivo, afetivo, que a todo momento problematiza as representações.

3.1. Construindo o espaço sensível: O quadro, o tempo e as cores

A cena inicial do longa-metragem apresenta a personagem Jeanne ao fogão, está vestida com uma espécie de avental/ casaco azul que usa para as tarefas domésticas. A câmera, posicionada em altura média, exhibe as três paredes que constroem o pequeno cenário, a mesa de madeira com as duas cadeiras, uma de cada lado, a porta e a janela ao fundo, ambas com cortinas de renda e de estampa verde e azul. Os azulejos são de um tom de creme, amarelo claro, pastel, que acabam dando a tonalidade do cenário, parecendo o que se espera de uma casa de boneca, principalmente por seu tamanho. Jeanne parece colocar sal no que futuramente saberemos ser as batatas que cozinha diariamente, acende o fogo com um fósforo e nesse instante ouvimos o som da campainha. A personagem retira o casaco, desabotoando cada botão de forma lenta, sem nenhuma pressa, e atravessa para o lado direito do quadro para guardá-lo, exibindo uma aparência arrumada e elegante. No momento que Jeanne sai de sua posição e se movimenta no pequeno espaço, seu corpo para de ser enquadrado na totalidade, sendo visível somente seu tronco, cabeça e pernas ficando ocultas, estratégia que também

encontramos em *Saute ma Ville*. Após guardar seu avental, a personagem retorna para o lado esquerdo do quadro e sai do campo; ouvimos o barulho de água, porém a câmera se mantém estática, fixa na mesma posição desde o início. A personagem retorna, volta à sua posição inicial para secar as mãos, o que faz também lentamente, depois caminha em direção à câmera que parece estar posicionada na porta, apaga a luz e se retira do cômodo. O enquadramento permanece no espaço vazio e escuro, ouvimos o som fora de campo que corresponde à porta se abrindo e o *Bom dia* falado por uma voz masculina seguido do corte.



Figura 19 - Cena inicial.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

A construção dos espaços nos filmes de Chantal Akerman é algo notado nos diversos estudos sobre sua obra, e acreditamos que ele seja fundamental para aquilo que estamos chamando de claustrofobia doméstica. Pois tal sensação é também construída através da relação entre o cenário da casa e as formas de construção espacial providas do dispositivo, como o enquadramento e a duração, o que será nosso assunto neste subcapítulo. Ao longo de nossa discussão, chamamos a atenção para um terceiro elemento que age em conjunto com os outros dois: a iluminação e as cores. A paleta de cores

sugerida também abarca o figurino de Jeanne, mas por parecer estar mais vinculada à construção espacial do que ao gesto, associamos tais cores à casa situada na rua do comércio. Trata-se de uma construção afetiva, que produz sentimentos e emoções no espaço, e através dele.

No longa-metragem podemos observar aquilo que Ishaghpour (2010) definiu como um sistema de quadros dentro de quadros, como molduras, que recortam e selecionam diversas informações que estão dentro do plano²⁶. Nas longas cenas de *Jeanne Dielman*, os conflitos e fissuras surgem entre o enquadramento, a duração do plano e os elementos que estão em cena, pois a posição fixa da câmera e a performance desempenhada pela personagem criam deslocamentos. Na primeira cena, em diversos momentos o enquadramento corta partes do corpo de Jeanne, que se movimenta pelo cenário executando suas tarefas que são registradas em literalidade de tempo. Isto traz visibilidades e informações que são sobrepostas, somadas, e tecem redes de afetos e sensações. Nesse sentido, podemos dizer que em *Jeanne Dielman* existe um pensamento cinematográfico que está mais pautado no enquadramento, na duração do plano e no plano-sequência do que na montagem, como vimos em *Saute ma Ville*. Porém, de formas diferentes, a cineasta constrói o ritmo doméstico claustrofóbico, que é vivenciado tanto pela personagem como por aqueles que assistem ao filme, principalmente pelas formas corporais implicadas nesse olhar fixo e prolongado sobre as ações dessa mulher.

Tal forma de exibir possibilita visibilidades que estão mais no subterrâneo da narrativa, e que são expressadas por meio do compartilhamento de sensações proporcionadas por um cinema pautado na percepção via sentidos, que produzem reações, sensações, como formas de resposta a uma experiência, conforme explica Elleström (2017). Em *Jeanne Dielman*, a construção do ponto de vista flerta com a experiência espetacular da pintura, do teatro e da performance, mas sem perder a especificidade da câmera, o ponto de vista que ela proporciona, e sua tradição dentro do cinema. Por isso a necessidade de uma análise detalhada desses elementos que compõem esses espaços, que são selecionados pelo enquadramento e determinados através da duração do plano. Trata-se de formas que Chantal Akerman utiliza para demonstrar as fissuras existentes em suas narrativas complexas, aspecto que é essencial para o desenvolvimento de sentimentos e

²⁶ Ismail Xavier (2003) irá apontar essa característica do enquadramento geométrico como uma característica que é próxima ao ponto de vista construído no teatro.

sensações em seus filmes. Os espaços em *Jeanne Dielman* são construídos através do quadro aberto e fixo, que selecionam o cenário da casa e, juntos, geram uma sensação de prisão e de claustrofobia provinda do doméstico, assim, gerando uma crítica a vida das mulheres

A *estética do confinamento* formulada por Roberta Veiga (2009, 2010) propõe que o dispositivo cinematográfico nesses casos seja compreendido como um espaço de constrangimento, controle do olhar e do corpo, e que em Akerman se materializa no distanciamento e na prisão cenográfica. Uma forma de enquadrar que apreende os elementos da cena num quadro fixo, que deixa marcadas sua borda, suas grades. “As opções expressivas se caracterizam pela duração das cenas, pela serialidade dos espaços e atos, por poucos movimentos de câmera. Assistimos a ditadura do quadro” (VEIGA, 2009, p. 1). A forma como ocorre esse constrangimento do olhar e dos corpos parte dos personagens dentro da tela, pois a todo momento são cortados e fragmentados, ou mesmo quando enquadrados em totalidade, estão em tensão, sendo pressionados pelo espaço do quadro, logo da casa. É isto o que causa o constrangimento apontado por Veiga, bem como o que emite as sensações de clausura por meio do ponto de vista, pelas fissuras criadas entre o enquadramento, a duração e os elementos em cena. A crítica à vida das mulheres ocorre justamente por esses elementos produzirem em quem assiste essa sensação de aprisionamento junto da personagem. Causada através do regime de visualidades, que na medida que o corpo da personagem é apertado, sente a mesma sensação, devido ao sistema de engajamento sensível comentado por Mariana Baltar (2012). Ou seja, o confinamento identificado por Veiga (2008) nos filmes de Akerman são uma método para alcançar a claustrofobia doméstica e se aproximar de uma crítica aos modos de ser e agir construídos pelo patriarcado. Possibilitando paralelos com as discussões propostas pela segunda onda feminista, que tem início em 1950 e se estende até 1990, aproximadamente.

O quadro rígido que vemos em *Jeanne Dielman* e em muitos outros filmes de Akerman materializa esse desejo da cineasta de representar as “grades do mundo”, como Ishaghpour (2010) apontou, de colocar molduras que aprisionam, ou tentam aprisionar as personagens. Dizemos que tentam aprisionar, pois as prisões nos filmes de Akerman nunca são totalmente cercadas, sempre estamos lidando com as fissuras e com aquilo que escapa ao aprisionamento, tal qual os objetos que Jeanne deixa cair no chão, ou qualquer outro erro cometido ao longo da rotina da personagem. O corpo de Jeanne é justamente

aquilo que resiste, ou denuncia, o aprisionamento proposto pelo enquadramento e pela duração.

O ponto de vista proposto pelo quadro e pela duração é opressivo, vigia e controla a personagem. Ao longo de planos longos e fixos, que variam de dois a quatro minutos, percebemos que há uma disputa entre os elementos. O olhar incessante promovido pelo enquadramento prioriza as paredes e os objetos domésticos, fazendo uma pressão no corpo da personagem. Na cena inicial isto fica claro, pois tanto nos momentos em que o corpo é enquadrado totalmente, como quando é fragmentado pelo movimento da personagem no espaço, há uma delimitação espacial. Nessa cena na cozinha, o enquadramento é aberto, sem trabalhar a profundidade de campo, exibindo as bordas do quadro marcadas, delimitando o espaço, que pela longa duração parece a cada vez mais aprisionar, enclausurar, o corpo de Jeanne. “Poderíamos acreditar que a diretora em sua estrutura rigorosa corrobora com a disciplinarização da personagem” (VEIGA, 2012, p.211).

Akerman, pela forma como enquadra sua personagem, cria essa sensação, essa atmosfera de prisão que envelopa a personagem, fazendo o espectador partir do olhar opressivo, que vigia, para a empatia, para o afeto, para uma postura reflexiva sobre a vida dessa mulher. Essa movimentação de experiência espectral vai de acordo com o duplo canal de identificação proposto por Mulvey (1983) e por Mary Ann Doane (1984) ao abordar as estratégias do cinema clássico narrativo, que acusam de utilizar o método de castração e objetificação dos corpos das personagens mulheres. A identificação feminina, na concepção de Mulvey (1983), seria um trânsito entre um olhar masculino e um olhar feminino, que nessa pesquisa preferimos não colocar em termos binários de gênero, mas destacar que há essa oscilação entre formas de percepção. Tal forma de perceber e gerar reflexividade parte sobretudo da experiência causada pela duração dos planos, que se estendem e são sentidos por quem assiste. O tédio e a solidão dão o tom e ritmo do filme, igual ao que ocorre em *Saute ma Ville*, sensações que surgem entre os elementos do filme.

Desde a primeira cena de *Jeanne Dielman*, já podemos perceber o rigor dos enquadramentos fixos que observam a personagem de forma distanciada. Não tanto pela profundidade de campo, mas pela posição baixa da câmera que enquadra Jeanne dos pés à cabeça em um plano aberto. A profundidade de campo é aberta, os objetos e a parede atrás de Jeanne estão bem focados, porém pelo pequeno espaço de recuo, a pouca

distância que existe entre a câmera e Jeanne e os objetos, o plano adquire um aspecto bidimensional. Com isso, a personagem parece gigante em relação ao espaço, apertada. Sensação que é acentuada pela longa duração que faz com que o tempo vivido pela personagem se torne físico em quem assiste. Características que acentuam a sensação de prisão e de claustrofobia.

O mesmo procedimento de repetição do enquadramento que se observa quando Jeanne prepara o café para seu filho e arruma as roupas acontece quando ela engraxa os sapatos. Essa é uma forma de criar uma estrutura que se repete, marcando uma maneira de ver, uma moldura fixa, mas que em seu interior demonstra pequenas mudanças, quase como um jogo de sete erros comentado por Margulies (2016). Por exemplo: uma das cadeiras que falta no cenário da cozinha, mas que depois volta a aparecer sem nenhuma explicação, quase como se quisesse chamar atenção para aquilo que falta, treinar o olhar para perceber os detalhes da cena e aquilo que se altera. A longa duração e a literalidade das ações de Jeanne são importantes para a construção dessa percepção da *mise en scène*, pois através do tempo esticado a presença desse espaço se torna mais vívida, nítida.



Figura 20- Cena de Jeanne engraxando os sapatos do filho na manhã do segundo dia.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

Deleuze aponta que o quadro é aquilo que nos ensina “que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível. O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonora, mas visuais” (DELEUZE, 1983, p.19). Como Thompson e Bordwell (2013) colocam, o enquadramento define o ponto de vista, e “é importante porque define ativamente a imagem para nós” (BARDWELL; THOMPSON, 2013, p. 298). Tal registro funciona como algo a mais que o visual, pois implica uma maneira específica de percepção. Quando Deleuze coloca em termos de legível acredita-se que exista algo a ser compreendido nessa forma de enquadramento, inclusive a escolha do diretor em proporcionar dado ponto de vista. O enquadramento é uma forma de impor um sistema que limita, mas que ao mesmo tempo combina essas partes nesse conjunto. Por exemplo: na cena descrita de *Jeanne Dielman* é fácil enxergar esse sistema delimitado, pois a câmera que enquadra fixamente e por um longo período a cozinha não somente trabalha na lógica da visão, mas deixa legíveis informações: a cozinha pequena, que corta o corpo da personagem enquanto ela se movimenta pelo espaço, ou o acúmulo de funções vividos pela personagem.

O sistema geométrico proposto pelo enquadramento de Akerman, que exhibe molduras, quadros dentro de quadros, como Ishaghpour (2010) apontou, por meio de seus encaixes acabam separando, mas também, reunindo ou confabulando entre si. “As portas, as janelas, os guichês, as lucarnas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro” (DELEUZE, 1983, p. 20), elementos estéticos que produzem essa sensação de emolduramento de determinadas áreas do plano, e que nos filmes de Akerman estão sempre presentes nos quadros, dividindo e esquematizando os espaços.

A determinação do enquadramento fixo e prolongado, como ocorre em *Jeanne Dielman*, que separa a imagem em molduras, acaba colocando importância para o extracampo, pois uma vez que existe essa escolha detalhada do que aparece no quadro, aquilo que não aparece é colocado como paradigma. O rosto de Jeanne, que muitas vezes é cortado, ou a voz do cliente que diz “Bom dia” demonstram esse jogo do visível e do não visível, fazem com que esses elementos que estão fora de quadro estejam implicados naquilo que o quadro apresenta. O extracampo pode tanto designar aquilo que está em volta, ao lado, como também pode designar “uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que *insiste* ou *subsiste*, um alhures mais radical,

fora do espaço e do tempo homogêneo” (DELEUZE, 1983, p. 25). Essas duas formas de manifestação do extracampo podem ser combinadas e muitas vezes se misturam, agregando espaço ou qualidade transespacial, que está além do espaço físico. O fato de ouvirmos o cliente de Jeanne no extracampo agrega a espacialidade do apartamento de Jeanne, o outro cômodo onde ela recebe o cliente, e também, sentidos que estão descolados do espaço diretamente e simbolizam o trabalho de Jeanne, tal qual a relação estabelecida entre o tempo de prostituição e o de cozimento das batatas que diariamente ela coloca para cozinhar antes de atender aos clientes.

O extracampo está totalmente vinculado a essa noção de tempos que irrompem a narrativa por meio da cena, remetendo tanto ao passado, presente e futuro, para Deleuze (1983, 1990). Isto possibilita que esses elementos que estão no extracampo possam contribuir para uma noção do cotidiano, que está ligada às repetições que estão no passado e continuam se encaminhando para o futuro. Por se materializar no plano, que para Deleuze (1983) é a imagem-movimento, e em *Jeanne Dielman* exibir uma duração alongada, a junção do espaço e tempo do filme expressa a relação de ansiedade e espera vividos pelas personagens.

O espaço construído através do enquadramento fixo, diferentemente da utilização de movimentos de câmera, produz esses movimentos de constranger, apertar os elementos em cena. O tempo, o ritmo, é geralmente construído através da montagem, como ocorre em *Saute ma Ville*. Porém, em *Jeanne Dielman*, por apresentar planos-sequência e planos longos, o tempo alastrado já está marcado no plano, antes mesmo da montagem, o que também corrobora para essa sensação de tempo alongado. “Tal duração contamina o efeito dos cortes e faz com que a montagem seja uma passagem lenta entre planos que se expandem e se retraem sempre de maneira contida” (VEIGA, 2010, p. 82), possibilitando outras aberturas temporais dentro do próprio tempo. No longa-metragem há tanto cenas em planos-sequência quanto cenas como a descrita no início deste subcapítulo, em que não há nenhum corte ao longo de toda a cena. Porém, há cenas que em sua composição apresentam cortes, coabitando com planos de longa duração. Esse é o caso da cena de despedida entre Jeanne e o primeiro cliente. No momento que eles atravessam a porta para fora do quarto de Jeanne, a câmera está fixa do outro lado do corredor, como na cena em que Jeanne recebe o cliente. O plano longo os acompanha se aproximando, mostra novamente só os braços e mãos de Jeanne entregando as roupas para o homem, como no início, porém, assim que ele as recebe, ocorre um corte e o enquadramento agora

apresenta o contracampo, focando na porta de saída. Essa forma de enquadrar em longa duração, mesmo que inclua corte, é uma maneira de trazer o que está fora do quadro para dentro, pois os sons, as luzes atravessam a cena.

Sobre os enquadramentos fixos de Chantal, ouve-se ainda, no fora de campo, sons de rua (barulho de carro, crianças brincando). Esse anuviado tempo externo é concebido para corresponder a uma nebulosa temporalidade interna – o tempo subjetivo da espera e da respiração, que suspende o tempo “lógico” (MARGULIES, 2010, p. 45)

Podemos enxergar essa passagem do tempo lógico, aquele comum a todos, em que cada minuto tem sessenta segundos, para o tempo subjetivo a partir dos gestos da personagem e dos sons fora de campo, como os passos apressados de Jeanne pelo apartamento, o barulhos das portas, elementos que demonstram a ansiedade da personagem, ou aspectos subjetivos dela. Os sons que ocupam o extracampo estão ligados, de certa forma, à construção dessa subjetividade, dos tempos de rotina, de ansiedade, pressa, espera da personagem e das outras mulheres. A conversa com a vizinha sobre o bolo de carne também possibilita a marcação de um tempo que unifica o passado, o presente e o futuro das mulheres, isso através de uma rotina doméstica. A vizinha, que apenas ouvimos, interpela Jeanne, possibilitando ao espectador que ele faça um paralelo entre a vida dessas personagens, e a relação entre o cotidiano das mulheres.

Na cena, Jeanne estava tomando seu café da tarde quando ouvimos o barulho da campainha, ela se levanta, pega o bebê na sala e o carrega até a porta para entregá-lo à mãe. O enquadramento é aberto, vemos a personagem dos pés à cabeça, centralizada. Diferente das cenas da cozinha, aqui, a personagem parecer pequena em relação ao quadro. Jeanne abre a porta, não totalmente, somente uma fresta em que se espreme para passar com a criança. A personagem mantém um dos pés dentro da casa, um gesto que demonstra sua pressa em finalizar essa tarefa. No momento em que ela entrega o bebê dizendo “aqui está”, e retornando rapidamente para dentro de casa, a vizinha pergunta, “você estava comendo?”, o que Jeanne responde negativamente com a cabeça, embora saibamos que sim, ela estava.



Figura 21 - Cena da conversa entre Jeanne e a vizinha no segundo dia.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

Podemos perceber o desconforto de Jeanne com a conversa pelo fato de ela segurar a porta ainda entreaberta, parecendo querer fechá-la enquanto a vizinha insiste na conversa perguntando: “que tem hoje?”, Jeanne automaticamente responde, “às quartas-feiras, escalope, ervilhas e cenouras”, mas a vizinha continua:

“não consegui pensar em nada hoje. Ficaria bem com um sanduiche e nada mais. Agora que fumo, perdi o apetite, mas as crianças precisam de carne. Fui comprar, mas havia fila no açougueiro. Se tivesse ido mais cedo ou mais tarde, não haveria fila. Mas poderia escutar o que os outros pediam e ter uma ideia do que comprar. Mas ficou mais difícil. Uma mulher pediu carne de porco e carne bovina picada e pensei: Vai fazer bolo de carne, fiz ontem com molho de maçã. Logo pensei: não tonta, vai fazer almôndegas. Foi ridículo. Quando chegou minha vez, ainda não havia decidido. No final pedi o mesmo que a mulher que estava na minha frente. Um quilo de vitela a 300 francos. Suficiente para dois dias, e nenhum de nós gosta de vitela. As crianças não vão comer. E a vitela não tem vitaminas. Também não se pode comer peixe. Pode ser mortal, sabia? Gostaria que gostassem da comida da escola. Mas meu marido acha que é ruim e os meninos estão muito pequenos. Se dependesse de mim... Ele estará fora toda a semana que vem. Sentirei falta. Ficarei na casa da minha mãe, os meninos comerão no colégio. Se acostumaram a comer com outros meninos. É melhor. E meu marido não poderá se queixar... Seu filho come na escola?”

Jeanne responde:

“Sim, não é sensível”

A vizinha termina:

“Meu marido também não era sensível. Nem eu, mas os meninos... mas é inevitável. A gente se acostuma. Tenho que ir. Até logo” e

Jeanne responde:

“Até logo”.

