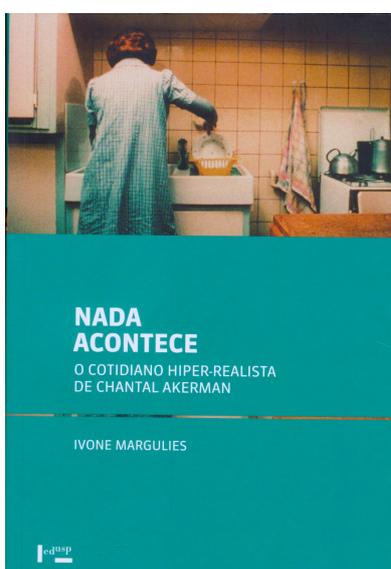


Sobre Ivone Margulies. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, 352 pp., ISBN: 9788531415852.

Por Vitor Gurgel de Medeiros*



Em *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), acompanhamos, durante mais de três horas, a rotina de Jeanne (Delphine Seyrig), uma dona de casa de meia-idade. Vemos a personagem cozinhar, tomar banho, cuidar de seu filho, se prostituir, arrumar a casa, se maquiar, entre outras ações aparentemente banais, sempre registradas a uma certa distância, com câmera fixa e planos longos. Em *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*, Ivone Margulies

indica uma dupla ambição: "investigar o que acontece quando 'nada acontece' nos filmes de Akerman, e oferecer uma genealogia abreviada da associação entre a duração prolongada e a temática do cotidiano no cinema europeu pós-guerra" (p. 56). Originalmente apresentado como tese de doutorado na Universidade de Nova York, o trabalho foi publicado em livro pela Duke University Press em 1996, traduzido para o português por Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves e lançado no Brasil em 2016 pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp). A edição brasileira teve o acréscimo de um prefácio escrito por Flora Süssekind e do capítulo *Ruminações*, em que Margulies analisa filmes de Chantal Akerman realizados entre a publicação do livro nos EUA e o falecimento da diretora belga em 2015.

A autora empreende uma ampla releitura da obra de Akerman, dialogando com análises de dezenas de outros teóricos e críticos, assim como um extensivo levantamento de depoimentos, entrevistas e publicações da realizadora, compreendendo-a como uma pensadora que escreve e inscreve com palavras e filmes. Margulies questiona algumas leituras que considera problemáticas—tanto de outros críticos como da própria diretora— e confronta-as com os filmes para propor o seu projeto de abordagem, tomando *Jeanne Dielman* como texto principal. Esse "hipnotizante estudo da inércia e da contenção, do tempo e da angústia doméstica" (p. 21) é tido como paradigma da aliança entre duas políticas: a feminista e a anti-ilusionista, sem se deixar cooptar por nenhum desses discursos exclusivamente.

Em geral, o cinema de Akerman é consoante com o tratamento da vida privada das mulheres no feminismo do início dos anos 1970. Podemos identificar o projeto de incluir temas negligenciados na cinematografia tradicional, um impulso de retificação do banco de imagens, produzindo representações positivas de mulheres, grupos minoritários étnicos ou de outra natureza. "A inclusão de tais 'imagens entre imagens' gera uma expansão tanto espaço-temporal quanto moral do cinema" (p. 82). No entanto parece intrínseco ao "impulso corretivo" que o esforço seja vítima de uma forma de essencialismo. Segundo a autora, os filmes diretamente gerados pelo movimento feminista dessa época compartilham uma ideia de transparência que é "a crença no registro cinematográfico como garantia automática do caráter inclusivo do cinema. Com seu estilo experimental e seco, a obra de Akerman vai se distanciar desse movimento e se unir às tentativas, da segunda onda do cinema feminista, de criar filmes formalmente provocativos e, ao mesmo tempo, politicamente engajados (p. 57).

O livro busca revelar de que maneiras as representações equivalentes de elementos dramáticos e não-dramáticos pode gerar um excedente que não

havia sido devidamente explicado pela crítica feminista até o momento. Margulies assinala a resistência de *Jeanne Dielman* a qualquer tipo de determinismo psicológico e questiona as leituras reducionistas e centradas no conteúdo "que no fundo estão presas à ideia de uma trama central simples, do tipo causa e efeito" (p. 67). De acordo com a autora, a maior parte da literatura sobre Akerman (com notáveis exceções que ela indica em notas de rodapé) tende a pular da análise detalhada para conclusões políticas sobre sua obra que não parecem vir dos filmes eles mesmos. Nesse movimento, Margulies mostra como Akerman se posicionou, ao longo de sua carreira, em relação a um programa feminista genérico, recusando o papel de *cineasta feminista*. Sua resistência "de se enquadrar em categorias 'naturais' (feminino, lésbico) ou programáticas (feminista) é parte de uma história cultural que se apresentou como uma alternativa teórica ao impulso corretivo próprio ao realismo essencialista anterior" (p. 68).

