



Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?

ROBERTA VEIGA

Pesquisadora visitante na *University of Texas at Austin*
Doutora em Comunicação pela UFMG

Resumo: Busco nesse artigo capturar o dispositivo criado por Chantal Akerman em *Lâ-bas* para demonstrar de que maneira a situação de confinamento instituída pelo filme se traduz em uma estética. A escritura formal é decomposta no sentido de desvendar o mecanismo que garante a singularidade da obra. Nesse movimento, apresento cinco dimensões do dispositivo como eixos de análise que conjugados balizam a estética proposta: a inscrição do corpo cativo; a *mise en abyme*; o rigor dos recursos expressivos; a negação do eu espetacularizado; e o deslocamento do espectador.

Palavras-chave: Chantal Akerman. Dispositivo. Estética do confinamento. *Mise en abyme*.

Abstract: In this paper, I attempt at capturing the device created by Chantal Akerman in *Lâ-bas* in order to demonstrate how the situation of confinement established by the movies manifests itself as an aesthetics. The formal composition is decomposed so that the mechanism that guarantees the singularity of the film is revealed. By so doing, I unfold five dimensions of the device that serve as analytic axes that together demarcate the proposed aesthetics: inscription of the captive body; the *mise en abyme*; the rigorous expressive resources; the negation of the spectacularized self; and the displacement of the spectator.

Keywords: Chantal Akerman. Device. Aesthetic of confinement. *Mise en abyme*.

Résumé: On cherche dans cet article à saisir le dispositif créé par Chantal Akerman dans *Lâ-bas* pour montrer comment la situation d'enfermement établie par le film se traduit dans une esthétique. L'écriture formelle est décomposée de façon à dévoiler le mécanisme qui assure la singularité de l'œuvre. Dans ce mouvement, on présente cinq dimensions du dispositif comme axes d'analyse qui peuvent ensemble orienter l'esthétique proposée : l'inscription du corps captif ; la mise en abyme ; la rigueur des moyens expressifs ; la négation du moi spectacularisé ; et le déplacement du spectateur.

Mots-clés: Chantal Akerman. Dispositif. Esthétique de l'enfermement. Mise en abyme.

O filme é *Là-bas* (2006) e a diretora, uma mulher: Chantal Akerman. Uma experiência sofrida pelo corpo da personagem, a própria Chantal, e do espectador. Confinados num apartamento em Tel Aviv, eles – diretora, personagem e espectador – olham os enquadramentos recortados da moldura da janela. Um dispositivo rígido. Uma cineasta que impõe grades ao mundo e que, ao mesmo tempo, deseja rompê-las.

O cinema é uma forma de aprisionamento dos sujeitos no tempo e no espaço, seja no ambiente da sala escura à qual o espectador se submete por um determinado período, seja por guiar o olhar na tela. Tal prisão imposta pelo cinema tem como revés a abertura para vários mundos. Narrativas cinematográficas podem levar a lugares, épocas e histórias diversas, possibilitando aquele que vê vivenciar outras realidades através da projeção-identificação.

Há filmes que enfatizam a experiência mesma do aprisionamento dos espectadores. Abrem mão da potencialidade geográfica do cinema de explorar ambientes abertos, longos caminhos e exteriores, confinando os sujeitos no espaço reduzido onde a imagem se fixa. Ao contrário do que foi o cinema para Bazin – a liberdade da ação em relação ao espaço e do ponto de vista em relação à ação – em *Là-bas* a liberdade de ver é constrangida. A condução rigorosa dos procedimentos formais reduz o campo de visão, que parecerá quase sempre o mesmo.

Essa forma de cinema se aproxima da duração típica da cinematografia moderna, porém o maior acento numa experiência espacial e corporal reduzida produz o que denominamos estética do confinamento. Trata-se de um mecanismo semelhante ao das instalações artísticas: traduzir no corpo, na determinação do espaço físico, a experiência do ver. Ainda que composto pelas ligações frágeis entre os planos – procedimento comum à *nouvelle vague* e ao neo-realismo na compreensão de Deleuze – a montagem é refém de uma relação espacial delimitada e restrita. O objetivo é jogar com a visibilidade, com os modos de percepção e de sensação do espectador, explorando de forma concisa ambientes interiores sob formas geométricas: cômodos, janelas, corredores, móveis. O olhar fortemente submetido a concretude material do mundo aos poucos é lançado a um outro mundo, abstrato, puramente imagético, de ângulos, linhas e luzes.

Là-bas é um ensaio biográfico das memórias, angústias e relatos de pequenos acontecimentos do dia-a-dia da narradora,

que é também autora, diretora e única personagem. O filme acontece no âmbito de sua vida privada através da narração em *off* e de diálogos ao telefone, que surgem no tempo em que ela passa em um apartamento em Tel Aviv filmando a janela da sala sob vários enquadramentos. Ao revelar o íntimo, Akerman guarda sempre algo de opaco e inalcançável, efeito direto do estilo seco que marca sua filmografia.

1– A inscrição do corpo

Em sua grande maioria, os filmes de Akerman compõem a subjetividade a partir de espaços isolados e claustrofóbicos. *Saute ma ville* (1968), *La chambre* (1972), *Je tu il elle* (1974) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) são obras mais experimentais em que a experiência do confinamento sofrida pelo corpo é radical. Em outros filmes mais marcadamente narrativos – como o curta *J'ai faim, j'ai froid* (1984) e os longas *La Captive* (2000) e *Demain on déménage* (2004) – a relação com a prisão se mantém, mas há mobilidade entre ambientes.

A autonomia espacial dos cômodos de Akerman é sempre relacional. Pode traduzir uma sensibilidade fóbica a intrusões externas, com em *L'homme à la valise* ou pode ser como em *J'ai faim, j'ai froid*, resultado de uma acurada representação de desejos fragmentados... Eis o foco preciso das temáticas e estéticas de Akerman – sempre o ato de isolamento de um outro lugar. (MARGULIES, 2006: 170)

Por meio do constrangimento nos procedimentos de filmagem e do minimalismo presente na composição dos quadros, Akerman alcança uma experiência visual sem dispersão. No quarto, na cozinha, na sala, a diretora exhibe o dia-a-dia da mulher e busca (des)funcionalizá-lo através da reiteração de atos ordenados (cozinhar, comer, limpar, deitar, levantar) e da reificação das relações com os objetos, o espaço doméstico e o próprio corpo. Uma das facetas da arte da diretora está na capacidade de reinventar o cotidiano. Segundo Margulies, nas performances, a rotina é reconstruída entre quatro paredes, para as câmaras, até que se alcance uma versão autoral da casa. Parece necessário se instalar num lugar familiar e confortável, em que *habitus* e controle das obrigações comandem as ações, para retirar dali descontrole, estranhamento ou tensão. “Tomando conhecimento de como as imagens domésticas de sua

mãe e de sua tia na cozinha estão marcadas em sua memória, entende-se que o protegido embora sufocante espaço de sua casa é o primeiro objeto para se testar sua autonomia criativa” (MARGULIES, 2006: 170).

