



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

Victoria Araújo Rodrigues de Oliveira

O PÚBLICO E O PRIVADO EM *NEWS FROM HOME* E *NO HOME MOVIE*

Pelotas/RS

2019

Victoria Araújo Rodrigues de Oliveira

**O PÚBLICO E O PRIVADO EM *NEWS FROM HOME E NO
HOME MOVIE***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Professor Doutor Rafael Valles

Pelotas

2019

Victoria Araújo Rodrigues de Oliveira

**O PÚBLICO E O PRIVADO EM *NEWS FROM HOME* E NO
*HOME MOVIE***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em: (11/12/2019).

Banca Examinadora

Rafael Valles (Orientador)

Ivonete Medianeira Pinto (Examinadora)

Roberto Ribeiro Miranda Cotta (Examinador)

RESUMO: Este artigo pretende analisar as questões de público e o privado nas obras documentais *News From Home* (1976) e *No Home Movie* (2015) da diretora belga Chantal Akerman. Para tanto, baseia-se nos conceitos de lugares e não-lugares de Marc Augé (2005) para traçar uma análise antropológica relacionada ao afeto e deslocamento geográfico na obra e a biografia da cineasta.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual, Documentário, autobiografia, Lugar antropológico, Marc Augé, Chantal Akerman

ABSTRACT: This article intends to analyse the questions about the concept of public and private in the documental films *News From Home* (1976) e *No Home Movie* (2015), from the belgium director Chantal Akerman. For this, it is based on the concept of place and non places by Marc Augé (1994) for tracing an anthropological analysis related to love and geographical displacement in moviemaker's work and the biography.

PALAVRAS CHAVE: Documentary, Autobiography, Anthropological place, Marc Augé, Chantal Akerman

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Frame de <i>Je, Tu, Il, Elle</i> (1974).....	13
Figura 02: Frame de <i>News From Home</i> (1976).....	14
Figura 03: Frame de <i>Là-bas</i> (2006).....	20
Figura 04: Frame de <i>News From Home</i>	22
Figura 05: Frame de <i>News From Home</i>	24
Figura 06: Frame de <i>No Home Movie</i>	25
Figura 07: Frame de <i>No Home Movie</i>	26
Figura 08: Frame de <i>No Home Movie</i>	27
Figura 09: Frame de <i>No Home Movie</i>	28

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
Capítulo 01: Akerman, sua vida e sua obra.....	10
Capítulo 02: Lugares e não lugares em Chantal Akerman.....	17
2.1: O público e o privado na obra de Akerman.....	18
Capítulo 03: <i>News from home</i> e <i>No home movie</i> : o deslocamento como o não-lugar.....	21
Considerações Finais.....	29
Referências Bibliográficas.....	30

INTRODUÇÃO:

O fazer cinematográfico de Chantal Akerman atravessava a pluralidade de gêneros. Em sua filmografia fez ficção, documentários, musicais e telefilmes, tendo em 47 anos de carreira, concebido 42 filmes, nove instalações e três livros.

Neste artigo, visitaremos em um primeiro capítulo sua biografia, particularidades de sua vida e obra e sua relevância dentro da história do cinema como um todo. Akerman representou um novo cinema feito por mulheres que até hoje é tido como referência de um cinema feminista e mesmo que não por auto-definição, a cineasta lançou uma nova perspectiva sobre o retrato do gênero feminino dentro dos padrões pré concebidos à época.

No segundo capítulo, é introduzido o conceito de lugar antropológico (AUGÉ, 2005), onde faremos um breve apanhado de sua teoria, baseando-se principalmente em sua obra *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* para também fazer uma relação com os conceitos de público e privado dentro da filmografia de Akerman, explorando características de um cinema contemporâneo, onde focaremos em seus trabalhos documentais autorreferenciais para expor seu fazer cinematográfico, destacando-se sua busca pelo espaço geográfico e identitário pessoal, um objeto de análise presente em *Não Lugares*.

Dentro deste capítulo, que aborda em um subtema o conceito geral de público e privado, introduziremos dois documentários: *News From Home* (1976) e *No Home Movie* (2015). O primeiro, um retrato da paisagem urbana de Nova Iorque, concomitantemente à leitura de cartas enviadas de Bruxelas por sua mãe, Natalia. O segundo, busca retratar os últimos momentos de Natalia antes de falecer, no qual Akerman volta à casa da mãe em Bruxelas e registra sua rotina, convivência e ouve suas histórias. Em ambos, a cineasta aborda, de diferentes maneiras, o confronto entre sua busca por um lugar identitário e suas visões sobre explorar o vasto mundo.

No terceiro capítulo, a análise do ponto de vista de lugar antropológico e não lugar, pela ótica de *News From Home* e *No Home Movie* se faz necessário para o entendimento de sua busca por pertencimento em toda a sua filmografia. Para tanto, será utilizado, além dos conceitos de Augé, o livro *Nada Acontece* de Ivone Margulies, para traçar uma relação com sua estética, fatores escolhidos pela decupagem e *mise-en-scène* que corroboram para o referencial escolhido para o trabalho.

A utilização da obra de Augé e Margulies tem como objetivo central do artigo trazer uma análise sobre a afinidade da cineasta em registrar o próprio corpo e fala diante da câmera, e enriquecer o diálogo sobre memória afetiva autobiográfica dentro dos estudos do cinema, traçando uma familiaridade com os estudos antropológicos.

CAPÍTULO 1: AKERMAN, SUA VIDA E SUA OBRA.

Chantal Akerman nasceu em Bruxelas em 1950. Vinda de uma família judia vítima do holocausto polonês, sua mãe se estabeleceu em Bruxelas logo após o fim da guerra, seu pai passou todo o período da Segunda Guerra escondido, sendo sua mãe a única da família a sobreviver aos campos de concentração de Auschwitz. Akerman carregava na memória familiar um considerável peso que esses eventos provocaram e viriam a provocar dentro de sua obra. Natalia Akerman, sua mãe, desejou que a filha tivesse autonomia e liberdade para viver e fazer suas escolhas.