Ao longo de toda a cena descrita, Jeanne não produz nenhum movimento, fica estática segurando a porta enquanto a vizinha despeja fragmentos de seu cotidiano. Esse procedimento de colocar o discurso da vizinha no extracampo enquanto Jeanne permanece imóvel se parece com a mesma estratégia utilizada em *Notícias de casa* (1977) de mostrar uma imagem distanciada e aparentemente vazia e incluir um discurso subjetivo na voz *over*, de modo que crie uma fissura entre o que é mostrado e o que é ouvido. A partir do monólogo da vizinha, podemos perceber o quanto a vida doméstica e o casamento também impactam a vida dessa outra mulher, como as obrigações que são ditadas pelo marido também silenciam seus desejos e vontades. Diferentemente de Jeanne, que segue à risca seu cronograma, a outra parece entediada com a vida doméstica e materna, esperando o marido viajar para poder se livrar um pouco de suas ordens e imprimir seu próprio ritmo na criação dos filhos, como por exemplo: fazê-los comerem na escola. A cena, por ser realizada em plano-sequência, com câmera fixa e distanciada, por aproximadamente 2 minutos e meio, na qual a personagem não expressa nenhum movimento, de certa forma faz com que os espectadores sintam o tédio das duas: de Jeanne, que não tem interesse nenhum na conversa, e da vizinha, que por todas as coisas que despeja em seu monólogo parece estar totalmente entediada com sua vida e sozinha, pois sugere uma necessidade de falar, de compartilhar seus sentimentos, seu cotidiano.

Essa expressão corporal de Jeanne, ou a falta dela, enquadrada no plano aberto que centraliza, ou espreme a figura da personagem entre as paredes, propõe uma forma afetiva de ver a imagem, criada pelo gesto da câmera e pelos gestos da personagem. Deslocando as análises realizadas por Baltar, podemos concluir que os filmes de Akerman igualmente “constroem um modo de expressar os corpos na tela que mobilizam o espectador, a partir de afetos e engajamentos sensório-sentimentais (...) capazes de convocar um desvio do nosso olhar e do nosso sensório” (BALTAR, 2018, p. 2). Esses desvios nos possibilitam sentir a claustrofobia doméstica infligida à personagem. Uma junção da câmera que enquadrada de forma a constranger ou confinar os corpos das personagens dentro da tela, porém esses corpos produzem um valor performático de

expressão que responde a esse enquadramento, produzindo fissuras, deslocamentos, que convocam o sensorio do espectador.

O enquadramento e o tempo de duração estão vinculados ao doméstico, à presença da casa que envolve e sufoca a personagem. É como se a casa ganhasse um corpo e um jeito de ser e estar marcado através da relação entre os dois, sempre exercendo influência sobre a personagem, ou sobre a forma como a enxergamos, sobretudo pelo ponto de vista criado pelo enquadramento. Como podemos observar ao longo da primeira cena do longa-metragem, em que, à medida que a personagem se movimenta, seu corpo é cortado pelas bordas do quadro imóvel. Elena del Rio (2008), autora que mobiliza os estudos de Deleuze sobre afeto para propor que esses se expressam no corpo, no performativo, como analisaremos mais adiante neste capítulo, demonstra que a relação entre os corpos, o enquadramento e os objetos em cena é essencial para a criação de tais afetos e expressões que não estão na superfície da narrativa, mas sim incorporadas, encarnadas, na forma como a personagem é enquadrada e sua relação com o espaço. Analisando o filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (*Die bitteren tränen der Petra von Kant*, 1972) de Fassbinder, del Rio (2008) propõe que o espaço da casa de Petra, cenário do filme, produz efeitos corporais tanto em Petra como em Marlene, espécie de empregada de Petra, produzindo “o confinamento das ações a conversas que ocorrem em um único lugar” (del Rio, 2008, p.89, tradução nossa). É o mesmo que sugerimos ocorrer em *Jeanne Dielman*, tanto na cena entre a personagem e a vizinha, como entre as conversas com seu filho.

As extremas restrições espaciais de Petra von Kant resultam em poderes ilimitados de afeto. Diante de possibilidades limitadas de ação, o corpo do performer cresce na direção da intensidade afetiva. Na medida que a extensa função do espaço deixa de ter importância, a edição e o trabalho da câmera entram na zona virtual do tempo – a abertura da imagem para uma sensação de duração ilimitada. (del Rio, 2008, p. 90, tradução nossa).

Entendemos que a função do espaço nunca perde a importância, pois produz tanto as sensações dos personagens quanto as suspensões temporais. Justamente como del Rio (2008) explica a partir de Deleuze (1983), essa conexão é produzida pelos enquadramentos, que quanto mais são constrangidos a um *continuum* de outros espaços que operam dentro de parâmetros realistas, mais se abrem ao todo, ou seja, aos domínios abstratos do tempo. Quando há esse tipo de construção espacial, “os pequenos gestos encontram um eco sem assunto em outros pedaços de corpos que alternadamente se reúnem e se separam” (del Rio, 2008, p. 90, tradução nossa). Esses outros corpos

assinalados pela autora são os objetos cênicos que também foram enquadrados, e segundo Deleuze (1983), criam potências a partir da seleção e organização daquilo que irá aparecer no quadro e daquilo que ficará de fora.

A imobilidade da personagem de *Jeanne Dielman* (1975) encontra eco nesses outros objetos, como a porta que separa as duas mulheres, o avental que Jeanne ainda veste, ou mesmo na relação de memória estabelecida com aquele espaço através dos sistemas de repetição efetuados pela cineasta. Sempre a vemos na porta recebendo ou o filho ou os clientes, e nos gestos de Jeanne há esses mesmos micromovimentos vinculados à espera, caso da mão que permanece estendida à porta esperando o pagamento do serviço, ou das mãos que esperam receber o casaco e chapéu daqueles que chegam. Na sala ocorre o mesmo: a sopeira, objeto destacado ao longo dos enquadramentos, também faz eco à personagem, a luz vermelha que entra pela janela age de forma a ressoar as informações que o corpo automatizado de Jeanne tenta esconder.



Figura 22 - Cena de Jeanne no primeiro dia após colocar o dinheiro na sopeira.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).



Figura 23 - Cena do segundo dia após Jeanne depositar o dinheiro na sopeira. Ela esquece de fechar a tampa.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

Parte da percepção afetiva, sensível do filme é criada através da longa duração dos planos e das repetições, que possibilitam que esses detalhes ganhem atenção e significados. Segundo Elena del Rio (2008) a duração gera movimentos, e é através da “sensação de duração por meio da qual o todo ou o aberto penetram no espaço da imagem” (del RIO, 2008, p. 98, tradução nossa), sendo sentida na forma de intensidade afetiva. Ou seja, tanto a sensação do todo do filme como as possíveis aberturas que estão fora do campo carregam afetividades e se fazem presentes, se materializam na imagem através da forma, tanto pela maneira que é enquadrada como pelo tempo de duração. O quadro, dessa forma, se torna um sinônimo do corpo, não havendo relação de importância entre eles, mas sim, de construção conjunta das sensações, principalmente a de claustrofobia doméstica.

Nesse sentido, veja-se a primeira noite da narrativa, quando Jeanne e seu filho, Sylvain, conversam. O enquadramento é um plano médio, vemos dois terços do corpo deitado do garoto, e ao fundo a mesa com a sopeira em destaque entre os outros móveis do ambiente. Jeanne passa a frente do quadro e senta-se na cama, para dar um beijo de boa noite no filho, um beijo em cada lado do rosto, o que ambos, mãe e filho parecem fazer automaticamente. Após o beijo, Jeanne sai do quadro que permanece fixo e retorna depois, parando provavelmente ao lado da porta, onde fica o interruptor e comenta: “sempre lendo. Como o seu pai”. O filho responde, dando continuidade ao assunto e questionando como os pais se conheceram, e Jeanne com o braço levantado, provavelmente já posicionado no botão de apagar a luz, responde ao filho de forma esquiva “por que me pergunta isso agora?” Sylvain continua seus questionamentos sobre o amor, o desejo de se casar novamente e Jeanne, ainda automaticamente, responde sobre como conheceu o falecido marido, fala da falta de amor entre os casais, como foi que ela chegou ao casamento e por que não se interessa em se casar novamente. Jeanne permanece com o braço levantado durante toda a conversa, com a mão no interruptor. A personagem não responde mecanicamente, mas de forma meio apressada, como se não quisesse alongar o assunto. Durante essa cena há uma luz de fundo, que parece vir de fora do apartamento e que projeta na parede perto da qual Jeanne está parada uma sombra que sugere movimentações externas ao apartamento, pois ela percorre a parede de cima a baixo num movimento repetido.



Figura 24 - Conversa entre Sylvain e Jeanne em que a luz atravessa a parede que Jeanne está.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

De forma análoga ao que del Rio (2008) aponta no filme de Fassbinder *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972), a combinação do modo narrativo com esses momentos afetivos, performáticos, nos filmes de Akerman são produzidos através da distância estabelecida entre a cena e a câmera, a forma como é enquadrado, mostrado. No filme de Fassbinder, a *mise en scène* dos personagens diz respeito às aspirações narcísicas da personagem enquanto a colocação da câmera, a forma como a personagem é enquadrada, reiteram que a encenação demonstra, os desejos fúteis da personagem. Em *Jeanne Dielman*, os dois elementos agem para comprovar a sua claustrofobia doméstica. Pois enquanto a performance de Jeanne demonstra sua aspiração por ordem, rotina e automatismo, que são demonstrados em cada pequeno gesto, o modo como a câmera enquadra a cena comprova a prisão vivenciada pela personagem. O quadro materializa a claustrofobia que gerou modos de ser e agir (gestos) na personagem. Sem esquecer a importância da longa duração dos planos para a corporificação dessa claustrofobia, pois a imposição do tempo de observação alongado de uma cena em que ‘nada acontece’ provoca a abertura de sentido.

Em *Jeanne Dielman*, a importância do doméstico é acentuada pela relação entre o espaço, o tempo e as cores, que produzem formas de expressão, de afeto, qualidade sensível. Tanto a paleta pastel da cozinha, como a luz que vem de fora, e que se projeta nas paredes da sala de *Jeanne Dielman*, produzem movimentos, possuem a característica dita por del Rio (2008) de criar ações, de gerar sentidos e novos caminhos interpretativos. As cores são mais um dos elementos que dentro desse quadro organizam e desorganizam o filme como um todo, a narrativa, possibilitando esse movimento de conexão e de ruptura, que inserem fissuras ao longo do filme.

Parece-nos que a imagem-cor do cinema se define por outro caráter, embora partilhe esse caráter com a pintura, atribuindo-lhe entretanto um alcance e uma função diferente. É o caráter *absorvente*. A fórmula de Godard, “não é sangue, é vermelho”, é a própria fórmula do colorismo. Por oposição a uma imagem simplesmente colorida, a imagem-cor não se reporta a esse ou àquele objeto, mas absorve tudo que pode: é a potência que se apossa de tudo que passa a seu alcance, ou a qualidade comum a objetos inteiramente diferentes. Há efetivamente um simbolismo das cores, mas este não consiste numa correspondência entre uma cor e um afeto (o verde e a esperança...). Ao contrário, a cor é o próprio afeto, isto é, a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta. (DELEUZE, 1983, p. 137).

A partir da citação de Deleuze (1983) é possível entender as cores como criadoras de atmosfera e afetos, não pela ligação direta, como o exemplo de Deleuze sobre o verde e a esperança, mas pela forma como elas se comportam dentro do quadro, em relação aos outros elementos que o compõem. Em *Jeanne Dielman*, se observarmos a luz que invade a casa de Jeanne pela janela, podemos pensar como tal luz se projeta nos outros objetos, no móvel que fica atrás da mesa, ou como atravessa o rosto de Jeanne enquanto ela conversa com o filho durante as noites. Exatamente a cor dessas luzes que invadem o apartamento não é o mais importante, mas sim a sensação que elas causam. Pois tal e qual Godard ao dizer que não é sangue, mas sim vermelho, acreditamos que Akerman se afasta da busca por representar algo de maneira direta, para evocar a atmosfera, as sensibilidades que o uso de determinada cor pode causar em determinada cena. As cores em *Jeanne Dielman* trabalham em conjunto do enquadramento, da performance dos personagens, da duração do plano para construir o mundo dessa personagem.

Mary Jo Lakeland (1979) analisa que o uso das cores em *Jeanne Dielman* estabelece essa relação direta entre a personagem e sua casa, o espaço que ocupa. O título do filme insere a personagem em uma rua específica, dentro de um recorte social geográfico. A rua do comércio situa Jeanne econômica e geograficamente, mas também define seu modo de existência, seu trabalho como prostituta, o comércio de seu corpo. As cores acompanham essa construção da identidade dos personagens. Segundo Lakeland (1979), Chantal Akerman utiliza duas sequências de paleta para a construção dessa relação cromática entre os personagens e os espaços. “As duas cores que dominam as sequências interiores são avermelhado-marrom e uma variedade do azul-verde-cinza. Esta última funciona como uma única cor, cuja a variação aparente é frequentemente um resultado da diferença na iluminação” (LAKELAND, 1979, p. 01, tradução nossa). Conforme a autora, essas duas variações de paleta não se referem somente à decoração e

à mobília, mas também à própria Jeanne Dielman, que está nesses dois sistemas de cores. O avermelhado-marrom é encontrado na madeira, nos móveis, no hall do prédio, no elevador e no café que Jeanne frequenta diariamente. Essa sequência de cores, avermelhado-marrom, também está associada à cor dos cabelos de Jeanne. Já os outros objetos e as roupas da personagem estão no segundo sistema de cores, azul-verde-cinza. O papel de parede da sala e entrada é azul-cinza, as paredes do banheiro e do quarto são verdes e as cortinas da cozinha são uma combinação de azul e verde.

Já o branco, ainda acompanhando a análise de Lakeland (1979), é utilizado como uma ruptura desses dois sistemas de cores, e geralmente, está relacionado ao sexo. Como a sopeira que muitas vezes aparece ao fundo das cenas, ou que ganha evidência quando a personagem deposita o dinheiro recebido dos clientes. A toalha branca que Jeanne coloca na cama para o sexo, a camisola da personagem, ou a predominância do branco na cena do assassinato, em que Jeanne veste uma camisa branca e seu cliente, roupas de baixo brancas, confirmam a relação do tom com o ato sexual. O preto, assim como o branco, também funciona como um rompimento dos dois sistemas de cores, e também é vinculado à sexualidade, embora mais ligado às roupas de seus clientes. Enquanto o exterior do apartamento é simbolizado pela exuberância de cores, por todos os letreiros das lojas e mercados que observamos nas cenas em que mãe e filho passeiam pelo quarteirão, ou através das luzes que entram pela janela de Jeanne.



Figura 25- sistema de cores verde dos móveis do quarto e a toalha branca utilizada para o sexo.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

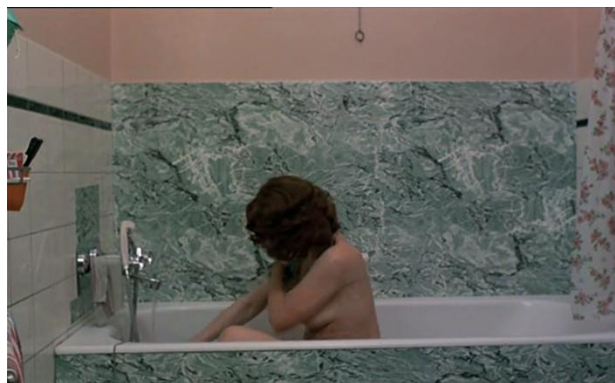


Figura 26 - O mesmo sistema de cores verde e branco no banheiro. O branco da banheira também é associado a nudez.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

A análise dos sistemas de cores de Mary Jo Lakeland (1979) é muito interessante para pensar como a preocupação de Akerman em compor a cena também inclui o controle cromático para criar uma atmosfera e identidade para os personagens. Em *Saute ma Ville* (1968), não existe esse trabalho cromático, pois o filme é em preto e branco, mas em *O quarto* (*La Chambre*, 1972), *Notícias de casa* (*News from home*, 1977), entre outros filmes de Akerman, existe uma relação pensada entre as cores que são enquadradas. Inclusive, em *Notícias de casa* há uma cena no metrô, em que as roupas, os azulejos da estação e os objetos das pessoas compõem uma relação cromática altamente estética, o que pode sugerir que a cena tenha sido montada e não só registrada aleatoriamente. Lakeland (1979) finaliza sua análise com o seguinte parágrafo:

Muito foi escrito sobre como a duração das cenas, a câmera estática, a atuação hiper-realista de Delphine Seyrig e as repetições prolongadas de tarefas rotineiras são as técnicas que Akerman usa para inscrever Jeanne Dielman e seu mundo. Menos observado mas igualmente poderoso para a produção de *Jeanne Dielman* é o cuidadosamente calculado sistema de cores que firmemente a envolve em seu ambiente. (LAKELAND, 1979, p. 3, tradução nossa)

O sistema de cores cuidadosamente calculado sem sombras de dúvidas é uma das preocupações autorais de Akerman como método de inscrever a personagem e seu mundo, como Lakeland comentou. Dessa forma, criando um sistema expressivo e de afeto, que combina o espaço do quadro, a duração e os tons para expressão e construção da experiência claustrofóbica proporcionada pelos filmes — isto é, a inscrição da claustrofobia doméstica enquanto sensação de quem assiste ao filme.



Figura 27 - Cena de metrô de Nova York

Fonte: *Notícias de casa* (*News from home*, 1977).

Das colocações de Lakeland sobre os sistemas de cores, gostaríamos de fazer a inclusão do bege/pastel no primeiro sistema de cor avermelhado-marrom, pois o bege parece ser o tom que mais se refere às paredes da casa, à clausura de janela e à sua vida insossa, sem grandes exuberâncias. Os azulejos da cozinha são de um tom de bege, puxado para o amarelo, a parede da sala de Jeanne também tem a cor bege, tom que nesta pesquisa é entendido como o tom que mais faz contraste com o sistema azul-verde-cinza das roupas e objetos da casa. Também gostaríamos de destacar as luzes que entram através da janela de Jeanne, pois embora ela não esteja num sistema de paleta de cores, as luzes agem sobre aquilo que é enquadrado, também inscrevendo informações.

A leitura das luzes por Laura Mulvey (2016) propõe entender que a presença delas na cena possibilita a inscrição do comércio da rua no corpo de Jeanne, assim fazendo uma analogia ao trabalho como prostituta da personagem. Essa é uma leitura muito interessante, pois insere também esse poder afetivo das luzes e sombras como um elemento desregulador, que transborda elementos que estão mais no subterrâneo da narrativa. Essa luz só ocorre na sala, espaço destinado à mãe e ao filho, e logo, ao fingimento, em que Jeanne utiliza a máscara de castidade da boa mãe e viúva. As luzes sempre estão cortando Jeanne, tanto durante os momentos em que está sentada à mesa de jantar, onde a luz reflete no espelho do armário que fica atrás de sua cadeira; ou então, na última cena do filme após o assassinato. A luz da rua do comércio sempre está de pano de fundo, e segundo Mulvey (2016) essa seria uma estratégia próxima aos melodramas domésticos de criar visibilidades daquilo que os personagens tentam esconder. Tal flerte

com o cinema hollywoodiano proposto pelo cinema moderno conjura alguns códigos narrativos, como o uso da atmosfera e o depósito de significados em objetos e cores. Akerman utiliza o plano aberto e a longa duração como métodos de romper o olhar criado pelo cinema clássico sobre as mulheres, e a partir disto, problematizar esses estereótipos construídos pelo cinema.

3.2. O Corpo em fragmentos de Jeanne

O foco dado à obra de Akerman pelas pesquisadoras Ivone Margulies (2016) e Roberta Veiga (2009) demonstra diferenças. Margulies, mais voltada à performance corporal nos filmes da cineasta, defende tal característica como o estilo de Akerman, enquanto Veiga, preocupada com o papel do dispositivo em construir espaços e imprimir uma estética do confinamento, propõe um olhar mais atento para a construção espacial de Akerman. Sobre isso, Veiga (2009) comenta:

Para Ivone Margulies, Akerman reinstitui em seus filmes uma dimensão teatral, tanto em função da carga performativa, quanto na ritualização do universo cotidiano em um único espaço, cenário onde o corpo é o principal elemento dramático. Tal argumento parece contrariar a proposta aqui apresentada e cada vez mais evidente nas obras da diretora: a de que é no formalismo que a imagem entra numa dimensão artificial em que corpos e objetos são desmaterializados pela possibilidade técnica de enquadrar e reproduzir ininterruptamente. (VEIGA, 2009, p. 2)

Como acompanhamos no tópico 3.1, a forma como os enquadramentos de Akerman agem sobre aquilo que foi selecionado e exibido é importante para a construção da sensação de claustrofobia doméstica. Porém, essa dimensão teatral apontada por Margulies (2016) também está presente na filmografia de Akerman, sobretudo em *Jeanne Dielman*, uma vez que a performance funciona de forma disruptiva, criando fissuras e lacunas que impedem um sentido linear da narrativa, propondo formas sensíveis de apreensão do filme. Portanto, como já abordado, é através do formalismo de Akerman que os desvios ficam aparentes, e geralmente são produzidos pelo corpo das personagens, que vacilam em manter a ordem e a doutrina implacável, da rotina da personagem e do enquadramento fixo e distanciado. Formalismo que, segundo Ishaghpour (2010), faz parte de uma tendência moderna que conjuga “técnica, ideia, visão, conteúdo e forma” (ISHAGHPOUR, 2010, p.28), o que associamos ao uso do plano-sequência, da câmera

fixa, que destaca os gestos da personagem e visibiliza a tensão que há entre eles, ambiente doméstico e corpo da personagem.