As formas de relação com objetos e espaços são deslocadas até ganharem novos arranjos que coloquem em questão tanto o lugar da mulher, seu enclausuramento no espaço doméstico, quanto os valores que gera. O corpo se submete à clausura, se cola a ela numa espécie de mecanismo auto-determinado, para então ser liberado através da imagem colocada a distância. Os gestos e tarefas ordinárias são reiterados com tamanha constância que se tornam justaposição de imagens que podem ser reproduzidas incessantemente. As imagens se descolam das ações que se despregam de seu sentido prático, colocando o olhar do espectador num movimento que vai da automatização à desautomatização. A significação do doméstico perde suas referências codificadas. Akerman reinventa as formas de disciplinarização feminina no sentido de tornar o corpo desconfortável em seu *habitat*.

Para Margulies, Akerman reinstitui em seus filmes uma dimensão teatral, tanto em função da carga performativa, quanto da ritualização do universo cotidiano em um único espaço, o cenário onde o corpo é o principal elemento dramático. Mas tal dimensão não pode ser tomada isoladamente sob o risco de contrariar uma perspectiva cada vez mais evidente nas obras da diretora: a de que é no formalismo da escritura cinematográfica que a imagem entra numa dimensão artificial em que corpos e objetos são desmaterializados pela possibilidade técnica de enquadramento e reprodução ininterrupta. Segundo Ishaghpour¹, desde suas primeiras realizações, a experiência do mundo como cinematográfico e a experiência da reprodução técnica se impõem à herança histórica do teatro, da literatura e da pintura. De *Saute ma ville* (curta realizado pela autora aos 18 anos) aos filmes mais atuais, a obra da diretora passou, segundo o autor, do egocentrismo à ausência de centro, do narcisismo à impessoalidade, na medida em que a imagem se tornou um exercício da forma na escritura cinematográfica. Se é no plano formal que a concretude do corpo e dos espaços ganha as formas abstratas da imagem, é também graças a ele que os atos mais mecânicos e reproduzíveis parecem permitir uma dessubjetivação: a imagem dá a ver a vida em sua matéria, em seu funcionalismo, aquém e além de qualquer personalização.

1. Todas as citações de ISHAGHPOUR, Y. (1986), presentes nesse artigo, foram traduzidas livremente do texto original em francês.

Em *Là-bas*, como em *News from home* (1976) e *Hotel Monterey* (1972), o corpo não está presente de fato. Ele some da imagem, se dilui num olhar que vaga por entre espaços vazios e vidas anônimas. Em *News from home*, a ausência do corpo dá lugar à voz, que, diferente do olhar sempre distante e pra fora, é o elemento que preenche o espaço. A diretora é aquela que narra. A cidade de Nova York é mostrada sempre a uma distância constante, a uma mesma altura, a da diretora, através de enquadramentos e movimentos de câmara protocolares. Akerman ao mesmo tempo filma e lê as cartas de sua mãe. Em *Là-bas*, a dimensão confessional se mantém, o espaço doméstico é o cativado de onde parte um olhar que não é mais para si. O corpo enclausurado da narradora não pode ser visto. É a voz e o olhar que são colocados em cena. Akerman está sozinha durante toda filmagem: é quem filma, fala e em torno dela ou sobre ela seu discurso se desenvolve a maneira de um diário. Ao contrário da carta, a narradora fala a ninguém. O diário é uma escrita de si que não visa ao outro, texto secreto sem destinatário, de quem escreve para si mesmo.

Na perspectiva da literatura, *Là-bas* se insere nos chamados gêneros confessionais ou intimistas do qual faz parte o diário, as cartas, assim como a autobiografia e as memórias. Para Lejeune (1975), a autobiografia é um relato retrospectivo em primeira pessoa com ênfase na vida individual. No filme, ouvimos um pequeno ensaio autobiográfico que se apresenta como diário, construído a partir dos acontecimentos cotidianos de forma imediata, fragmentada e espontânea. Dizeres como: “Saí às sete da manhã”, “Andei até a praia”, “Quebrei um copo”, “Telefonei pra minha mãe”, “Ouço um avião que passa”, “Hoje está quente. Isto me faz bem”, mostram como a narradora busca dar conta do presente e de um passado próximo. O relato é pontuado por cenas banais do cotidiano que a narradora protagoniza e por estados emocionais ou sensações corporais pelas quais passa e que não são vistos. Porém, a todo tempo as lembranças irrigam esse presente com outra temporalidade. Histórias dos parentes, da infância, constroem uma escrita pessoal porosa, despedaçada, graças ao estatuto lacunar da memória.

O diário é uma forma daquele que mantém uma relação consigo, uma vez que a obra de arte é a renúncia de si mesmo em favor da neutralidade, da impessoalidade. “O Diário – esse livro de aparência inteiramente solitária – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio

da obra.”(BLANCHOT, 1987: 19) O medo, da “solidão essencial”, é do risco da “violência aberta da obra”, seu inacabamento, seu movimento interminável, que faz do escritor refém de um trabalho ilusório. “E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais.” (BLANCHOT, 1987: 13)

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. Essa ausência de relação faz de *Là-bas* uma experiência cinematográfica sufocante, seca e isolada, que se aproxima do ato solitário da literatura, do diário do qual nos fala Blanchot, e se afasta da dimensão coletiva do cinema, convocando ambos os registros a se re-significarem. Em seu distanciamento, a imagem dá a ver a impossibilidade de inscrição do ‘eu’ na obra. Não é por acaso que o corpo de Chantal está ausente da imagem. O diário realiza-se na ambigüidade que lhe é constituinte: marcação temporal que faz da escrita refém de detalhes insignificantes do cotidiano para aquele que perdeu a capacidade de pertencer a esse tempo ordinário.

O Diário representa a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto. (BLANCHOT, 1987: 19)

Durante o filme, a narradora está dentro de um apartamento filmando da janela os prédios vizinhos e os corpos que se movimentam nas sacadas, e poucas vezes mostra a rua, o céu ou o mar. Em apenas dois momentos sai e filma a praia. A imagem da personagem é construída principalmente por suas palavras e pelos sons que produz no apartamento. Em apenas três instantes seu corpo aparece de forma oblíqua, com os olhos ocultos: os cabelos escuros quando se inclina na janela; o reflexo opaco no vidro; e o corpo de costas ao longe, quando olha o mar.