Já adolescente, despertou o interesse pelo campo das artes, escrita e cinema e foi ao assistir *O demônio das onze horas* (1965), de Jean-Luc Godard, que decidiu que estudaria as artes cinematográficas e seria uma realizadora. Aos 18 anos entrou no Instituto Superior Nacional de Artes do Espetáculo e Técnicas de Difusão, em Bruxelas, porém seu tempo no Instituto durou pouco. Afastou-se ainda nos primeiros períodos para realizar seu primeiro filme, com 19 anos, o curta-metragem *Saute Ma Ville* (1969), que estreou em 1971 no festival de curta-metragens de Oberhausen.

Akerman é a própria atriz principal do curta, uma jovem com aparência aflita que corre entre elevador e escadas de um prédio até adentrar uma pequena cozinha, carregando alguns pacotes e um maço de flores. Ela abre os armários e cozinha macarrão em uma panela, ao mesmo tempo que, com uma fita adesiva, veda a porta da pequena e claustrofóbica cozinha. Após comer o macarrão, joga alguns utensílios no chão e coloca água por cima, em ações desconexas. Lê jornal, se olha no espelho, olha para a janela, dança, e por fim deita-se no fogão com a boca ligada. Uma explosão e uma tela preta.

Após *Saute Ma Ville*, Akerman muda-se para Nova Iorque para estudar cinema. Lá teve acesso ao acervo de filmes experimentais e obras baseadas no conceito do estruturalismo, que pretendiam relacionar o seu eu com o ambiente externo, uma sociedade maior, e autobiografias, assistindo às obras de Jonas Mekas, Stan Brakhage, Andy Warhol e Michael Snow. Estes realizadores foram grandes influências na construção estética e bagagem fílmica de Akerman.

. É algo bem mínimo e simples, mas eu percebi que com apenas isso ele (Snow) podia criar tensão, como em um filme de Hitchcock, sem nenhuma história. E isso mudou a minha forma de pensar e em como utilizar o tempo para construir uma tensão com história de alguma coisa ou com história nenhuma. (AKERMAN, 2015)

Foi em Nova Iorque que a cineasta gravou seu primeiro longa-metragem: *Hotel Monterey* (1972), um documentário sobre um homônimo hotel, onde a realizadora registra seu interior, quartos, corredores, e transeuntes, com sua estética de planos longos e uma rigidez do enquadramento, sempre enclausurado por paredes, portas, e corredores.

Essa *mise-en-scène* é interrompida a partir dos 40 minutos, quando se inicia uma sequência de planos igualmente vagarosos, porém com uma movimentação de câmera semelhante a um *travelling* manual para frente e para trás, até chegar à uma janela. A primeira vez que há uma manifestação do exterior, as paredes de tijolos externas, as grades de segurança, e bem ao longe, como miniaturas, carros passam na rua, em um plano constante que se aproxima e se afasta deste quadro-janela, como uma inquietação pelo espaço externo.

Nova Iorque serviu também para o que viria moldar o cinema de Akerman e para mais tarde dirigir, aos 25 anos, “*Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*” (1975).

A história de uma jovem viúva que mora com o filho adolescente, em um apartamento no endereço supracitado. A obra explora a rotina enfadonha, os pequenos gestos que faz ao longo do dia e ocasionalmente momentos em que se prostitui. A narrativa se desenrola de forma taciturna, até levar Jeanne a um final trágico. A obra tornou-se o filme fundamental para análise de sua filmografia, pois levava consigo questões que evidenciavam uma obra ligada ao feminino, carregada de críticas sociais e simultaneamente, representava uma síntese de sua forma de lidar com as narrativas que propõe. Seu aspecto formal e sua utilização de espaço e enquadramento dentro de uma perspectiva naturalista, propõem uma modificação tanto no aspecto narrativo clássico quanto no experimental¹. Contudo, Akerman nunca quis se intitular uma cineasta feminista, *queer*, ou outras pautas que segundo a mesma, lhe colocavam em um gueto.

Apenas escrevi uma história que gostei. Todo mundo pensava que era algo político, mas era uma história de amor normal. Não estou dizendo que é um filme gay, ou feminista. Se eu disser que é, você pode procurá-lo com noções preconcebidas. (AKERMAN, 1980)²

Entretanto, a cineasta nunca negou que sua obra apresentasse tais evidências, era natural para ela a captura do feminino, com suas personagens mulheres, e também do seu

¹ Ivone Margulies cita o conceito de tempo quase como um substituto da imagem para o filme experimental e a alternância regulada entre os enquadramentos para a narrativa clássica.

² Sobre o filme *Je, Tu, Il, Elle*

próprio retrato, que está recorrentemente em cena, como em “*La Chambre*” (1972), uma lenta panorâmica em 360 graus que percorre o quarto da documentarista, onde nos é mostrada Akerman, sentada em sua cama, sem grandes movimentações além da própria exercida pela câmera. Uma de suas referências para *La Chambre* foi *Back and Forth* (1969) de Michael Snow, um média-metragem de 49 minutos, onde a câmera está numa sala de aula e vai de um lado para outro por cerca de 20 minutos.

Em *La Chambre*, Akerman come algumas maçãs, encara as lentes, se desfalece na cama. *La Chambre* foi gravado em Nova Iorque, no dia posterior ao fim das gravações de *Hotel Monterrey* (1972).

Neste período em Nova Iorque, a cineasta produziu uma obra conectada com a cidade, mesmo que *La Chambre* e *Hotel Monterrey* não tivessem como cenário as ruas, os lugares, mas sim as sensações e percepções da própria realizadora, de como era habitar aquele lugar. Há uma procura, pelo que poderíamos conceber como “*Descrição do sujeito Akerman*”³, trazida pela sensibilidade biográfica para questões pessoais e os dados biográficos que vai informando em sua obra.

Em *Je, Tu, Il, Elle* (1974), seu filme com o maior teor essencialmente LGBT, Akerman interpreta ela mesma, em uma narrativa separada em três tempos, em que os personagens são a própria cineasta, um caminhoneiro e sua ex-amante. *Je, Tu, Il, Elle* é inserido no tempo e no caminho da subjetividade, em que seus primeiros momentos, assemelham-se com *La Chambre*, onde a própria Akerman está vagando pelo quarto, deita no colchão, come e por vezes olha para câmera. Suas composições de espaço se dão por lugares claustrofóbicos e isolados, paredes e objetos que parecem engolir quem quer que seja, característica recorrente em seus filmes.

