

O corpo oculto inscrito no espaço: modos de presença em Chantal Akerman

Natália Lago Adams¹
Universidade Tuiuti do Paraná

RESUMO: Ao passo em que o cinema moderno viu emergir o dito cinema de corpo, ele também se fez território para filmes de presença oculta. Partindo deste pressuposto, o artigo observa elementos estéticos e narrativos que inserem o corpo no espaço cinematográfico sem, no entanto, estar fisicamente visível, de modo que ele não se faz presente, tampouco ausente. Para tal, são analisadas duas obras experimentais de Chantal Akerman – *Hotel Monterey* (1972) e *Là-bas* (2006) – à medida em que se tratam de autobiografias que, curiosamente, não recorrem à imagem de si. Na primeira película, a inscrição física de Akerman está no olhar mediado pela câmera-atriz, pois, além do próprio ocultamento do corpo explícito há, ainda, o da voz. Na segunda, por sua vez, o som – voz e ruídos das atividades da cineasta – é o responsável por sua presença diante do espaço apresentado. O objetivo do estudo é verificar a hipótese que este modo de representação do corpo inaugura uma relativamente nova tipologia de narrativa fílmica, a qual deixa de ser orientada pela ação do corpo para dar lugar à observação reflexiva.

PALAVRAS-CHAVE: Chantal Akerman; cinema de corpo; *Hotel Monterey*; *Là-bas*.

ABSTRACT: While the modern cinema staged the emergence of a so-called cinema of the body, it also served as a territory for movies in which the physical presence is hidden. Stemming from this assumption, this paper observes the aesthetical and narrative elements that insert the body in the diegetic space without, however, being physically visible, in such a way that the body is neither present nor absent. The study analyzes two experimental features directed by Chantal Akerman – *Hotel Monterey* (1972) and *Là-bas* (2006) –, as they curiously are self-biographies that do not appeal to the self-image. In the first film, the physical inscription of Akerman resides in the glance mediated by the actress-camera: besides the occultation of the hidden body, there is, still, the lack of voice and sound. The second feature, for its turn, finds in sound – voice and noises from the filmmaker’s activities – the responsibility for the presence in the face of the presented space. The research aims to verify the hypothesis that this mode of representation of the body unveils a relatively new type of film narrative, which puts aside the action in order to be orientated by the reflexive observation.

KEYWORDS: Chantal Akerman; cinema of the body; *Hotel Monterey*; *Là-bas*.

¹ Mestra pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). E-mail: natalialagoadams@gmail.com.

Introdução

Dentre as tendências que delinearão um dito cinema moderno, talvez seja uma de suas características mais distintivas a predominância do corpo como uma espécie de campo magnético, pelo qual os elementos cinematográficos e diegéticos se veem atraídos: ao pensar nos filmes de Yasujiro Ozu, Robert Bresson, John Cassavetes ou Andy Warhol, é quase impossível não saltar à memória os modos de atuação nas obras que, apesar de diversos, tinham em comum a presença física visível bastante expressiva, até mesmo no minimalismo do diretor japonês ou no esvaziamento psicológico do francês. Gilles Deleuze dedicou parte de suas reflexões sobre o cinema à compreensão das possibilidades do corpo nos filmes, especialmente àqueles feitos a partir do Neorealismo e da Nouvelle Vague, descortinando uma nova perspectiva do assunto ao propor que a corporeidade não representa uma oposição ao cinema racional de Alain Resnais ou Stanley Kubrick, por exemplo, pois é, justamente, o mergulho no físico que permite alcançar o próprio pensamento.