2 - *Mise en abyme*

O procedimento de filmagem em *Là-bas* é simples. Na maior parte do tempo, fixada a um tripé, uma câmara está ligada

dentro do apartamento. Ocupa várias posições no cômodo, mas se mantém direcionada para janela. Não vemos movimentos de câmara, apenas planos fixos. A ênfase nesse procedimento define a dimensão protocolar do dispositivo. Akerman cria suas próprias regras de conduta e as segue durante, praticamente, todo o filme: mantém a câmara no apartamento direcionada para a janela não importa o que aconteça no interior ou do lado de fora. O gesto de controle é ainda mais explícito nos constrangimentos formais – o rigor dos enquadramentos, a duração do olhar pressionado por eles – e, paradoxalmente, nas cenas em que a narradora está na praia, quando o protocolo é quebrado. Ao provocar estranhamento em relação ao controle do procedimento, tais cenas re-alimentam o dispositivo e reforçam o impacto do confinamento.

A exigüidade no espaço filmado, o tempo lento, a superficialidade das imagens captadas do lado de fora e o minimalismo da proposta estética demonstram que há pouco a se ver. Porém, explorado em seus matizes de sentido, trata-se de um dispositivo complexo que questiona o lugar da imagem através do lugar daquele que olha. Akerman mostra o fora e fala de si mesma. Segundo Ishaghpour, manifesta na banalidade imediata do mundo que filma e no efeito visível da forma sobre a reprodução técnica, a relação que a diretora mantém com o cinema a distancia de um “eu”, aos poucos reduzido em suas possibilidades: “o constrangimento formal, assim como a reprodução, seu corolário, realiza seu caráter sufocante de dominação, de eliminação da subjetividade.” (ISHAGHPOUR, 1986: 260)

Para fins hermenêuticos, podemos dizer que o dispositivo é composto de três níveis de visibilidade. Dois níveis constituem as duas principais camadas de olhar – a interior e a exterior – que imbricadas configuram o corpo da obra. A referência é o confinamento no apartamento em Tel Aviv, onde Akerman permanece durante quase todo o filme. Ali a câmara se mantém, dali parte o olhar que se desdobra nas duas camadas. O terceiro nível é uma linha de fuga que quebra o mecanismo do dispositivo.

A primeira camada “de dentro”, ou “cena interior”, é o olhar direcionado para a janela. Mostra o fora, mas se volta para o ambiente da sala, onde está a câmara. Já que a câmara não está na mão de Chantal, percebemos os movimentos da personagem no apartamento: os sons dos passos, dos atos, das conversas ao telefone, das teclas do computador. Ali se inscreve o corpo da diretora-personagem. Ali executa pequenos atos rotineiros,

escreve e narra suas histórias e sua vida, e principalmente filma a janela como um quadro. Em vários momentos ela troca a câmara de lugar ou intervém na imagem com um zoom, daí as variações de angulação e de proximidade em relação à janela. Os enquadramentos ora são mais abertos e distantes da janela, dando a ver quase toda a sala com os móveis, ora são aproximados e mostram apenas partes das paredes, a moldura da janela e um pouco mais o lado de fora.

Na segunda camada, “de fora”, ou “cena exterior”, o mesmo olhar direcionado para janela se aproxima dela e exhibe só o fora. A cena é o que Akerman/Chantal vê através dela. É quando faz coincidir o plano inteiro, o quadro da tela do cinema, com o enquadramento da janela. O apartamento some. Ouvimos os sons de dentro e também os de fora: da rua, dos carros, de vozes. Não vemos mais o cômodo, a esquadria da janela, nem o suporte da cortina, mas apenas o lado de fora. Não compartilhamos mais o espaço doméstico, mas apenas a imagem do exterior para onde a câmara aponta. O olhar é conduzido para além do apartamento, pouquíssimas vezes para a rua e em grande medida para os outros prédios com seus próprios recortes, seus quadros: as janelas e aberturas por onde vemos pequenas manifestações de vidas anônimas. Na cobertura e nas sacadas, os vizinhos cuidam de plantas, arrastam os vasos, tomam alguma bebida, fumam, olham a rua. Gestos insignificantes e repetitivos. Atos minguados, sem pressa, sem grandes objetivos. As pessoas estão longe, nada sabemos sobre elas. Identificamos cores das roupas, formas de cabelos, algumas ações, se são homens ou mulheres. Parecem pessoas velhas, mas a distância e a frieza do olhar as tornam sem rosto. O olhar que Akerman oferece não penetra naquelas vidas, não revela suas histórias. Na camada exterior, a câmara toca apenas a superfície daquelas vidas e as várias janelas em múltiplos enquadramentos, sem nunca atravessar para o outro lado.

As duas camadas de olhar são níveis sobrepostos que institui o dispositivo como forma de confinamento. A câmera, presa no ambiente de onde parte um olhar que se estende pouco, dá a ver o interior, ou se estende mais e dá a ver o exterior. Movimentos para dentro e para fora, relações espaço-temporais que se embutem. A cena interior é a vida de Chantal, seu confinamento no espaço e sua viagem em si mesma. O fora é a tensão, o deslocamento, a fragmentação dessa viagem, apontando para o

exterior e ensaiando um gesto de escapar que a toda hora refaz os limites da clausura.

No quadro de dentro, apesar do olhar dirigir-se à janela, ele se ancora no vazio do apartamento, nos objetos que indicam a possibilidade de uma vida: o abajur, a cadeira, a mesa de centro. Onde está aquela que habita, fala e vê? Aos poucos e aos pedaços, as tomadas em diferentes ângulos revelam o ambiente no qual Chantal se esconde tanto na estratégia de enunciação quanto no plano da narrativa. Não se trata de uma câmara subjetiva. Enquanto a máquina está ligada, procuramos a personagem que não se mostra. Em sua confissão, é a narradora que vive suas perdas e temores na clausura daquele apartamento escondida do mundo. Aqui, as funções de diretora, personagem e narradora se intercambiam num jogo de esconder. O movimento que ela faz com a câmara presa no apartamento, referência a um aqui e agora que dura, é o de confinar-se no espaço e em si mesma. Olhar para fora pela janela é ensimesmar-se:

Se eu tivesse nascido aqui, minha mãe teria me deixado brincar na rua com as outras crianças. Em Bruxelas ela não queria. Ela tinha medo. Aqui ela teria deixado e eu não teria ficado horas, horas olhando pela janela as crianças jogando bola ou amarelinha. Ao olhar pela janela eu me ensimesmava. Aqui eu teria corrido, eu teria gritado. Aqui, a criança é rei, como nos Estados Unidos. Agora eu fiquei com o hábito de olhar pela janela. Eu olho e me volto para dentro de mim mesma. (Chantal Akerman, narração do filme)

A permanência do aparato no apartamento, a distância do olhar que revela pouco, que dura numa paisagem quase imutável, aproxima a cena exterior das imagens de vigilância. Na camada de fora, experimenta-se forte contraste em relação ao que se espera de uma escrita audiovisual de si. Ao contrário da visibilidade de quem se expõe, ou do olhar daquele que se afirma como 'eu', estamos próximos a um olhar maquínico desprovido de busca ou desejo, que apenas vigia e enquadra um espaço sem escrutiná-lo. Trata-se de um olhar (personagem/diretora) que não compõe com o outro que vê, não sofre o *pathos* daquelas outras vidas, não se projeta nem se identifica, mas apenas olha de longe, como um espectador que em sua imobilidade reconhece o cinema como poeira, projeção de imagens de algo que já não "é". Ela é ainda espectadora, que não crê e nem dúvida. O olhar de Akerman deflagra a condição da imagem, o "ser" imagem que não permite que se penetre

as vidas que estão ali. É um olhar que não busca ver mais, se contenta em dizer: “a imagem é impenetrável, apenas aponta”.