³ Expressão utilizada no podcast *Feito por Elas*, para auxiliar na análise e entendimento dos documentários autobiográficos realizados por Chantal Akerman. Posteriormente, adicionado também às suas obras ficcionais, justificando que a cineasta tinha na construção de suas personagens, resquícios de sua própria personalidade e identidade. <https://spoti.fi/37VXI2A>

Figura 01: *Je, Tu, Il, Elle* (1974)



retirada de: <http://bit.ly/35T7paC>

Depois de realizar *Jeanne Dielmann*, a cineasta retorna à Nova Iorque, onde realiza *News From Home* (1976), um documentário inversamente proporcional à *La Chambre* e *Hotel Monterrey*, mas que integra com os dois filmes uma relação específica com a cidade. Em *News From Home*, a realizadora lê cartas escritas por sua mãe, Natalia, enviadas de Bruxelas, enquanto passa pelo seu segundo período em Nova Iorque. As cartas, no entanto, datam do período em que a cineasta esteve na cidade pela primeira vez. O cenário captado inicia discrepante da imagem que se remete à cidade. A primeira carta de todas, lida na voz de Akerman, começa enquanto em tela se vê ruas vazias, poucos automóveis e pessoas, e Natalia escreve dizendo o quanto sente saudade da filha. O decorrer do documentário é de uma cidade que gradualmente enche-se de pessoas. Transeuntes que preenchem o plano enquanto a diretora narra acontecimentos de Natalia vindos da longínqua Bruxelas, sempre sobre saudade, preocupação e o dia-a-dia da família enquanto a filha está longe.

Figura 02: *News From Home* (1976)



retirada de: <http://bit.ly/35T8ZJH>

Durante toda sua carreira, a cineasta transitou por diversos campos do cinema, tendo em sua filmografia suas autobiografias, como também filmes de ficção, filmes musicais, experimentais e até mesmo telefilmes. Um exemplo do que poderia ser seu filme com maior cunho comercial seria “*Um divã em Nova York*” (1996), uma comédia romântica protagonizada por Juliette Binoche e Richard Jenkins. Além dos atores conhecidos pelo grande público, o filme apresentava algumas “concessões” dentro de sua estética que poderiam agradar um público de maior apelo comercial, entretanto, a cineasta tinha o desejo por fazer o que chamada de uma *comédia às antigas*, com um grande orçamento, atores renomados e um roteiro puramente Hollywoodiano, e assim o fez.

Sua imagem enquanto diretora também fora muito explorada na televisão, no qual entre obras que produziu, atuou, documentou ou fora entrevistada está em mais de 10 realizações. Entre elas, foi convidada para uma série de TV, intitulada *Cinéma de notre temps*, onde diretores renomados faziam uma reflexão retrospectiva sobre sua obra. Em primeira instância, recusou-se a ser gravada de forma tradicional falando sobre sua filmografia, preferia que fizessem uma longa montagem de seus filmes e que eles mesmos falassem por si, mas ao final, concordou em dizer algumas palavras, realizando assim o filme *Chantal Akerman por Chantal Akerman* (1996)

Rejeitava os títulos acadêmicos, demonstrava interesse pelas conversas que vinham do pessoal, da vida, da família das pessoas. Interessava-se muito mais em conhecer histórias do que tecer horas a fio sobre a própria obra. Em sua intimidade, Akerman era ávida leitora,

escritora e espectadora de realizações dos mais diversos campos da arte, algo que pode-se conectar a um pressuposto academicismo, mas este vinha a ela de forma nada tradicional.

As questões sociais que permeavam sua obra também apresentavam-se de maneira geográfica e histórica ao apresentar em seus filmes um recorte histórico de sua família do que foi a Segunda Guerra Mundial. Desta forma, a partir de uma história particular buscava-se uma história coletiva, e não apenas em seu âmbito familiar. Em *Do Outro Lado* (2002), a cineasta produz um documentário com longos planos e paisagens sobre um recorte da vida de mexicanos que vivem próximos à fronteira com o Estados Unidos, a qual sempre tentam ultrapassar. O filme, diferente de outras de suas obras, tem forte presença da fala. A cineasta faz perguntas, mas o que lhe interessa é escutar. Os “atores-sociais”⁴, mexicanos que vivem nesta cidade fronteiriça, não aparentam estar inteiramente confortáveis com a presença da câmera, mas aos poucos, abrem-se para contar suas histórias. Todas elas envolvem parentes que estão ou estavam tentando atravessar para o outro lado. Alguns deles trabalham em subempregos nos EUA, outros, morreram no deserto. A cineasta apresenta um discurso engajado durante toda a sua presença fílmica na obra, assim como utiliza-se de seus privilégios para falar com guardas e com pessoas do outro lado da fronteira.

Sua obra é basicamente uma expressão de sua memória, da relação com seu passado. E assim, Natalia Akerman, sua mãe, fora o ponto motriz de toda sua obra, tornando-a uma cineasta em que dizia fazer de tudo pela mãe.

Nenhuma outra obra cinematográfica, acredito, é tão singular em sua evocação da relação entre filha e mãe e na busca de uma economia explicitamente homossexual de narrativa e espectador ordenada por e através dessa relação. O desejo nesses filmes circula pelo corpo materno, pela presença e ausência variáveis da mãe, pelo olhar permanente da filha para a mãe (LONGFELLOW, 1989, p.2)

Ao retratar a figura de sua mãe em seus filmes, abria mão da figura literal materna, transposta por Natalia, para também explorar sua história familiar, um retrato histórico do Leste Europeu, uma visão que poderia ser expandida por meio do cinema, a busca por um tempo que a própria realizadora não vivera, mas que vinha à tona em sua ancestralidade. À Chantal, quando está com Natalia, ouvindo-a, lendo-a, observando-a, não importa a exatidão

⁴O ator social é assim chamado principalmente pelo fato de fazer parte de uma história com a qual, de alguma maneira, tem relação direta com a realidade. Isto é, com os acontecimentos do seu contexto social e histórico

dos fatos, importa dar voz à mãe, trazer a tona histórias que ela não viveu contadas entre o fato e a memória.