No entanto, em razão primazia desses corpos visíveis não só frente às câmeras, mas também na esfera teórica da sétima arte, o caminho inverso parece ter recebido menos atenção: a questão do alcance do corpo por meio do pensamento em filmes onde a presença física é invisível (mas não inexistente), a qual também encontrou no cinema moderno um terreno fértil. Localizam-se, neste espectro, cineastas como Chris Marker, Jonas Mekas e Chantal Akerman. Desta última, duas películas foram emprestadas como *corpus* desta pesquisa – *Hotel Monterey* (1972) e *Là-bas* (2006) –, por conta de se tratarem de autobiografias que dispensam a imagem de si. Por meio da observação de elementos das ordens estética e de conteúdo de ambas, o objetivo do estudo é compreender de que modo o corpo inscreve nelas sua presença sem estar fisicamente visível. Para tal, a primeira etapa aborda o que Erly Vieira Jr. (2014) classificou como uma genealogia do corpo no cinema, traçada a partir de Deleuze; a segunda elucida o que pode-se entender como um cinema de corpo invisível, embasado especialmente no conceito de câmera subjetiva e no de acusmática, este definido por Michel Chion (2011); por sua vez, a terceira se dedica à presença visível do corpo em Chantal Akerman a exemplo do filme *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976); finalmente, uma quarta etapa consiste na análise filmica do *corpus* em questão.

Identifica-se que em *Hotel Monterey*, filme mudo, a presença oculta de Chantal se dá por meio da câmera-atriz, subjetiva, enquanto em *Là-bas* tanto a voz *off*, quanto os ruídos que as atividades da cineasta produzem são os responsáveis por sua inscrição. Assim, entende-se como

verdadeira a hipótese de que este modo de representação do ser no cinema moderno sustenta uma tipologia de narrativa fílmica onde a trama, não mais orientada pela ação do corpo visível, se desenrola em razão de outros elementos atinentes ao corpo, mas não à sua imagem, graças ao ocultamento da presença física. Finalmente, a pesquisa deixa em aberto um novo questionamento: seria o corpo invisível também um modo de cinema de corpo?

O cinema de corpo

Deleuze (1990) enxergou o corpo no cinema moderno como um território de conflitos e intensidades ao redor do qual se organizava o plano fílmico, marcando, aí, a passagem a imagem-ação para a imagem-tempo – visto que na primeira, a distribuição dos recursos cinematográficos ocorria em função da ação, enquanto na segunda, o corpo do ator se fazia instância central para a produção de sentidos. Para o filósofo, esse corpo continha em si o passado e o presente, o antes e o depois, de modo que se fazia necessário construir esse tipo de narrativa em torno de um corpo banalizado pelo cotidiano. Só assim seria possível, então, se desvencilhar da pura racionalidade para alcançar a vida, as sensações, o pensamento e a expressão. Seria a partir das atitudes, gestos e posturas deste corpo que se desfazeria o trinômio história/intriga/ação para dar lugar a uma imprevisibilidade, à improvisação disciplinada, de modo que a película não deixa de ser narrativa, mas é aberta a possibilidades que emanam do corpo do ator, dotado de sua própria expressividade resultante de memórias e experiências próprias que se tornariam material criativo. Obtinha-se, aí, o instante pleno: aquele no qual a imagem, autônoma, basta por si só, se faz independente de temporalidade, narrativa, e contexto.

Deleuze encontrou no cinema de Cassavetes seu maior exemplo, afirmando que em suas obras as personagens não eram fruto da intriga, mas sim revelavam esta ao transitar entre estados extremos, intervindo diretamente no roteiro. A associação de imagens dava lugar, então, ao encadeamento de atitudes, a exemplo da cena de *A woman under the influence* (1974), onde Gena Rowland fez da simples espera de seus filhos um ato de estranheza que, a seu modo, revelava a personalidade desconcertada da personagem (figura 1).

Figura 1 – O cinema de corpo em Cassavetes



Fonte: Frames de *A woman under the influence* (John Cassavetes; 1974). Reprodução própria.

