



FOTOGRAMA COMENTADO

Amor de filha (*Toute une nuit*, 1982)

MATEUS ARAÚJO SILVA

Doutor em filosofia pela Université de Paris I (Sorbonne-Panthéon) e pela UFMG
Ensaísta, tradutor e curador de cinema

I

Bem vestida e bem penteada, uma mulher de meia idade fuma em silêncio ao lado de uma porta branca fechada, que ladeia uma parede mais escura, do lado de fora de uma casa. Postada diante daquela porta, a câmera enquadra seu corpo do joelho para cima, sonegando ao espectador a barra de seu longo vestido bege e o que ele deixaria entrever de suas pernas. Ruídos em off de passos e de um abrir e fechar de porta nos fazem imaginar que um vizinho está chegando em casa, impressão reforçada por uma breve olhadela da mulher para algo à sua direita, que permanece no extracampo mas atrai sua atenção. Por três vezes, a um intervalo de alguns segundos, uma voz de menina, que parece vir de trás da porta fechada, chama a mulher: “Mamãe? ... Mamãe? ... Mamãe?”. Sem reagir imediatamente, a mãe acaba jogando o cigarro no chão, abrindo a porta e entrando em casa, atendendo sem pressa ao chamado da filha, nunca visível na imagem.

Por sua composição plástica menos simétrica que de costume e pela situação dramática banal que ele nos mostra, este plano fixo de um minuto e quinze segundos, ao qual voltarei mais adiante, tende a passar despercebido no fluxo das cenas breves de que se compõe *Toute une nuit* (1982). Quando ele aparece, aos 22' de filme, o espectador já viu os 37 planos que o precederam, e teve assim o devido tempo de pressentir a regra do jogo, que os 111 planos seguintes confirmarão, deixando ainda mais claras as escolhas dramáticas e estilísticas de Chantal Akerman neste seu sexto longa-metragem, um dos mais livres e mais bonitos de toda a sua carreira.

II

Não se tratava agora de contar, do início ao fim, uma história com um personagem principal, e nem mesmo de eleger algum protagonista em torno do qual o relato giraria - como

ocorria com Julie em *Je tu il elle* (1974), com Jeanne em *Jeanne Dielman* (1975) ou com Anna em *Les Rendez-vous d'Anna* (1978). Depois destes três longas narrativos dos anos 70, centrados em protagonistas femininas, Akerman decidiu nos três longas de ficção dos anos 80 (*Toute une nuit*, *Golden Eighties*, de 1986, e *Histoires d'Amérique*, de 1989) experimentar histórias cheias de personagens, tratados em pé de igualdade¹. Como se ela quisesse dar agora alguma espessura dramática aos vários corpos anônimos que apareciam de modo fugaz sem ganhar vida própria em *Hotel Monterey* (1972) e *News from Home* (1976), seus dois longas novaiorquinos dos anos 70, que poderíamos qualificar de documentários experimentais².

Inaugurando este novo ciclo de ficções corais sem protagonista, ela segue em *Toute une nuit* uma pequena legião de personagens quase sempre anônimos que, numa noite de verão, se encontram e desencontram nalguns lugares de Bruxelas e arredores. Nunca nomeados e raramente identificáveis pelo espectador não belga, tais lugares estão frequentemente ligados à memória afetiva da cineasta, como ruas que ela frequentou em sua juventude ou apartamentos emprestados por seus amigos para algumas das cenas de interiores. A ação fica circunscrita àquela noite toda, de um fim de tarde até o raiar do dia seguinte, confirmando assim a indicação do título sobriamente denotativo que sugeria pela primeira vez um parâmetro temporal como chave inicial de leitura de um longa da cineasta³. Com raras exceções, as oitenta e poucas cenas do filme giram em torno do amor, presente ou ausente. Poderíamos dizer, parafraseando Pirandello, que o filme nos mostra uns 60 personagens à procura de um amor. Do resto de suas vidas (sua história, seu trabalho, sua família), pouco nos é dado entrever - ou deduzir.