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta “na cena”. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva (NICHOLS, 2001, P. 155)

Em *No Home Movie* (2015), Natalia Akerman é uma senhora em seus últimos anos de vida. Já muito idosa e debilitada, raramente sai de casa e dispõe da ajuda de uma cuidadora. A filha registra um período que passa na casa de sua mãe em Bruxelas com uma pequena câmera e microfones digitais, captando conversas, movimentos e a rotina de Natalia. É uma experiência de como um aglomerado de vídeos caseiros se transforma em um documentário, como o passar dos anos possibilita que um material de arquivo seja ressignificado, adquira novos sentidos. Até mesmo uma conversa feita por Skype, onde Akerman faz uma breve viagem à Nova Iorque e liga para sua mãe no aplicativo de ligações online. “ - Sua câmera, toda vez. - É porque desejo mostrar como o mundo é pequeno (...)”

Mesmo que em um plano na cozinha, entre mãe e filha, nada se possa ver pelo enquadramento da câmera à não ser a própria documentarista obstruindo metade do plano, ainda tem-se a chance de ouvir. *No Home Movie* trata-se de ouvir, e não de contestar, o que vale tanto para o espectador, quanto para a própria documentarista.

No Home Movie foi o último filme antes de sua morte, por suicídio. Akerman apresentou durante toda sua vida um quadro depressivo, que se estendeu até seus últimos momentos, intensificando-se pela morte de Natalia.

A obra de Chantal Akerman foi de tamanha relevância para o cinema, que a partir de sua existência, foram concebidos filmes que se tratavam da própria diretora, como *Chantal Akerman, de cá* (2011) de Gustavo Beck e Leonardo Luiz Ferreira, documentário brasileiro feito durante a visita da cineasta ao país. Durante exatamente 1 hora e 1 minuto, Akerman é capturada por um único plano, em um enquadramento construído a partir de uma livre referência à própria obra da diretora. Entre o recorte de uma porta aberta em um antigo edifício, sua sinopse é a síntese do que realmente se é: “Um vídeo de entrevista”, que ao decorrer do que vemos se desenrola em uma sucessão de expressões corporais. Akerman está sendo filmada por duas câmeras, entretanto o documentário utiliza-se apenas o que seria a câmera secundária, ao lado. Causa certo desconforto inicial à diretora aquele registro mais ao

longe, contudo a entrevista é um misto de respostas de tom mais genérico sobre sua obra e questões do cinema em geral.

Outro documentário que explora a vida e obra de Akerman é *I don't belong anywhere* (2015) de Marianne Lambert. O filme propõe revisitar sua filmografia e pensamentos de maneira um pouco mais extensiva. Akerman e Lambert parecem ter uma boa relação e assim proporciona-se uma conversa fluida. Revisitam os lugares por quais a cineasta fez seus filmes, Paris, Bruxelas, Nova Iorque. É um documentário que, ao mesmo tempo que é poético, também tem seu lado expositivo. Lambert mergulha nos processos e estruturas dos filmes e para tal, a montadora Claire Athernon, menciona o diferencial da montagem de *No Home Movie*, já com o advento do material digital e das câmeras menores. *I don't belong anywhere* busca depoimentos que validam e lançam um olhar crítico e estudioso sobre a trajetória filmica de Akerman.

2. LUGARES E NÃO LUGARES EM CHANTAL AKERMAN

Marc Augé, antropólogo e etnólogo francês, lançou em 1995 seu livro *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*⁵, onde introduziu os termos lugares e não lugares, e suas ramificações. No livro, Augé define os chamados não-lugares como espaços antropológicamente incapazes de estabelecer em si uma questão identitária, algo que dialogue e que tenha relação com um ambiente personalizado. São espaços de transição e podendo também serem diretamente ligados ao consumo, como hipermercados, *outlets*, grandes redes de hotéis e espaços que não apresentem qualquer ancestralidade ligadas a um indivíduo. O lugar⁶ é exatamente o oposto a definição de não-lugar, seriam estes espaços onde o ambiente é capaz de ser personalizado, identificado, detém uma origem.

O usuário do Não-lugar está com este (...) em uma relação contratual: A passagem que ele comprou, o cartão que deverá apresentar no pedágio, ou mesmo o carrinho que empurra nos corredores do supermercado. (AUGÉ, 2005, p.93)

Na supermodernidade⁷, caracteriza-se principalmente a ideia de continuidade, dos movimentos nunca como coisas fixas, e sim como fatores de mudança dentro de uma sociedade, como a cultura, a identidade, a diversidade, a política. Logo, seria a supermodernidade também, uma produtora de não-lugares. Um contexto onde a supermodernidade está inserida pode ser caracterizado como o sistema capitalista, que também é responsável por produzir não só bens, mas lugares de consumo, como shoppings.

O consumo, provindo do capital, logo, também está ligado à produção de não-lugares, e na supermodernidade, isso ocorre de forma retroalimentativa. Sendo assim, é possível afirmar haver um processo de cerceamento da memória em função do consumo.

Akerman adentrava em seus filmes por uma busca de sua ancestralidade por meio do pertencimento por um lugar. E essa foi um de seus maiores objetos registrados dentro de sua obra, seja pelo registro de sua mãe Natalia, ou por narrativas que se entrelaçavam com a história pessoal de sua família.

⁵ Título nacional, lançado no Brasil em 2005

⁶ Também visto nos termos Lugar Antropológico e Lugar identitário.