A literalidade de Akerman desafia a interpretação e acentua, a partir de suas práticas formais, as deficiências de uma inferência mecânica da política, reconfigurando radicalmente nossas formas de ver. A realizadora rompe com a lógica de identificação do espectador, característica do cinema clássico, tendendo a uma comunicação enviesada com o espectador. Suas protagonistas são estranhas, excêntricas e excepcionais: possuem a função de desafiar, com seu comportamento singular e compulsivo, as noções de tipos genéricos que corroborariam uma visão essencialista, indo "contra qualquer categoria implícita ou entidade coletiva" (p. 74). Margulies compara a estética de Akerman com as de outros cineastas modernos e investiga as diferentes determinantes culturais e históricas que configuraram seus respectivos trabalhos.

Uma grande divergência apontada pela autora se dá em relação ao cinema neorrealista. Embora estes filmes, assim como a obra de Chantal, enfatizem o

cotidiano e a vida ordinária, havia um certo idealismo pairando sobre essas narrativas do imediato pós-guerra. Indivíduos assumiam identidades coletivas e o heroísmo era descoberto em protagonistas anônimos, provavelmente sob influência do contexto humanista da época e do melodrama social como estilo predominante na tessitura dessas fitas. A narrativa neorrealista podia, por exemplo, "tentar representar todos os desempregados italianos através de uma única personagem, como *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952)" (p. 99). Margulies entende os filmes de Akerman como mais próximos da estética de diretores como Jean-Luc Godard (o que ela chama de uma *sensibilidade pós-godardiana*) e, principalmente, Andy Warhol. Akerman atuaria na intercessão entre os projetos desses dois cineastas, entre a criação de um sentido político para o banal e o cotidiano (Godard) e a banalização do sentido em Warhol. Os filmes de Warhol esvaziam o significado através da duração prolongada, promovendo a indiferenciação como estratégia formal e política.

A autora identifica, então, no hiper-realismo de Akerman, uma das chaves para problematizar a oposição entre realismo e modernismo no cinema e desafiar a noção de que a modalidade principal do cinema moderno radical era anti-ilusionista:

O hiper-realismo é entendido aqui como a tradução cinematográfica do efeito de distância que se dá quando uma pintura ou escultura reproduz um objeto que já é ele mesmo uma imagem [...] esse efeito de distanciamento também resulta de um foco exagerado em detalhes aparentemente mundanos da realidade, assim como de uma mudança de escala. A ênfase em detalhes superficiais sugere um estranhamento, um excesso: vê-se mais do que é necessário para "ler" a imagem (p. 111).

Esse projeto materializa-se no cinema de Chantal por meio de uma proeminência corporal. É a qualidade estilizada das representações e o foco

exagerado nos corpos materiais —seja cinematográfico (som, textura), seja físico (os atores) — que definem seu *cinema corpóreo* e seu estatuto particular no paradigma realista-modernista. A contribuição de Akerman para esse *cinema corpóreo* envolve o reconhecimento inevitável e direto de um corpo feminino: "Os gestos de uma mulher são simultaneamente reconhecidos e tornados estranhos" (p. 77).

Em *Nada acontece*, a autora demonstra como Akerman identifica o trabalho de Michael Snow enquanto referência para sua criação, declarando que *La région centrale* (Michael Snow, 1971) abriu sua "cabeça para [...] a relação entre o filme e seu corpo, o tempo como a coisa mais importante no filme, tempo e energia" (p. 55). Comentando *Hotel Monterey* (Chantal Akerman, 1972), um de seus primeiros filmes, Chantal diz: "Quando você olha para uma imagem, se você olha apenas por um segundo, você recebe a informação: 'isso é um corredor'. Mas depois de um tempo você esquece que é um corredor e vê apenas cores, amarelo, vermelho e linhas: e então a imagem retorna como um corredor" (p. 108). Essa oscilação da imagem entre seu estatuto concreto/materialista e sua dimensão naturalista/representacional é típica deste projeto cinematográfico que busca o vai e vem entre abstração e figuração.

