

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

Doutorando Fábio Ramalho¹ (UFPE)

Resumo:

*Partindo de uma obra específica, *Toute une nuit* (1982), de Chantal Akerman, proponho discutir em que medida um repertório imagético pervasivo, saturado de significações – o das imagens do amor no cinema – pode mobilizar componentes sensuais/sensoriais que causam uma torção nos tropos e formas codificadas da imaginação amorosa, de modo a suscitar um engajamento afetivo. Busco argumentar que mediante procedimentos tais como a fragmentação, a repetição e a serialização, o filme logra desprender um excesso que nos leva a adiar a assimilação de tais cenas ao âmbito do já visto, a fim de explorar os gestos da interação entre os amantes, encontrando aí potencialidades expressivas renovadas.*

Palavras-chave: cinema, afeto, encontro, amor, Chantal Akerman

Introdução

Georges Bataille escreveu em seu texto **O ânus solar**: “*Le mouvement est la figure de l'amour incapable de s'arrêter sur un être en particulier et passant rapidement de l'un à l'autre. Mais l'oubli qui le conditionne ainsi n'est qu'un subterfuge de la mémoire.*”¹ Podemos recorrer a essa citação como maneira de condensar as operações mobilizadas por Chantal Akerman em seu primeiro longa-metragem dos anos 1980. *Toute une nuit* (1982) consiste em uma série de tomadas que compõem, de maneira fragmentada, interações entre amantes na cidade de Bruxelas, ao longo de uma noite de verão e até as primeiras horas da manhã seguinte. O filme converte os impulsos que movem os amantes no motor do seu registro, derivando ele mesmo ao longo de distintas cenas de encontro, impregnado de uma insaciedade que lhe é constitutiva: movimento até o fim da noite, à manhã seguinte e à conseqüente suspensão das suas buscas. Em bares, cafés, ruas e praças, em escadas de prédios e no interior de apartamentos, amantes se encontram e se separam, atraem-se ou se repelem, disputam a atenção dos alvos de suas conquistas, dançam ou apenas esperam. A noite é dotada de tonalidades especiais, temporalidade que convida aos gestos intempestivos, arrebatamentos e aventuras.

Para efetivar tal princípio, o filme se ampara na conjugação entre a memória das situações passadas, necessárias ao efeito de acumulação que nos convida a um crescente envolvimento nos traçados noturnos empreendidos por seus personagens e, por outro lado, o esquecimento ao qual precisamos aderir a fim de seguirmos adiante, até a próxima cena armada, ao possível encontro seguinte. É preciso não se apegar às situações, posto que delas não teremos propriamente um desfecho. Qualquer demanda de continuidade ou de fechamento arruinaria o movimento, posto que ele depende da velocidade dessa passagem por entre distintos lugares, composições e enlacs. Assim como a persistência da busca depende da possibilidade de experimentá-la como renovada a cada começo – de esquecer, portanto, o malogro das tentativas do passado, convertendo a insatisfação em promessa – a obra articula uma estreita correspondência entre seus mecanismos formais e a qualidade das afecções que a orientam. O encontro dos amantes figura aqui como a cena

¹ “O movimento é a figura do amor incapaz de se deter sobre um ser em particular e passando rapidamente de um ao outro. Mas o esquecimento que o condiciona não é mais que um subterfúgio da memória.”

constitutiva que será incessantemente reelaborada, submetida a múltiplas variações, derivações, desdobramentos formais e expressivos. É nesse sentido que poderíamos ver o filme como uma investigação – “um efervescente estudo sobre o amor urbano”, nas palavras de Marion Schmid (2010, p.62).

1. O amor desenredado

Toute une nuit manifesta uma guinada em direção ao artifício, à estilização e à pose, sustentando uma qualidade coreográfica. O que vemos no registro? Uma mulher caminha em um apartamento escuro, recosta-se em um sofá, faz uma ligação, permanece parada por uns instantes e finalmente sai, toma as ruas. Um casal está sentado lado a lado no bar, em silêncio, o homem sai de quadro primeiro e quando a mulher está prestes a fazer o mesmo, ele volta e a abraça. Uma mulher e dois homens dividem a mesma mesa olhando em direções diferentes, até que se levantam e, ao cruzar a saída, nós os vemos na rua enquanto explicitam o impasse: o que estava em suspenso era uma escolha, com qual dos dois homens a mulher seguiria? Uma mulher fuma na frente de sua casa com o olhar perdido, enquanto uma voz feminina, a de sua filha, a chama insistentemente. Podemos ou não saber que se trata da mãe de Akerman, e que a voz em questão é a da diretora que, fora de campo, intercepta esse momento durante o qual a mulher, absorta, está a sós com o seu cigarro. Um casal mais velho está tediosamente sentado em frente à televisão, a mulher diz que a noite está bela e convida o homem a sair para dançar. Dois homens estão deitados na cama, um deles sai para tomar um carro que o espera no pátio em frente ao conjunto de apartamentos do qual a câmera registra sua partida. Ele sai quando o dia ainda não está totalmente claro, vestido com o que parece ser um uniforme militar.