⁷ conceito criado por Augé para caracterizar a sociedade atual, num termo que ultrapassa o conceito de pós-modernismo e é inverso à modernidade Baudelairiana, que em seu espectro, contaria com a integração de lugares antigos

2.1 O público e o privado na obra de Akerman

A questão do público e privado foi muito explorada por Akerman em sua filmografia em suas obras ficcionais com uma narrativa que remonta a cinema mais clássico, com uma crescente narrativa de início, meio e fim e ações contínuas. Um exemplo é *Jeanne Dielman*, onde a rotina e as ações extensivamente repetitivas tornam-se o ponto principal para a narrativa, e a partir destas ações, geram-se interpretações sobre papéis estabelecidos para mulheres na sociedade ou *Um Divã em Nova Iorque*, seu filme com maior apelo *mainstream*. Entretanto, se aprofundou também em realizações puramente ensaístas em sua forma, diretamente ligadas ao poético e experimental, como *Je, Tu, Il, Elle*, um filme que explora o tempo entre atos, a performance e não apega-se em uma referencialidade temporal específica ou *La Chambre*, com sua vagarosa panorâmica em 360°

O que pretende-se analisar são questões que envolvem os conceitos “público e privado”. O público pode ser categorizado como de todo contexto sócio-histórico que cerca a obra de Akerman, enquanto o privado parte das experiências pessoais da cineasta, que compreende o mundo à sua volta baseada em sua própria percepção, e como isso ressoa em uma narrativa coletiva, ligada à percepção política, social e geográfica.

Akerman buscava por meio de experiências pessoais, trazer à tona questões que expandiam seu próprio referencial e moldava-as à narrativa proposta. *D'Est* (1993), é documentário filmado em 16mm no Leste Europeu no bloco de países que compunham a URSS, partindo da Alemanha Oriental até a Rússia, e evidencia a reconstrução de uma sociedade após transições políticas e o fim da União Soviética. Um sentimento de espera que misturava-se com uma esperança, captada em longos planos de homens, mulheres e crianças. O retrato de estrutura familiar é explicitado por uma *mise-en-scène* anteriormente já visitada em suas obras, como em *Jeanne Dielman*. Aparecem planos de mulheres, principalmente senhoras, sentadas em suas cozinhas e salas de estar por longos planos, em um tipo de inércia. Contudo, estes planos se alternam com lugares públicos, onde as filas são uma constante. Homens, mulheres e crianças seguem enfileirados com malas e sacolas em grande parte do documentário, em momentos diferentes. A atmosfera é de espera por algo. A transição para um sistema capitalista e uma grande parte da sociedade sem conhecimento prévio de costumes, provocou uma brusca perda identitária nessa parcela de pessoas que

viveu anos na União Soviética. *D'Est* representa a perda de uma identidade coletiva e a busca por uma nova construção de local identitário. O espaço público é rompido de forma que afeta também a particularidade das pessoas que estão em tela.

O diálogo que a cineasta propunha tinha um impacto muito grande dentro de sua vida pessoal. Margulies comenta sobre *D'Est*: “O filme decanta as ressonâncias etnográficas e políticas contidas nessas primeiras motivações em um campo de vibrações melancólico, que é, no fim, muito pessoal” (MARGULIES, 2016, p.32). Era por meio da junção entre seu olhar e as questões externas e coletivas que Akerman explorava seu lado político, social.

Là-Bas (2006) é um exemplo de como Akerman utilizava-se de seu olhar pessoal para tratar de questões não tão particulares. É um filme que lança um olhar para as figuras externas, enquanto destrincha acontecimentos de um ambiente interno. A cineasta, hospedada em um hotel em Tel-Aviv, Israel, registra, por entre persianas da janela de seu dormitório, outros apartamentos e pessoas, à uma certa distância. A câmera é, durante todo o documentário, fixa. Akerman coloca-se como espectadora de uma intimidade alheia, conjuntamente à relevância de discurso de sua própria intimidade.

A cineasta coloca-se na própria posição de enclausuramento que quer retratar. O ambiente de tensão de Tel-Aviv, a *mise-en-scène* rígida que a composição das cortinas traz para o enquadramento das janelas, denotam a rigidez também de sua presença naquele ambiente. Pouquíssimo é o tempo em que ela de fato sai para o mundo externo.

Figura 03: *Là-bas* (2006)



retirado de: <http://bit.ly/35VwtOm>

Os pais e avós da cineasta percorreram um longo caminho, após a Segunda Guerra Mundial, e apenas com sua mãe como sobrevivente de Auschwitz, pudesse estabelecer de

fato em Bruxelas, na Bélgica, sua família viveu um período em Tel-Aviv⁸. Logo, o olhar que lança para a cidade, detém um teor pessoal muito forte.

Para compreender o sentimento de tensão transposto em *Lá-Bas*, é preciso entender o que se passa há anos naquela região, historicamente falando. O conflito entre Israel e Palestina se estende por décadas, sendo o cenário de uma guerra por esta terra que é considerada sagrada tanto para o povo judeu quanto para o povo palestino. No fim do século XIX surge o movimento sionista, que pretendia, entre outros direitos, criar um Estado Judeu, e como nos preceitos da religião, este lugar era Israel, lá foi o lugar escolhido. Desde então, os palestinos, que também tinham direito à terra, e os judeus, travam uma guerra em busca da legitimidade de sua terra e concepções religiosas.

Akerman, dentro de seu quarto, lança um olhar sobre Tel-Aviv que diz muito mais sobre sua condição enquanto judia e realizadora de seu filme, do que sobre o mundo exterior. O que se busca, dentro de seu já visto sentimento de enclausuramento, é a tentativa de sentir-se em um lugar identitário, e a dificuldade e distância para com qualquer que seja outro indivíduo, esvai toda possibilidade para tal.

A opção cinematográfica é pela ausência de relações. Não há com quem partilhar o fazer um filme. Como personagem, Akerman se esconde do próprio olhar que agencia. Antítese da biografia audiovisual, aquele que faz e fala não aparece na imagem. Matéria corporal que convoca a presença da personagem, a voz é contrastada com o olhar que se dirige para fora, mas também não se relaciona com ninguém na imagem.(VEIGA, 2010, p. 75)

O cinema de Akerman é feito de memórias, depoimentos, histórias contadas. Um dos principais canais para isso foi sua mãe Natalia, a quem quando estava em sua presença, se fazia a ouvi-la e nada mais. Observar seus atos, ler suas cartas. Natalia tornava público o que vinha de pessoal dentro da história familiar de sua filha, para assim emaranhar uma memória pessoal à um entalhe de tantas outras já conhecidas no contexto histórico global.

⁸ Que na época ainda era Palestina.