Mesmo daquela procura, aliás, só vemos instantes isolados, subtraídos a um encadeamento narrativo que os situasse claramente na vida de cada um, mas reinseridos numa cadeia de gestos comuns que lhes fornece uma espécie de contexto coreográfico. Uma ciranda de corpos esperando, se abraçando, se aproximando ou se afastando, vez por outra dançando, entrando ou saindo por portas. Os diálogos são poucos e sumários. Alguns personagens reaparecem ao longo da noite, ritmando o fluxo das micro-narrativas que se sucedem ou se alternam. De outros, não temos mais notícia depois de vê-los pela primeira vez. Organizando-se como um estudo dos gestos de amor dos personagens, o filme

¹ Isto já ocorria nos roteiros esboçados pela cineasta em 1978-9 para dois longas que adaptariam *Le Manoir* e *Le domaine* (romances dos anos 50 do escritor judeu-polonês radicado nos EUA Isaac Bashevis Singer), mas que ela não conseguiu filmar, por falta de financiamento.

² Dos anos 90 para cá, todos os seus longas de ficção retomam uma dramaturgia mais clássica fundada num par de protagonistas, como em *Un divan à New York* (1996), *La captive* (1999) e *Demain on déménage* (2004), ou num trio, como em *Nuit et jour* (1991). A relativização dos protagonistas ficou restrita à sua trilogia documentária *D'Est* (1993), *Sud* (1998) e *De l'autre côté* (2006).

³ Desde o início da sua filmografia, são frequentes os títulos indicando parâmetros espaciais, sob a forma de substantivos comuns (*Saute ma ville*, *La Chambre*, *News from home*, *Letters home*, *Le déménagement*), nomes próprios de lugares (*Hotel Monterey*, *Jeanne Dielman*, *23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles*, *Hotel des Acacias*, *Rue Mallet-Stevens*, *Histoires d'Amérique*, *Un divan à New York*), locuções adverbiais (*De l'autre côté*, *Là-bas*) ou mesmo pontos cardeais (*D'Est*, *Sud*). Os títulos indicando parâmetros temporais também aparecem, mas com frequência menor (*Le 15/8*, *Aujourd'hui, dis-moi*, *Toute une nuit*, *Les années 80*, *Pina Bausch "Un jour Pina a demandé"*, *Les trois dernières sonates de Franz Schubert*, *Nuit et jour*). Alguns de seus títulos associam os dois parâmetros, como *Golden Eighties (La galerie)*, *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* e *Demain on déménage*.

⁴ Como já notaram de passagem Dominique Paini (que qualificou as sequências curtas do filme de “*breves pas de deux* à la Pina Bausch”) e Stéphane Bouquet (que qualificou o filme de “arqui-bauschiano”). Para além da atenção de ambas aos gestos amorosos cotidianos, transfigurados em suas respectivas estilizações estéticas, o filme de Akerman e os trabalhos de Pina esperam ainda uma abordagem comparativa mais circunstanciada.

⁵ Intenso e fugaz, o fascínio inicial de Akerman por Pina deu lugar a um afastamento definitivo depois da experiência do documentário, a cineasta se sentindo sufocada com o que foi lhe aparecendo cada vez mais claramente como crueldade e sadismo no mundo de Pina, de cuja sensibilidade se viu no fim das contas muito distante (a par da admiração que restou), segundo ela mesma me contou num debate público recente no Centre Pompidou.

mostra o movimento (ou a imobilidade) de seus corpos em ruas, bares e apartamentos quaisquer como uma coreografia amorosa, dançada ora em duo, ora em solo. O narrador silente que olha ou escuta toda aquela agitação passou a noite em claro - ou sonhou o balé inteiro. Este nos faz pensar na dança-teatro de Pina Bausch⁴, que Akerman descobrira maravilhada em Colônia (onde assistiu à coreografia *Bandoneón* e a uma outra de que não se lembra, talvez *Café Müller*) em 1981, pouco antes de filmar *Toute une Nuit*. Não por acaso, seu cinema se encontrou com o trabalho da coreógrafa um ano depois do lançamento de *Toute une nuit*, ao consagrar-lhe o belo documentário *Pina Bausch – “Un jour Pina a demandé...”* (1983, 57)⁵.