As duas camadas de olhar se unem na escritura geral do filme, compondo um dispositivo no qual a exterioridade que nasce do interior nunca se desliga dele. O dispositivo revela essa relação dentro e fora na experimentação formal, na sobreposição som e imagem, e ainda na narrativa confessional da personagem. Mesmo confinada, a narradora se sente à deriva, incapaz de sair do apartamento: “eu não me sinto pertencer”, diz ela. Seus atos, sensações e sentimentos são dúbios. Ela vive num limite, numa fronteira. Está em Tel Aviv, mas também em Bruxelas, está no presente, mas também no passado, quer experimentar a cidade, mas está paralisada pela dor, a dor de uma guerra generalizada num país onde a vida está sempre em risco.

Esse jogo de rebatimento é reiterado pela relação entre sons e imagens, entre palavra e olhar. Olhamos para fora e ouvimos os barulhos ou o silêncio do interior. Olhamos para vidas anônimas e ouvimos uma mulher que fala de si e de suas dores como num diário. Olhamos o apartamento vazio e ouvimos os sons de fora. Ao mesmo tempo em que ela busca o fora, em suas confissões persegue sua história, sua descendência judia, os laços com sua cidade natal e Israel, um elo com o mundo e o passado. Se o relato dos afazeres e as conversas ao telefone inscrevem aquele corpo no aqui e agora do apartamento, o quadro exterior descentraliza o olhar, esfacela a subjetividade nas molduras que surgem da janela, exibindo uma duplicação tácita com outros corpos também presos atrás das janelas dos prédios.

A tela de cinema é o quadro que dá a ver o apartamento que mostra a janela, enquadramento que mostra outras janelas que também são quadros. Seguimos no ato de mostrar e de olhar. Essa orquestração de enquadramentos revela uma composição em abismo, *mise en abyme*. Como pensar em fora de campo, quando o campo que vemos revela mil enquadramentos no enquadramento da janela? A prisão se refaz. Como pensar em contra-campo? O contra-campo assinala o movimento de oposição entre perspectivas de visibilidade contrárias. O que acontece quando se vê sempre da mesma perspectiva, a câmara fixa na camada interior de frente para a janela? A camada interior nunca é vista de frente, mas é sempre o campo onde nos situamos para olhar o fora que é ele mesmo um quadro: “fragmento retangular de linhas e cores, encarregado de

representar alguma coisa aos olhos de todo espectador possível” (FOUCAULT, 1999: 10).

De um ponto de vista: a tela exhibe o enquadramento que é a janela, que se abre para outras, que podem se abrir para outras indefinidamente. De outro: os enquadramentos retirados da janela são muitos e apontam a possibilidade de jamais parar de enquadrar. A janela é o aparato que promove a construção em abismo, colocando a obra a se repercutir incessantemente. Um dispositivo dentro de outro. A *mise en abyme* é uma reduplicação ao infinito. Reproduz sem cessar o processo, quebrando o ilusionismo ao expor o cinema como artifício. Para Ishaghpour, Akerman está colada ao mecanismo de reprodução instituinte do cinema. No filme sem fim, o olhar é posto em uma cadeia infinita de recortes, quadros, janelas. A imagem que se dobra sobre si mesma, desfaz a ilusão cinematográfica, o “querer ser” realidade. Assumir a reprodução técnica é colocar a cena à distância e se descolar dela, escapando da dicotomia sujeito-objeto e permitindo que a imagem – em sua duração e repetição – seja ausência de sujeito e mundo.

O olhar para fora, gesto de fuga do cativo, ou será barrado na superfície daquelas vidas anônimas ou será levado pela vertigem do abismo. Dos dois modos estará preso no ato de ver. No primeiro caso, se o olhar é barrado na superfície daquelas vidas nas sacadas, ele retornará para dentro, onde a vida da narradora se manifesta. No segundo caso, a dificuldade em prosseguir indefinidamente na voragem fará o sujeito buscar outra forma de visibilidade, voltando-se para as memórias de Chantal. Mas no interior o olhar é sempre (re)enviado para fora, a câmara não deixa de filmar a janela. Esse duplo rebatimento caracteriza a *mise en abyme* como dois espelhos virados um para o outro, levando a obra a se auto-refletir. Na reflexividade incessante, nem o fora, nem o dentro são atingidos completamente, pois a camada exterior nasce da interior e reenvia o olhar de volta para ela, que a rebate.

Como diria Daney, no cinema contemporâneo a imagem não tem fundo, atrás de uma há sempre outra. Na *mise en abyme*, nunca se chega ao interior da imagem, não há núcleo originário, nem fundo. Também nunca se chega ao exterior, não há nada fora do processo. Tal composição em abismo permite que os elementos que compõem o enunciado da narradora sejam tomados em relação ao modo de funcionamento da imagem. É

como se o jogo imagético ecoasse a voz da narradora e vice-versa. Ela afirma que perdeu algo de si, sua relação com o cotidiano. É incapaz de realizar atividades banais, como comprar o pão. Mesmo no cativo, tudo que a inscreve numa realidade, que ordenaria sua vida, está comprometido por um sentimento de deslocamento. “Não ando de ônibus, não vou ao supermercado, ao cinema”, diz. Seu discurso remete sempre às passagens, às travessias, às viagens: a mãe que voltou do México, a prima que vai para Paris, o pai que iria de barco à Palestina, as idas ao mar do Norte, na Bélgica. Ela está fora de lugar, entre várias línguas, entre várias identidades. “Se meu avô é um descendente de rabino de Belz, então eu também sou. Tento perceber em mim se posso senti-lo. Sim, sim, eu o sinto. Não, agora não sinto mais”. Fala de pertencer sem pertencer, de se exilar, mas não estar na Tel Aviv de verdade.