O cinema de corpo em Chantal Akerman

As pouco mais de três horas de duração de *Jeanne Dielman*, uma das principais obras de Chantal Akerman, são ocupadas quase que unicamente pelas atitudes corporais da protagonista que dá nome ao filme; segundo Vieira Jr. (2014), seus gestos ritualizados eram, para Deleuze, um contraponto aos corpos femininos vistos no cinema até então. No filme, o corpo masculino fora deslocado de sua posição de protagonismo para flutuar ao redor do feminino, limitado ao silêncio. A diegese progride, aí, em torno do encadeamento de ações repetitivamente

empreendidas pela personagem feminina, mostradas exaustivamente a fim de imergir o espectador no mesmo cansaço e claustrofobia que Jeanne experiencia e fazer surgir daí o pensamento crítico acerca da condição de gerações de mulheres que, como na película, viviam enclausuradas em seus rituais domésticos (figura 2).

Figura 2 – O cinema de corpo em *Jeanne Dielman*



Fonte: Frames de *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman; 1976). Reprodução própria.

Por meio da presença visível tão física e, segundo Ricardo Parodi (2004), gestual, o corpo da mulher nos filmes feministas modernos, a exemplo deste, é arrancado da pose estática, objeto do olhar masculino, para expandir-se nos microeventos do cotidiano e, aí, alcançar a duração da própria vida. Neste sentido, *Jeanne Dielman* é um exemplo bastante adequado do que Deleuze descreve como cinema de corpo, tanto quanto o são os filmes de Cassavetes, como *A woman under the influence*: mesmo que de modos distintos, ambos se montam sob corpos cotidianos que contêm, simultaneamente, o antes e o depois, que se fazem zonas de conflitos e que tomam sua expressão como o próprio pensamento.

O corpo oculto

Diferente do cinema do corpo, que invariavelmente se volta para a presença física e a partir dela progride, um possível cinema do corpo invisível é dotado de elementos que se limitam a denotá-lo – o olhar e a voz, uma vez que a mirada e a vocalização, bem como a

produção de ruídos, são extensões imateriais do corpo. Estes dois elementos encontram sua correspondência nos dispositivos e recursos cinematográficos nas formas da câmera subjetiva e do som *off*.

A câmera subjetiva aqui se refere àquela cujo deslocamento é livre da rigidez de equipamentos que a colocam em situação distanciada ou onipresente; sua altura e ângulo se aproximam da posição que ocupa os olhos, de modo que permite a simulação do ponto de vista de alguém e a participação ativa na cena sem recorrer à imagem do personagem. Já o som, neste contexto, está associado ao conceito de acusmática, proposto inicialmente por Pierre Schaeffer e retomado por Chion (2011). A grosso modo, o termo diz respeito ao dito som invisível – aquele que somos capazes de ouvir em cena, ainda que não vejamos de onde vem e o que o causa. Dele surge a noção de personagem acusmática,

cuja posição relativamente ao ecrã se situa numa ambiguidade e num ritmo particular [...], nem dentro, nem fora (relativamente à imagem): nem dentro porque a imagem de sua fonte – o corpo, a boca – não está incluída, mas também nem fora porque não está francamente posicionada em *off* e está implicará na ação, sempre em perigo de nela ser inclusa. São personagens específicas do cinema sonoro cuja presença muito particular se apoia na sua própria ausência no seio da imagem (CHION, 2011, p. 102-103).

Um exemplo de filme onde a presença física não é visível, porém se torna evidente por meio de ambos elementos – câmera subjetiva e acúsmetro –, se encontra em *A walk* (1990), dirigido por Jonas Mekas. Nele, o cineasta caminha pela cidade de Nova Iorque filmando, em plano sequência, seu trajeto de 58 minutos que inicia na Wooster Street e termina na Ponte Williamsburg (figura 3). Em momento algum vemos a imagem de Mekas – nem mesmo seu reflexo quando ele se posiciona em frente a uma vitrine para filmar os pães nela expostos –, mas estamos certos de sua presença física por trás da câmera, pois essa se encontra posicionada em suas mãos, na altura dos olhos, e movimenta-se conforme o olhar de quem a opera, como quando o diretor mira o topo de uma árvore. Durante a caminhada, ouvimos a voz de Mekas invadir as imagens, com sua origem fora de campo, para descrever coisas que via e contar pequenas histórias que lhe vinham à mente, de modo que sua presença invisível fica permanentemente em risco de desfazer-se por meio da aparição do diretor diante da câmera.