Dos enredos muito correntes que o balé de *Toute une Nuit* permite imaginar (esperas, encontros, desencontros, despedidas, separações), o filme isola momentos com vocação para o clímax por seu forte apelo emocional, mas seu arranjo serial os reduz a meras peças de uma ciranda de sobressaltos amorosos, cuja construção é ao mesmo tempo simples e engenhosíssima. Ao despojá-los de seu contexto narrativo, a cineasta adota uma estrutura parecida com a de um filme pornográfico (que encadeasse orgasmos desvinculados de uma história) sem recorrer porém aos seus materiais habituais. Na noite reorganizada pelo filme, quase tudo ofega e palpita, mas em plena castidade visual, tão diferente da explicitude sexual de *Je tu il elle* ou *Les rendez-vous d’Anna*: em *Toute une nuit*, como observava Serge Daney num texto notável de 1982 sobre o filme (recolhido em *Ciné-Journal*), vemos os personagens antes ou depois da relação sexual, mas não há nenhuma cena de sexo, e nem sequer um beijo na boca visível! Vemos camas, pijamas e gente reclamando de um calor insuportável, mas ninguém aparece nu nas salas e nos quartos que se sucedem.

III

A solidariedade recíproca que une os 41 filmes de Akerman salta aos olhos. Apesar de singulares e diversos, 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, que já se definiu como uma “ressasseuse”. Atravessando a obra

inteira, uma tendência ao auto-retrato, explícito ou disfarçado, mas sempre em progresso⁶; a tentação do burlesco, visível já no primeiro curta *Saute ma ville* (1968), latente em longas mais sérios como *Jeanne Dielman*, explorado para valer em curtas e longas de maturidade⁷; a dimensão contemplativa, que dá aos seus documentários, desde o início, um caráter experimental⁸, e informa também suas primeiras ficções; a dialética entre uma certa clausura em espaços fechados, que dominam alguns filmes⁹, e a abertura para o exterior, mais forte noutros¹⁰; a problemática judaica, apenas tangenciada nos anos 70, maciça no projeto malogrado de adaptação dos romances de Bashevis Singer no fim da década, finalmente desenvolvida numa espécie de trilogia formada por *Aujourd'hui, dis-moi* (filmado em Paris em 1982), *Histoires d'Amérique* (filmado em 1989 em Nova York) e *Là-bas* (seu primeiro filme rodado em Israel, em 2006, no rastro de um projeto abortado de documentário esboçado em 1997, que se chamaria *Du Moyen-Orient*, e que mostraria uma série de países árabes da região até desembocar em Jerusalém). E assim por diante.

Além de partilhar com os outros filmes de Akerman esta rede de inter-relações, *Toute une nuit* aparece ainda como um ponto de inflexão no seu itinerário. Ele apresenta uma síntese de elementos presentes nos seus filmes anteriores, mas ao mesmo tempo parece liberá-la para uma nova fase de sua carreira, como se entre tantas portas que se abrem ao longo de seu balé uma delas franqueasse à própria cineasta sair do espaço que ela criou para seu cinema e respirar um pouco de ar fresco.

Ele concentra sua ação numa única noite (como *Hotel Monterey*), volta a Bruxelas (como *Jeanne Dielman* e o penúltimo bloco de *Les Rendez-vous d'Anna*) para lhe conferir o estatuto de protagonista, como *News from home* fazia com Nova York. Seus materiais se organizam novamente como uma série, a exemplo dos espaços de *Hotel Monterey*, dos gestos cotidianos da protagonista de *Jeanne Dielman*, da paisagem urbana de Nova York e das cartas maternas em *News from home*, para não falar dos rendez-vous de Anna.