O corpo de *Jeanne Dielman* nunca aparece de forma convencional, como no cinema clássico, que enquadra de forma aproximada, ou usa de *close ups* para destacar um olhar, um sorriso, entre outras expressões. Do mesmo modo não temos a construção do olhar escopofílico denunciado por Mulvey (1983), aquele que busca capturar o corpo feminino e o transformar em objeto de desejo e castração através da forma como tal corpo é enquadrado. No filme, a falta da cabeça da personagem em alguns enquadramentos, ou o enfoque dado às mãos, aos microgestos, ou micromovimentos, possibilitam que esse corpo na tela promova sensibilidades que não estão na lógica fetichista, mas sim de afeto, de expressão e de ruptura, pois os gestos rompem com esse sentido linear e inserem pistas para os sentidos que estão no subterrâneo. A cena de abertura, descrita no tópico anterior, demonstra esse corpo fragmentado da personagem, que perde sua cabeça ao se movimentar pelo espaço da cozinha, ou a cena em que Jeanne recebe o cliente, pois esses gestos da mão, que ficam estendidos no ar demonstram o lugar servil da personagem, e como isso está internalizado nela, gerando gestos automatizados. Essa é a importância do caráter performático na obra de Akerman, pois revela essa construção social normativa destinada às mulheres, os modos de ser e agir em sociedade a partir das ações cotidianas e banais. Isto demonstra como Butler (2015) aponta, o caráter introjetado de tais normas, fazendo o campo do performativo um terreno fértil para as problematizações sobre gênero e identidades.

A cena em que Jeanne recebe o cliente ocorre após o corte da primeira cena do filme. Em um plano americano, vemos o corpo de Jeanne no centro, em primeiro plano, porém só enquadrado do queixo da personagem até o quadril, de modo que os movimentos dos braços e das mãos da personagem fiquem em destaque no quadro. Ao fundo, podemos enxergar o corredor que logo Jeanne e o cliente irão percorrer até o quarto da personagem. No início da cena, os braços da personagem estão baixos, com as mãos cruzadas e logo uma mão é levantada para receber o chapéu, que entra em quadro sem o cliente aparecer. Uma vez que o chapéu está na mão de Jeanne, há um movimento sincronizado enquanto abaixa o braço e levanta o outro para receber o restante das roupas do homem. Jeanne recebe um cachecol preto que pendura no antebraço; tendo recebido também um casaco, repete o movimento e caminha para fora do quadro, movimento representado pelo barulho de seus passos. A câmera não altera sua posição, exibindo o

corredor livre e a porta do quarto ao fundo. Passados alguns segundos a personagem caminha em direção ao quarto seguida pelo cliente. Não há olhar, nem contato entre eles.



Figura 28 - Cena de Jeanne recebendo o cliente no primeiro dia.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

Acredita-se que tal característica teatral apontada por Margulies (2016) está mais vinculada à performance da atriz do que à construção do cenário, pois a construção do ponto de vista da câmera é sempre bem marcada, os enquadramentos promovem um formalismo refinado. Por serem destacados no enquadramento e na duração, além de repetidos diversas vezes ao longo do filme, incluindo micro mudanças, esses gestos parecem teatrais, um tanto quanto caricatos, expressando através de uma forma paródica da vida real a existência de tais performances fora da tela, na vida cotidiana das mulheres. É interessante destacar que esses gestos estão centralizados e ocupam o primeiro plano, um modo de evidenciá-los, e com isso, evidenciar o lugar que Jeanne ocupa diante dos homens, a máxima da objetificação, principalmente pela cabeça estar cortada no plano. “O que exige atenção é a conexão entre uma materialidade cinematográfica realçada de seu trabalho e a temática do automatismo e da compulsão obsessiva que o atravessa” (MARGULIES, 2016, p. 148). Tal temática do automatismo e da compulsão se materializa nesses pequenos gestos, como os da mão de Jeanne, que deixam escapar sensibilidades, sobretudo por serem executadas em literalidade e pelo tempo estendido. As mãos, que estão cruzadas inicialmente, demonstram o desconforto da personagem em receber o cliente, assim como a mão que fica estendida no ar para receber as roupas demonstra seu lugar servil. O fato de acompanharmos essa cena em um plano americano no qual o corpo de Jeanne ocupa o centro e está em primeiro plano fragmentado, em

pedaços, está de acordo com as propostas e debates feministas sobre como o corpo feminino é representado no cinema, como discutimos no capítulo 1. Essa é uma estratégia de dessexualizar o corpo feminino, chamando atenção para outras características da vida dessa mulher, como por exemplo: o gestual das tarefas domésticas. O que justamente ocorre na maior parte do filme, com poucas cenas de Jeanne em outros ambientes.

Elena del Rio (2008), para discutir a relação entre os corpos, os afetos, e expressões que a autora define como performance, como apresentado no capítulo 2, aponta, embasada em Féral (1982), que a performance consegue sair da representação e da narrativa, trabalhando de forma a visibilizar o que está dentro, o que é interno, subjetivo, como abordamos sobre o rosto de Chantal Akerman em *Saute ma Ville* no capítulo 2. Analisar a performance é, como Richard Dyer comenta (2004), um exercício de perceber aquilo que está incorporado, formulações de mundo que tais corpos podem problematizar e desnaturalizar. Dyer (2004), a partir da presença de algumas estrelas, como Marilyn Monroe, debruça-se em suas performances para demonstrar que é possível realizar uma crítica capitalista e perceber nos gestos incorporações referentes ao regime social. Nos filmes de Akerman, a performance surge como esse algo disruptivo, essa fissura que interrompe o fluxo narrativo para propor outra forma de leitura, uma leitura baseada nas sensibilidades propostas pela forte sensação de presença que emana dos filmes da cineasta, do mesmo modo que também demonstra essas construções sociais que são incorporadas.

Performance indica a margem do teatro... algo que nunca é dito, mas que embora oculto, está necessariamente presente... margem não se refere aqui ao que é excluído. Ao contrário, é usado no sentido Derridiano...significa... o que no sujeito é mais importante, mais escondido, mais reprimido, e o mais ativo também (FÉRAL, apud del RIO, 2008, p. 91, tradução nossa)

Diferentemente de *Saute ma Ville*, em *Jeanne Dielman* esse poder de demonstrar aquilo que está escondido não está a cargo do rosto da personagem, mas sim das mãos, dos passos apressados, do gestual robótico, dos monólogos, dos objetos em cena e etc. Como nesse momento nosso foco é nas ações da personagem, em sua performance, ressaltamos os gestos, sobretudo das mãos, pois conseguem produzir esse efeito de trazer à luz aquilo que é reprimido e ao mesmo tempo age de forma a engajar o espectador de forma afetiva. Como Deleuze apontou sobre o poder do rosto do papa no filme de Eisentein *A linha geral* (*Staroye i novoye*, 1929), possibilitando que o olhar, os

micromovimentos realizados pelo papa, transbordassem aquilo que tenta esconder e exibisse suas emoções internalizadas. Uma maneira de fazer o automatismo e a compulsão, apontada por Marguies (2016) como temática, se tornarem também estilísticos, unindo ambos elementos para a formulação da claustrofobia doméstica.

Tanto para Deleuze (1983) como para del Rio (2008), quando o corpo age como esse forte veículo expressivo, há uma reflexão e inflexão do corpo e da linguagem, em que o corpo possui tal eloquência, possibilitando que ele reafirme o discurso falado pelos personagens, ou aja de forma contrária, demonstrando aquilo que é escondido. O corpo torna-se o agente de formulação de uma nova sintaxe, como vimos na discussão proposta por Doane (1981) no capítulo 1. Esse corpo passa a criar significados, a ser uma fonte de leitura das informações. Em *Jeanne Dielman*, a fala da personagem parece sempre ser marcada pela passividade, pelo automatismo e pelo mistério criado pelo que tenta esconder. Já o corpo não consegue manter tal farsa, ele deixa a claustrofobia vivida por Jeanne escapar. Percebemos essa característica da fala da personagem nos momentos em que ela conversa com o filho, com a vizinha, com os cliente. A fala de Jeanne sempre tem um fluxo programado, até mesmo quando ela lê a carta para o filho, sua voz não se altera, não há entonações ou emoções na leitura. Como se não houvesse diferença entre lê a carta de sua irmã ou a bula de um remédio. Nesses momentos em que Jeanne conversa com outras pessoas, também podemos reparar que seu corpo sempre está imóvel, quase petrificado. Na cena em que a personagem lê a carta, ela não altera sua postura, não expressa nenhuma emoção ou sensação em seu corpo. O mesmo ocorre com a vizinha, Jeanne, ao longo do diálogo, também não se move. Trata-se de características que acentuam a característica passional e servil, pela imobilidade de seu corpo, e induz a sensação de fragilidade, quase como se houvesse um medo em falar, em se expor.

A pesquisadora del Rio (2008), investigando os pequenos gestos que vão sendo combinados ao longo do filme *As lágrimas amargas de Petra Von Kant*, desenvolve a noção do corpo performativo como *pedaços de corpos* em oposição à ideia de *corpo em pedaços* proposta por Féral (1982). Segundo del Rio, trata-se de uma noção de um corpo que foi fragmentado e dividido, ao contrário desse corpo que foi composto pelos diversos pedaços, como proposto em Féral (1982). “O corpo de *Petra von Kant* se espalha sobre uma multiplicação de signos ou objetos que nunca alcançam uma organização estável” (del RIO, 2008, p. 95, tradução nossa). Partindo dessa ideia de que não há um corpo mutilado em pedaços, mas sim um corpo que é constituído originalmente por pedaços,

podemos perceber a relação do corpo de Jeanne com os outros objetos do cenário. A sopeira e a luz neon que invade a casa são elementos cenográficos já destacados, porém essa multiplicação de signos não se restringe a esses dois objetos. As batatas, que adquirem quase uma função de *timer* dos encontros com os clientes, também carregam essas características subjetivas que compõem o corpo de Jeanne. Os objetos *Kitsch* que estão no armário atrás da mesa de jantar, como a decoração com quadros com flores, também fazem parte desses pedaços que compõem o corpo de Jeanne, estando menos vinculados à prostituição, mas sim, ao padrão de feminino, de mulher perfeita, que a personagem a todo momento tenta alcançar.

A utilização desses objetos cenográficos em relação ao corpo, gestos da personagem, tornam visível esse algo interno que é entendido como o poder afetivo ou expressivo que esses corpos podem produzir, o seu poder performático de inclusive contaminar os corpos dos espectadores fomentando um engajamento sensível, que conforme Baltar (2012) e Williams (2004) institui um estado corporal específico de percepção. Vale a lembrança de que esses gestos e significados estão vinculados à crítica à vida doméstica das mulheres no período e à forma de representação dessas mulheres pelo cinema, que é colocado em xeque pelas teorias feministas e pelo cinema moderno. Portanto, a performance executada por Delphine Seyrig carrega um rastro social, que por dizer sobre as mulheres fora da tela também potencializa essa relação sensível.

Deleuze (1983) pontua que esses gestos não podem estar somente atrelados ao social e ao político, mas devem também ser estéticos, para melhor construir essa rede de engajamento e afeto com o espectador. Tal gesto manifesta seu valor estético, suas qualidades formais justamente na sua repetição ao longo do filme. A mão que fica suspensa no ar, por exemplo, é entendida como uma manifestação estética que, através dos sistemas de repetição, é reiterada ao longo do filme, possibilitando que a crítica social e política à vida das mulheres se manifeste através dos elementos estéticos. A orquestração do enquadramento, duração e elementos em cena compõe essa sensação de claustrofobia.

Uma forma de orquestração que introduz a crítica pela repetição e reiteração, como a mão que fica suspensa esperando seu filho terminar a refeição para retirar apressadamente a louça do jantar, ou a mão que fica suspensa segurando a porta enquanto conversa com a vizinha. Cenas que demonstram a espera e a ansiedade de Jeanne em

cumprir as tarefas o mais rápido possível. Salvo os momentos em que ela vai receber os clientes, pois nesses momentos percebemos também um gesto automático, cansado, com certa lentidão, diferente dos passos apressados que ouvimos pela casa, ou a mão ansiosa em receber o dinheiro, entre outras cenas já citadas. Na primeira cena do filme, acompanhamos Jeanne desabotoar botão por botão lentamente antes de ir receber o cliente que acabara de tocar a campainha, ou no terceiro dia, quando finalmente a cena da prostituição é mostrada e acompanhamos Jeanne também lentamente desabotoar os botões da camisa que veste. Essas relações que vão sendo estabelecidas ao longo do filme, como a mão suspensa no ar esperando receber algo ou finalizar, ou o desabotoar lentamente os botões antes de se prostituir, expressam na forma os vínculos com a crítica social realizada pelo feminino. Como se o desacelerar antes da prostituição fosse uma forma de protelar os acontecimentos, afastar no tempo a ação. O que, talvez, possa caracterizar a infelicidade de Jeanne em se prostituir, pois nas outras ações Jeanne parece querer acelerar o tempo.

Dentro desse sistema de repetições dos gestos, há sempre algo micro que é alterado, demonstrando a incapacidade de manter uma ordem robótica diária. A mão que derruba o talher, a sopeira que não é fechada após colocar o dinheiro, a luz que não é apagada, o cabelo que está bagunçado e não impecável como de costume, e assim por diante — maneiras de demonstrar também na forma o colapso da personagem e de sua disciplina. O primeiro dia da narrativa funciona, de certa forma, para marcar os hábitos da personagem, e assim, nos dois dias seguintes, vamos acompanhando esse corpo de Jeanne que expressa seu desconforto, e de certa forma, através desses microgestos ou dessas fissuras que dele escapam, é criado um sentido ou um engajamento alternativo com o filme. Há, como Doane (1987) comenta, um suspense sem expectativas que agencia a postura do espectador, que ora é distanciada, ora empática. “Engajar-se na narrativa pressupõe colocar em estado de ‘suspensão’, ou seja, encontrar-se sentimentalmente e sensorialmente vinculado a ela” (BALTA, 2012, p.6). Suspensões que fazem esse vínculo oscilar em sua postura perceptiva, porém sempre como formas de problematizar o lugar das mulheres na sociedade.

Em *Jeanne Dielman* essa sensação de que algo vai acontecer é construída ao longo dos dias, sem uma antecipação direta, mas de forma que a estética homogênea vai vacilando na medida que a personagem comete os pequenos deslizes, criando a sensação de suspense pelo que irá ocorrer. Essa sensação vai sendo construída pouco a pouco, à

medida que vamos percebendo a claustrofobia doméstica vivida pela personagem e a perda da ordem. A sensação claustrofóbica compartilhada entre os corpos na tela e dos espectadores cria um desejo de que algo aconteça, que passa a ser corporal, tanto para os corpos dentro da tela, como para aqueles que assistem.

Outro momento importante para pensar a performance da personagem ao longo do filme, e obviamente os engajamentos que surgem através desses gestos, são os momentos de Jeanne cozinhando. Ao longo do filme, essas cenas agem de certa forma interrompendo o fluxo narrativo, inclusive em sua forma, para chamar a atenção para esse gestual doméstico, para o tempo de uma ação, um momento destinado inteiramente para fazer com que o espectador vivencie a rotina da personagem, e num campo mais geral, a rotina das mulheres que vivem esse cotidiano doméstico.

A cena é enquadrada em um plano americano, fixo, que posiciona a câmera na altura da mesa, Jeanne ocupa o centro do quadro, atrás da mesa que ela limpa com um pano. O enquadramento é próximo aos utilizados nos programas de cozinha. A personagem está em pé, o enquadramento abrange exatamente até sua cabeça, a deixando em evidência, e novamente parecendo apertada pelo espaço. Jeanne se vira, retira dois pratos do que sabemos ser o armário que fica em cima da pia, porém não aparece no enquadramento. Depois, Jeanne pega dois tipos de farinhas e começa a polvilhar uma em cima da mesa e a outra despeja em um dos pratos, e as guarda novamente no armário. A personagem sai do quadro pela esquerda e alguns segundos depois retorna segurando um ovo e um pote, que ela deposita em cima da mesa, quebrando o ovo em um dos pratos. Jeanne se vira para jogar no lixo a casca do ovo, retira um garfo da gaveta que fica na mesa e começa a bater o ovo e temperá-lo. Em seguida, pega um embrulho, resultado das compras da tarde, que uma vez aberto dá a ver as fatias de bife que a personagem passa na farinha que está na mesa, no ovo batido, e depois na farinha que está no prato. Repete o mesmo movimento com o segundo bife, vira-se para lavar as mãos e pega um papel alumínio para cobri-los. Uma vez que a embalagem dos bifés está pronta, a personagem sai do quadro para guardá-los e depois retorna para a limpeza da mesa, que executa rapidamente e de forma automática, até que sai do quadro novamente. Alguns segundos enquadrando a cozinha vazia há o corte, após um plano-sequência de quatro minutos em que a personagem somente prepara os bifés à milanesa na literalidade da ação e do tempo de execução. A ênfase na integralidade dos gestos da personagem, além de chamar a atenção para esse gestual do doméstico que geralmente é excluído nos filmes, como ações

que as pessoas não se interessam em ver, também auxilia no sistema de repetições, pois a partir dessa cena que é enquadrada em longa duração podemos mapear as diferenças de humor de Jeanne nos momentos de preparo das refeições.



Figura 29 - Cena de Jeanne preparando a refeição no segundo dia

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

O mesmo enquadramento é repetido mais tarde no mesmo dia da narrativa, pois Jeanne deixou queimar as batatas, possivelmente por demorar mais tempo com o cliente do que o cronometrado diariamente, o que a fez ir ao mercado mais uma vez para as repor. Na segunda repetição da cena, a postura de Jeanne está totalmente diferente, ela está

sentada na cadeira e não veste o avental de cozinha, seu cabelo está bagunçado, seu olhar baixo e sua expressão facial está melancólica, um pouco irritada e triste. Ela descasca as batatas sem alterar sua expressão, porém a ansiedade e pressa de Jeanne pode ser identificada pela forma desatenta ou mais violenta na qual ela repete a ação de descascar as outras batatas. Na medida em que as batatas estão sem cascas, ela as deposita em uma bacia com água e ao fazer isso com a terceira batata, Jeanne fica imóvel, olhando para baixo, com uma expressão melancólica, quando ouvimos o som da porta, o corte e acompanhamos a chegada do filho. A expressão melancólica de Jeanne está associada à sua frustração em não ter conseguido cumprir perfeitamente suas tarefas rotineiras. Quase como se o pequeno atraso de Jeanne simbolizasse que Jeanne não é uma boa mãe, que ela não é suficiente em cuidar da casa e do filho. Uma angústia que é gerada pela tentativa de repetição ao mesmo tempo que essa escapa ao controle rigoroso. Uma fissura criada pela utilização de uma estética homogênea, tal e qual fora definida por Ivone Margulies (2016), em que apresenta uma estética da repetição, em que os enquadramentos e as cenas são sempre semelhantes, ou os mesmos, modificando apenas pequenos gestos e elementos em seu interior como formas de acompanhar as mudanças no humor da personagem. Assim como, treinar o olhar do espectador e criar sensações, como o suspense.

Ao compararmos as duas cenas em que Jeanne está na cozinha, no mesmo enquadramento e na mesma posição dentro do quadro, podemos observar diversas diferenças nos sentimentos da personagem, que são demonstrados através de seu gestual, ou de sua aparência, como o simples fato de estar descabelada simbolizar a perda da ordem autoimposta por Jeanne. Na cena descrita referente ao começo do segundo dia, quando Jeanne prepara a carne, sua aparência se assemelha à de uma apresentadora de programa culinário, com o sorriso, todos os elementos bem organizados, como se houvesse uma felicidade, um ritual até de espetáculo nesse preparo, de tão plástico que é. Já no segundo momento, a personagem está parada, contemplativa, a disposição da mesa já não é a mesma, em que cada objeto está disposto e exposto de modo a mostrar todo o gestual, o passo a passo da ação. Nesse segundo momento demonstra-se que a felicidade e tranquilidade da personagem está vinculada a seu desempenho em cumprir a rotina, que o simples fato de queimar as batatas é suficiente para desmoronar seu equilíbrio e felicidade.



Figura 30- Cena de Jeanne descascando as batatas após tê-las queimado por perder a hora com o cliente.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975)

Deleuze (1983), ao apontar as qualidades da imagem-afecção no filme de Bresson e de Eisenstein, argumenta que esse destina-se a romper o fluxo contínuo, a romper os contornos para que informações mais subjetivas possam escapar. Como já dito anteriormente, em *Jeanne Dielman* não existem cenas em que o valor expressivo do rosto é destacado, ou selecionado em relação ao resto do corpo; há, por exemplo, mais momentos em que as mãos de Jeanne ocupam esse lugar de destaque e centralidade. Como Deleuze afirma que a imagem-afecção é o primeiro plano e trabalha o conceito na chave das expressões do rosto, devemos frisar que o próprio filósofo pondera essa definição fechada, argumentando que outros objetos ou partes dos corpos podem agir de modo a criar essa relação afetiva pela forma que aparecem no quadro. Em *Jeanne Dielman* não há mudanças visíveis no enquadramento, como o uso do primeiro plano, porém o corpo produz essa relação. Nesse sentido, pensemos na cena inicial, na cena em que Jeanne conversa com a vizinha à porta, nas cenas das mãos de Jeanne recebendo o casaco e o chapéu, ou as cenas em que a protagonista prepara as refeições. Em alguns casos, Jeanne está de corpo inteiro, com a imagem aberta do cenário, vemos as paredes sobressalentes

nos enquadramentos; já em outros momentos, a posição do corpo da personagem no enquadramento é que muda. Está mais próximo e focalizado, quase como se fosse um recurso de *close up* feito pelo próprio corpo, que ocupa o primeiro plano do quadro, sendo destacado via perspectiva.