Figura 3 – O corpo oculto em *A walk*



Fonte: *Frames de A walk* (Jonas Mekas; 1990). Reprodução da autora.

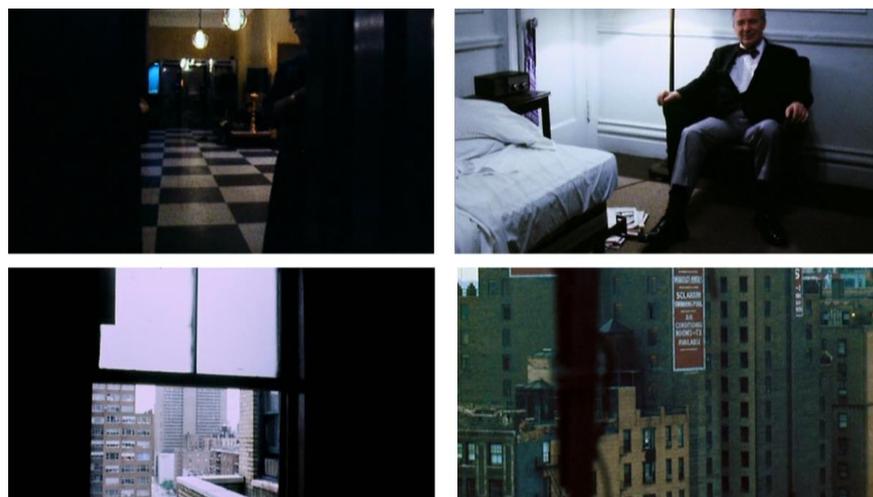
O corpo oculto em Chantal Akerman

Ainda que o cinema de Akerman encontre força no corpo visível – não só em *Jeanne Dielman*, pois películas como *Saute ma ville* (1968) e *Je, tu, il, elle* (1974) também têm forte apelo ao gestual –, o corpo invisível tem igual expressividade em filmes como *News from home* (1977), *Hotel Monterey* (1972) e *Là-bas* (2006). Curiosamente, e talvez não por acaso, a cineasta opta por atuar naqueles da ordem ficcional, como *Saute ma ville* e *Je, tu, il, elle*, mas não se deixa ver em seus documentários autobiográficos, como os últimos três citados. Nestes, a realizadora deixa transparecer sua presença por meio de elementos que irrompem de seu corpo sem, no entanto, denunciar sua imagem.

Ao longo dos 65 minutos de duração de *Hotel Monterey*, acompanhamos a câmera de Chantal vasculhar minuciosamente as dependências do hotel, localizado em Nova Iorque, que dá nome ao documentário mudo (figura 4). Vemos seus transeuntes no *hall* de entrada, os corredores vazios, os elevadores, os quartos por vezes desocupados, por vezes com a presença de hóspedes inertes, que quase parecem peças decorativas propositadamente colocadas ali.

Ocasionalmente, fitamos a cidade por meio de janelas e, ao final, por entre as grades do terraço a céu aberto. Em momento algum, no entanto, vemos a cineasta por trás da câmera, nem mesmo em um reflexo de vidro ou espelho, e ainda sim as imagens emanam a sensação de uma presença meio física, meio fantasmagórica, que empresta seu olhar para nos guiar pelos cômodos. A câmera se faz atriz e a interpretação que lhe dá vida vem, justamente, dessa mirada subjetiva de quem a posiciona e opera em longos e repetitivos *travellings*, os quais parecem simular os passos de alguém que explora o espaço em que se encontra. São justamente essas opções estéticas, de posição e movimento, que evidenciam uma presença oculta – se a câmera estivesse posicionada de outro modo, fixa e a uma altura que não a do olhar, a sensação de haver por trás dela um corpo físico e pessoal, em primeira pessoa, possivelmente já não existiria. A cada novo plano, dotado de uma expressividade particular, nós, espectadores, somos preenchidos por sentimentos que impregnam a imagem e conferem a ela autossuficiência no plano do entendimento – não precisamos de fala, ruído ou o apoio de cenas anteriores/consequentes para receber o que o a mirada transfere para nosso próprio corpo naquele instante. Estamos, enfim, livres de vínculos racionais justamente por mergulharmos em uma capacidade tão física que é a de olhar, e que só é possível em tal grau de intensidade por meio do ocultamento da imagem de quem olha.