Mas, como vimos, os encontros mostrados agora não se limitam mais aos personagens de alter-ego da cineasta (Julie em *Je tu il elle*, Anna em *Les Rendez-vous d'Anna*), um amplo leque de personagens está representado, como se eu você ele e ela entrássemos também na dança. E *Toute une nuit* anuncia mudanças

⁶ De *Saute ma ville* (1968) a *Là-bas* (2006), passando por *La chambre* (1972), *Je tu il elle* (1974), *Les rendez-vous d'Anna* (1978), *L'homme à la valise* (1984), *J'ai faim, j'ai froid* (1984), *Lettre d'une cineaste* (1984), *Le journal d'une paresseuse* (1986), *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), *Le jour où* (1997), a cineasta não cessou de filmar auto-retratos.

⁷ *L'Homme à la valise* (1984), *J'ai faim, j'ai froid* (1984), *Family business* (1984), *Golden Eighties* (1986), *Le journal d'une paresseuse* (1986), *Un divan à New York* (1996), *Demain, on déménage* (2004).

⁸ Era o caso de *Hotel Monterey* e de *News from home*, documentários experimentais em sua fatura, bem mais do que *Hanging out yonkers*, *Aujourd'hui, dis-moi*, *Pina Bausch – un jour Pina a demandé...* e *Les trois dernières sonates de Franz Schubert*. Esta vertente documentária da sua filmografia desemboca na poderosa trilogia *D'Est, Sud, De l'autre côté* e se prolonga no mais recente *Là-bas*.

⁹ *Saute ma ville*, *Hotel Monterey*, *La Chambre*, *Le 15/8*, *Golden Eighties*, *Je tu il elle*, *Jeanne Dielman*, *L'Homme à la valise*, *Le déménagement* e *Là-bas* privilegiam os espaços interiores, ainda que não se restrinjam inteiramente a eles e integrem alguns planos de exteriores também.

¹⁰ *News from Home* e *Histoires d'Amérique* dão a ver unicamente espaços públicos de Nova York, ainda que o primeiro traga várias cenas em estações, vagões de metrô e bares.

estilísticas significativas no cinema de Akerman, introduzindo o comentário musical não-diegético, escapando de vez à clausura ao acentuar a fluidez do trânsito entre interiores e exteriores por meio de uma legião de portas que se abrem e deixam passar os corpos (figuração visual da situação de disponibilidade amorosa de quem sai de si para ir ao encontro do outro) e inaugurando uma decupagem mais veloz.

Ele foi, de longe, o longa de Akerman mais decupado até então. Seus planos duram em média 36 segundos (são 149 planos em 90'), contra 90 segundos em *Hotel Monterey*¹¹, 108 em *Je tu il elle*¹², 56 em *Jeanne Dielman*¹³, 93 em *News from Home*¹⁴ e 60 em *Les Rendez vous d'Anna*¹⁵. Depois dele, a montagem dos longas de Akerman obedeceu a uma bipartição muito mais marcada entre, de um lado, os filmes de ficção ainda mais decupados¹⁶ e, de outro, os documentários que continuaram privilegiando os planos longos.

As ficções investem na recuperação do romanesco, experimentam de um jeito muito próprio o registro da comédia (com resultados desiguais, ora ótimos, ora menos convincentes), se reaproximam de uma decupagem mais convencional, tendem a reabilitar as figuras tradicionais do campo-contracampo e da montagem alternada, e passam a trazer planos com duração média ainda menor – 18 segundos em *Golden Eighties*¹⁷, 14 em *Nuit et jour*¹⁸, 24 em *Un divan à New York*¹⁹, 27 em *La captive*²⁰, 21 em *Demain on déménage*²¹. Os documentários, por sua vez, continuam apostando na duração dos planos (que marcavam seus primeiros longas), alternando enquadramentos e retratos frontais com longos *travellings* laterais, guardando dos filmes mais antigos (e partilhando com as instalações que a cineasta passou a realizar)²² um olhar plácido e contemplativo para paisagens e realidades carregadas de história, colhendo por vezes depoimentos de personagens, recorrendo por vezes a falas em *off* ou *over* da cineasta. A duração média dos seus planos é mais ou menos a mesma que a dos dois documentários experimentais rodados em New York nos anos 70 (*Hotel Monterey* e *News from home*), sem grandes variações: 98 segundos em *D'Est*²³, 93 em *Sud*²⁴, 92,7 em *De l'autre côté*²⁵, 79 em *Là-bas*²⁶.