São micronarrativas, algumas retomadas depois, outras abandonadas para sempre, deixando-se perder na sucessão de momentos capturados através do escopo das variações noturnas. Fragmentos que sugerem uma cadeia de ações, mas que não chegam a dar vazão a especulações sobre aquilo que porventura as motivam. São cenas curtas demais para configurarem aquilo que chamaríamos de vinhetas: são elusivas, não apresentam fechamento. Ao mesmo tempo, são longas o suficiente para instaurar um certo sentido de duração, uma suspensão temporal realçada formalmente pelo contraste entre um “nada acontece” e rompantes que expressam uma intensidade enfim liberada. Essa modulação do plano permite demarcar mais fortemente o gesto, destacá-lo em relação a uma (apenas aparente) imobilidade anterior. De fato, grande parte do filme investe nessa colocação em cena de variações intensivas que apenas num momento subsequente serão desprendidas. Tal liberação não chega a esgotar o acúmulo de forças reunidas pela cena e, nessa diferença, nessa parte não-atualizável da intensidade do corpo, reside o excesso que torna cada imagem carregada de uma potência afetiva que passa de uma cena a outra, gerando um efeito cumulativo.

O modo de composição pelo fragmento suscita toda uma série de consequências formais e estéticas para o filme. Primeiro, no que diz respeito ao que há na transição entre os fragmentos. Cortes abruptos enfatizam a descontinuidade, instaurando a necessidade de esquecimento mencionada no começo do texto: abandonar o casal, a ação precedente, não apegar-se à situação estabelecida, aderindo pelo contrário à velocidade da sucessão/consecução de gestos que evade deliberadamente os imperativos da continuidade. Esse não é, porém, o único modo de articulação entre os planos na montagem. Com frequência, o espaço **entre** é demarcado por zonas negras que não apenas inscrevem mais fortemente um intervalo sob a forma de uma distensão da transição, como também constituem pontos de fuga no plano. Corpos se afastam da câmera até se perderem na escuridão que os engole no fundo do quadro.

Essa fuga não opera apenas como recurso de composição do plano. A constituição de linhas de fuga é também elemento catalisador de algumas situações diegéticas; ela impulsiona o registro em direção à imaginação que povoa a noite de potencialidades, investindo-a afirmativamente de

uma qualidade liberadora, mas também negativamente, pelo contraste com o intervalo temporal que está ausente do ciclo. O intervalo ausente é o tempo diurno, e sua ausência permite que o ciclo não se feche de todo no filme. Por contraste, as forças do dia atuam em sentido oposto: o da conformação aos papéis, ao plano de organização que rege o tempo rotineiro da vida. Sob esse ponto de vista, a fuga pode ser assimilada diegeticamente como componente dessas micronarrativas. Um casal que escapa junto, sorrateiramente, ou mesmo uma criança que foge carregando uma mala e um gato: os seres parecem contagiados por um ímpeto de evasão inadiável. Personagens em trânsito, mas não necessariamente à deriva: seus traçados não são os de quem perambula sem rumo. Ao invés de um deslocamento aleatório, vagaroso, indeciso, os corpos que cruzam os planos da película são velozes, determinados, movem-se em atropelo, numa urgência para alcançar um ponto que não visamos e que jamais vamos conhecer: seres que desejam o fora de quadro, a indeterminação.

Cada mudança de luz, cada demarcação de um estágio da noite que passa – o anoitecer, a penumbra da madrugada, as primeiras incidências do sol no dia que começa – compoe uma atmosfera que é, ela mesma, atravessada por diferentes estados, não apenas devido à peculiaridade das propriedades sensíveis que são captadas – os tons de luz, os diferentes ruídos que podem ser ouvidos – mas também porque constituem sem dúvida momentos distintos que sustentam, cada um, o acúmulo das aberturas a eles associado: uma imersão, um convite à expressão de impulsos, uma consumação ou capitulação, um princípio de retorno às outras ordens e dinâmicas que governam o dia. Como um corpo de imagens que nos alcança, o filme de Akerman nos permite pensar os modos pelos quais as obras são tingidas por distintas tonalidades afetivas. O esforço para pensar o afeto a partir de variações intensivas e modulações nos permite falar em tonalidades, cromatismos e ritmos que expressam variações em escalas, a permanente oscilação entre estados, com seus acréscimos e decréscimos.