Tenho alguns pontos da ancoragem. E às vezes eu os largo, ou eles me largam e eu flutuo à deriva... Às vezes eu me anco-ro...Depois largo de novo. Quase não vejo, quase não escuto. Semi-cega, semi-surda. Eu flutuo. Às vezes afundo. Mas não completamente. Algo, ou um detalhe me faz retornar à superfície, onde volto a flutuar. Me sinto tão desconectada que não consigo sequer ter uma casa com pão, manteiga, café, leite, papel higiênico... Não sei como viver. (...) Claro que não uma Israel real. Com uma Israel ao qual de repente eu pertenceria. Mas eu sei que isso também é uma miragem. (Chantal Akerman, narração no filme)

A *mise en abyme* é o funcionamento mesmo do dispositivo, que ao se constituir revela-se a si mesmo, e nunca pára de revelar-se, a não ser na linha de fuga, quando Chantal está na praia, perto do mar, e filma o horizonte. Estamos no terceiro nível do olhar, quando o protocolo é rompido: não há referência da janela, ela saiu do apartamento. A tela agora é um enquadramento no espaço aberto da natureza. De longe, ela filma pessoas que caminham, correm ou brincam à beira-mar. À maneira de Yasujiro Ozu, não há movimentos de câmara, pessoas entram e saem dos quadros fixos, com o mar ao fundo. Apesar da contenção formal, ali as imagens ganham mais vida, luz, cor, azul. A abertura do céu, o movimento do mar e o sopro do vento inscrevem o corpo da narradora numa relação menos mecânica e sufocante com o mundo e com o tempo. Porém, tais imagens estão contaminadas pela sensação de confinamento.

3 – Corte e quadro

Com exceção de duas breves sequências, em *Là-bas* não há movimento de câmara, mas uma valorização extrema dos enquadramentos como forma de emoldurar o espaço, conter o olhar e ordenar plasticamente o que está em seu interior. Como há pouquíssima variação na paisagem, os planos parecem se repetir. Na camada de fora, as cenas comezinhas das sacadas são semelhantes. Na camada de dentro, o cenário do apartamento é a constante. Porém, os quadros variam, ora sofrem pequenas alterações, ora são bem diferentes entre si.

A montagem é feita por cortes secos que separam e justapõem os planos, construindo uma lógica que não se refere a um todo subjetivo, mas à diluição da representação no artifício cinematográfico. “O fragmento permanece fragmentário, sem recorrer a um todo. A montagem obedece a esse princípio que em literatura chamamos “parataxe:” unidade – mas não união articulada por uma subjetividade – de elementos que mantêm sua separação” (ISHAGHPOUR, 1986: 261). Os constrangimentos formais levam a obra da diretora a uma ditadura do quadro, cisão entre imagem e coisa filmada, cineasta e seu objeto: “ele (o quadro) introduz a fissura entre ‘Eu’ e ‘o Outro’ imaginário”, diz Ishaghpour (1986: 259). O quadro e o corte que o acompanha, é um golpe, uma separação.

O dispositivo assegura um enquadramento primordial que institui um recorte geométrico, demarcação do espaço em modo de visibilidade, e do tempo que parece se estender além do esperado. Tal duração contamina o efeito dos cortes e faz com que a montagem seja uma passagem lenta entre planos que se expandem e se retraem sempre de maneira contida. O corte estabelece o quadro, decupa, destaca, impõe o descontínuo ao contínuo do mundo. É um recurso que deflagra a dimensão artificial do cinema, a dimensão maquínica da imagem, na forma violenta como confina o corpo do espectador. “O quadro é delimitação, divisão do espaço graças às suas bordas, e ao mesmo tempo ele é produtor de uma grade homogênea de horizontal e de vertical, de quadros no quadro, a partir dos ângulos retos da tela” (ISHAGHPOUR, 1986: 260).

Os cortes, no interior da duração imposta pelo enquadramento primordial, introduzem variação, ritmo e pausa, e sutilmente instauram uma nova delimitação espacial, uma nova abertura temporal no próprio tempo. Se, como diz Blanchot, o

diário assegura uma relação com o tempo vivido, as memórias e a inabilidade da narradora para as ações práticas devolvem ao tempo sua dimensão aberta e não-linear. Na permanência da paisagem da janela, na ausência do corpo, na repetição e sucessão dos quadros, o cotidiano se estende e se fragmenta, a marcação cronológica se dilui, passado e presente se fundem no tempo singular da obra. Os cortes e quadros concedem um ritmo ao tempo estendido, pontuando durações na duração, pequenos contrastes de texturas e luzes. Silvina Rodrigues Lopes ressalta o ritmo como forma de experiência temporal no próprio tempo fora do sujeito:

São pedaços de tempo que se dão como ritmo, anúncio de uma forma que nunca deixa de ser iminente, pois permanece tempo (experiência temporal) no tempo e nunca fora deste. O ritmo que não é da ordem do sujeito, mas da subjetivação ou subjetividade sem sujeito, definindo-se essencialmente como relação, preserva algo da mudez cognitiva da fala, o que impede que uma obra se converta em documento ou vestígio e se mantenha viva no seu poder de divergir, no seu movimento de fuga. Tal fuga (...) é experiência positiva da resistência à unidade, é diferenciação. (LOPES, 2003: 40)

Os pedaços do tempo, o ritmo, são os inúmeros cortes e quadros conseguidos do mesmo ponto de referência: o dispositivo do dispositivo, a origem do confinamento, a janela. Há enquadramentos em que a diretora parece ter transposto a janela e inclina a câmara em direção à rua. Há outros em que o olhar é lateral, como de alguém que se esconde. A tomada exhibe um pedaço da cortina, um pedaço da parede e uma faixa do exterior, parte de um prédio. Muitas vezes a persiana está meio fechada, pode-se ver através dela, mas o efeito turva a visão, embaça o quadro, diminui a luz e amarela a cena. Outras vezes, a persiana está mais fechada, mas há uma fresta por onde se vê ao longe um casal que conversa na sacada do prédio. Os enquadramentos geralmente mostram os dois prédios da frente, um branco e outro amarelo, mas surpreendentemente surgem outros ao lado desses. A câmara se esgueira para esquerda ou para direita. Há apenas o vão entre os prédios ou suas beiradas. Ora aparece toda a sala onde está a personagem, ora apenas pedaços dos objetos, das paredes. De repente, em uma única tomada surge o reflexo de Chantal escovando os dentes no canto do vidro da porta da varanda do apartamento. Assim seguiríamos indefinidamente inventariando os quadros, pedaços de tempo,

que são destacados do enquadramento primordial: claros e coloridos, foscos e turvados, próximos e distantes da janela.

Nas obras de Akerman, há um elemento fundamental de ligação entre os planos: o distanciamento que reflete a neutralidade do olhar. Em *Là-bas* esse distanciamento-neutralidade é aparente na ausência do corpo da personagem, que está fora de quadro, e na imutabilidade do espaço. Na camada de dentro: cadeiras e mesas vazias. Menos um lugar habitado, o espaço é perspectiva, linhas geométricas. Como a luz vem da janela e está em frente à lente da câmara, o cômodo é sempre um pouco escuro. Na camada de fora: vãos entre prédios, sacadas vazias, gestos banais, tudo é enquadrado de longe. Estamos longe do que vemos e presos atrás dos limites da janela. Nessa neutralidade, a dimensão autobiográfica da obra perde a força de exposição fiel de um “eu” e se distingue em um “ele”. Em Blanchot, o “ele” não é figura do discurso como distanciamento narrativo², mas um fora, o espaço neutro a partir do qual a palavra, a voz em sua toada se desprende do sujeito como entidade psicológica e torna-se uma forma de vida qualquer. “‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga ‘Eu’, não seja ele mesmo” (BLANCHOT, 1987: 19).