¹¹ 42 planos em 63'.

¹² 50 planos em 90'.

¹³ 215 planos em 200'.

¹⁴ 58 planos em 89'.

¹⁵ 126 planos em 127'.

¹⁶ A única exceção é o singularíssimo *Histoires d'Amérique* (1988), cujos planos duram em média 66 segundos (84 planos em 92').

¹⁷ 314 planos em 96'.

¹⁸ 374 planos em 90', quase oito vezes mais que *Je tu il elle*.

¹⁹ 264 planos em 105'.

²⁰ 235 planos em 107'.

²¹ 312 planos em 110'.

²² Embora Akerman tenha usado também imagens e sons dos seus filmes de ficção nas suas instalações, sua primeira experiência em "D'est: au bord de la fiction" (1995) e as que pude ver em Paris em 2004 ("From the other side" e "Selfportrait – Autobiography in progress", no Centre Pompidou) e 2010 ("Maniac Summer", na Galeria Marian Goodman) me parecem no fim das contas mais solidárias do pólo documentário de seu cinema.

²³ 67 planos em 110'.

²⁴ 45 planos em 70'.

²⁵ 66 planos em 102'.

²⁶ 60 planos em 79'.

IV

Num filme com tantos corpos, o daquela senhora referido no início deste texto é apenas um entre muitos outros e, a um espectador desatento, pareceria incapaz de reter, por si só, nossa atenção. O prosaísmo da sua situação não lhe daria destaque algum, nem justificaria este meu comentário, não fôra por dois detalhes significativos: a atriz que interpreta esta personagem discreta é a mãe da cineasta, Natalia Akerman (Natalia Leibel quando solteira), postada diante da sua própria casa em Strombeeck, nos arredores de Bruxelas, e quem empresta na mixagem a voz à filha que chama três vezes em *off* pela mãe é a própria cineasta.

Em toda a obra fílmica de Chantal até aqui, este é o único plano em que sua mãe aparece em pessoa – donde talvez sua tendência a citá-lo e a reproduzi-lo aqui e ali²⁷. Sabemos o quanto as ficções da cineasta instituíram, entre outras coisas, um diálogo imaginário constante da filha com a mãe, mais profundo do que o de outros cineastas que usam suas mães como atrizes de seus filmes²⁸. Tal diálogo paira como uma sombra sobre boa parte de sua obra, evidência que ela nunca procurou esconder, e que a crítica já chegou a tematizar²⁹. Ele não está ausente de *Jeanne Dielman*, que Chantal diz ter feito para a mãe – uma das fontes diretas de sua inspiração para o personagem da protagonista. Ele está no coração de *News from Home*, em cuja banda sonora todas as palavras vem de Natalia, mais precisamente de 20 cartas de amor e saudade maternos que ela escrevia de Bruxelas a Chantal quando esta foi morar em Nova York no início dos anos 70, e que a própria Chantal, a pequenos intervalos ao longo do filme inteiro, lê em *over* com voz monocrorde, enquanto planos documentais de espaços públicos de Nova York desfilam na imagem. Ele é encenado num bloco de 17 minutos com uma das sequências mais carregadas de afeto de *Les Rendez-vous d'Anna*, na qual a protagonista (alter-ego da cineasta, com a qual partilha a profissão, a história, o apartamento parisiense e mesmo o nome)³⁰ reencontra a mãe em Bruxelas e divide com ela a mesma cama de casal de um hotel, contando-lhe naquela noite um amor homoerótico que a faz pensar nela. Vinte anos mais tarde, a novela autobiográfica *Une famille à Bruxelles* (Paris: L'Arche, 1998) retoma frontalmente a relação entre mãe e filha, cujas vozes vão se alternando na condução do relato, de modo a

²⁷ Anos depois de inseri-lo no seu filme *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), a cineasta reproduz um de seus fotogramas na p. 25 de seu livro *Chantal Akerman: autoportrait en cinéaste* (Paris: Cahiers du Cinéma / Centre Pompidou, 2004).