De modo que não cabe distinguir os primeiros planos dos primeiríssimos planos, ou dos *inserts*, que só mostrariam uma parte do rosto. Em muitos casos, também não cabe distinguir entre planos próximos, americanos e primeiros planos. E por que uma parte do corpo, queixo, estômago ou ventre seria parcial, mais espaço-temporal e menos expressiva que um traço de rusticidade intensivo ou um rosto inteiro reflexivo? Que se veja a série de Kulaks gordos em *A linha Geral*, de Eisentein. E por que as coisas não seriam passíveis de expressão? Há afetos de coisas. (DELEUZE, 1983, p. 113)

Deste modo, defende-se que tanto a mão como o corpo de Jeanne ocupam esse lugar de produtor de afeto, de revelar aquilo que está oculto, de expressar o íntimo. Isso é acentuado pelo formalismo, pela utilização de uma estética homogênea, empregada por Akerman ao repetir os enquadramentos, as posições dentro do quadro, inserindo pequenas alterações que marcam esse momento de fissura, de deslocamento da ordem corrente. Isso fica evidente na comparação das cenas descritas acima. Ao preparar a carne no segundo dia, antes de receber seu cliente, Jeanne possui ainda o controle rotineiro, executa a ação de forma rápida e eficaz, não apresentando alteração de humor ou de atitude enquanto repete exatamente a mesma ação, quase como se houvesse um padrão industrial empregado. Já no segundo momento, ainda no segundo dia, após o encontro com o cliente, o que causou a queima das batatas e o rompimento absoluto do controle de Jeanne, a vemos completamente desestruturada. Seu cabelo está bagunçado, ela sentou para descascar as batatas, sua expressão facial entrega sua frustração, diferente da expressão complacente costumeira, ela descasca as batatas sem um ritmo, de forma irritada e apressada, entre outros detalhes da cena que demonstram nos gestos da personagem a quebra do automatismo.

Tal repetição de enquadramento e de posição, ou então mais genericamente a repetição de uma ação doméstica, como cozinhar, proporciona que essa relação de afeto fique latente e que possa se modificar, se rearticular a todo momento com as outras cenas. Essa relação entre enquadramento, duração e elementos em cena, mostra essas fissuras pois o enquadramento que constrange, e é repetido diversas vezes, chama atenção para os gestos, que também se repetem, porém apresentando mudanças, que se manifestam de forma sutil, esse choque entre os elementos é o que produz os afetos, o engajamento

sensível, e pelas micro mudanças essa relação é sempre refeita, sempre ativa. Esses momentos afetivos se conectam. A mão que fica estendida no ar durante o jantar com o filho carrega a lembrança da mão que ficou estendida para receber o dinheiro do cliente, ou como a mão que executa perfeitamente determinada ação e depois se demonstra nervosa e com pressa. Esses momentos de repetição inserem camadas, que indicam o lugar servil da personagem, que se comporta de forma prestativa em excesso, quase como se não tivesse voz, e a repetição e a ordem fossem algo que a mantém segura. Com a vizinha, o mesmo: percebemos o desinteresse de Jeanne na conversa, a falta de vontade em trocar, em se abrir, mas ela espera; com a mão levantada, como nas conversas com o filho, Jeanne espera. Ouve passivamente o monólogo, desabafo, da vizinha sem interromper, sem expressar opinião, de forma imóvel. Jeanne internalizou uma posição ornamental para si, porém essa posição é impossível de ser alcançada, um imaginário construído pela sociedade patriarcal, que agencia essa busca sem fim em ser algo que é impossível de ser, como Butler (2015) discute ao abordar a construção das categorias de gênero. “O expressado, isto é, o afeto, é complexo porque é composto de singularidades de toda sorte, que ele ora reúne e nas quais ora se divide” (DELEUZE, 1983, p. 123). Nesse movimento de se aproximar e de se distanciar, esses momentos expressivos vão tecendo relações ao longo do filme, conduzindo sensações.

Chegamos ao terceiro e último dia da narrativa conectados com essas fissuras deixadas, a sensação de que algo vai acontecer se materializa tanto no corpo e nos pequenos gestos de Jeanne como no corpo do espectador. Antes de atender o cliente, há o mesmo enquadramento de Jeanne na cozinha, a personagem ocupa o mesmo lugar dentro do quadro de outrora, porém todos os detalhes da perfeição e impecabilidade das ações de Jeanne são desfeitos. A cena já inicia com todos os objetos de cozinha em cima da mesa, vemos a casca do ovo, o que demonstra que Jeanne não cumpriu o gesto sincronizado de virar-se para jogá-lo fora. O papel da carne continua sobre a mesa, a garrafa de leite usada, um copo, a manteiga aberta, todos esses elementos demonstram a alteração no controle de Jeanne. Seu avental também está mal colocado, somente abotoado nos primeiros botões, sua expressão não está claramente frustrada como na cena com as batatas, porém também não está tranquila como antes, mas fechada e pesada. Ela amassa a carne moída com as mãos, misturando o ovo e a farinha, esbarrando nos objetos que estão na mesa, como a garrafa de leite que ela tem que segurar para não cair. A cena possui aproximadamente três minutos e meio e durante esse tempo Jeanne não sai

nenhuma vez do quadro, também não limpa o espaço, ao longo da cena apenas acompanhamos a personagem amassar a carne, uma cena relativamente visceral que antecede o assassinato e as mãos sujas de Jeanne no último plano sequência do filme. Como dito, essas repetições que possuem alterações são formas de agenciar o que Mary Ann Doane (1987) chamou de suspense sem expectativas. Não só percebemos o lugar inalcançável da “mulher perfeita” como essas repetições vão construindo no espectador esse sentimento de que algo vai acontecer. Não à toa temos essa cena em que ela amassa a carne, uma forma de preparar o espectador para o que virá. Trata-se de um artifício criado para agenciar o engajamento do espectador a partir da *mise en scène*, aqui incluindo tanto a montagem como o som, de forma que esses sentimentos que são compartilhados, como as angústias da personagem, são também sentidas pelo espectador. A expectativa de que algo vai acontecer é materializada na performance da personagem e passa a ser uma expectativa corporal do espectador também.



Figura 31 - Cena de Jeanne amassando a carne no terceiro dia.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

Os momentos performáticos, ou expressivos, afetivos, estão sempre conectados, mesmo que a conexão entre eles produza ruídos, materializados nas alterações sutis. As fissuras deixadas pelo corpo, por seu gestual, possibilitam uma desconstrução, mesmo que temporária, da narrativa, proporcionando outras formas de enxergar essa mulher viúva que divide seus dias entre a rotina doméstica, os cuidados com o filho e o trabalho como prostituta. Possibilitam que o subjetivo emergja das fissuras ocasionadas pela impossibilidade de um controle excessivo da rotina, da vida. Dada essa intenção de produzir um novo olhar sob essa personagem, sob essa mulher, de construir uma história

feminina que não faça somente a manutenção do *status quo*, mas sim reconfigure os códigos apresentados de modo a construir a nova sintaxe proposta por Doane (1981), na qual o corpo ocupa lugar de centralidade fundamental em tal construção. Vimos acima del Rio (2008) e Deleuze (1983) defendendo essa inflexão e reflexão da linguagem e do corpo enquanto produtor de sentidos, e aqui, após detalharmos a cena, percebemos que esses momentos afetivos que não possuem texto falado estão repletos de significados, principalmente relacionados à rotina doméstica, as sensações de claustrofobia providas da vida em casa.

Essa centralidade no corpo, o enfoque nas cenas em que a personagem executa tarefas domésticas é recorrente nos filmes de cineastas vinculadas às teorias feministas. Essa é uma forma de chamar atenção para esse gestual e esse trabalho desempenhado pelas mulheres, que muitas vezes é invisibilizado tanto no cinema como no cotidiano da vida real.

Esse recurso de representar a vida doméstica das mulheres, dando ênfase ao trabalho, também pode ser visto no filme de Laura Mulvey e Peter Wollen, *Enigmas da esfinge (Riddles of Sphinx, 1977)*, em que a maternidade é um tema central, assim como a relação com as outras mulheres, problematizando a relação com o casamento. O filme de Mulvey e Wollen é muito mais experimental que *Jeanne Dielman*; porém, igualmente aos filmes de Akerman, ele dá a mesma atenção ao gestual, à performance da vida doméstica, aos cuidados com a criança pequena, com a casa, o divórcio. A forma como o corpo feminino é enquadrado realizando suas ações também contrasta às formas como o cinema dominante representa o corpo feminino. O mesmo ocorre em *As duas faces da felicidade (Le Bonheur, 1964)* de Agnès Varda, em que há um paralelo mais explícito com *Jeanne Dielman* pois o filme busca esse estereótipo da “boa mulher” para desmistificar o romantismo que há na vida a dois. No filme de Varda também há muitas cenas em que a mulher aparece realizando tarefas domésticas, lavando, passando, costurando, o que Rebecca de Roo (2008) também enxerga como uma forma de chamar atenção para essas ações domésticas das mulheres, seus gestos cotidianos. Roo também destaca os enquadramentos que dão enfoque aos gestos da mão da personagem. Esse é um paralelo interessante entre o filme de Akerman e Varda, pois embora em *Duas faces da felicidade* haja *close up* como forma de destacar tais gestos, Akerman não usa o *close*, porém produz o mesmo destaque e atenção para esses pequenos gestos através da forma

como eles instituem fissuras por meio da sensação de congelamento, de imobilidade, como nos gestos da mão destacados.

A relação entre os filmes de Mulvey, Varda e Akerman entre outras cineastas do período, possibilita que possamos enxergar um contexto cinematográfico em que os corpos e a performance dos atores, a representação, estava sendo problematizada, e utilizadas como formas de comunicação e engajamento com os espectadores. Problematizações que surgem tanto da teoria feminista do cinema, como do cinema moderno como um todo. Conforme vimos através das desconstruções promovidas pelo cinema moderno no capítulo 1, em que Metz (1972) aponta uma complexidade narrativa, que bebe de diversos códigos já estabelecidos pelo cinema. O que vai ser o terreno da crítica feminista da década, que vai utilizar jogos de desconstrução e decodificação do cinema hegemônico, como proposto por Doane (1981). Nesse sentido, as performances executadas pelas personagens nesses filmes são de extrema importância, pois trazem para o campo do visível, do tátil tais problematizações, que são valorizadas pela forma como são enquadradas.

3.3. O uso de músicas preexistentes: A junção entre imagem e som

Como em *Saute ma Ville*, o filme de maior repercussão crítica de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, apresenta uma personagem que passa a maior parte dos seus dias em seu apartamento, no qual divide sua rotina entre ser uma mãe viúva que tem que cuidar da casa e filho e se prostituir durante as tardes para ganhar dinheiro. *Jeanne Dielman*, ao contrário do curta inicial, de apenas 12 minutos e 30 segundos de duração, tem mais de três horas divididas nos três dias vividos na narrativa. Embora o longa-metragem não possua o cantarolar marcando todo o ritmo do filme e dos sentimentos da personagem, também apresenta uma personagem que cantarola ao som de músicas clássicas ou populares enquanto faz suas tarefas, quase ignorando ou sendo ignorada pelo filho, que ocupa o mesmo espaço, lendo sentado no sofá enquanto a mãe permanece à mesa tricotando. Em *Jeanne Dielman* há o uso de músicas diegéticas, ou seja, elas estão em cena, e não por acaso tais músicas visibilizam alguns sentimentos ou informações que também estão presentes em cena, fazendo com que o espectador compartilhe e vivencie o sufocamento e a claustrofobia doméstica impostos à personagem.

O filme, que começa na tarde do primeiro dia da narrativa, com Jeanne na cozinha, colocando algo para cozinhar enquanto espera o cliente chegar, apresenta a música *Für Elise* tocada através do rádio no fim do dia, após ela e o filho Sylvain jantarem e revisarem a lição de casa dele. Esse momento de ouvir o rádio parece ser um dos hábitos rotineiros da mãe e filho, como um instante de lazer ao fim do dia, ou mesmo um jeito de preencher a falta de contato e intimidade que há entre eles.

No primeiro dia da narrativa, após Jeanne limpar a mesa e Sylvain ir se sentar no sofá, a protagonista folheia distraidamente um jornal e, depois, pega o que parece ser seu *kit* de tricô e liga o rádio. Ouvimos o fim de uma música e aplausos seguidos de uma apresentação do locutor, que introduz as informações da próxima música, “Bagatela para piano de Ludwig van Beethoven”, popularmente conhecida como *Für Elise* (“Para Elise”, 1810), interpretada por uma pianista, designada pelo locutor como Suzanne D[...]²⁷. A bagatela em questão possui o formato musical de Rondó, peça musical que se inicia com uma seção principal (A), repetida depois de cada seção diferente (B, C), criando uma sequência que forma: A-B-A-C-A. A escolha da música de Beethoven é curiosa, desde sua forma, até a tonalidade de lá menor, pois se relaciona não só com a história do filme, como também com a própria estrutura fílmica de *Jeanne Dielman*, em que há uma lógica de repetição desenvolvida ao longo dos três dias de narrativa. O primeiro dia também funciona como uma seção principal, pois é através desse dia que conhecemos a rotina de Jeanne, que a mesma cumpre impecavelmente, sem os pequenos “erros” (mudanças) que ocorrem nos dias seguintes. Esse primeiro dia age na estrutura do filme, três partes correspondentes aos três dias narrativos, de modo semelhante à seção principal (A) de Rondó, pois, nos dois dias seguintes, há essas mudanças em sua rotina, e a tentativa da personagem de retornar a ordem, criando um jogo que mescla a repetição da ordem e suas mudanças, ocasionadas pela perda de controle de Jeanne, que tenta diariamente manter uma rotina doméstica implacável.

²⁷ Embora na cena o locutor também informe o sobrenome da interprete, não foi possível identificar e não há essa informação na ficha técnica do filme.



Figura 32 - Cena de Jeanne ouvindo *Für Elise* no primeiro dia da narrativa.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

A música de Beethoven é cantarolada distraidamente pela personagem enquanto tricota automaticamente um suéter para seu filho. Jeanne demonstra conhecer bem a bagatela de Beethoven, pois mesmo estando concentrada em seu tricô e na leitura da revista, disposta à sua frente, cantarola quase a cena inteira, vibrando, gesticulando com a cabeça no trecho mais conhecido, referente à primeira parte da música (A). Pela postura corporal de Jeanne, ela parece estar tranquila e distraída, diferente da preocupação ou frustração que surgem nos dias seguintes. Pelo enquadramento da cena, não vemos Sylvain sentado ao sofá ao lado. Há um plano médio que enquadra o topo da mesa, Jeanne sentada tricotando e um armário com algumas porcelanas rebatendo uma luz que parece vir de fora. A música continua, Jeanne mede o tamanho do suéter em Sylvain, que após a confirmação das medidas se retira do quadro, e a protagonista volta a cantarolar como antes. A cena não é curta, tem aproximadamente 3 minutos e meio de duração e é toda acompanhada por *Für Elise*, executada até o fim da sua terceira parte (C). A música é interrompida pelo som de apitos, como um *timer* ou alarme, que faz Jeanne parar de tricotar e desligar o rádio no momento em que a música retornava para a primeira parte (A). O apito parece marcar o horário em que ambos, mãe e filho, saem para dar uma volta pelo quarteirão.

O cantarolar da personagem, assim como a música de Beethoven, são formas de inserir camadas interpretativas na cena da mãe e do filho, que está tranquila com a ordem dos acontecimentos ocorrendo conforme o planejado. O cantarolar, embora demonstre que Jeanne conhece a música e que está tranquila, é atravessado pelo *timer*, que de certa forma, muda o “ato”, marca o horário da caminhada, o que soa como se a tranquilidade fosse também mais uma tarefa a cumprir. Margulies (2016) aponta o uso que Akerman

faz de “músicas clichês”, como a autora nomeou, referindo-se aos vastos usos que certas músicas utilizadas possuem dentro e fora do cinema, o que poderia torná-las um pouco banais. Entretanto, segundo Margulies, essa banalidade que reveste tais músicas carrega para a cena os diversos sentidos adquiridos através das utilizações vulgares, ou mesmo o próprio conhecimento popular da história da composição.

A bagatela *Für Elise* foi escrita no período de transição do classicismo para o romantismo. Com efeito, nota-se certa tendência romântica na composição de Beethoven. Entretanto, seu uso em *Jeanne Dielman* envolve a cena dando um humor burocrático para a relação entre a mãe e o filho. A popularidade dessa peça de Beethoven se deve sobretudo ao fato de tocar em espaços comuns, como salas de espera, elevadores, *halls* de entrada, com intenção de tranquilizar o ambiente. Além disso, é uma música representativa da educação musical do período da juventude da personagem, em que a maioria das mulheres aprendia a tocar piano como uma forma de demonstrar ser “prendada”, critério para realizar um bom casamento. O fato de Jeanne cantarolar e conhecer *Für Elise* simboliza que, mesmo tendo uma origem simples, pobre, como conta ao filho, também vivenciou tal educação musical, conhecendo a composição. Fator que, inclusive, testemunha a falta de perspectiva das mulheres do período para além do casamento, o que também fica explícito na fala de Jeanne antes de dormir, quando conta como conheceu o falecido esposo e chegou ao casamento.

Conforme Gorbman (2012) comenta sobre o “canto amador”, o cantarolar distraído de Jeanne possibilita um acesso às sensações da personagem. Tal qual *Saute ma Ville*, no longa-metragem o canto de Jeanne intensifica o automatismo das ações dela, como se fosse um reflexo de um trabalho automático manual que a coloca em estado de alienação e de repetição. Assim como é um jeito de preencher o espaço vazio de comunicação entre ela e seu filho, os personagens agem como se fossem dois desconhecidos que ocupam um mesmo espaço, de forma polida, porém impessoal. Gorbman (2012) pontua, o canto amador é “uma forma essencial de evocar personalidade, subjetividade e inter-relações” (GORBMAN, 2012, p. 40). Jeanne, ao cantarolar a música *Für Elise*, transborda a falta de intimidade entre ela e seu filho, o caráter burocrático que há entre eles, as repetições diárias. A música pode soar um pouco melancólica, porém a combinação dela com a expressão corporal de Jeanne não produz esse sentido, estando mais próxima da interpretação de música de elevador, o que demonstra que a música está relacionada ao sistema de repetições burocráticas entre eles, como se a música também

fosse ressignificada pelo seu uso exaustivo. Do mesmo modo, o fato de que a intérprete da música de Beethoven seja uma mulher pode ser uma forma de evocar a educação musical das mulheres do período.

Já no fim do segundo dia da narrativa, a interação entre Jeanne e Sylvain é marcada pela quebra de automatismo: a perfeição e a pontualidade na hora de servir o jantar sofrem alteração por Jeanne ter queimado as batatas, sinais das alterações vividas desde a leitura da carta no dia anterior. Ao fim do jantar e da lição de casa, Sylvain senta-se no sofá para ler, enquanto Jeanne pega papel e caneta para responder a carta que sua irmã lhe enviara. A personagem demonstra dificuldade em responder a carta, parando algumas vezes para pensar. O enquadramento permanece na mesma altura do dia anterior, entretanto, agora Sylvain também é enquadrado, quase como se os dois polarizassem o plano. Sylvain ocupa o lado esquerdo do quadro enquanto sua mãe ocupa o lado direito. O filho pede à mãe que ligue o rádio, ela responde afirmativamente, saindo do quadro e voltando a se sentar e a tentar escrever. A música que sai do rádio é agora *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault*²⁸ (1923), de Albert Willemetz, interpretada pela soprano Yvonne Printemps.



Figura 33 - Cena em que toca no rádio *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault*.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

A canção de Willemetz²⁹ propõe, como o próprio título indica, fazer uma mistura (*pot-pourri*), ou paródia, de canções já existentes. *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault* é uma

²⁸ Agradecimentos especiais à Profa. Dra. Luíza Alvim e a Sarah Lelièvre pela ajuda na identificação da música.