Embora seus primeiros curtas estivessem mais diretamente filiados ao cinema minimalista estrutural, nos trabalhos posteriores, a diretora belga reivindica contar histórias e complexifica essa relação. Ainda assim, Margulies nota nesses filmes uma extramaterialidade, um excedente produzido pela hipérbole e pela redundância, chamando-o, "por falta de um termo melhor, de 'teatralidade'" (p. 77). Desse modo, a autora resgata os ataques feitos por Michael Fried à Minimal Art, na época desqualificando a dimensão "teatral" e experiencial das obras e rejeitando traços como a duração, as relações espaciais e o efeito de presença. Ao atualizar essas discussões, Margulies se reapropria de premissas a princípio consideradas "negativas" pelo autor norte-

americano para emprender uma leitura elogiosa sobre a estética de Akerman, vista por uma perspectiva política. Ao convocar uma consciência de fisicalidade, as obras suscitam uma percepção aguçada do espectador, relembando-o constantemente das presenças físicas e materiais, do cinema, do ator e dele próprio.

Ainda dialogando com Fried, a autora analisa os efeitos de absorção na *mise-en-scène* de Akerman. Segundo Fried, as representações consideradas "bem-sucedidas" na pintura do século XVIII eram aquelas que detinham o olhar do observador enquanto, de alguma forma, ignoravam sua presença. Por sua vez, as personagens de Akerman parecem suspensas entre a absorção na cena e uma consciência teatral da audiência. "As relações das personagens entre si e com a audiência não são mutuamente exclusivas, mas animam uma à outra com uma certa instabilidade" (p. 123). Sua *mise-en-scène* evoca, assim como nega, a quarta parede, definindo "um lugar para o espectador que coincide com o olhar da câmera. Esse olhar pode parecer impassivo, mas a sua relação com o evento profílmico é, de fato, intensamente provocativa" (p. 12).

Outra característica investigada pela autora é a *estética da homogeneidade*: por meio de uma textura homogênea na encenação, *Jeanne Dielman* constrói uma equivalência entre os eventos e "dirige o espectador menos para a expectativa do que vai acontecer do que para o que de fato está acontecendo" (p. 155), negando resolutamente a teleologia e evitando a representação das causas dramáticas. Jeanne segue uma lógica de movimentos do hábito e "executa o assassinato como se fosse mais uma ação necessária em meio a uma série de gestos rotineiros regulados" (p. 172). A sequência do assassinato é muito discutida pela autora, que estabelece diálogos com diversas críticas feitas ao filme e defende a importância desse momento como um tensionamento definitivo entre os regimes de imagem: "No sistema do filme, é a cena da morte que 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" (p. 161). O livro desenvolve as diversas maneiras com que Akerman utiliza os clichês, seja na dinâmica interna dos filmes —realizando saltos entre apresentação e representação, como na cena comentada acima—, ou através de uma interação com gêneros narrativos e o imaginário cinematográfico.

Além do abrangente estudo de *Jeanne Dielman*, Margulies discorre também sobre outras produções da cineasta para refletir sobre os modos como ela inscreveu sua obra em pontos de tensão na história do cinema. Por exemplo, em *Je Tu Il Elle* (Chantal Akerman, 1974), a diretora interpreta a protagonista, problematizando a autoria através do uso de sua própria presença física. Várias funções são condensadas num único corpo, gerando uma instabilidade no discurso e empilhando camadas de significação. *Nada Acontece* faz uma leitura cerrada desse conjunto de filmes e demonstra a contribuição de Akerman para um novo idioma modernista-realista. O livro consolida os termos desta nova linguagem —hiper-realismo minimalista, estética da homogeneidade, cinema corporal, teatralidade—, bem como seu funcionamento— a ausência de hierarquia entre registros, a frontalidade oblíqua das personagens, a serialidade alógica dos diálogos e cenas—, com o intuito de "dotar a cineasta de uma especificidade que faltava à recepção crítica do cinema de Akerman como contracinema feminista de vanguarda" (p. 22).

* Bacharel em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense, atualmente cursa Mestrado no PPGCOM-UFF com ênfase em Estudos do Cinema e do Audiovisual. Faz parte do coletivo de realização audiovisual [ritornelo], onde atua como diretor, roteirista, produtor e montador. Editor da revista *Moventes*, publicação independente que propõe olhar e discutir sobre as imagens moventes em um escopo amplificado. E-mail: vt.medeiros@gmail.com