²⁸ Lembremos por exemplo Pasolini e sua mãe Susana, Fassbinder e sua mãe Liselotte Eder ou Cassavetes e sua mãe Katherine.

²⁹ No artigo “Love Letters to the Mother: The Work of Chantal Akerman” (*Canadian Journal of Political and Social Theory*, Vol. 13, n.1-2, 1989, p.73-90), que chegou às minhas mãos depois de terminado este texto, graças ao envio gentil de Michel Marie, Brenda Longfellow discute a representação fantasmática da relação entre Chantal e sua mãe em 4 longas da cineasta, de *Je tu il elle* a *Les Rendez-vous d'Anna*.

³⁰ “Anna, durante muito tempo, eu o considereei como meu verdadeiro nome. Eu me chamo Chantal Anne Akerman e meu bisavô me chamava de Hanna”, conta a cineasta (*Autoportrait en cinéaste*, 2004, p.44-5), cujo primeiro nome Chantal foi acrescentado pela mãe por uma precaução contra eventuais perseguições anti-semitas, às quais alguém chamado “Anna Akerman” ficaria vulnerável demais.

se recobrirem numa comunidade de destino, figurada novamente numa sequência de *Demain, on déménage*, história de mãe e filha em que a cineasta projeta e transfigura elementos de sua relação com Natalia, e desta com sua mãe Sidonie Ehrenberg, avó da cineasta. No intervalo entre o longa de 1978 e a prosa de 1998, *Toute une nuit* opera a transição, exprimindo o amor da filha do modo mais discreto e concentrado, num *hai-kai* de amor filial em meio a um mosaico de experiências amorosas.

Se Natalia pairava sobre a figura e os gestos de *Jeanne Dielman*; se suas cartas de amor materno ressoavam sobre as imagens de uma Nova York desglamorizada numa disjunção entre imagem e som que parecia figurar em *News from Home* uma hesitação da cineasta entre a família e o mundo; se *Rendez-vous d'Anna* lhe emprestava o corpo e a voz de uma atriz de ressonâncias antonionianas (Lea Massari)³¹ para encenar, em meio a 4 outros da protagonista, um encontro entre a mãe e a filha já adulta, cujo diálogo fôra escrito por Chantal; se sua voz chegava a aparecer em *Aujourd'hui, dis-moi*, respondendo em *over* às perguntas de Chantal sobre a avó, *Toute une nuit* parece prolongar o diálogo de modo a produzir um duplo efeito, de restituição e liberação.

Por um lado, Natalia entra diretamente em cena, sem a mediação de outros corpos e vozes. O filme lhe restitui enfim seu espaço (vemo-la em frente à sua própria casa), seu corpo, e sobretudo seu silêncio, deixando a cargo da filha o proferimento daquele fragmento de discurso amoroso, reduzido à sua demanda essencial: “Mamãe... mamãe... mamãe...”. Assim, graças ao plano que nos ocupa, a confrontação imaginária entre mãe e filha encontra sua versão mais literal até então na obra de Chantal, na coexistência do corpo de uma com a voz da outra, no espaço comum da casa dos Akerman em Strombeek.

Por outro, ao encapsular num plano breve³² a relação dual entre mãe e filha, que entra no fluxo daquela noite sem se impor a ele (à diferença do que ocorria em *News from home*), o filme libera Chantal para observar o (seu) mundo sem projetar nele a presença obsessiva da figura materna. Depois que Natalia dá as costas ao espectador e fecha sua porta por dentro para sair do filme, este prossegue sua ciranda amorosa, diversa como a experiência da cidade. Sem transpor o seu umbral, a câmera deixa Natalia voltar para a casa, de onde a cineasta sai definitivamente, depois da breve visita.

³¹ Que interpretara outra Anna, uma personagem desaparecida logo no início de *L'Avventura* (Antonioni, 1960).

³² Muito mais breve do que a sequência do seu encontro encenado em *Rendez-vous d'Anna*.