²⁹ Foi conhecido por produzir operetas, trabalhou como diretor no *Théâtre des Bouffes Parisiens* e também atuou na produção de filmes como roteirista. Frisa-se que muitas das produções cinematográficas em que ele participou são baseadas em operetas.

canção isolada, mas estabelece diálogo com parte do cancionário francês do final do século XIX e início do século XX e com a *opéra-comique* (algumas das músicas utilizadas são árias). Mais ainda, as músicas escolhidas por Willemetz para formar o *pot-pourri* possuem características em comum interessantes para a leitura da cena em *Jeanne Dielman*: todas as canções que compõe o *pot-pourri* cantam histórias de tragédias amorosas: traições, abandonos, disputas entre parceiros, entre outras.

Na cena em que toca *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbaut*, Jeanne liga o rádio e a canção já está sendo reproduzida. Ouvimos, primeiramente, o trecho correspondente à canção *Bonsoir madame la Lune* (1899) de Emile Bessière e Paul Marinier, que conta a história de um homem solitário e triste que conversa com a lua após a saída de um *cabaret*, estabelecendo diálogo com a profissão de Jeanne. Depois ouvimos trecho de *La Chaloupeuse* (1912) de Heintz Fernand cujo tema é uma mulher bonita que se porta de forma não convencional, navegando pelo rio Sena com seu amante. Ela mata o companheiro em uma briga e o joga no rio, o que acarreta sua tristeza e solidão, levando-a ao suicídio. O paralelo com o que irá ocorrer no dia seguinte de Jeanne é evidente, pois a personagem mata seu cliente. *La chanson de Fortunio* (1861) de Jacques Offenbach é o trecho seguinte, canção que aborda a disputa pelo amor de uma bela jovem casada com um homem mais velho, o que também traça paralelo com a história de Jeanne, pois ela, igualmente, casou-se com um homem mais velho, sem amá-lo. *Berceuse tendre* (1911) de Léo Daniderff é a próxima canção, e canta sobre o amor e o coração partido. O próximo trecho encontrado³⁰ é referente a *Les Cloches de Corneville* (1877), *opéra-comique* de Robert Planquette dividida em três atos que abordam o plano de um fazendeiro para conquistar fortuna e o drama de duas meninas cuja identidade fora alterada por ele. O fazendeiro vive isolado com as duas meninas, o que também estabelece relação com o modo de vida de Jeanne, além de inserir na atmosfera as questões financeiras vivenciadas pela personagem. Nesse trecho, é reproduzido o número musical referente ao segundo ato, *L'air de Germaine: Ne parlez pas de mon courage*, também interpretado por uma soprano no original. O último trecho que ouvimos na cena é referente a *Ça vous fait quelque chose* (1914) de Lucien Delormel que tem como pano de fundo a história de um personagem que é arregimentado e demonstra pessimismo com a violência e hierarquias do ambiente. Na canção de Delormel, a morte e o armamento estão presentes, e da mesma

³⁰*Il y a des souvenirs* é um trecho tocado antes de *Les Cloches de Corneville*, porém não encontramos sua origem.

maneira que em *La chaloupeuse*, o trecho parece fazer referência ao que irá ocorrer no próximo dia, o assassinato.

A música *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault* integra a cena de Jeanne em sua incapacidade de responder à carta, rasgando e recomeçando. Sylvain lhe pergunta se ela não consegue escrever por causa da música, ela responde “talvez seja por causa da cantora... não, não sei o que responder...”, e, em seguida, desiste e começa a folhear o jornal, distraidamente, sem se prender em nenhuma notícia. Jeanne se levanta e vai buscar seu *kit* de tricô e começa a tricotar até a mesma sequência de apitos do dia anterior disparar e interromper sua tarefa. Após os apitos, Sylvain pergunta “Podemos não ir hoje? Comemos tarde”, ao que Jeanne desatenta responde “sim”, porém inicia os preparativos para a saída, demonstrando que não escutou a pergunta e só respondeu automaticamente. A personagem se levanta mais uma vez, o enquadramento é outro, agora não mais mostrando a mesa e sim o outro lado da sala, onde está o rádio, o aquecedor que ela acende com um fósforo e o filho, sentado no sofá ao lado. Após acender o aquecedor, Jeanne sai do quadro e Sylvain desliga o rádio, que ainda tocava a mesma música, apaga a luz e segue sua mãe para a volta rotineira pelo quarteirão. Sylvain somente desliga o rádio após a música deixar claro que se tratava da história de Alain Gerbault, ermitão do mar que adquiriu certa fama por suas aventuras (há menção ao nome dele duas vezes nos trechos parafraseados das canções originais).³¹

No segundo dia, a postura corporal de Jeanne está totalmente diferente, não cantarola como no dia anterior, indicando um sinal da ruptura no automatismo e na alienação da personagem, que está incomodada e talvez até frustrada pelos erros cometidos ao longo do dia, como queimar as batatas e não conseguir fazer o purê. A mudança de música de *Für Elise* para a canção de Willemetz acompanha o desenrolar dos acontecimentos vividos pela personagem. A música, composta pelos diversos trechos e interpretada pela soprano Yvonne Printemps, tem em seu título a evocação da história de Alain Gerbault, que, na década de 1920, realizou sozinho uma circum-navegação, estabelecendo-se depois em uma ilha do Oceano Pacífico, onde escreveu uma série de livros. Do modo que os trechos são estruturados, podemos considerar que a canção parte do ponto de vista de Gerbault, que conta para a lua seus motivos de ter saído da cidade, Paris, fugindo de traições, hipocrisias, ciúmes, calúnias e infâmias que permanecem na

³¹ Acesso à letra e informações sobre *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault* no site Lesoir.be <<https://www.lesoir.be/art/il-peut-le-dire-t-19960430-Z0C127.html>>_Acesso: 13 jun. 2020.

lembrança e que o impedem de retornar, preferindo a calma e a tranquilidade do mar. Tal música, de certa forma, traduz esses sentimentos de descolamento e solidão que Jeanne vivencia em sua vida de viúva e prostituta. O fato de Jeanne não conseguir responder à carta de sua irmã, pela falta de boas notícias e pela impossibilidade de compartilhar seus segredos, faz eco ao personagem Alain Gerbault, que, em sua solidão, tem como amiga a lua. A ideia de um sujeito que vive ilhado em um barco se assemelha à vida doméstica de Jeanne, que de certa forma também adota uma postura de eremita, pois vive isolada e quase não sai do apartamento, ou, quando sai, é para resolver assuntos vinculados às demandas da casa. Estar cercada pelo mar também pode ser um paralelo para a distância entre as irmãs, que possuem o Oceano Atlântico entre si, pois a irmã está no Canadá e Jeanne na Bélgica. Porém, diferente de Gerbault, que pode dividir seus segredos com sua amiga, a lua, Jeanne não pode fazer o mesmo com a irmã. De certa forma, a música deixa audível a fuga de Jeanne das relações sociais e seu isolamento em seu apartamento, sua fuga de uma relação afetiva, que de certa forma gera uma tragédia amorosa, se pensarmos a solidão da personagem.

A canção, que evoca a fuga de Gerbault da sociedade e de um padrão de modo de vida, antecipa o que virá ao longo do terceiro dia da narrativa, criando uma atmosfera trágica e de sofrimento que embala Jeanne, como um comentário sobre a vida da personagem. Faz uso também das referências das histórias individuais evocadas pelas músicas originais de cada trecho do *pot pourri* para a construção dessa atmosfera. A relação gerada entre a imagem e a música sugere quase como se a música cantada por Printemps fizesse uma sátira da vida de Jeanne e de seu deslocamento social. O tom agudo da soprano também ajuda a intensificar essa sensação, ele cria uma certa urgência para aquilo que é contado através da letra. Diferente de *Für Elise*, que possui um sistema de repetições bem marcados, em *Le Pot Pourri d'Alain Gerbault* há maiores variações em sua forma musical, ocasionada pela mistura, *pot-pourri*, dos trechos:

A estratégia de Akerman quanto ao uso do som e da música não cria hierarquia entre os elementos em cena, não colocando os sons a serviço das imagens. Conforme Margulies (2016) comentou, é uma forma de combinar os elementos fílmicos desenvolvendo uma escritura autoral que abarca todo o processo, que pensa as imagens e os sons como construtores do cinema, como Gorbman (2007) apontou sobre Varda e Godard, diretor que Gorbman denomina como *mélomane*, em tradução, amante da música. A música, por não atuar como subordinada às imagens, como ocorre

convencionalmente no cinema, adquire uma qualidade elástica, adaptável, para se inserir na cena. O que acreditamos também estar vinculado àquilo que Gorbman (1987) chamou de expressão *combinatoire*, que pressupõe a combinação da imagem e dos sons como forma de construir atmosfera, ou seja, mais uma camada interpretativa para as cenas vivenciadas pela personagem.

Claudia Gorbman (1987) comenta que muitos cineastas vão se utilizar de músicas diegéticas para criar ambiguidades, como Alain Resnais e Godard, e Akerman não irá fazer diferente. No primeiro dia é possível identificar um tom irônico na música, como se a frieza e impessoalidade que *Für Elise* adquiriu pelo seu uso constante fosse o contrário do que se espera da relação entre mãe e filho, ainda mais por Jeanne estar tricotando um suéter para Sylvain, o que poderia ser identificado isoladamente como uma ação carinhosa, mas, pela mecanicidade da interação, não ocorre. Já no segundo dia, percebemos que algo mudou na personagem e na ordem rotineira, então, a música soa não como contrária àquilo que vemos na imagem, mas como um escárnio, uma sátira, como um comentário sarcástico das tragédias pessoais de Jeanne, como seu isolamento. A música é “não apenas ‘inconsciente’ da situação dramática, mas ‘indiferente’” (GORBMAN, 1987, p. 24, tradução nossa), por não possuir empatia, age de forma satírica, indiferente aos sentimentos de Jeanne. Portanto, as músicas transferem uma emoção para a cena, como o possível desejo de fuga de Jeanne, mas não criam a empatia e fusão que as narrativas clássicas geralmente buscam, característica que Bruce Williams (1991) atribuiu ao cinema moderno pela utilização do conflito gerado entre o som e a imagem, construindo ambiguidades.

Através dessas cenas em que a música é diegética em *Jeanne Dielman*, é possível acessar algumas sutilezas da relação de Jeanne e seu filho, e, como em *Saute ma ville* ou *A prisioneira*, o cantarolar ou a música *Le Pot Pourri d'Alain Gerbault* criam desvios dentro da cena que possibilitam ao espectador acessar a vida claustrofóbica da personagem, demonstrando o quanto a vida doméstica, nesse caso, se assemelha a uma prisão solitária para as personagens, ou contrariamente, ao barco que possibilita a fuga da realidade cruel da sociedade.

3.4. O desejo como forma de engajamento

O enredo do filme gira em torno da mãe viúva Jeanne, que vive em um pequeno apartamento situado em Bruxelas, com seu filho Sylvain, um adolescente que possui traços infantilizados e uma relação não muito convencional com sua mãe. A família é pobre, o filho dorme na sala, em um sofá-cama, e Jeanne durante as tardes se prostitui como uma forma de renda. Ao longo do filme, acompanhamos a rotina de Jeanne realizando suas tarefas domésticas em integralidade, dando mais ênfase a essas ações que aos momentos de prostituição. Pois, nesses momentos em que a personagem recebe os clientes, a câmera os espera do lado de fora do quarto, com exceção do terceiro e último dia da narrativa, onde acompanhamos de dentro do quarto o encontro que gera o orgasmo da personagem, e em seguida o assassinato do cliente. Nos poucos momentos em que há conversa entre a mãe e o filho, percebemos através do discurso de Jeanne que ela recusa o amor romântico, que sua intenção na vida era ter uma casa e filho. Já através do discurso de Sylvain, percebemos o ciúme que o filho sente da mãe, e a castração sexual implicada na relação deles, antes mesmo da morte do pai.

O desejo feminino foi entendido por Freud (1974, 1976) dentro de dinâmicas masoquistas, em que o prazer da mulher está associado ao sofrimento e à dor. Com base nessas concepções freudianas, a teoria feminista do cinema, destacando Laura Mulvey (1983), Mary Ann Doane (1987), Teresa de Lauretis (1984) e Linda Williams (1987), vai apontar como o cinema também participa dessa construção de imaginário sobre as mulheres através da forma como são contadas as histórias, o que gerou uma crítica à representação das mulheres, como acompanhamos ao longo do capítulo 1. Por meio do breve resumo de *Jeanne Dielman* acima, também podemos identificar tal crítica à representação do desejo feminino como algo associado à dor e ao sofrimento, quando não negado, ou inexistente.

Por meio dos estudos de Freud (1974), o Édipo e outros mitos surgem no cinema, principalmente no dominante, como formas de estruturar, ou ser a narrativa e promover os desejos dos personagens, conforme Teresa de Lauretis (1984) explica, e Laura Mulvey também aponta em entrevista, destacando os temas psicanalíticos como panos de fundos para as novas estéticas desenvolvidas pelas mulheres cineastas. Segundo as autoras essa perspectiva edipiana seria colocada como ponto de vista da narrativa, que pode ser exemplificada pelo desejo de ver, que para muitos teóricos é construído dentro da

perspectiva masculina, como abordamos no texto de Mulvey (1983), no capítulo 1. Distanciando dessa ideia de que há um olhar masculino ou feminino, embora entendendo a relação que muitos filmes constroem da figura da mulher como imagem, como objeto de desejo, o que nos intriga é observar como os filmes de Akerman, que não reproduzem esse modo de olhar, nem um olhar objetificado, conseguem articular desejos, afetos e engajamentos, principalmente no público feminino, mas não só, construindo uma crítica e reflexão sobre a vida das mulheres. Crítica que surge principalmente do uso dessa relação de prazer e dor, masoquista, subvertida através da forma como o filme é materializado, mesmo que tenha dinâmicas edípicas de pano de fundo.

Teresa de Lauretis (1984), ao problematizar o Édipo enquanto estruturante da narrativa, como construtor do ponto de vista, e portanto, mediador do desejo dos personagens, articula tanto a teoria feminista como a prática cinematográfica das mulheres para pensar alternativas a essa noção do complexo de Édipo. “Uma interrupção da trilha tripla pela qual narrativa, significado e prazer são construídos a partir de seu ponto de vista” (LAURETIS, 1984, p. 157, tradução nossa). Segundo Lauretis, o cinema feminista mais interessante, no qual a autora cita Akerman, não é aquele que é antinarrativo ou anti-Édipo, mas sim, aquele que utiliza tanto a narrativa como o Édipo como vingança, como uma forma de explicitar as contradições que envolvem a construção da subjetividade feminina. Ou seja, Lauretis (1984) propõe estratégias parecidas as de Akerman em utilizar o complexo de Édipo como um elemento temático no filme, mas que em sua forma fílmica, nos gestos, no enquadramento, nos sons, na duração, entre outros, são problematizados. O complexo de Édipo existe no filme, porém ele não é estruturante da narrativa, do ponto de vista. É utilizado de forma a ficar visível, e assim poder ser problematizado a partir de seu reconhecimento enquanto mito fundador de opressões vividas pelas mulheres. “É narrativa e Édipo como uma vingança, pois procura enfatizar a duplicidade desse cenário e a contradição específica do sujeito feminino, a contradição pela qual mulheres históricas trabalham com e contra o Édipo” (LAURETIS, 1984, p. 157, tradução nossa). Deste modo, Lauretis não propõe uma ruptura com a narrativa, mas sim, uma narrativa que demonstra essa lógica internalizada.

Seguindo Lauretis (1984), e estabelecendo o paralelo com o filme *Jeanne Dielman* e *Saute ma Ville*, entre outros, o Édipo e outros mitos, como o da Medusa, são utilizados como pano de fundo para justamente revelar essas contradições que envolvem o desejo das mulheres e a construção das narrativas dentro desse ponto de vista. *Saute ma Ville*

pode se aproximar muito à ideia de caverna, a casa como lugar associado ao feminino, a morte como uma saída, uma libertação, porém essas relações são problematizadas e construídas de forma a desnaturalizá-las, desnaturalizar a relação entre prazer e dor, as dinâmicas masoquistas. As conversas entre Jeanne e seu filho, Sylvain, trazem à tona essa preocupação e ciúmes do filho com a vida sexual da mãe, inclusive com o pai falecido, que Sylvain quando pequeno procurava impedir que penetrasse a mãe com a “espada”, como ele mesmo coloca, se referindo ao sexo entre os pais, e ao pênis como espada.

A conversa que ocorre no segundo dia da narrativa reproduz a mesma estrutura do dia anterior, com os mesmos enquadramentos e posicionamentos dos personagens dentro do quadro. A cena abre com Sylvain já deitado em seu sofá-cama, lendo, em um enquadramento amplo. Jeanne entra no quadro pelo lado direito e atravessa a sala até o aquecedor, para ligá-lo, como no dia anterior. Há o corte e temos uma mudança de enquadramento, agora a câmera enquadra Jeanne, ainda num plano aberto, porém de perfil curvada para ascender o aquecedor. O enquadramento seguinte também é igual ao do dia anterior, Sylvain apoiado no braço lendo, deitado de lado, Jeanne passa pela frente da câmera e vai se sentar atrás do filho dizendo “Se quiser, amanhã pode trazer Jan com você”, e dá dois beijos no filho, um em cada lado. Sylvain volta-se para o livro, ficando de costas para a mãe e responde: “Aposto que ele este apaixonado pela enfermeira”. Jeanne que já estava quase se levantando, volta a se sentar para ouvir o filho, que permanece de costas para ela. “Hoje não pegou o bonde comigo. Tinha coisas a fazer”, continua Sylvain, “quando passei pela escola ele ainda estava lá. Ele comprou um livro que explica muitas coisas. A duração do clímax, o orgasmo... Ele disse que estamos na idade de nos interessarmos pelas mulheres. Ele não procura uma garota. Disse que o membro de um homem é como uma espada, que deve cravar profundamente. Eu disse: ‘uma espada machuca’. Ele disse: ‘sim’. É como fogo. Que prazer há nisso?”. Jeanne se levanta dizendo “não deveria falar dessas coisas” e segue em direção à porta, local em que ficou parada conversando com o filho anteriormente. Ao chegar no mesmo local, também com o braço esticado para apagar a luz, Jeanne fica parada, exatamente como na noite anterior, enquanto Sylvain continua, “foi ele que me contou tudo quando eu tinha dez anos. Perguntei a ele: Papai fez isso com a mamãe? Odiava papai por isso. Queria morrer. Achava que sua morte foi causada pela ira de Deus. Não acredito mais em Deus. Ele disse que não foi apenas para me gerar. Então fingia que tinha pesadelos e te chamava. Assim ele não poderia...te penetrar”. Jeanne escuta a história do filho imóvel, sem

esmiuçar nenhuma expressão ou movimento, seu braço continua levantado, atitude de espera recorrente na personagem. Também temos a luz neon, que assim como na noite anterior e no momento do jantar, percorre a parede que Jeanne está. A mãe responde com o tom costumeiro, robótico, “Não fazia falta, é tarde. Vou apagar a luz”. Sylvain fecha o livro e responde, “Tá bom...”, Jeanne apaga a luz, e uma vez deitado o rapaz diz “mamãe...”, Jeanne responde interrompendo-o, “é tarde, durma bem” e se retira da sala, o enquadramento continua fixo em Sylvain enquanto ouvimos o barulho de Jeanne caminhando até seu quarto e vemos a luz neon que se projeta na parede detrás de Sylvain, agora sem Jeanne.



Figura 34 - Cena da conversa entre mãe e filho no primeiro dia da narrativa.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

A partir desse trecho é possível perceber claramente a preocupação do filho com a vida sexual da mãe, o ciúme do pai, e o desejo de impedir que haja o ato sexual entre eles. A relação com o complexo de Édipo na fala de Sylvain é evidente, o desejo pela morte do pai e a vontade de colocar-se em seu lugar possuindo a presença da mãe durante as noites. Para entender melhor como Akerman trabalha com e contra o Édipo, e as relações com o desejo, talvez seja necessário um passo anterior, e entender o argumento de Lauretis sobre o Édipo como estruturante da narrativa, para entender esse movimento dos grupos feministas de utilizar como vingança esses códigos.

O percurso de Lauretis (1984) tem como disparador a colocação feita por Mulvey (1983) sobre o sadismo necessitar de uma história, de uma articulação linear entre o começo e o fim, o que, conforme Lauretis (1984), parece semelhante às definições de narrativa, em que a autora aproveita para indicar o sadismo como agente causal da força narrativa em alguns filmes, não aplicável a todos, como os de Akerman. O sadismo está associado ao complexo de Édipo na psicanálise de Freud (1974, 1976), que coloca tal complexo como estruturante do desejo, conforme dito acima, e como algo que induziria a um posicionamento perverso, dividido em algumas fases do sadismo. Lembramos que o desejo feminino está inserido na lógica masoquista, ou seja, daquele que sofre a dor, porém como apontado por Lauretis (1984) a narrativa está construída a partir do ponto de vista edipiano, logo masculino. Desse modo, quando Mulvey coloca que toda narrativa necessita do sadismo, a autora está se referindo a essa narrativa que é produzida no ponto de vista masculino.