Em entrevista a Alain Philippon (1982, p.20), Chantal Akerman observa que, em *Toute une nuit*, as imagens são ouvidas, tanto quanto são vistas. Seja pela canção, pela dança, pela movimentação coreografada dos corpos ou ainda por uma peculiar cadência da fala, todo o filme é organizado de modo a compor um ritmo, mediante a passagem do tempo – com seus avanços, reiteraões, demarcações e pausas – e a coreografia dos corpos. A qualidade musical de *Toute une nuit* diz respeito também ao lugar que a canção amorosa ocupa em sua feitura. O filme começa com uma canção italiana interpretada por Gino Lorenzi, *L'amore perdonera*, que retorna em distintos pontos, tornando patente o investimento em uma sentimentalidade. Segundo Akerman, esse caráter sentimental constitui uma resposta ao que, pelo menos naqueles anos, aparecia como uma generalização da *déprime* e da deriva. Esse ímpeto – que a realizadora expressava na já citada entrevista (PHILIPPON, 1982, p.22) realizada na ocasião do lançamento do filme – é dotado por Dominique Païni de um sentido semelhante:

Ce dérèglement très raisonné de l'écriture filmique dota le film d'une scansion particulière qui, en ce début d'années 80, le fit échapper au style devenu banal dans de nombreux films caricaturaux de la modernité: la dérive, l'errance. L'enjeu de *Toute une nuit* résida dans ce formalisme mis au risque d'une sentimentalité lyrique et poignante (PAÏNI, 2004, p.187).²

Em *Toute une nuit* é a canção amorosa que aciona, no registro, o momento da entrega à dança, catalisando assim o êxtase dos amantes. São momentos impregnados de uma qualidade afetiva que se encontra então magnificada, dotando a cena de uma potencial perda de controle, um convite ao

² “Esse desregramento muito pensado da escritura fílmica dota o filme de uma escansão particular que, nesse *debut* dos anos 80, lhe permite escapar ao estilo tornado banal em numerosos filmes caricaturais da modernidade: a deriva, a errância. A aposta de *Toute une nuit* reside nesse formalismo submetido ao risco de uma sentimentalidade lírica e pungente.”

transbordamento que reposiciona a dimensão extática do encontro amoroso, livrando-o da captura narrativa. Pinçado entre o intervalo de dois cortes que o seccionam, o enlace se perde dos encadeamentos que, demarcando um antes e um depois, poderiam atribuir-lhe um sentido fechado. Através dessa liberação expressiva, os corpos em cena podem elaborar a abertura para uma composição experimentada, colocada em jogo por uma dinâmica que se inventa até um ponto em que os movimentos já não estão contidos pelo ritmo ditado pela canção, assumindo, pelo contrário, uma dimensão agonística que a extravasa.

Com a dança que segue ao enlace, Akerman experimenta então as condições de passagem do tropo – que já guarda em si uma carga corporal inegável, energia necessária ao movimento – para extrair do interior dessa cena mesma, tão habitual e recorrente nas imagens de amor que povoam o imaginário cinematográfico, uma carga afetiva. Pergunta-se pelos potenciais a serem explorados na noção de um êxtase dos amantes, carga intensiva que transpassa corpos, ultrapassando as posições de sujeitos para contaminar de maneira difusa todos os elementos que compoem a superfície da imagem.

De fato, o êxtase é uma questão de afeto, posto que, como nos diz Comolli (2008, p.265), ele se ensaja através de “uma vibração do mundo, um funcionamento musical do mundo, um concerto do mundo em ressonância com o sujeito extático, uma orquestração...”. No transbordamento daí decorrente, joga-se com a possibilidade de constituir um corpo de imagens capaz de afetar o corpo do espectador, desdobrando-se em uma relação não circunscrita unicamente ao quadro:

O que sai de si sai de suas próprias bordas, transborda tanto os limites do corpo filmado como os do quadro fílmico, e daí transborda ainda os limites da tela para atingir, transbordando-a, o corpo do sujeito-espectador. Esquema-motor do êxtase: uma sequência de movimentos para fora (COMOLLI, 2008, p.266)