3. *NEWS FROM HOME* E *NO HOME MOVIE*: O DESLOCAMENTO COMO O NÃO-LUGAR

Trinta e oito anos separam *News From Home* e *No Home Movie*, e durante esse período, o mundo globalizado se expandiu como nunca antes. A comunicação, a aproximação, foram facilitadas graças à tecnologia. É a simbologia de mudança e resgate de memória a ser analisada que possibilita conceber dentro dos conceitos de Augé e a obra de Akerman, um paralelo entre o lugar antropológico e o sentido de deslocamento que é apresentado nos dois documentários. A forma como Akerman expressava seu espaço particular e acessava suas memórias privadas, simultaneamente ao contar uma história coletiva, mostra sua busca por um valor identitário pessoal.

News From Home inicia com uma rua de Nova Iorque atipicamente vazia e um carro que vagarosamente se aproxima, até que ao chegar no ponto mais próximo, tem a necessidade de desviar da câmera para seguir seu curso.

Figura 04: *News From Home* (1976)



Inicialmente, a paisagem sonora do filme se dá pelos sons ambiente provenientes da própria cidade, um emaranhado urbano. A voz de Akerman, então, aparece em *voice off* e inicia a leitura de uma carta.

A correspondência fora enviada de Bruxelas, com o remetente sendo Natália. A fala de Akerman é pausada, sem entonações que diferenciem entre si quaisquer pontos lidos, e seu conteúdo transcorre de maneira genérica. Entende-se, após a leitura da primeira correspondência, tratar-se de uma carta resposta: “Querida filha, eu recebi sua carta, e espero que você me escreva frequentemente”. No entanto, toda a comunicação que nos é apresentada, não é uma via de mão dupla, apenas os escritos de Natalia são lidos.

News From Home é concebido a partir da segunda ida de Akerman à cidade, já com a pretensão de realizar o documentário. É possível começar a análise pela forma que a diretora escolhe lidar com a temporalidade entre som, imagem e conteúdo. Importante ressaltar que as cartas lidas por Akerman datam de sua primeira viagem, quase cinco anos antes. Quando a cineasta inicia a leitura da primeira correspondência, ela se dispõe a revisitar seu passado, mesmo que não tão longe, pessoal. Estabelece-se então, um vínculo entre o passado e o presente, por meio do som e imagem.

É também no jogo de som e imagem que Akerman explora suas questões privadas e o ambiente público simultaneamente. Enquanto seu *voice off* lê cartas pessoais de sua mãe endereçadas à ela, em tela, vê-se um retrato de uma cidade sem uma carga individual.

Nos primeiros 10 minutos, o retrato inicial de ruas vazias é substituído pela noite Nova Iorque, e gradualmente vemos o fluxo de pessoas e carros aumentar. A partir do décimo minuto, o som alto dos automóveis deixa a fala de Akerman quase inaudível. Em primeiro momento, dá-se a entender que a diretora apresenta um preterimento a camada de *voice over* do que a paisagem sonora de Nova Iorque, no entanto, ao decorrer do documentário, essa sensação se esvai.

“Danny, filho da Julia, mandou dizer um oi”. Akerman não faz distinção alguma entre as correspondências que lê. Ela introduz figuras de seu convívio pessoal sem qualquer citação prévia, pois cabe, dentro de sua narração pessoal, provocar o ato da lembrança em si mesma, por esse motivo, pouco importa também, se o espectador eventualmente perde o sentido da narração por um barulho de automóvel, ou que preste atenção majoritariamente nas imagens.

Apresenta-se em *News From Home* uma construção de camadas entre o que é público e privado para a cineasta e para o espectador. Sentimo-nos em alguns momentos, quase intrusos por ouvir o teor das correspondências, pois não é como se Akerman quisesse costurar uma narrativa para acompanharmos sua relação com Natalia, pois se assim fosse, não caberia à cineasta ler também as cartas que enviava de volta à mãe?

Dessa forma, é relevante pensar que, ao traçar seu monólogo, Akerman apropria-se da escrita de sua mãe para explicitar o deslocamento. As notícias vindas de Bruxelas são lidas enquanto em tela estão avenidas e calçadas lotadas. O filme apresenta uma polivalência de espaços, vindos pela leitura, pelo som e pela imagem. Apresenta-se assim uma representação concreta, por meio de seu texto, de um caminho para explorar o lugar identitário.

Uma questão se impõe: como pensar o deslocamento (o tema explícito de *News from home*), ou mesmo a diferença (entre Europa e Estados Unidos, mãe e filha, iídiche e francês, francês e inglês, fala e escrita), quando a diferença é eliminada, comprimida na leitura das cartas? Pois ao lê-las, ou melhor, ao traduzi-las para o inglês, Akerman delas se apropria e "assina" a escrita da mãe, confirmando o processo pelo qual a experiência se torna pública. (MARGULIES, 2016, p.150)

É justo afirmar que *News From Home* não se passa apenas em Nova Iorque, isso porque deve-se entender o filme como uma junção de suas imagens e sua paisagem sonora. O deslocamento que o filme propõe-se a apresentar coloca-o em duas localidades e ao mesmo tempo em nenhuma. As imagens de Akerman vêm de Nova Iorque, enquanto as correspondências, de Bruxelas. É na escrita da mãe, e propriamente no envio e recebimento da carta que o sentimento e deslocamento se fazem presentes junto à uma dicotomia entre som e imagem.

Nova Iorque, à esta altura, é a representação de um *Não-lugar* em toda sua forma. A forma com que a cineasta busca representar a cidade torna-a desprovida de qualquer relação identitária. Os grandes planos gerais transformam os transeuntes em um emaranhado de pessoas sem qualquer individualismo, apenas compondo a *mise-en-scene* de forma incidental. São raros os momentos em que alguém que está em frente à câmera tem algum tipo de reação de caráter mais aproximado. Em um deles, no metrô, uma mulher olha fixamente para a câmera.

Figura 05: *News From Home* (1976)



retirada de <http://bit.ly/2Lf7221>

Em contrapartida, é possível dizer, que a leitura das cartas, apresenta-se como uma tentativa de estabelecer uma memória de pertencimento em Akerman. É importante recordar que a leitura feita pela diretora para o documentário é desprovida de surpresas por ser uma releitura, nenhuma informação que ali está é nova. É pela recordação da memória, mesmo que recente, que Akerman busca definir um lugar identitário, ou seja, um lugar antropológico, este que é definido pela capacidade e profundidade do espaço personalizado. O espaço entre Chantal e Natalia, que é expresso pelo deslocamento entre as correspondências e o deslocamento da própria cineasta, entre Bruxelas e Nova Iorque.