2. “Na escrita enquanto engendramento neutro, a distância deixa de ser a do autor, e do leitor, em relação à obra, e passa a ser-lhe interior, assumindo a forma de uma ‘irreduzível estranheza’. Este ‘ele’ já não é o da narração, mas é um ‘ele’ narrativo que ‘destituiu todo o sujeito, tal como desapropria toda ação transitiva ou toda a possibilidade objectiva’.” (LOPES, 2003: 148)

4 - Além da vigilância e do voyerismo

A fixação e imobilidade da câmara em uma mesma paisagem fazem com que as imagens se tornem mais frias e maquínicas, como imagens de câmaras de vigilância. Os enquadramentos revelam um olhar sem desejo, ouvimos sons, vozes, mas fica a distância e o tempo dilatado do que não acontece. Porém em *Là-bas*, o gesto que aproxima as imagens às de vigilância é também o que as afasta. O filme reproduz algo dos dispositivos de controle para subvertê-los, contrariá-los, ou mesmo ultrapassá-los. Ao jogar com eles, deflagra facetas de seu mecanismo.

Se as imagens se aproximam das produzidas pelas câmaras de vigilância, que se mantêm paradas filmando a realidade à distância, é porque o olhar da diretora não destaca, não conta uma história. Um olhar que parece sem impulso, que não está perdido porque não busca nada. Olhar vago, em sua imanência, apenas pausa sobre aquela superfície de vidas que é a imagem. Por isso, ele segue nos recortes. Mas o dispositivo tem seu outro lado, ao criar uma ambiência própria ao filme, na qual camadas de

olhar estão conjugadas, uma linha de força perpassa as imagens e a narrativa, dando-lhes um espírito comum que está justamente na tensão entre interior e exterior, uma oscilação entre narração e imagem, fixidez e deriva.

Ao mesmo tempo em que as imagens aparecem frias e distantes, uma escrita de si está sendo tecida. O olhar sem desejo é uma manifestação desse que conta pedaços de sua história e de seu cotidiano, *eu* descentrado pela dificuldade de pertencimento a um lugar, a uma tradição, que busca no exílio o isolamento. O exílio da narradora em Tel Aviv e a opção formal pela coleção de enquadramentos reforçam a dimensão processual do *eu*, que, entre o imediato e as memórias, entre o dentro e o fora, entre o visto e o dito se revela em pedaços, nunca inteiro, nunca pertencente a uma categoria. Do ponto de vista estético, os cortes e a colagem entre os planos evidenciam diferenças plásticas de rugosidade, iluminação e proximidade entre eles, e marca também a repetição das cenas – do casal na cobertura, da senhora de blusa vermelha que fuma e olha da janela. Tanto a repetição quanto a variação que a montagem dá a ver sugerem escolhas expressivas de ritmo e de visibilidade que concedem o gesto à obra. As imagens rebatem na narrativa reiterando o deslocamento, a deriva, a desconexão que leva a personagem a ensimesmar-se naquele espaço. Apesar da repetição do cotidiano, que o diário tenta reter, tudo está distante e parece inatingível, assim como as certezas e respostas que a narradora busca no passado, em sua vida em Bruxelas, na relação com Tel Aviv, ou em sua identidade judia; assim como os objetos que ela diz perder e nunca encontrar.

Akerman narra o suicídio de sua tia Ruth e da mãe de Amos Oz, uma em Bruxelas outra em Tel Aviv: “Suicida-se em todo lugar. Tratava-se para ambas de uma forma de exílio onde elas estivessem”, diz. No mesmo momento, a câmara mostra o apartamento sem ninguém: as portas, os móveis e a janela que exhibe outros prédios. Em seguida ela lembra da vida de tia Ruth, do convento, do hospital e de sua imutabilidade. O enquadramento é um casal de velhos na cobertura: a mulher está quieta na cadeira, o homem arruma plantas e conserta coisas. Não se trata de uma conexão imediata entre imagens e narrativa, não há relação lógica do tipo explicativa, implicativa ou judicativa. No jogo entre a camada de dentro e a de fora, há uma forma de relação bem mais complexa, enquanto a narradora confinada busca nos livros, em anotações e lembranças qual

o peso dessa tradição na qual ela se inscreve sem de fato se inscrever; a diretora alcança um formalismo na escritura que coloca o “eu” à distância, fragmentando-o em vários estados que as múltiplas relações possíveis entre o quadro e o enunciado dão a ver. Eis o fio que perpassa toda o filme (narração e imagem), e faz diretora, narradora, personagem e espectadora comutarem seus lugares: o da tensão constante entre identidade, não-identidade, pertencimento, não-pertencimento, estrangeiridade e prisão. Em meio às preocupações pragmáticas com as provisões da casa, com o copo que quebrou, com as anotações que sumiram, esta tensão está sempre presente, e é em meio à banalidade, às práticas do dia-a-dia, que a subjetividade vai se revelando em seu esfacelamento, em seu não-lugar, sem jamais se configurar num eu qualificado.

A *mise en distance* aqui, ao contrário das câmeras de vigilância, só se realiza num jogo entre afastamento e proximidade em relação ao que se vê. Às vezes a narradora faz referências explícitas à camada exterior nas quais as falas parecem reviver um enquadramento que acaba de ser mostrado ou que será mostrado, como quando ela comenta sobre o casal que toma nescafé na varanda, o homem que vê as plantas crescerem, ou o avião que passou. Tais comentários criam uma ligação frágil entre Akerman e aquelas vidas anônimas. Ao mesmo tempo em que as aproximam do cotidiano da narradora, as re-afirmam como cenas soltas. As imagens de fora convocam a imediaticidade, o instante, a reprodução em oposição à memória, à tradição que a narrativa busca. O quadro exterior força o “eu” a olhar para fora do exílio, mas em sua superficialidade, em seus excessivos enquadramentos, não oferece histórias, mas apenas reproduz o ato de colher vestígios. Processo de reaproximação do movimento de deslocamento constante da narradora que também reproduz em sua fala o ato de colher cacos de vida, vestígios de sua identidade.