Enfraquecendo a rede de associações com as quais se busca convencionalmente representar o sentimento amoroso, a imagética concisa do filme de Akerman contorna a tradição discursiva em que o amor foi enredado ao longo da exaustiva história cultural de sua figuração. Os amantes, libertos do imperativo de representar algo, de pagar tributo aos tropos que organizam a apresentação de suas dinâmicas de aproximação e de afastamento, de suas alianças e rupturas, assumem uma fulguração própria. O amor aqui é o amor liberado – mesmo que parcialmente – da sua subordinação a toda sorte de esferas e condicionantes morais, religiosas e sociais, dentre outras, na longa história das formas culturais a partir das quais ele foi incessantemente elaborado. A dinâmica dos amantes é livrada do fardo de representar algo que lhes é extrínseco.

2. O cinema como palimpsesto

A interrupção das micronarrativas – que, como observa Margulies, corresponderiam na maior parte das vezes aos pontos de virada ou momentos de clímax das narrativas tradicionais de longas-metragens (1996, p.178) – atua como catalisador de um investimento afetivo. Segundo Darlene Pursley (2004, p.1197), em argumento semelhante ao que busco defender, “*it is the opening onto the continuity of affective change introduced by this interval that invites the spectator to inform the empty cliché with the uniqueness and singularity of his or her own memory-images*”.³ É preciso, portanto, que o clichê seja multiplicado, distendido e também, em certa medida, liberado de suas redes de significação – nesse caso, pela fragmentação e pela repetição – para que ele possa então apresentar-se como um convite a que o espectador lhe conceda uma “singularidade ou coloração especial” (Idem, p.1198). Para elucidar esse ponto, Pursley recorre às teorizações de Bergson, em especial à ideia de imagem-memória:

³ “é a abertura para a continuidade de uma variação afetiva introduzida por este intervalo que convida o espectador a informar o clichê vazio com a singularidade de suas próprias imagens-memória”

In this sense, each moment is unique insofar as the subject creates it with the input of individual memory-images. This sensory-motor schema, action-interval-reaction, is one way of explaining how *Toute une nuit* offers an aperture for affective change: if perception involves identifying characters, making associations, and chronologizing narrative, then Akerman's fragmentation of narrative, her cuts, as well as the actors' poses suspended in time, demarcate an exaggerated interval in which the spectator is invited to remember. (PURSLEY, 2004, p.1199-1200)⁴

Esse “convite para lembrar” inclui e mesmo privilegia uma relação com o repertório cinematográfico, na medida em que explora as variações em torno de um evento que, ao longo da história do cinema, foi amplamente colocada em cena: o encontro dos amantes. Detendo-se sobre o estatuto que as imagens cinematográficas podem assumir em tanto que lembradas, Victor Burgin (2004) discorre sobre a tendência a que o todo composto pela obra e, em particular, a narrativa que ela elabora desapareçam como tais, dissociando-se das suas sequências e narrativas originais para compor novas associações. Nesse processo, uma imagem se mistura à memória de outras imagens vistas ou imaginadas e mesmo à memória de experiências vividas. A esse respeito, Burgin (2004, p.59) descreve: “*Each echoes the other, increasingly merges with the other, and I experience a kind of fascinated incomprehension before the hybrid object they have become.*” (BURGIN, 2004, p.59)⁵

No caso de *Toute une nuit*, uma configuração inicial – o encontro dos amantes nos espaços da cidade, suas zonas de transição e interstícios – é submetida a diferentes combinações, tanto no que se refere ao momento capturado quanto aos desdobramentos possíveis. É como se uma mesma imagem fosse constantemente reelaborada, inscrita a partir de elementos estéticos variáveis que compoem um jogo de ressonâncias. Ao longo do filme, os planos constituem uma espécie de sobreposição que não deixa de ultrapassar os limites da obra rumo a conexões mais amplas, a imagética do cinema com suas imagens de amor recorrentes, exaustivamente criadas e revisitadas. E é justamente essa a segunda consequência formal e estética do fragmento que gostaria de ressaltar, além dos cortes que criam seções e intervalos no corpo do filme, conforme discutido no tópico anterior: a criação de séries que operam um efeito cumulativo. As imagens de *Toute une nuit* assumem a forma do palimpsesto, com suas sobreposições de encontros que compoem um quadro repleto de nuances, correspondências e sobreinscrições.