As correntes estruturalistas, que têm Barthes (2001) como um expoente, sugerem uma implicação do sadismo na narrativa, mas de modo a ser um investimento temático, um passo antes da relação entre narrativa e estruturação edipiana mediada pela linguagem. Contudo, segundo Lauretis (1984), o modelo semiótico utilizado por Barthes não vai dar conta de responder a essas questões, transformando o trabalho do semiótico cada vez mais fragmentado, o que promove uma reconsideração da narrativa, da narratividade, possibilitando, dessa forma, a compreensão de “várias condições de presença narrativa em formas de representação que vão do mito e folclore ao drama” (LAURETIS, 1984, p. 105, tradução nossa), ao cinema, entre outras formas de representação que trabalham com os “dramas sociais”. Problematicamente, isto está baseado na relação entre narrativa,

significado e desejo a partir do ponto de vista edipiano, ou seja, um ponto de vista masculino do desejo que articula tanto o desejo sádico como o masoquista. Segundo Lauretis, essa teria sido uma abordagem recorrente da narrativa, tanto para Barthes (2001) como para Mulvey (1983), assim como para Freud, que traz o complexo de Édipo para o centro das questões sobre o desejo, além de se servir dele para ilustrar a passagem da infância do homem para a idade adulta. Podemos observar um exemplo de tal passagem nas questões da sexualidade de Sylvain abordados no filme.

Ao evocar os mitos e folclores como princípios articuladores dos desejos nas narrativas, como o Édipo e Medusa, temos claramente um sistema de diferenciação de gêneros, de sexo, como Lauretis (1984) coloca. A autora, embasada nos estudos psicanalíticos, da mesma forma que Mary Ann Doane (1987), demonstra que sistemas binários são realçados inclusive como forma de pertencimento a determinados espaços. Os ambientes externos são associados ao masculino, como a floresta, e ambientes internos ao feminino, como a caverna e a casa. Não é à toa que Jeanne responde ao filho que não importava que ele impedisse sua vida sexual, respondendo “não fazia falta”. Da mesma forma, Medusa morre e é castigada por Atenas pelo ato sexual com Poseidon, assim deixando de ser uma linda mulher para se tornar a Medusa, e a Esfinge na história de Édipo é morta após o herói responder a seu enigma. Jeanne ocupa esse lugar de abdicar de seus desejos e prazeres ou de ver o ato sexual como algo que só propicia prazer aos homens.

Se o trabalho da estruturação mítica é estabelecer distinções, a distinção primária da qual todas as outras dependem não é, digamos, vida e morte, mas antes diferença sexual. Em outras palavras, a imagem do mundo produzida no pensamento mítico desde o início da cultura se baseia, antes de tudo, no que chamamos de biologia. Pares opostos como interno/externo, cru/cozido ou vida/morte parecem meramente derivados da oposição fundamental entre fronteira e passagem. (LAURETIS, 1984, p. 119, tradução nossa)

Segundo as constatações da autora, embasada na psicanálise, o lugar de fronteira está sempre vinculado à figura da mulher, e o de passagem está vinculado ao herói masculino e seu trânsito, o único que promove movimento e atravessa a fronteira, ou seja, a mulher. Desse modo, de acordo com Lauretis, a narrativa nos filmes dominantes vai estruturar os personagens como homem-herói-humano e mulher-fronteira-obstáculo-espaço. Destaca-se que nesse momento Lauretis (1984) já está sugerindo uma articulação da narrativa e da história como modos de construir um ponto de vista que cristaliza

determinadas formas de ser, analisando o jogo entre usar códigos sociais ao mesmo tempo que os cria. A maneira como as histórias das mulheres são articuladas não pelo próprio destino ou percurso, mas pelo destino e percurso do herói masculino. Segundo a autora, essa seria a dinâmica da narrativa em diversos setores, como também no cinema.

Durante o capítulo 1, pudemos observar a discussão de teóricas feministas sobre a crise da representação feminina através de Mulvey (1983), Doane (1981,1987) e também Lauretis (1984, 1992,1993), mas aqui nos perguntando como o desejo pode ser utilizado de outras formas para a construção das histórias das mulheres — não de forma cristalizada, mas sim, de maneira que desmascare essa dinâmica edipiana por detrás das relações e exiba o desejo edipiano como forma de organização da narrativa. Isto é, demonstre a lógica sádica e masoquista, não só de forma temática, mas também estrutural, explicitando os desejos para assim proporcionar outros canais reflexivos, fora desse padrão estratificado.

Propusemos ao longo desta dissertação que Akerman enquanto cineasta se utiliza de fissuras e tensões entre os elementos que compõem os filmes para gerar a sensação de claustrofobia doméstica. Trata-se de uma maneira de engajar o espectador de forma sensível no filme, conforme discutimos na perspectiva de Mariana Baltar (2012), produzindo uma crítica à vida domesticada das mulheres. As formas como a cineasta produz tal sensação passam pelo agenciamento de sua *mise en scène*, incluindo tanto o enquadramento, a montagem e o som, todos os aspectos sob a orquestração de Akerman, que agem de forma a desnaturalizar as convenções, tanto no que envolve ser mulher, como as convenções do próprio cinema, como o olhar masculino, escopofílico, vigente no cinema clássico narrativo, que conforme nossa trajetória podemos associar à lógica estruturante edipiana, que envolve tanto o sadismo quanto o masoquismo. O cinema de Akerman combate tais normas através das sensações que eles produzem, compartilham.

Todos os filmes devem oferecer aos seus espectadores algum tipo de prazer, algo de interessante, seja um interesse técnico, artístico, crítico (...) Esses tipos de prazeres e interesses, a teoria do cinema propôs que estão intimamente relacionados à questão do desejo (desejo de saber e desejo de ver) e, portanto, dependem de uma resposta pessoal, de um engajamento subjetivo do espectador, e da possibilidade de identificação (LAURETIS, 1984, p. 136, tradução nossa).

Embora Lauretis fale em termos de identificação, muito pautada no olhar, nesta pesquisa preferimos o uso do conceito de afetos, via Deleuze (1983), Del Rio (2008) e

Baltar (no prelo), em vez de identificação, pois as experiências corporais, sensíveis, ocasionadas pelos filmes possibilitam entender que a percepção passa pelo corpo todo, e não só pelo visual, assim como também implica um encontro com os corpos dentro da tela e o dispositivo, um encontro com a alteridade, que não redunde em projeção, imersão, mas sim no contato, na presença. Entretanto, a citação de Lauretis tem uma potência quando comenta sobre o engajamento subjetivo. Nesse sentido, a teórica está próxima do poder expressivo e de engajamento afetivo, ou performático, que discutimos na perspectiva de Deleuze (1983), Del Rio (2008) e Baltar (no prelo). “A importância do conceito de identificação (...) deriva do seu papel central na formação da subjetividade; identificação ‘não é simplesmente um mecanismo psíquico entre outros, mas a operação em que o sujeito humano é constituído’” (LAURETIS, 1984, p. 141, tradução nossa). Isto demonstra as narrativas que nos constituem, como a edipiana, que produzem uma reiteração do *status quo*. O valor diferencial das imagens “reside não em sua colocação dentro de uma sequência de eventos, mas na inscrição de um ‘lugar de olhar’ diferente, definindo duas visões e pontos de vistas distintos” (LAURETIS, 1984, p.148, tradução nossa). O enquadramento fixo e aberto, que é repetido e dificilmente se altera em *Jeanne Dielman*, produz essa outra forma de ponto de vista, pois mesmo que fixo, duradouro, vigilante, esse olhar não consegue captar a imagem da personagem, que se movimenta pelo espaço. Ambos se chocam, o quadro corta seu corpo, ou a personagem desaparece, porém a todo momento está tensionando essas relações construídas sobre o que é ser mulher, desnaturalizando tanto as ações, como a forma de olhar. Em *Saute ma Ville* ocorre o mesmo: a forma como a montagem opera, os sons, a performance, subvertem esse lugar ontológico da mulher como fronteira, casa, caverna. Na verdade, a personagem explode a sua.

São os desvios narrativos, fissuras, propostos por Akerman que proporcionam outras leituras, fora da lógica binária de homem ativo, mulher passiva. Esses desvios narrativos vão contra essa lógica edipiana estruturante, que promove o sadismo e masoquismo. No capítulo de análise de *Saute ma Ville*, apontamos que a montagem, os momentos expressivos do rosto, o som, o artifício do espelho são formas de deslocar e criar outras maneiras de perceber e sentir o filme, ou seja, outras formas de afeto, de criar uma conexão entre o filme e o espectador. No primeiro curta existe uma relação estabelecida entre os espaços da casa com o feminino, e o outro, não necessariamente é o masculino, mas sim uma sociedade construída sob o patriarcado, representada pelo

externo. Há o suicídio, assim como a Esfinge que se mata, ou mesmo a Medusa que morre ao se ver refletida no escudo de Perseu, o que ocorre também no primeiro curta da cineasta, pois a personagem comete suicídio após se olhar no espelho.

Em *Jeanne Dielman*, o objeto tem a mesma função, produz esse vetor para o assassinato, que ocorre após o orgasmo de Jeanne. Acontecimento interessante não só pela forma como é mostrado, mas também porque nele há uma subversão narrativa da lógica edipiana. Pois como comentado, o filme funciona dentro de uma estética homogênea, produzindo repetições tanto estruturais, enquadramento e duração, como em ações desempenhadas pela personagem. Esse sistema de repetição, homogêneo, é alterado em pequenos detalhes ao longo do filme, e possui essa máxima no terceiro dia, pois as alterações estruturais chamam a atenção para as mudanças no comportamento da personagem, criando essa impressão de que a personagem tem um orgasmo, demonstrando pela primeira vez um possível prazer. Contudo, ao ter o orgasmo, a personagem mata o cliente, de certa forma invertendo as posições, adquirindo esse lugar do desejo sádico. Há uma ruptura com as históricas mortes de mulheres culpadas por ter prazer, como os mitos da Medusa, da Esfinge, entre outros. Jeanne, ao contrário, destrói esse lugar da farsa, da vida dupla, do lugar passivo, o que caracteriza o jogo entre afastamento e aproximação desses mitos, de mostrar o paradoxo histórico de o prazer das mulheres estar associado à dor ou ao sofrimento, conforme Mary Ann Doane (1987) aponta sobre os estudos edipianos de Freud (1976).



Figura 35 - Cena do orgasmo.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

Mary Ann Doane (1987), no livro *The Desire to Desire*, ao estudar como o desejo das mulheres é construído nos melodramas domésticos, se preocupa em descrever alguns objetos que fazem, geralmente, parte do cenário, e que, de certa forma são maneiras de os filmes utilizarem códigos que estão associados a um imaginário feminino, dentro da perspectiva que abordamos em Lauretis (1984). O complexo de Édipo permeia os desejos e produz formas de enxergar os personagens, associando-os a determinados espaços: a mulher com a casa, caverna, e o homem com a floresta, com o externo. Isto, segundo Lauretis (1984) e Doane (1987), seria um jeito de o espaço materializar estados psíquicos, como Freud (1976) formulou. Essa é uma maneira de o cinema não só se utilizar de signos já construídos, mas também de construir um imaginário e memória referente às “verdades do feminino” que muitas vezes estão associados a posições construídas dentro da lógica patriarcal. Doane (1987) aponta como as imagens construídas nos melodramas da década de 1940 contribuem para a construção de um imaginário do feminino ainda na década de 1980, ano de publicação de seu livro, do qual ainda podemos enxergar rastros até hoje.

E apesar de essas imagens inevitavelmente se infiltrarem ou talvez contaminarem nossas memórias culturais, elas já estão um pouco desfamiliarizadas, um pouco estranhas. Porém não estranho o suficiente. Pois esses mitemas da feminilidade se baseiam em sua própria familiaridade e “reconhecibilidade”. Os cenários dos filmes de mulher de alguma maneira parecem imediatamente acessíveis em suas representações de ‘verdades óbvias’ da feminilidade com as quais todos estamos familiarizados demais. (DOANE, 1987, p. 3, tradução nossa).

Segundo essa citação de Doane, podemos perceber que a autora indica uma recorrência de representações, seja da personagem ou do espaço, que criam essa rede de autolegitimação histórica. *Jeanne Dielman* utiliza muitas dessas recorrências, na própria construção da personagem que condiz com a mãe solteira, ou a angustiada, dois tipos elencados pela pesquisadora, e representa um pouco os problemas femininos “(problemas que envolvem a vida doméstica, a família, os filhos, o autossacrifício e a relação entre mulheres e produção vs. a relação entre mulheres e reprodução)” (DOANE, 1987, p.3, tradução nossa). A autora comenta que os cenários nesses filmes funcionam como vitrines que criam ambientes de fetiche, associando eletrodomésticos à representação da boa mulher, do mesmo jeito que também cria essas associações com a aparência e modos de se comportar. “Essa falta de objeto do discurso publicitário frequentemente comanda um retorno ao corpo feminino como objeto prototípico do fetichismo da mercadoria”

(DOANE, 1987, p. 28, tradução nossa), através do consumo de cremes faciais, maquiagens, roupas, etc. Esse é um paralelo interessante que Doane articula: a construção dos cenários e a relação com o consumismo, o modelo capitalista. Pois segundo a autora, esses filmes estão muito preocupados em construir um lugar específico para a espectadora, em agenciar os seus desejos.



Figura 36 - Cena de Jeanne se preparando para dormir no primeiro dia da narrativa.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).



Figura 37 - Cena de Jeanne se arrumando no segundo dia da narrativa. Antes de receber o cliente.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

A personagem Jeanne demonstra se preocupar com sua aparência, existe um número considerável de cenas em que ela está diante do espelho, penteando os cabelos ou se maquiando, sua aparência sempre está impecável, e o momento em que isso não ocorre funciona como uma maneira de marcar uma ruptura no seu automatismo, dar a perceber que algo atravessou a dinâmica de repetições de comportamentos. Essa ruptura também envolve um deslocamento na lógica de Jeanne: não é que a personagem seja exibicionista, mas ela demonstra a preocupação com um padrão de beleza, uma padrão de “boa mulher”, o que Mary Ann Doane (1987) parece associar às lógicas capitalistas de

fetichismo e agenciamento do desejo. O que obviamente não está desassociado, condizendo com a comercialização do copo de Jeanne, como Mulvey (2016) apontou:

A persona de Jeanne também é inscrita na propriedade da superfície. Mas enquanto a elegância despretensiosa de suas roupas esconde a conotação de sexualidade associada à prostituição, a perfeição absoluta de sua aparência, maquiagem e cabelo sugerem paradoxalmente uma superfície que esconde algum segredo. (MULVEY, 2016, p. 30, tradução nossa).

A frase de Mulvey (1983) que é utilizada como disparador para as questões de Teresa de Lauretis sobre o desejo, “o sadismo necessita de uma história” (MULVEY, apud LAURETIS, 1984, p.103, tradução nossa), se referia aos filmes de Alfred Hitchcock, que trabalham com uma lógica sádica. Porém, interpretações como de Ismail Xavier (2003) possibilitam que pensemos a obra de Hitchcock como uma forma de demonstrar essa lógica do desejo, de evidenciar os paradigmas do próprio cinema e sua relação com o espectador. Partindo da análise de *Janela indiscreta* (*Rear window*, 1954), Xavier (2003) propõe que o cineasta apresenta o filme sugerindo a “hipótese do espetáculo como *crime por procuração*” (XAVIER, 20003, p. 84). Ou seja, Hitchcock articula a questão do desejo de ver, que é um dos paradigmas do cinema, conforme discutimos através de Mulvey (1983) e outros teóricos, deixando evidente, problematizando a questão, tanto na própria forma fílmica como no discurso entre os personagens, por exemplo: a massagista que alerta Jeff que é crime espiar a vida dos outros, que existem leis contra práticas voyeurísticas. Isso, segundo Xavier (2003), é uma forma de trazer o lugar do espectador e a relação de *voyeur* estabelecida pelo cinema para o centro da narrativa. Uma forma de inscrever “a cena dentro da cena” (XAVIER, 2003, p. 60).



Figura 38 - Cena no terceiro dia da narrativa, Jeanne retira dinheiro da sopeira para as compras.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

No filme *Janela indiscreta* (2003), a história do casal é utilizada para demonstrar a lógica do desejo de Jeff, que busca comprovar o crime realizado pelo vizinho, que testemunhou de sua janela, ao mesmo tempo que tenta se esquivar do casamento com sua namorada, Liza. Xavier (2003) argumenta que Liza só alcança seu desejo do casamento quando passa a fazer parte da outra cena, a cena que Jeff observa, quando a personagem invade a casa dos vizinhos a fim de investigar o crime. Segundo o pesquisador, isso é uma forma de fazer com que Jeff ocupe o lugar do espectador, daquele que deseja ver. Em sua maioria, os planos são fixos e direcionados de um único ponto: o lugar onde Jeff observa. Isso, segundo o autor, é uma forma de evocar a relação do teatro, palco e plateia, que produz um olhar geométrico da cena. O único momento que a câmera se altera é no clímax, possuindo outra forma de enquadramento. Tal geometria do olhar que Hitchcock cria proporciona um jogo de espelhamentos, em que os desejos dos personagens e espectadores se confundem, independente das dinâmicas de identificação direta com o personagem, pois é mais importante a forma como os desejos dos espectadores e personagens são compartilhados. Em *Jeanne Dielman* temos também o quadro fixo, que acompanha a vida da personagem sempre dos mesmos pontos de vista, a câmera não muda sua altura. De certa forma, como apontamos acima, a forma do enquadramento que constrange propõe um olhar observador e vigilante, o que pode ser associado à experiência de voyeur, como em *Janela indiscreta*. A personagem de Jeanne, diferentemente de Jeff, não demonstra seus desejos, estando sempre vinculada a esse lugar de abdicar de si em prol do outro, o que a aproxima da tendência masoquista. Jeanne não deseja olhar e nem ser olhada, e o enquadramento não se propõe a mostrar o ponto de vista de Jeanne. Acompanhamos a vida da personagem de forma distanciada, no lugar consciente de espectador.

A questão não é tanto sobre os desejos da personagem, pois ela os nega ao longo da narrativa, e a morte do cliente também pode ser uma negação desse desejo, que ainda sim gira numa chave sádica, de infligir dor. Porém a grande questão dos desejos nos filmes de Akerman é que eles não operam dentro da lógica edipiana. Os filmes desmascaram tal lógica, e por trazer à luz a questão, possibilitam subversões das lógicas dominantes, e outras vidas para as personagens. O interessante dos filmes de Akerman, dentro de uma política feminina, está nessa articulação dos desejos edipianos como vingança, como disse Lauretis (1984), pois uma vez que estão evidentes, e pelas estratégias de engajamento na imagem promovida ao longo do filme, nas fissuras, por

produzir sensações, a cineasta também produz desejos nos espectadores — desejos diferentes dos promovidos pelo olhar masculino, que busca o sofrimento e a dor da personagem feminina.

Existe, de novo, o espelhamento pelo qual eu, espectador, observo Jeff, meu representante, observando o assassino. Mas o essencial não está nessa geometria, mas no outro espelhamento que se sobrepõe a esse: eu, espectador, desejo o crime de Thorwald tanto quanto Jeff. (XAVIER, 2003, p. 78)

O desejo do espectador conduzido pelo filme é essencial para entender a relação aqui proposta entre os desejos como formas de engajamento do espectador, compartilhando da sensação de claustrofobia doméstica tanto quanto Jeanne, no longa-metragem. Há aí um “convite a ‘afetação’ sensorial e sentimental do espectador” (BALTAR, 2012, p.17), tal e qual Baltar aponta nos filmes que analisa. O mesmo ocorre em *Saute ma Ville*, nessa mesma via de criar tais convites. Curiosamente, nos filmes de Akerman aqui analisados e em tantos outros, o espelhamento ocorre literalmente através do artifício do espelho enquanto objeto cenográfico. Akerman insere na cena a relação do duplo, tal e qual em *Janela indiscreta*. Somente no momento do clímax do filme é que ela muda sua forma de enquadramento — isso em *Jeanne Dielman*, pois em *Saute ma Ville*, como vimos no capítulo de análise, existe uma pluralidade maior de formatos. Mas mesmo assim, através dos *closes ups* e da expressão da personagem, alcança o mesmo efeito. Elementos que intensificam a sensação de que algo vai acontecer, o suspense — como o enquadramento da cena do sexo, por exemplo.

O espelho é um dos elementos em cena que ajuda a criar essa sensação de suspense e a expectativa por alguma ação. Na cena do assassinato, o jogo de olhares promovido pelo objeto é algo que impulsiona a ação da personagem. Característica parecida à *Saute ma Ville*, em que o olhar para espelho precede a morte, o que associamos às pulsões de morte no tópico referente ao tema no capítulo 2. Olhar-se através do espelho implica se reconhecer, um encontro com o outro que habita o interno. O espelho no cinema como lugar de duplo, de encontro com o outro como Elsaesser e Hagener (2018) formularam. Um artifício que destila subjetividade e elementos que estão escondidos, e que através dos objetos são emoldurados e destacados. Para além das motivações da personagem, que a todo momento se mantêm em aberto, o formato do quadro e a forma como o espelho emoldura o cliente e sua morte chamam atenção para a organização dos desejos. O espelho que separa os dois, colocando a imagem de um em cada lado, de certa forma

apreende o cliente, o homem que fica deitado. Jeanne, em seu movimento de subversão da lógica edipiana e patriarcal, coloca-se como aquela que cruza a fronteira do quadro, da moldura para cometer o assassinato. O movimento da personagem é bem significativo, pois ela rumo no sentido de atravessar o quadro que a figura masculina ocupa, e assim cometer o crime — uma maneira de deslocar as posições ocupadas pelo feminino comentadas no início desse tópico.