Há também uma relação de complementariedade que faz convergir enunciado e escritura visual, voz e imagem, para um movimento de vertigem, já visto na *mise en abyme*. O anonimato daquelas vidas, as janelas, os prédios, a paisagem e seus vários fragmentos, e os relatos da narradora, juntos, apontam para o exílio, a prisão, a loucura, a dor, o medo, a velhice; de todos. (Novamente: “Suicida-se em todo lugar. Tratava-se para ambas de uma forma de exílio onde elas estivessem”). Nesse “entre” o

interior e o exterior, percebe-se um processo imanente, próximo à impessoalidade, onde não há propriedades de um sujeito, mas formas de subjetivação: exila-se, sofre-se, envelhece-se. Segundo a leitura de Agamben (2000: 177), do texto *Limmanence: une vie...* de Deleuze, a imanência é um movimento de vertigem que a tudo captura, sem ponto fixo, nem sujeito e nem objeto, em que dentro e fora incessantemente se confundem.

Do ponto de vista ético, olhar a janela à maneira de Chantal não é entrar na vida do outro em sua intimidade, em sua pessoalidade, mas ver na paisagem urbana algo qualquer, sujeitos quaisquer, que por não ser categorizáveis, apenas existem, resistem, em sua singularidade. É ver o que está em todos e em ninguém, que não está aqui ou ali, mas entre todos os lugares, nas passagens e devires.

Ao contrário dos mecanismos de vigilância – de intenção policial e normalizadora – que impõem o olhar que tudo vê, que vigia a rotina e o comum a espera do desvio, o olhar em *Là-bas* se dirige ao comum, sem esperar revelação, mas retendo apenas esse tempo em que nada acontece. A visibilidade pragmática e teleológica do dispositivo social de controle ganha um uso estético, reflexivo, sem finalidade. O distanciamento, a duração e a repetição questionam a função de experimento social, fazendo esse mecanismo girar no vazio. São as imagens que importam e a subjetivação é uma forma de relação com elas. As pessoas não são atos a serem controlados, nem vizinhos a serem observados, intimidades a serem mostradas, mas são paisagem, imagem, pintura: uma exterioridade. Passa-se do ético ao estético e do estético ao ético.

Em certa medida, olhar da janela ressalta o aspecto voyeurístico, o desejo de ver sem ser visto, de espiar a intimidade. Ao contrário também de outras manifestações que associam vigilância e espetáculo³ – como *reality show* e vídeos de flagrantes que circulam na internet – não há desejo pela vida secreta dos indivíduos vistos. A *mise en abyme* institui esse processo do enquadrar sempre, sem se chegar a um fundo. A distância da câmara da diretora restitui a esses sujeitos que são vistos a liberdade de apenas ser, aquela que os mecanismos disciplinares administram e roubam, deflagrando um olhar que vê o indivíduo como subjetividade a ser moldada (disciplina), que os inscreve numa ordem (controle), em busca de sua intimidade e descontrole para obter prazer (espetáculo).

3. “Boa parte da vigilância contemporânea é herdeira do desejo de eficiência, velocidade, controle e coordenação da administração moderna. Mas a vigilância também é cada vez mais imanente aos processos contemporâneos de entretenimento, sociabilidade e comunicação (...) A vigilância também herda as cores e os prazeres da cultura do espetáculo, que floresce junto com as cidades modernas (...) No cruzamento dessa dupla herança, as relações entre vigilância e espetáculo se tornam hoje ainda mais estreitas. Basta pensar na proliferação de *reality shows* em que aparatos de vigilância e confinamento são montados a serviço do entretenimento, ou nas práticas de exposição da ‘intimidade’ em *weblogs*, *photoblogs*, redes sociais (*Orkut*, *Myspace*) e sites de compartilhamento de fotografia ou vídeo (*Flickr*, *YouTube*), em que as relações sociais se tecem atreladas a uma mistura de voyeurismo e exibicionismo e vigilância.” (BRUNO, 2008: 1)

Por contraste, o dispositivo lança luz a um olhar contaminado por essa prática espetacularizada do voyeurismo, no qual ver é ter controle sobre a vida do outro, julgá-lo pela vigilância, reconhecendo-o por negação. Em *Là-bas*, aquela que vê está destituída do poder de quem olha sobre quem é olhado, há uma cegueira e surdez que faz da diretora espectadora sem expectativa. Aberta a um tempo qualquer, absorta na imagem como artifício, a personagem vê sem esperar uma revelação. Num mundo de imagens tão presentes, próximas e profusas, Akerman se contenta com a exiguidade, o silêncio, os tempos mortos, a distância.

5 – Só resta olhar

Em todos os seus aspectos, *Là-bas* é um filme que dificulta a entrada do espectador, pois se afasta dos recursos e estratégias dominantes no modo de ser tradicional do cinema. Não há narrativa linear, cronologia explícita, história com início, meio e fim, mas apenas uma contingência: um apartamento em Tel Aviv, a janela, uma mulher e suas memórias; uma filmagem. As figuras humanas ali não têm histórias, são parte da paisagem. O tempo é quase morto e o espaço é o mesmo. Ou se vê de longe ou muito pouco.

A crença do espectador de que se trata de uma situação real não é suficiente para que haja um pacto de leitura, pois o filme é por demais fechado para ele, como se sua presença não coubesse ali. O espectador se pergunta: que cinema é esse? Parecem fotografias vivas tiradas a partir de um mesmo local, acumuladas e coladas umas nas outras. Ou é apenas uma pessoa que colocou a câmara virada para a janela, enquanto fazia suas tarefas domésticas e narrava suas lembranças? Proposta tão simples e um filme difícil de se ver. O silêncio, a ausência de eventos, objetivos, relações causais que apontem pra algum lugar, tudo implica o espectador num lugar incômodo de falta: falta o que esperar, o que desejar e o que ver. Como se projetar ou se identificar na ausência de personagens ou de transformação daquela que narra?

No mundo do espetáculo, os relatos autobiográficos, audiovisuais ou literários, são a promessa do desnudamento do “eu”, da apresentação sincera de uma vida que deixa de ser secreta para se revelar. Nos *videoblogs*, *fotologs*, *blogs*, no *YouTube*, no *Facebook*, e mesmo nos *reality shows* ou programas populares, o sujeito espera a grande revelação da vida íntima ou o flagrante

de acontecimentos secretos. Na internet, esses *sites* constituem uma redefinição do diário, que deixa de ser privado e íntimo para ser exposição pública dos indivíduos. Em *Là-bas*, o pacto autobiográfico garantia da satisfação voyeurística que movimenta o mercado editorial e audiovisual, é quebrado. A promessa de um desnudamento do eu se desfaz à medida que o espectador em momento algum encontra a personagem, e percebe que não há nenhuma possibilidade de revelação ou julgamento daquele que não se fixa em nenhum tipo psicológico.

Na camada interior, o espectador procura a personagem e só encontra a narradora, que, por sua vez, não se oferece inteira, mas em pedaços num mundo precário onde o corpo vacila, a voz é monocórdia, os sentimentos são ambíguos e a subjetividade frangalhos. Não há corpos. A vida está na voz da narradora, extensão do corpo que preenche o vazio do espaço interior e diminui a distância em relação ao exterior, mas que não se encarna, escapa entre seus próprios vazios. O que há para ver, então? Ainda assim, aquele que vê está preso ali. Como se libertar dessas grades impostas à visão? Há uma reprodução da lógica dos dispositivos disciplinares e de controle que impõem grades ao mundo ao determinar formas de conduta e criar subjetividade, mas não com fins sociais, e sim sem finalidade alguma.