O corpo do espectador é, nesse sentido, um corpo colhendo as afecções que extravasam a tela e operando relações ativamente. O lugar do espectador é o do olhar que percorre o fio dos encadeamentos de imagens, e sua memória é não apenas aquela das cenas passadas que ficaram em suspenso no decorrer desse filme em particular, mas também é a memória das imagens do cinema, dos filmes cujas conexões e referências somos convidados a estabelecer. Assim como Pursley argumenta que a singularidade da relação entre corpo fílmico e corpo do espectador advém da variabilidade das imagens-memória mobilizadas em cada contexto de espectadorialidade, é possível dizer que, no que se refere especificamente às imagens audiovisuais e demais referências mobilizadas pelo espectador, as relações estabelecidas variam de acordo com o passado das imagens que cada um nós cultivamos; a partir daquelas que nos formam e às quais, de certa maneira, estamos sempre voltando.

Trata-se nesse caso, então, menos de uma rede de citações abertamente demarcadas como tais

⁴ “Nesse sentido, cada momento é único na medida em que o sujeito o cria com o aporte de imagens-memória individuais. Este esquema sensorio-motor, ação-intervalo-ação, é um modo de explicar como *Toute une nuit* oferece uma abertura para a variação/modulação afetiva: se a percepção implica identificar personagens, fazer associações e cronologizar a narrativa, então a fragmentação da narrativa de Akerman, seus cortes, assim como as poses dos atores suspensas no tempo demarcam um intervalo exagerado no qual o espectador é convidado a lembrar.”

⁵ “Cada imagem ecoa a outra, progressivamente funde-se à outra, e eu experimento um tipo de fascinada incompreensão diante do objeto híbrido que elas se tornaram”.

que de um jogo de alusões a um repertório mais difuso, móvel, incompleto e disperso que engendra uma gama de relações potencialmente inesgotáveis, compondo-se a partir dos traçados que empreendemos na nossa relação com as imagens. A rede de associações tecidas investe sobre o repertório de cada espectador, repertório este que não pode ser definido de antemão. O espectador encontra na abertura da cena à variabilidade que opera por uma repetição não-restritiva a possibilidade de uma relação singular com as imagens.

Ainda, se o caráter de palimpsesto que reveste essas composições de encontros pode assumir a forma de uma citacionalidade aberta e difusa, tendendo a um ponto de fuga que pode ser sempre deslocado por outras redes de associações, é porque há uma diferença constitutiva entre as posições do realizador e do espectador. Como observou Jacques Rancière (2010, p.24) a respeito das formas teatrais – mas que aqui poderíamos estender à performatividade do corpo no cinema – a *performance*, como “coisa autônoma” que se situa “entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador”, suscita um engajamento que não opera por causas e efeitos. Note-se que, onde Rancière fala em sensação *ou* compreensão, poderíamos falar em sensação como afecção do corpo pelas imagens *e* compreensão como elaboração de sentidos e processamento cognitivo da matéria sensível, sendo instâncias não-consecutivas, mas, pelo contrário, co-incidentes. O essencial aqui, de todo modo, é observar que

a *performance* não é a transmissão do saber o do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade de causa e efeito. (RANCIÈRE, 2010, pp.24-5)

A capacidade de conectar a duração de uma imagem acessada no presente ao passado do já visto, através de redes de associações e dissociações que se revestem de uma qualidade afetiva – o amor pelas imagens que nos povoam – é, como busquei argumentar, colocada em primeiro plano pelo procedimento da serialização e também pela repetição. Tal capacidade marca a posição dos espectadores, os quais, segundo Rancière (Idem, p.28), “ligam constantemente o que veem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam”.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. L'Anus solaire suivi de Sacrifices. Clamecy: Nouvelles Editions Lignes, 2011 [1931].
- BURGIN, Victor. The remembered film. London: Reaktion Books, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Cinema II. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 [1985].
- MARGULIES, Ivone. Nothing happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Duke University Press: Durham and London, 1996.
- PAÏNI, Dominique. “Toute une nuit”. In: PAQUOT, Claudine (ed.). Op. Cit. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Éditions Cahiers du cinéma, 2004, p.187.
- PHILIPPON, Alain. Fragments bruxelois: entretien avec Chantal Akerman. Cahiers du cinéma, 341, 1982, pp.19-23.

PURSLEY, Darlene. Moving in time: Chantal Akerman's *Toute une nuit*. MLN, Volume 120, Number 5, December 2005 (Comparative Literature Issue), pp.1192-1205.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução de José Miranda justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SCHMID, Marion. Chantal Akerman (French Film Directors). Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.

i **Fábio RAMALHO, Doutorando**
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Departamento de Comunicação
fabioallanm@gmail.com