As molduras criadas pelos espelhos nas cenas declara que se trata de ações realizadas para o deleite do espectador, assim, denunciando o próprio desejo do espectador. Pois desejemos a morte do cliente tanto quanto Jeanne, ou a explosão da cidade em *Saute ma Ville*. Sentimos junto das personagens seus desejos e sentimentos. Do mesmo modo que ocorre no filme de Hitchcock, a morte está associada a algum tipo de libertação, a da culpa dos personagens por expiar, e no caso dos filmes de Akerman, da rotina de repetição compulsória. Mas ressalta-se: para os espectadores existe um jogo mais profundo apresentado por Xavier (2003) que funciona como um “bode expiatório” para que os espectadores possam sentir o desejo pelo crime e pela violência como forma de liberar esses desejos e apaziguá-los. “A cena é então importante não porque traga o exemplo regenerador, mas exatamente porque oferece a ocasião para o prazer do crime, mas num plano simbólico” (XAVIER, 2003, p.79).

No caso do filme de Hitchcock, o desejo pelo crime é aliviado pelo motivo de ter havido de fato um crime e o culpado ser preso, para que todas as vidas dos inquilinos no condomínio, assim, se tornem felizes, como ocorre no fim do filme. Porém nos filmes de Akerman não há esse final feliz: o suicídio, ou a destruição, não resolve os problemas apresentados, mas produz um final em aberto, como em *Jeanne Dielman*, ou em outros filmes já citados, como *A prisioneira*, por exemplo. Pela falta de final feliz, nos filmes da cineasta o prazer adquirido pela morte é atravessado pelo retorno às repetições. Nesse sentido é bem simbólica a cena final de *Jeanne Dielman*, na qual a personagem está com as mãos cheias de sangue, sentada à mesa, provavelmente esperando o filho, ou alguém que vai descobrir o seu ato, como se esperasse pela condenação, o que não produz o caráter regenerador.



Figura 39 - Cena do assassinato.

Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).

Essa é uma forma de criar uma dinâmica que envolve prazer, mas também o desprazer, o desconforto, um jogo perverso. Talvez esteja aí o poder afetivo dos filmes de Akerman, pois os deslocamentos na narrativa proporcionam que novas conexões sejam criadas, que novas abordagens e questões possam surgir a partir da relação estabelecida entre o espectador e o filme. A falta de alívio nos filmes de Akerman, tanto em sua forma, como no tema, não produz o efeito que Xavier (2003) aponta em alguns melodramas de ter uma função social, no sentido de apaziguar os sentimentos violentos e inserir uma moral. *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman* colocam em xeque tais construções morais, e os seus estereótipos, demonstrando quão problemática é a construção dos desejos das mulheres, seja no cinema, seja na vida real.

De *Saute ma Ville* em diante – Possíveis conclusões.

Fundamentada nas definições de Jean-Claude Bernardet (1994) sobre o traço autoral, a matriz, ser algo perseguido ao longo da filmografia dos cineastas autores, concluímos a partir dos dois filmes analisados que a claustrofobia doméstica se expressa tanto na temática como na forma, promovendo recorrências e rupturas que podem ser traçadas ao longo da filmografia. Ocasionalmente uma relação de unidade, como apontada por Bernardet, em que imprime uma sensação de continuidade e referência, ou solidariedade como nomeado por Araújo (2010). Esses elementos que são arrastados ao longo da filmografia de Akerman dizem sempre sobre uma vida doméstica das mulheres, colocando a casa como o palco para questões e disputas sobre maternidade, trabalho, sexualidade, entre outros.

Os filmes *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) possuem contextos de produção e estilísticos diferentes, o que demonstra os atravessamentos de diferentes áreas na obra de Akerman. Mesmo que de formas diferentes, os dois filmes são centrados na relação entre a personagem com a casa, cenário de ambos. O espaço da casa é um elemento estrutural nos filmes de Akerman, que faz alusão à vida doméstica das mulheres, às relações com o casamento, a maternidade, etc. Percebemos ao longo da presente dissertação que a claustrofobia doméstica é sentida por meio da relação entre a casa, enquanto cenário, e as performances e corpos das atrizes, pois há interferências entre ambos a todo momento. O que explicita o funcionamento da claustrofobia doméstica como uma forma de criar sensações para alcançar políticas sobre o feminino, sobre a vida e construção do sujeito mulher.

No percurso traçado no capítulo 1, apontamos as potencialidades da casa enquanto espaço de reconhecimento, espaço que carrega memórias. Esses significados incorporados, ou que emanam dos objetos domésticos, produzem essa rede de afetos comentada por Vladimir Safatle (2016), que dizem respeito à formação dessas subjetividades, mas que impactam e constroem as identidades, as performances dos sujeitos, produzindo adesões que são corporais, de acordo com Judith Butler (2015).

Nos filmes de Chantal Akerman essa dinâmica de demonstrar no corpo as adesões sociais às normas impostas às mulheres é onde encontramos o caráter lacunar comentado por Margulies (2016). Aqui, apontamos que a grande fissura, lacuna, é promovida pela forma como o corpo se comporta em relação a esse espaço doméstico, que também

adquire uma presença corporal. Nesse sentido, há diversos elementos que compõem a casa, o cenário, que são fontes importantes de interpretações narrativas, como a luz neon e a sopeira, apontada em *Jeanne Dielman* por Mulvey (2016), ou o fogão em *Saute ma Ville*, entre outros objetos que auxiliam a construção desses significados incorporados, ou encarnados, como Vivian Sobchack (2004) nomeou. Essa é uma maneira de promover sentidos e significados entre a performance das personagens e os objetos domésticos. Os elementos em cena agem um sobre o outro, sempre interpelando. As ações das personagens marcam sentidos nesses objetos, que através da forma como aparecem no enquadramento são saturados pela repetição, criando assim novos caminhos, outras possibilidades interpretativas, que surgem dessas fissuras criadas ao longo do filme.

Existem diferentes formas de construir essa presença corporal da casa, como podemos ver nos elementos analisados nos capítulos 2 e 3. Porém, é importante destacar a presença do dispositivo para a construção desse espaço doméstico, as formas como os enquadramentos são realizados. Em *Saute ma Ville*, podemos perceber que a claustrofobia é construída através dos movimentos de câmera e da montagem mais acelerada, que sufoca através do frenesi. Já em *Jeanne Dielman*, como Roberta Veiga (2008) colocou, existe uma estética do confinamento proposta pelo dispositivo, que no próprio jeito de enquadrar materializa a prisão vivida pelas personagens. Acreditamos que tanto o frenesi de imagens e movimentos em *Saute ma Ville*, como a câmera fixa e duradoura de *Jeanne Dielman* são maneiras de construir sensações evocadas pela forma como são mostradas, colocadas em quadro. Defendemos que, independentemente das formas utilizadas para a construção do filme, de seu tempo, ritmo, a sensação de claustrofobia doméstica é algo presente — uma junção de um discurso, que pode ser entendido como ideológico, ou político, com a forma, produzindo uma estética que produz sensações que auxiliam a desmascar a falta de liberdade das mulheres. As formas de construção espacial da casa, de confinamento, são no cinema de Akerman um método para a construção e compartilhamento de sensações, de afetos. Essas formas de espaço somadas as vidas e ações repetitivas das personagens produzem o signo da claustrofobia doméstica, algo que está vinculado ao caráter crítico que os filmes adquirem sobre a vida das mulheres.

Nos filmes de Chantal Akerman alguns aspectos formais são defendidos como seus traços estilísticos, elementos que também aparecem em outros cineastas, como o uso do plano-sequência, a câmera fixa, a performance das personagens e o uso do som. O plano-sequência em *Saute ma Ville* é apresentado de outra maneira, através de *travellings*,

inexistentes em *Jeanne Dielman*. Característica que estabelece diálogos com os outros diretores envolvidos com o cinema moderno, pois, como vimos, havia um debate no período em torno de como mostrar, da construção do ponto de vista, sobretudo da presença da câmera. Como vimos, muitos cineastas utilizaram esses aspectos como formas de criar um distanciamento e produzir uma postura reflexiva no espectador, principalmente por meio da câmera fixa.

Akerman mostra em seus filmes uma forma diferente de produzir um cinema narrativo, não tanto pautado no texto falado pelos atores, mas por meio de sistemas de visibilidades que nas próprias imagens produzem um ponto de vista, uma forma de ver. Isso estaria próximo ao que Cristian Metz (1972) chamou de narrativas complexas, pois os filmes de Akerman recorrem a diversos campos como inspirações imagéticas, ou mesmo temáticas, que fazem parte de características vinculadas ao cinema clássico do mesmo modo que também apresenta elementos vinculados aos debates de vanguarda.

Em *Jeanne Dielman* podemos ver essa confluência nos objetos e estereótipo da personagem, que lembram o cinema hollywoodiano, ao mesmo tempo que a câmera fixa distanciada faz parte do debate moderno. Já *Saute ma Ville*, um filme mais próximo da estética das vanguardas, também conjuga elementos que fazem parte do primeiro cinema, das vídeo-performances, além da referência e inspiração declarada no filme *O Demônio das onze horas* (1965) de Godard. Um modo de carregar para seus filmes elementos que fazem parte do familiar, produzir esse reconhecimento e dele se afastar.

O debate sobre como as histórias das mulheres são representadas pelo cinema é vastamente travado pelas teóricas envolvidas com o movimento feminista, que apontam em algumas produções alternativas para tal representação, produzindo uma outra sintaxe, uma outra forma de organização de um discurso. Conforme Mary Ann Doane (1981) demonstra em seu texto, existem diversas formas de expressar a narrativa nos filmes a partir de como o cineasta organiza os elementos. Situamos Akerman dentro das tendências seguidas pelos integrantes do cinema moderno e político que lançam mão de formas plurais de construção de cena. Formas que buscam desestabilizar o espectador e promover outras formas de apreensão.

O valor performático que entende o filme enquanto apresentação, e não representação das personagens dentro da tela, promove fissuras, elementos que desconfiguram a narrativa e colocam o espectador em estado de suspensão, de

engajamento. Os gestos das personagens somados a forma como são enquadrados, exibidos, expressam seus sentimentos, elementos subjetivos. Utilizamos a pesquisa de Elena del Rio (2008) e Deleuze (2008) para a análise desses momentos, pois funcionam como vetores de afetos e outras formas de percepção do filme. São relações de afeto que interrompem um fluxo narrativo para chamar atenção para pequenos detalhes que vão constituindo as lacunas deixadas pela diretora, e que convoca quem assiste a preencher, ou minimamente refletir sobre as normas impostas às mulheres. O poder afetivo e performático, expressivo, nessa pesquisa são entendidos a partir da del Rio (2008) como forças que produzem questionamentos, evocando uma experiência corporal em quem assiste aos filmes — uma experiência que é pontuada pela relação do espaço doméstico (a casa) com o corpo da personagem.

Em *Saute ma Ville*, os cortes e as formas de enquadrar demonstram um espírito do inesperado, um frenesi de imagens que vão causando a sensação corporal de claustrofobia no espectador, assim como vai demarcando o espaço da casa como uma prisão. Os movimentos de câmera buscam acompanhar os movimentos da personagem, proporcionando pontos de vista sensíveis, hápticos, que fazem o espectador ocupar um ponto de vista específico, que não constrói uma relação de identificação com a personagem, mas sim uma experiência no “aqui e agora”, uma experiência de presença que produz diversas relações de afeto a partir do filme e com o filme. Como podemos observar ao longo da análise de *Saute ma Ville*, os enquadramentos e a montagem criam uma sensação de paralisia causada pela velocidade dos cortes e pelos diferentes tipos de enquadramento usados nas cenas, o que somado às ações da personagem e o som, conduz à sensação de claustrofobia doméstica.

O mesmo ocorre em *Jeanne Dielman*, porém de formas totalmente diferentes. Se em *Saute ma Ville* o frenesi das imagens é o que nos sufoca, em *Jeanne Dielman* é a falta de ação e a longa duração que constroem essa sensação de paralisia, o regime de enquadramentos fixos e distanciados em longa duração cria uma estética homogênea que doutrina o corpo do espectador, fazendo-o se sentir como a personagem do filme, dentro do regime de ordem doméstico. O que seria próximo à estética do confinamento discutida por Roberta Veiga. Uma forma que no jeito de enquadrar e na duração dos planos emprega um modo corporal de experiência, pois o enquadramento implica um estado corporal.

Em ambos os filmes a construção do espaço da casa como claustrofóbico depende da relação do espaço e tempo de duração do plano, e de como esses elementos atingem os corpos dos personagens na tela. A longa duração dos planos em *Jeanne Dielman* e os sistemas de repetições dos enquadramentos possibilitam que diversos elementos que compõem a cena possam ganhar destaque através do sistema de quadros dentro de quadros. Assim, produzindo fissuras que chamam atenção para os elementos dentro do plano, como as cores dos ambientes e das roupas da personagem, a falta de recuo que proporciona uma característica bidimensional para a cena, o que acentua a sensação de falta de espaço, da casa claustrofóbica. Em *Jeanne Dielman* esse enquadramento fixo distanciando e de longa duração constrói o tempo, o ritmo, da espera da personagem, somado às mãos que ficam no ar, o cozimento das batatas, entre outros elementos. Já *Saute ma Ville* produz o tempo, ritmo, da euforia, do exagero, que também entra em acordo com as ações performadas por Akerman como atriz.

Essa representação do tempo, ritmo, produzem tensões que geram fissuras, lacunas, que convocam à percepção sensível. Em *Saute ma Ville*, da performance executada por Akerman podemos perceber duas características que entram em choque: o exagero e violência, como ao apertar o botão do elevador, limpar o chão, engraxar as pernas, dançar, e os momentos melancólicos enquadrados através do espelho em *close up*. Nas cenas do espelho, percebemos aquilo que Deleuze (1983) chamou de imagem-afecção, pois além da utilização do *close up*, acreditamos que ao produzir tal olhar Akerman possibilite que elementos que estão mais no subterrâneo de suas motivações possam surgir, solicitando um engajamento afetivo com o filme, conforme Deleuze e Baltar (2012) demonstram. Esses são momentos em que a narrativa é reconfigurada, pois eles suspendem o ritmo agressivo e violento das outras atividades, e inserem outras sensibilidades. São justamente esses momentos que nos fazem refletir sobre angústias da personagem, suspendem a lógica agressiva.

Existe uma dicotomia nas expressões produzidas por Akerman: o riso nos momentos iniciais, que demonstra certa euforia, um ar de brincadeira, ressaltado pela expressão ao olhar diretamente para a câmera e o riso ao derrubar o vinho, e esse outro olhar, melancólico, enquadrado através do espelho. Esse movimento dialético entre esses dois humores gera novos significados, que defendemos estar associados à claustrofobia doméstica, ao sistema de normas que atingem aos corpos, de acordo com Butler (2015). A importância dessas performances que chamam a atenção para si e que promovem uma

relação com o espectador é o fato de elas demonstrarem o caráter fabricado de tais normas, tanto dentro como fora da tela. São performances que questionam as construções dos “modos de ser” das mulheres — mesmo a forma exagerada e agressiva com que Chantal Akerman executa as tarefas domésticas, criando mais caos que organizando em *Saute ma Ville*. Ainda assim, essas ações relembram um comportamento estabelecido, realizando o movimento de desfamiliarizar a partir do familiar, como proposto por Doane (1981).

O mesmo ocorre em *Jeanne Dielman*, obviamente de uma forma diferente, porém produzindo a mesma sensação. A performance executada pela atriz Delphine Seyrig ocorre em seu tempo literal, acompanhamos todo o executar de suas tarefas domésticas. A mão que fica suspensa no ar é enquadrada por um plano longo, várias vezes ao longo do filme; ao receber o dinheiro dos clientes, ao esperar que o filho lhe entregue o copo que bebe, ou mesmo suas roupas, entre outros. As mãos de Jeanne agem como o rosto no primeiro curta, como a imagem-afecção defendida por Deleuze (1983): ambos reconfiguram a lógica da narrativa ao deixar as frustrações ou angústias da personagem aparentes. É quando a personagem derruba os objetos, quando suas ações automáticas e robóticas vacilam, que percebemos que algo foi alterado no controle incessante de ordem empregado pela personagem em sua rotina. Nesse sentido, os sistemas de repetição criados ao longo do longa-metragem são importantes para que essas micro alterações sejam visibilizadas, assim como o papel fundamental da longa duração que nos permite uma outra relação com a imagem além do fluxo narrativo convencional.

Os sistemas de repetição agem de duas formas em *Jeanne Dielman*. Uma mais óbvia, que é o registro da rotina doméstica de muitas mulheres, e outra mais profunda, que é a visibilidade da incapacidade de cumprir tal rotina de forma padronizada. Esses micromovimentos, performances, que vão se alterando e vacilando ao longo do filme são importantes para a crítica a tais normas. Por serem executados em tempo real, e muitas vezes destacados no enquadramento, como as mãos que preparam a carne, ou mesmo as mãos que “esperam”, essas ações adquirem uma forma sensível de percepção, principalmente pelo tempo, pois convocam o espectador a ter uma percepção corporal/temporal da ação, produzindo uma percepção sensível, mesmo que incômoda. O que associamos a toda a discussão sobre performance oferecida por Mariana Baltar (2012) e Elena del Rio (2008), esta referenciada justamente no poder dos afetos discutido por Deleuze (1983). Embora o tempo de *Saute ma Ville* seja diferente, essa qualidade sensível

também é evidente a seu modo, demonstrando uma prática da cineasta fundada nas tensões entre os elementos do filme, seja através da performance comedida de Jeanne ou a exagerada executada em *Saute ma Ville*.

Esse interesse em trabalhar com as sensações produzidas através dos diversos aspectos do filme também se materializa no uso sonoro, que é utilizado de formas bem particulares em seus filmes e aqui, assim como a montagem, o incluímos no conceito de *mise en scène*. Pois acreditamos que o som também entra em tensão com a performance e o enquadramento, possibilitando as lacunas, fissuras, aqui aludidas. Em *Saute ma Ville* temos um cantarolar amador, que brinca de solfejar, ou canta com a *bocca chiusa*, uma maneira dos sons parecerem murmurados, engasgados. O canto, assim como a expressão corporal, ou mesmo a montagem, intercala momentos mais eufóricos, agressivos e momentos mais sussurrados, como um choro. Esse canto, na perspectiva de Claudia Gorbman (2012), carrega para a cena aspectos narrativos e subjetivos do personagem, ele produz um comentário, ocupando quase um lugar de narrador. Há a declaração fornecida por Margulies (2016) de que o canto foi inspirado em uma manifestação de mulheres em que Akerman esteve presente, e de certa forma, por se tratar de sons comuns produzidos como forma de passar o tempo, ou para acompanhar alguma tarefa manual, o cantarolar remete às mulheres, ao preenchimento do tempo e da solidão. O canto, de certa forma, age como Bruce Williams (1991) comentou, produzindo uma relação sensível com o filme, mas distanciada da diegese. Essa é uma estratégia recorrente no cinema moderno, como formas de tal cinema produzir distanciamentos e reflexões a partir do som.

Michel Chion (2008) argumenta que o cinema moderno comumente utiliza músicas diegéticas como meios de criar ironias, se colocando como anempática, diferente da extradiegética, que seria entendida como empática. Em *Jeanne Dielman*, falta uma análise dos sons cotidianos produzidos pela personagem, como o som dos seus passos, dos objetos domésticos, a sua fala monótona, entre outros. Nesta pesquisa, somente analisamos a presença das músicas preexistentes — *Für Elise* (1810) de Beethoven e *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault* (1923), interpretada por Yvone Printemps — como também formas de ironizar ou produzir um comentário sarcástico sobre a vida de Jeanne, funcionando de forma anempática, como Chion (2008) definiu. Ambas as músicas se inserem na cena como mais camadas interpretativas. A música de Beethoven explicita, demonstra a impessoalidade entre a mãe e filho, como se a música só estivesse ali para preencher o espaço vazio entre eles. Já no segundo dia, a música interpretada por

Printemps parece satirizar as tragédias pessoais de Jeanne. A música, que faz uma “mistura” (*Pot-Pourri*) de outras canções francesas, brinca com as tragédias afetivas e com a inadequação social do personagem Gerbault, assunto da canção, e também da vida de Jeanne, uma vida dupla e isolada em seu apartamento.