O texto baseia-se entre o lugar da escrita, uma Europa com indivíduos nomeados e relações familiares, e o espaço da escuta e da performance, uma Nova Iorque de uma anonimidade ora superpovoada, ora solitária (MARGULIES, 2010, p.249)

No Home Movie (2015) apresenta outras formas de se ver o espaço praticado. Akerman retorna a Bruxelas e registra os últimos meses de Natália. Nos é apresentada uma senhora debilitada, que quase não sai de casa a não ser pelo auxílio de uma cuidadora, mas que apresenta uma mente ainda muito lúcida.

O documentário, propriamente, inicia-se em um plano de quase quatro minutos e meio de uma árvore sendo balançada em um forte vento, numa paisagem deserta. Não existem, além da capacidade geográfica, meios de definirmos precisamente a localização de tal paisagem.

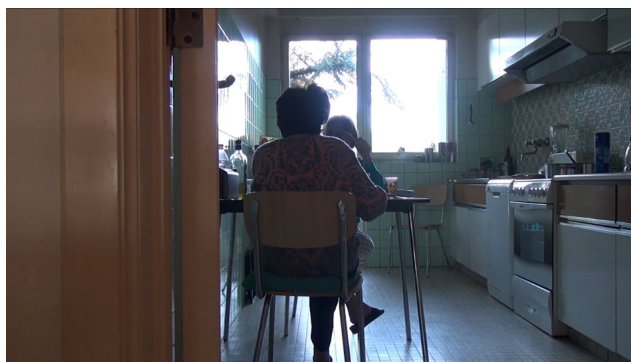
Figura 06: *No Home Movie* (2015)



Os planos que seguem após, são um parque público e um quintal. Entende-se dessa forma, que Akerman prepara o campo para o espectador, gradualmente, aproximar-se da casa de sua mãe, de forma vagarosa. No primeiro momento que Natália entra em tela, tem-se uma relação diferente de tratamento ao dispositivo do que é visto em *News From Home*: ao responder uma pergunta, Natália olha diretamente para a câmera, porque afinal de contas ela está respondendo a filha, Chantal, que está por trás das lentes. Akerman parece não se importar com a quebra de rigor e apresenta enquadramentos menos simétricos, estando em grande parte com a câmera na mão, ou apoiada em objetos e mobília da própria casa.

Akerman e a mãe são personagens de sua própria narrativa, reconstruindo momentos passados em sua obra. Grande parte das conversas entre mãe e filha são na cozinha, conversas essas que apresentam tom informal, tal qual marcação de exames médicos e opiniões sobre o que estão almoçando. No plano que ouvimos toda essa conversa, entretanto, não se vê o rosto da documentarista, que está sendo tampada pelo corpo de Natália, e nem de Natália, que está de costas. Ali, importa mais explorar o espaço que entorna as duas, do que propriamente suas faces. Isso não interessa mais do que poder, naquele plano com recorte do batente da porta, observar a perspectiva da cozinha, seus móveis, a vasta luz que entra pela janela.

Figura 07: *No Home Movie* (2015)



Também na cozinha, desta vez enquadrada no centro do plano, Natalia passa longos minutos relatando sua infância, a convivência com seus pais, os hábitos e a criação que teve dentro da religião judaica e por consequência o holocausto. A cineasta prostra-se a escutar o que sua mãe tem a dizer, não apenas pelo simples fato de dar voz à ela, mas também pela possibilidade de memória afetiva que estes relatos lhe trazem. A figura da Segunda Guerra Mundial na vida de Natalia afetou a documentarista até o fim de sua vida, o holocausto e o exílio de sua família em busca de um novo lar, trouxeram a tona em suas representações a ávida busca por pertencimento e identidade que ela via ter-se perdido em sua mãe. Era a partir de uma procura por um novo lugar identitário que Akerman baseou toda a carga pessoal de sua obra. É por meio da recordação da infância da documentarista que explora-se o pessoal e a ancestralidade em busca de pertencimento. Um lugar antropológico detém-se da memória, mas seria também a própria memória uma expressão desse espaço.

Cabe a cineasta situar a presença do espectador em um espaço tão pessoal. Natalia parece inicialmente tratar a câmera como um elemento de desconforto em seu espaço. Nos primeiros vinte minutos de *No Home Movie*, Akerman viaja até Oklahoma e efetua uma ligação por vídeo chamada com sua mãe. Por meio desta cena, conseguimos traçar vários paralelos. Natália pergunta: “por quê está me filmando?” à medida que Chantal responde: “para mostrar que não existe mais distância no mundo”. Entretanto, seria essa conexão um elo real, ou ela demonstraria certa lassitude? É possível afirmar, como dito anteriormente, que a supermodernidade é uma produtora de Não-Lugares (AUGÉ, 2005, p.73), e sendo assim, também da fraqueza de conexões. Ao enfatizar que não existe mais distância no mundo, Akerman atribui à tecnologia uma forma de resgate de relações antes não estabelecidos. E também, uma forma de dizer para si que o lugar antropológico e identitário que sua mãe e Bruxelas representam para ela, estão, agora há um clique de distância.

Pode-se enxergar certa similaridade, ou até um amadurecimento de discurso, sobre *News From Home*. A tensão toma outra forma, ela não existe mais em espera, ela é quase imediata, porém também é exibicionista. Natalia encontrava-se muito confortável em adentrar sua personalidade no espectro público na escrita de cartas, mas não na comunicação facial. Ela sente-se acuada e tímida com a presença da câmera, como na segunda aparição - quando Akerman viaja à Nova Iorque - por vídeo chamada, na qual mostra-se mais incisiva: “Eu não gosto de estar sendo fotografada (...) Eu gostaria de poder dizer muito mais, mas quando penso que alguém irá ouvir isso, eu desisto”.