Figura 4 – O corpo oculto em *Hotel Monterey*



Fonte: *Frames de Hotel Monterey* (Chantal Akerman; 1972). Reprodução própria.

Em *Là-bas*, por sua vez, o elemento que evidencia a presença invisível já não é mais o olhar, pois a câmera não está em primeira pessoa. No decorrer de 79 minutos, Chantal posiciona o aparelho, fixo em um tripé, em alguns pontos do apartamento que ocupa na cidade israelense

de Tel Aviv. Enquanto nós, espectadores, vemos pelas janelas – na maior parte do tempo por entre cortinas – os prédios vizinhos e a rua onde está o edifício que habita, bem como o horizonte da cidade, a cineasta realiza outras atividades dentro do imóvel, como preparar café, conectar-se à internet ou falar ao telefone (figura 5).

Figura 5 – *Là-bas*



Fonte: *Frames de Là-bas* (Chantal Akerman; 2006). Reprodução da autora.

É aí que a noção de acúsmetro evidencia a presença oculta da cineasta: ao questionarmos a origem desses ruídos, admitimos que há alguém fisicamente presente e próximo, a personagem acusmática. De acordo com Chion (2011), incluir propositalmente nas cenas o ruído – que, por uma questão de qualidade, durante muito tempo fora suprimido das produções – reintroduz no filme o sentimento agudo de materialidade, favorecendo um cinema sensorial. A definição de Akerman como personagem acusmática é possível, ainda, em relação à sua fala em *off*, quando atende os telefonemas que recebe: mesmo que seu corpo esteja fora dos limites das lentes, é dele que vem a voz que invade a cena e coloca em risco seu caráter oculto. Por sua vez, a fala-texto² – comentários da cineastas feitos em voz *over* – que acompanha toda a película discorrendo sobre questões íntimas de Akerman, como a infância, família e saúde, não denuncia

² “A fala-texto – em geral, a da voz *off* e dos comentários – age sobre o curso das imagens, tal qual os entretítulos do cinema mudo. A palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, das personagens, etc. No limite, por certo, se a fala-texto reinar sozinha, deixa de haver autonomia da cena audiovisual e já não há qualquer continuidade espaço-temporal. As imagens e sons realistas que as acompanham ficam à sua mercê” (CHION, 2011, p. 135).

uma presença física oculta no fora de campo, pois somos incapazes de saber se a voz fora gravada ali, no mesmo espaço, ou em outro lugar e momento. Deste modo, caso todo o documentário fosse preenchido exclusivamente por este recurso, não poderíamos enquadrá-lo na mesma categoria proposta para *Hotel Monterey*. Contudo, somada aos ruídos e ao acúsmetro, a fala-texto oferece um efeito em que a expressividade da imagem é potencializada, pois o recurso evoca outras imagens e sensações a partir do plano que acompanha a voz, rompendo com a continuidade espaço-temporal para alcançar o instante pleno, bastar em si.

A partir de elementos distintos, ambas autobiografias de Chantal Akerman permitem falar sobre um cinema cujo modo de representação do corpo é oculto, mas, simultaneamente, o torna evidente. Filmes que obedecem a essa lógica aparentam, a primeiro momento, ter um caráter puramente racional, mas vistos sob a perspectiva aqui proposta demonstram ser capazes de alcançar uma sensorialidade corporal tão aguda e expressiva quanto aqueles em que a narrativa se constrói em torno do corpo visível. Cabe notar, ainda, que essa imersão no pensamento evoca uma relação física também com o corpo do próprio espectador, uma vez que este se faz receptáculo das sensações que transbordam das imagens.