Essa qualidade narrativa que os sons produzem nos filmes de Akerman demonstra um tratamento autoral da cineasta, conforme Gorbman (2007) — isto é, há uma preocupação narrativa com os sons, relacionando-o aos outros elementos, como a montagem, a performance, os enquadramentos, criando essas fissuras, deslocamentos, que convocam o espectador a ter uma presença ativa, uma percepção afetiva. Nesse sentido, esse cinema corporal, que busca o compartilhamento de experiências sensoriais a partir do filme, preocupa-se em fugir da relação explicitamente do olhar, buscando ativar outras qualidades hápticas: memórias e sensações que são despertadas tanto pelo cantarolar como pelas músicas que possuem um sistema de circulação prévio.

Essas tensões entre os elementos da cena em ambos os filmes criam essas fissuras, responsáveis por inserir essa sensação de claustrofobia doméstica que culmina em cenas de morte. Em *Saute ma Ville* temos o suicídio e a explosão do apartamento, e em *Jeanne Dielman*, o assassinato do cliente. Nos filmes de Akerman, a morte surge como um final em aberto, pois ela mesma sendo um elemento temático, também produz esses deslocamentos, principalmente da ideia de final feliz. Ocorre que os finais através da morte geram uma suspensão; de certa forma, a personagem em *Saute ma Ville* se liberta dessa prisão ao destruí-la, ao mesmo tempo que há uma certa melancolia e uma falta de outra perspectiva para as mulheres que não a morte. Nesse sentido, um final ambíguo, aberto a interpretações. Como ocorre no assassinato do cliente, não sabemos se o gesto é uma ação de libertação da vida pautada pelas lógicas de consumo, ou se, na verdade, o gesto é uma tentativa de retorno à lógica automática, pois esse homem de certa forma interpela Jeanne; é com ele que ela tem o orgasmo, e depois ele a observa pelo espelho. Essas cenas possuem uma forma diferente de enquadramento, em *Jeanne Dielman* temos o artifício dos jogos de olhares, o enquadramento via espelho. Parece um método de alterar todo o sistema de repetição, de romper com a estética homogênea para justamente chamar a atenção para essa ação, demonstrar que a lógica que era vigente já não é mais. Em *Saute ma Ville* a forma como o suicídio é enquadrado também é através do espelho, mas pelas bordas dos objetos e seu formato, a cena parece quase como uma moldura, que acompanha a cena selecionando os objetos dramáticos que a personagem carrega. A carta,

o buquê de flores, e o fogão, objeto característico de uma vida doméstica, é também ferramenta para a morte e destruição dos outros apartamentos.

Esse recurso da morte enquanto tema é bastante recorrente na filmografia da cineasta; mesmo em filmes em que ela não é representada explicitamente, ela parece rondar as personagens. Tanto os da ilha de *Manhattan* em *News From home* (1977), tal e qual a personagem *alter ego* em *Les rendez-vous d'Anna* (1978), onde certo luto e perda parece a todo momento acompanhar a personagem. A representação da morte, conforme abordamos através de Bazin (1983), é uma forma de produzir presenças corporais específicas no espectador. Segundo o autor, a morte é uma das especificidades do cinema, e a forma como o cinema consegue representar esse evento reproduz uma sensação de “aqui e agora”, uma sensação de presença, um pacto com o espectador que produz uma espectadoriedade sensível. Sobretudo pelas formas de construção espacial e temporal do filme, pois como já dito, esse tipo de presença produz uma corporeidade, um estado ativo dos corpos, que partem dos corpos dentro do filme, do dispositivo formando o pacto comentado por Bazin (1983).

O espelho, como esse elemento que compõe o “como é mostrado”. É importante em ambos os filmes. A presença do objeto é essencial para a construção de um outro ponto de vista, assim como para lidar com os desejos evocados. Existe um debate extenso sobre a formulação dos desejos das mulheres nos filmes clássicos narrativos, e como acompanhamos ao longo da pesquisa, podemos perceber as fissuras como formas de produzir possíveis desejos e motivações da personagem, que se aproxima e se afasta das lógicas masoquistas exibidas nos filmes clássicos. Porém não de forma estratificada, mas sempre em aberto, uma forma de convocar o espectador a elaborar, refletir.

O espelho na posição de visibilizar o duplo, aquilo que é subterrâneo, é entendido aqui, como um elemento destinado ao espectador, uma forma de articular os desejos pelo crime tanto da personagem como de quem assiste; produz um desejo de assistir a Jeanne assassinar o seu cliente, ou mesmo produz a curiosidade criada pela imagem dramática de Chantal Akerman na cena final de *Saute ma Ville*. O espelho, de certa forma, funciona tanto como um objeto cênico como um artifício para a câmera, um artifício de enquadramento. Importante ressaltar que essa não é uma forma de identificação com a personagem, mas sim um compartilhamento sensível gerado a partir do estado de presença, uma relação afetiva.

Esses objetos e sons em cena possuem diálogos com cenários já construídos pelo cinema, como o uso do espelho pelos melodramas. Esses objetos carregam esse caráter familiar e são importantes para as estratégias de desfamiliarização, ou usar como vingança as relações com as narrativas edípicas, como Teresa de Lauretis (1984) coloca. Esses objetos em cena, em alguns filmes clássicos narrativos são utilizados como formas de construir subjetividades femininas, criando modos de ser e agir — tal e qual a maquiagem para a “boa” mulher, a mulher de família, ou os eletrodomésticos que as mulheres têm que ter. Nesse sentido, tanto a imagem do fogão, reiterada diversas vezes ao longo de *Saute ma Ville*, como os objetos domésticos de Jeanne ajudam a perceber tais formulações; ademais, é pela forma como a cineasta os mostra, criando fissuras, torções, distanciamentos e engajamentos, que tais concepções são postas em xeque, problematizadas e percebidas como constructos sociais.

As relações entre a estruturação edípica da narrativa aparecem nos filmes de Akerman como uma forma de subversão da própria lógica, uma vez que Akerman deixa evidentes as relações entre a mulher e a casa, associando o prazer feminino a dinâmicas masoquistas. Mais uma maneira de desfamiliarizar essas concepções castradoras da mulher que são tão correntes no cotidiano, sendo inclusive aprendidas no espaço doméstico. Akerman, pela forma como enquadra, como dirige as performances e os sons, como conduz os temas, proporciona que diversos estranhamentos, fissuras surjam rompendo com o fluxo narrativo e com concepções sobre o que é ser mulher, incluindo a lógica masoquista em que o prazer feminino está associado à dor e ao sofrimento. Assim, o cinema de Akerman é um importante instrumento de crítica e discussão sobre o feminino.

Lista de figuras

- Figura 1** - Cena de Abertura. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 53**
- Figura 2** - Cena em que Akerman entra no cômodo pela primeira vez. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 56**
- Figura 3** - Cena que Akerman está demonstrando um ar de brincadeira. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 67**
- Figura 4** - Cena que Akerman olha diretamente para a câmera. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 68**
- Figura 5** - Akerman se preparando para passar pano no chão após jogar os utensílios domésticos. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 70**
- Figura 6** - Cena que Akerman se olha através do espelho. Movimento zoom para aproximar a imagem da personagem. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 71**
- Figura 7** - Cena que Akerman bate em seu rosto. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 73**
- Figura 8** - Akerman escrevendo (assinando) no espelho. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 78**
- Figura 9** - Cena da primeira fase do filme, quando Akerman ainda está em seu apartamento e retira os móveis. Fonte: *Eu, você, ele, ela (Je, tu, il, elle, 1974)*. **p. 78**
- Figura 10** - Cena de Akerman subindo para seu apartamento. Sequência de diferentes cortes e enquadramentos. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 84**
- Figura 11** - Cena que Akerman "limpa" o chão. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 86**
- Figura 12** - Cena do engraxar os sapatos e pernas. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 88**
- Figura 13** - Cena que Akerman derruba um objeto no chão. A câmera movimenta-se para acompanhar a ação e manter a personagem no centro do quadro. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 90**
- Figura 14** - Cena do suicídio. Ponto de vista do espelho. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 93**
- Figura 15** - Cena do assassinato do cliente. Ponto de vista do espelho. Fonte: *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). **p. 97**
- Figura 16** - Cena que Akerman se olha através do espelho antes de cometer suicídio. Fonte: *Saute ma Ville* (1968). **p. 100**

Figura 17 - Plano sequência final com a ilha de Manhattan ao fundo (ilha dos mortos).
Fonte: *News from home* (1977). **p. 104**

Figura 18 - Cena de Jeanne no Elevador do prédio. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975).
p. 107

Figura 19 - Cena inicial. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 109**

Figura 20 - Cena de Jeanne engraxando os sapatos do filho na manhã do segundo dia.
Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 113**

Figura 21 - Cena da conversa entre Jeanne e a vizinha no segundo dia. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 117**

Figura 22 - Cena de Jeanne no primeiro dia após colocar o dinheiro na sopeira. Fonte:
Jeanne Dielman (1975). **p. 120**

Figura 23 - Cena do segundo dia após Jeanne depositar o dinheiro na sopeira. Ela esquece
de fechar a tampa. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 120**

Figura 24 - Conversa entre Sylvain e Jeanne em que a luz atravessa a parede que Jeanne
está. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 122**

Figura 25 - sistema de cores verde dos móveis do quarto e a toalha branca utilizada para
o sexo. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 124**

Figura 26 - O mesmo sistema de cores verde e branco no banheiro. O branco da banheira
também é associado a nudez. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 125**

Figura 27 - Cena de metrô de Nova York. Fonte: *Notícias de casa* (*News from home*,
1977). **p. 126**

Figura 28 - Cena de Jeanne recebendo o cliente no primeiro dia. Fonte: *Jeanne Dielman*
(1975). **p. 129**

Figura 29 - Cena de Jeanne preparando a refeição no segundo dia. Fonte: *Jeanne Dielman*
(1975). **p. 135**

Figura 30 - Cena de Jeanne descascando as batatas após tê-las queimado por perder a
hora com o cliente. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 137**

Figura 31 - Cena de Jeanne amassando a carne no terceiro dia. Fonte: *Jeanne Dielman*
(1975). **p. 140**

Figura 32 - Cena de Jeanne ouvindo *Für Elise* no primeiro dia da narrativa. Fonte: *Jeanne Dielman*
(1975). **p. 144**

Figura 33 - Cena em que toca no rádio *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault*. Fonte: *Jeanne Dielman*
(1975). **p. 146**

Figura 34 - Cena da conversa entre mãe e filho no primeiro dia da narrativa. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 154**

Figura 35 - Cena do orgasmo. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 159**

Figura 36 - Cena de Jeanne se preparando para dormir no primeiro dia da narrativa. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 161**

Figura 37 - Cena de Jeanne se arrumando no segundo dia da narrativa. Antes de receber o cliente. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 161**

Figura 38 - Cena no terceiro dia da narrativa, Jeanne retira dinheiro da sopeira para as compras. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 162**

Figura 39 - Cena do assassinato. Fonte: *Jeanne Dielman* (1975). **p. 166**

Filmes citados

Filmes de Chantal Akerman

A prisioneira (La Captive, 2000),

Eu, você, ele, ela (Je, tu, il, elle, 1974),

Là-bas (2006),

Não é um filme caseiro (No home movie, 2015).

Notícias de casa (News from home, 1977).

O quarto (La Chambre, 1972).

Os encontros de Anna (Les Rendez-vous D'Anna, 1978)

Toda uma noite (Toute une nuit (1982).

Outros diretores

A Bela da Tarde (Belle de Jour, 1967), de Luis Buñuel.

Acosado (À bout de souffle, 1960), de Jean-Luc Godard.

A dama das camélias (Camillie, 1936), de Alexandre Dumas.

A linha geral (Staroye i novoye, 1929), de Sergei Eisenstein.

As duas faces da felicidade (Le Bonheur, 1964), de Agnès Varda.

As lágrimas amargas de Petra von Kant (Die bitteren tränen der Petra von Kant, 1972), de Rainer Werner Fassbinder.

Desistfilm (1954), de Stan Brakhage.

Enigmas da esfinge (Riddles of Sphinx, 1977), Laura Mulvey e Peter Wollen,

Duas ou três coisas que sei dela (Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1967), de Jean-Luc Godard.

Eat (1963), de Andy Warhol.

Enigmas da esfinge (Riddles of Sphinx, 1977), de Laura Mulvey e Peter Wollen.

La Course de Taureaux (1951), de Pierre Braunberger,

O Demônio das onze horas (Pierrot le Fou, 1965), de Jean-Luc Godard.

Rear Window (Janela indiscreta, 1954), Alfred Hitchcock.

Sexta-Feira à noite (Vendredi soir, 2002), de Claire Denis.

Sleep (1964), de Andy Warhol.

Thriller (1979), de Sally Potter.

Uma mulher para dois (Jules et Jim, 1962), de François Truffaut.

Bibliografia

ARAÚJO SILVA, Mateus. “Fotograma comentado - Amor de filha (Toute une nuit, 1982)”. *Devires – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich)*, v.7, n.1, 2010.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

_____. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BALTAR, Mariana. “Afeto e atrações como forças disruptivas no cinema brasileiro”. Porto Alegre: Sulina [no prelo].

_____. “De uma mulher para mulher: o campo pornográfico para o deleite dos femininos”. In HOLANDA, Karla (org), *Mulheres de cinema*, Rio de Janeiro: Numa, 2019.

_____. “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão”. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base in XAVIER, Ismail (ed), *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. “Morte todas as tardes”. In XAVIER, Ismail (org), *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo Sexo: Fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A Evolução Criadora*. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSTROM, Janet. “Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles, de Chantal Akerman”. In *Devires – Cinema e Humanidades*. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v.7, n.1, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas, SP: Editora Unicamp; São Paulo, SP: Editora USP, 2013.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *La narración em el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires e México: Paidós, 1996.

_____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BRANDÃO, Ludmila de. *A casa subjetiva: materiais, afetos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Relatar a si mesmo – crítica da violência ética*. Trad: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. “Vidas precárias”. In: *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Trad. LAMARÃO, S e CUNHA, A. M. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. “Violência, luto, política”. In *Gênero e Performance: textos essenciais* V.o1. Org. BAPTISTA, M.M. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

CAHIERS DU CINÉMA. *Chantal Akerman – Autopotrait en cineaste*. França: 2004.

CENRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. O cinema de Chantal Akerman. Curadoria Carla Maia; textos de Chantal Akerman e outros; tradução de bruna de Gioia e outros. São Paulo, 2009.

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5*. São Paulo: Ed 34, 1997.

DEVIRES – Cinema e Humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v.7, n.1, 2010.

Del RÍO, Elena. *Powers of Affection. Deleuze and the cinemas of performance*. Edinburg University Press, 2008.

DOANE, Mary A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Indiana: University Press, 1987.

_____. "Woman's Stake: Filming the female body". *The MIT Press*, October, Vol. 17, The New Talkies, Summer, 1981.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

ELSAESSER, Thomas. "A cinema of Vicious Circles" in RAYNS, Tony, Fassbinder, London: BFI, 1980.

_____. "Tales of Sound and Furry: Observations on the Family Melodrama" in GLEDHILL, Christine (ed), *Home is Where the Hearth is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 1987, p.43-69.

_____. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Editora Sesc, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos*. São Paulo: Papirus, 2018.

EISENSTEIN, Serguéi M. "Montagem de Atrações". In XAVIER, Ismail (ed), *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

FABRIS, Annateresa. “O debate crítico sobre o Hiper-realismo”. *ArtCultura*. Vol.8, n.12, jan/jun, 2006.

FÉRAL, Josette. “Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, In *Modern Drama*, v. 25, n. 01, March 1982.

FILM QUARTERLY. *A Chantal Akerman Dossier: Original Essays, Rediscovered Screenplays, Bibliography, and Historic Interview*. University of California Press. v.70 n.1, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade v.1; a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Ed.Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In *Obras completas* v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “A feminilidade”. In *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. “Sexualidade feminina”. In *O futuro de uma ilusão, O mal-estar da civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. *Luto e melancolia, Textos Maria Rita Kehl, Modesto carone, Urania Tourinho Peres*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Inibições, sintomas e ansiedade*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, vol. 20.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GORBMAN, Claudia. “Auteur Music”. In GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard D. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. University of California Press, 2007.

_____. “O canto amador”, in COSTA, F. M;SÁ, S. P. *Imagem + Som*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2012.

_____. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press; and London: BFI Publishing, 1987.

GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spector and the Avant-Garde”. In STRAUVEN, Wanda (eds). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006

KAPLAN, Ann. *Women and Film: Both sides of the camera*. London and New York: Taylor & Francis Routledge, 1988.

KEHL, Maria Rita. “A melancolia em Walter Benjamin e em Freud”. Anais do III Seminário Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”, Buenos Aires, Argentina, 2010.

LAKELAND, Mary J. “The Color of Jeanne Dielman”, In *Camera Obscura*, May 01, 1979.

LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana: University Press; New edition, 1984.

_____. “Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem”. *Revista Estudos feministas*. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Vol. 01, n 01, 1993.

_____. “Repensando el cine de mujeres, Teoría estética y feminista”. *Debate Feminista*, Marzo, Vol. 05, Mexico: Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1992.

MARGULIES, Ivone. *Nada Acontece: O cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MARTIN, Angela. “Chantal Akerman’s Films,”. *Feminist Review*, no. 3, 1979.

MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006.

MAYNE, Judith. *The woman at the keyhole: Feminism and Women’s Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990

MCBANE, Barbara. “Walking, Talking, Singing, Exploding . . . And Silence: Chantal Akerman’s Soudtracks”. *Film Quarterly*. University of California Press. v.70 n.1, 2016.

MCFADDEN, Cybelle H. *Gendered frames, embodied comeras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maiwenn*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

MORÃO, Patrícia, “Chantal Akerman, o que resta do tempo expandido”. *Revista ZUM*. V. 16, janeiro de 2019. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/exposicoes/chantal-tempo-expandido/> >.

METZ, Christian. *A significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MULVEY, Laura. “A neon sign, a soup tureen: The Jeanne Dielman universe”. *Film Quarterly*. University of California Press. v.70 n.1, 2016.

_____. “Notas sobre Sirk e o melodrama” in GUIMARÃES, Pedro Maciel, CARLOS, Cássio Starling (org). *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012.

_____. “Suddenly, a woman spectator: Na interview with Laura Mulvey”. *Another Gaze: A feminist film journal*. August 15, 2018.

_____. “Prazer visual e cinema narrativo” in XAVIER, Ismail (ed), *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

_____. *Visual and Other Pleasure*. New York: Palgrave, 1989.

NAGIB, Lúcia. “*The politics of slowness and the traps of modernity*”. In LUCA, Thiago; BARRADAS, Jorge (eds). *Slow Cinema. Traditions in World Cinema*. Edinburgh University Press, 2015.

NAPOLITANO, Marcus. “A relação entre arte e política: Uma introdução teórico-metodológica”. *Temáticas*, Campinas, v.19. n 37/38, 2011.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PETHÖ, Ágnes (org). *The Cinema Sensations*. Cambridge: Scholars Publishing, 2015.

REINER, Alain. “L’apport de la sémiotique a la conception architecturale” In ARRIVÉ, Michel e COQUET, Jean-Claude. *Sémiotique em jeu*. Paris-Amsterdam: Éditions Hadès-Benjamins, 1987.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SINGER, Ben. “Jeanne Dielman: Cinematic Interrogation and “Amplification””. *Millenium Film Journal*, n. 22, winter/spring 1989-1990.

_____. *Melodrama & Modernity – Early Sensational Cinema & It's Contexts*. Nova York: Columbia University Pres, 2001.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts – embodiment and moving image culture*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2004.

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

STILWELL, Robynn J. “The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic” in Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence, 1946-; Leppert, Richard D. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. University of California Press, 2007.

THE CRITERION COLLECTION. *Chantal Akerman in the seventies*. Irvington: New York: 2009.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura – cruzamentos, fuga, especificidades*. (Tese), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento: O dispositivo no cinema contemporâneo*. (Tese), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo horizonte, 2008.

_____. “Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase”. In HOLANDA, Karla (org), *Mulheres de cinema*, Rio de Janeiro: Numa, 2019.

_____. “Jeanne Dielman e a travessia da espectadora” In *Forumdoc*. Belo Horizonte, 2012.

_____. “Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?”. *Devires – Cinema e Humanidades*. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v.7, n.1, 2010.

ISHAGHPOUR, Youssef. “O fluxo e o quadro”. In *Devires – Cinema e Humanidades – Dossiê: Chantal Akerman*. v.7. n. 1, 2010.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *O olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

WILLIAMS, Bruce. “Splintered Perspectives: Counterpoint and Subjectivity in the Modernist Film Narrative,”. *Film Criticism*, no. 2, 1991.

WILLIAMS, Linda. “Film Bodies: gender, genre and excess”. In BRAUDY, Leo e COHEN, Marshall (eds). *Film Theory and criticism*. NY/Oxford, Oxford University Press, 2004.

_____. “Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama” in GLEDHILL, Christine (ed), *Home is Where the Hearth is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. London: BFI, 1987.