Figura 08: *No Home Movie* (2015)

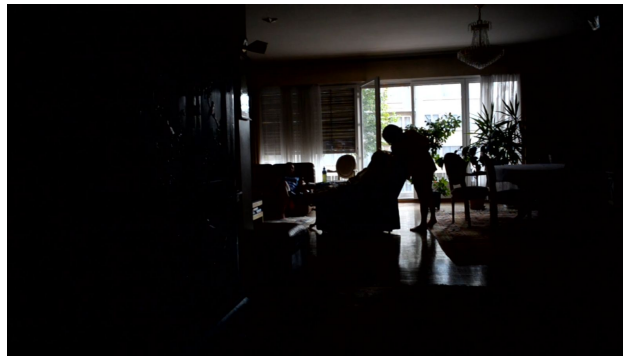


Em uma sequência de aproximadamente 8 minutos, Akerman registra a paisagem deserta que permeia a estrada na volta para casa em Bruxelas, é como se a cineasta se auto discordasse sobre a distância do mundo ter enfim terminado. Ao final, o deslocamento que atravessa não só os lugares geográficos, mas também o tempo e a memória, continua sua busca por afirmação, como se seu lugar identitário em Bruxelas, na presença de Natália, representa-se o fundo de seu espaço mais privado, àquele que há de ser acessado apenas depois de muito tempo e espera.

Natalia aparece em quadro gradualmente mais debilitada, sendo ajudada em suas refeições por uma cuidadora. Esta que, ao aproximar-se do fim do documentário, permite-se ser a interlocutora da própria realizadora, ao fazer perguntas pessoais como a nacionalidade de seu pai, se possui irmãos, e então Akerman conta para ela sobre Auschwitz e o passado de sua família, abrindo uma memória particular. A cuidadora de Natália é uma mulher latina, que ao trazer questões para realizadora, trás também uma interlocução entre culturas e nacionalidades e relações de poder.

Ao fim, Akerman trata sua obra como a enfim despedida da mãe, que veio à falecer poucos meses depois. Os últimos planos, mostram a sala de estar de Natália, já vista anteriormente, entretanto gradualmente mais escura, envolta em uma melancólica penumbra.

Figura 09: *No Home Movie* (2015)



Aqui, faz-se o caminho contrário ao do início, e as paisagens vão se distanciando a cada plano, dando ênfase novamente à paisagem deserta, à grandes campos com a cidade ao fundo, o desmembramento de um lugar identitário que aos poucos se esvai com a iminente não presença de Natália, mas que *No Home Movie* escolhe terminar, ainda sim, voltando a casa, dessa vez iluminada, em um plano totalmente simétrico de uma casa vazia, onde a resignificação do lugar, se deu pela presença da mãe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou, por meio de uma revisitação e análise à sua obra, trazer a vida e obra de Chantal Akerman como um objeto de estudo relevante não apenas nos estudos acadêmicos cinematográficos, mas também trazer dentro de sua filmografia, exemplos que poderiam servir para outras áreas e ciências, aqui representada por meio de Marc Augé, a antropologia.

Acredito que o trabalho representa uma primeira aproximação reflexiva para entender a importância da obra de Akerman no cenário audiovisual/cinematográfico. Fazer esse recorte me permitiu elucidar questões sobre a pesquisa dos Lugares e Não lugares na busca de um espaço identitário dentro dos dois filmes bases de minha pesquisa, *News From Home* e *No Home Movie*. Para tanto, neste trabalho, pontuei uma constante em sua filmografia, relacionada a sua busca por pertencimento e a relação com sua mãe.

Pode-se dizer que a filmografia de Akerman mencionada neste artigo busca por meio da autoreferência trazer questões também políticas e sociais, mesmo que de forma sutil dentro dos padrões pré estabelecidos com o passar de épocas. Os dois documentários escolhidos representam não só a vida pessoal da realizadora mas também o mundo em que ambos pertenceram.

Para isso, foi necessário analisar *News From Home* e *No Home Movie* baseando-se principalmente na figura de Natalia como uma força motriz para a realização de ambos os filmes, sendo sua presença, por meio da escrita ou imagem, crucial para a realização dos dois documentários.

Concluo que Akerman utilizou sua obra como um retrato visual do deslocamento e afeto de forma que pude traçar uma semelhança com o que Augé denominou como lugar antropológico, e, estabelecendo essa relação, pude aprofundar-me principalmente em suas obras documentais para o estudo da autobiografia como forma de representar sentimentos e ideias pessoais, acessando questões íntimas do documentarista em tela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKERMAN, Chantal. Chantal Akerman Discusses "No Home Movie" MUBI. 17 de agosto de 2015. Entrevista concedida a Daniel Kasman. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>. Acesso em: 17/10/2019.

AKERMAN, Chantal. Quando você não sente o tempo passando em um filme, está sendo roubado. Críticos. 24 de março de 2009. Entrevista concedida a Leonardo Luiz Ferreira. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=1702&cat=2>. Acesso em: 17/10/2019

AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: **Papirus**, 1994, 111 páginas.

BARRETO, Cristiana. Chantal Akerman - "*No Home Movie*" e "*I don't belong to anywhere*". Disponível em: https://www.academia.edu/19905791/Chantal_Akerman_No_Home_Movie_e_I_don_t_belong_anywhere?auto=download. Acesso em: 05 de maio de 2019

Feito Por Elas: #16 Chantal Akerman. Entrevistadoras: Isabel Wittmann, Stephania Amaral, Camila Vieira e Samantha Brasil. Entrevistada: Carla Maia. 31 de Janeiro. 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/50FaW68AlhzGkp2MrC4uTH?si=roceBbP0QvGBTvpXKL aJ9Q>. Acesso em: 10/10/2019

LONGFELLOW, Brenda. Love Letters To The Mother: The work of Chantal Akerman. **Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de théorie politique et sociale** - Vol 13, No 1-2 (1989).

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 2. ed. Campinas, SP: **Papirus**. 2007
MARGULIES, Ivone. O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman - . São Paulo: **Editora da Universidade de São Paulo**, 2016, 352 pp.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. Lá, do Outro Lado. Subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman -. Comunicação Social, **UFMG**, 2008.

PINTO, Ivonete. De janelas e Lupas. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/22/de-janelas-e-lupas/>. Acesso em: 39/11/2019

SÁ, Tereza. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2

VEIGA, Roberta. "Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?" - **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 68-93, jan/jun 2010