Considerações finais

Levando em conta as reflexões aqui propostas, a presente pesquisa se encerra, por ora, tanto com uma afirmação, quanto com um novo questionamento. Por um lado, parece-me possível confirmar a hipótese de que o corpo invisível configura um modo de representação próprio, o qual opõe-se ao dito cinema de corpo em termos estéticos e de conteúdo: ao invés de ampliar o pensamento por meio da imersão no físico, parte-se do pensamento para evidenciar a corporeidade. Contudo, pergunto-me se é possível pensar em ambos os modos de representação como pertencentes a uma mesma tipologia fílmica. Tratar-se-ia, então, de um cinema de corpo capaz de abranger o modo de representação invisível, marcado pela observação reflexiva, e o modo de representação visível, dotado de atitudes físicas – afinal, ambos compartilham processos que os definem. Há que se notar, ainda, o fato de que os elementos de presença do modo oculto, como olhar e fala, não deixam de pertencer ao corpo, mesmo que como extensão deste.

Se no cinema de Cassavetes a expressividade é potencializada por memórias, imaginações e sentimentos contidos no corpo, o mesmo pode-se dizer sobre a fala íntima ou o

olhar subjetivo de Chantal Akerman. Igualmente, tanto o encadeamento de atitudes, quanto o de pensamento são capazes de romper com o trinômio história/intriga/ação. Por fim, há a questão do instante pleno que aparece intimamente associada ao cinema de corpos visíveis. Penso que esta noção é também (e até mesmo mais) evidente em um filme como *Là-bas*, por exemplo – nele, a imagem, o plano isolado de seu contexto, é mais independente que nunca, contém simultaneamente passado, presente e futuro e é plenamente capaz de irromper afetos por si só. Diante deste panorama, deixo, enfim, a possibilidade levantada em aberto para ser observada a fundo e verificada em um novo estudo de mais fôlego.

Referências Bibliográficas

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Portugal, Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PARODI, Ricardo. **Cuerpo y cine**: Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones de orden corporal. In: YOEL, Gerardo (Org). *Pensar El Cine 2*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 15, n.29, p. 124 a 138. Jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2BONUd>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

Referências Filmográficas

A WOMAN UNDER INFLUENCE. Direção: John Cassavetes. Produção: Sam Shawn. País: Estados Unidos da América: Warner Bros. 1974. 1 DVD (155 min).

A WALK. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas. País: Estados Unidos da América. 1990. Online (58 min).

HOTEL MONTEREY. Direção: Chantal Akerman. Produção: Chantal Akerman. Estados Unidos da América.: Chant. 1972. 1 DVD (62 min).

JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES. Direção: Chantal Akerman. Produção: Guy Cavagnac, Alain Dahan, Liliane de Kermadec, Corinne Jénart, Evelyne Paul, Paul Vecchiali. Bélgica: Paradise Films, Unité Trois. 1976. 1 DVD (201 min).

JE, TU, IL, ELLE. Direção: Chantal Akerman. Produção: Chantal Akerman. Bélgica: Paradise Films. 1974. 1 DVD (90 min).

LÀ-BAS. Direção: Chantal Akerman. Produção: Xavier Carniaux, Marilyn Watelet. França, Bélgica: AMIP, Paradise Films, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, Chemah I.S. 2006. 1 DVD (79 min).

NEWS FOM HOME. Direção: Chantal Akerman. Produção: Alain Dahan. Bélgica: Institut National de l'Audiovisuel (INA), Paradise Films, Unité Trois, ZDF. 1977. 1 DVD (85 min).

SAUTE MA VILLE. Direção: Chantal Akerman. Direção: Chantal Akerman. Produção: Chantal Akerman. Bélgica: Paradise Films. 1968. 1 DVD (13 min).