Ao reivindicar a abertura de espaços vazios e não-funcionais no mundo, a não-função para a arte e literatura, Silvina Rodrigues Lopes diz que ambas encontram o eterno fora do sujeito, no mundo, na contingência. A contingência implica a imprevisibilidade da relação, no que ela tem de inacabado, estranho, que é sempre operação de pôr limites e deslocá-los, desfazê-los.

Há textos face aos quais todas as estratégias de leitura se revelam insuficientes. E isso é inseparável do facto de, nessa mesma leitura, elas serem sujeitas a alterações, inflexões e desvios. É isso que define uma relação, não estar determinada de fora, mas valer como tal, na sua complexidade. Admiti-lo é admitir que é a própria relação que faz vacilar a distinção entre leituras correctas e leituras errôneas e que o segredo ou vazio que suspende a apropriação ou uso desse tipo de textos (a que chamamos literatura) é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar. (LOPES, 2003: 19)

Se substituirmos a palavra literatura por cinema, tal reivindicação nos leva ao lugar do espectador em crise, que, ao rever incessantemente sua relação com as imagens e com a obra que experimenta, entra nessa operação de deslocamento.

Na camada exterior, novamente o desejo de ver é frustrado. A janela, que seria a passagem para a vida íntima de outros, não tem essa função. A promessa de usar as câmaras de vigilância para produzir prazer e espetáculo também é quebrada. Onde o espectador espera revelação só há superfície, vidas anônimas e corpos distantes que não permitem o gozo de ver e saber tudo, o poder sobre a vida do outro.

O dispositivo em *Là-bas* constrói o cativo da narradora para o espectador. No constante rebatimento entre interior e exterior, na *mise en abyme*, o espectador está enclausurado naquela experiência da imagem. Não há nada fora dela. Capturado pelo enquadramento primordial, o espectador está preso no ato de ver, num mecanismo cinematográfico que conjura o fora de campo e o contra-campo.

Estar naquele apartamento em Tel Aviv, olhando da janela os quadros que a diretora oferece todo tempo, é ser capturado pela força constringedora do cinema em enquadrar, golpe violento que impõe uma duração própria ao fluxo temporal do mundo. O cinema é a reprodução técnica e ela está colada ao que se vê de imediato, e o que se vê já está imediatamente reproduzido. Em Akerman, o engajamento do espectador se dá pelo corpo que vive essa violência. Nesse jogo, ele terá tempo para refazer várias vezes sua relação com as imagens, até chegar ao ponto máximo de distanciamento onde o cinema é agenciamento de formas de visibilidade.

Ao se voltar para a experiência de ver criada pelo cinema, o espectador alcança uma relação com o próprio ato de olhar e questiona como, independente das câmaras, o mundo se oferece em formas de visibilidade que podem sugerir padrões de percepção ordenadoras da visão em meio ao caos. Cria-se uma pedagogia do olhar: o espectador que se volta para a lógica do ver dentro das tomadas é lançado ao mundo, às construções humanas, como se observasse uma pintura a fim de revelar possíveis camadas de olhar. Esse é o efeito da *mise en abyme* que Foucault (1999) persegue em *As meninas* de Velásquez, traçando os percursos possíveis dos olhares que atravessam o quadro e que instituem e destituem o lugar da espetatorialidade.

Vemos as pessoas tão distantes e silenciosas, não sabemos o que dizem, ouvem ou fazem. Elas são tão pequenas, como bonecos dentro de casinhas. Não olham para nós. Através da pouca iluminação, das esquadrias da janela, das cortinas meio

fechadas, as pessoas parecem quietas e calmas. Vemos os prédios que acolhem vidas como estruturas esburacadas, pequenos confinamentos onde as pessoas vivem, se guardam, se escondem. Sentimos – corporalmente, e, portanto, temporalmente – com Chantal que todos somos cativos e olhamos da janela buscando o espaço aberto de onde vem a luz do dia. Não só aqueles que ela filma, mas todos nós, em Israel ou em qualquer lugar, vivemos nossos cativos. Em Tel Aviv, o medo de um terror eminente torna o confinamento ainda mais constante. Mas aqui e alhures, (res)guardamo-nos dos riscos que a sociedade cria e que os mecanismos de controle antecipam.

Contra esse misto de vigilância e espetáculo, o convite de Akerman é olhar a janela que impele o impulso voyeurístico como distância geográfica que o impede. Olhar da janela é ver outros prédios com suas janelas, é ver essa arquitetura urbana como um quadro repleto de outros quadros, colagem de recortes. Olhar da janela é ver uma disposição de vidas, uma organização de comportamentos, que determina a maneira de estar no mundo, a composição da realidade. Olhar da janela é ver o cinema, ele mesmo. Por isso o olhar desloca-se de uma biografia fechada, rompe-se com a dimensão daquele que se expõe no espetáculo de forma narcísica. Estamos além de um eu. Vemos um agenciamento de pessoas, espaços e, principalmente, de modos de ver. Não estamos numa janela indiscreta. O olhar que quer desnudar a intimidade do outro, ou sua própria, é substituído pela complexidade de um olhar distanciado, que vê uma teia de enquadramentos que engendraram uma “lógica perceptiva”⁴.

Sabemos que cada janela guarda um mistério. Quantos mundos poderiam se abrir nessa miríade de janelas que Akerman nos mostra e mostraria? Não entrar nesses mundos não significa recusá-los, mas resguardá-los, afirmar ainda mais a potência da imagem. Nesse enquadramento à distância, a impossibilidade de tocar aquelas vidas – algo muito próprio da imagem, e que ela camufla e engana ao exibir vidas, contar histórias e nos deixar ver – é experimentada. A imagem se oferece como imagem, algo que não está acessível e na qual não é possível penetrar.

Mas se o filme traz a percepção do próprio olhar, que agora encontra as paisagens urbanas como arquiteturas visuais organizadoras de nossa visibilidade, não é isso o que acontece no terceiro nível do olhar da obra. Nas duas vezes em que a narradora sai de casa e vai à praia, e no momento

4. Virilio, em *Guerra e cinema* (1993), usa a expressão ‘lógica perceptiva’ para se referir à maneira como o uso dos dispositivos audiovisuais pela guerra (dos holofotes, miras, radares, *scanners* aos sensores termográficos) conformou um padrão de percepção próprio que está na base do cinema. Usamos essa expressão para lembrar que, independente do suporte audiovisual, da presença ou não de máquinas de imagem, a maneira como o mundo se organiza e se dispõe, físico-geográfico-político e socialmente, obedece a uma série de regras e determina uma série de padrões de visibilidade que engendram modos de percepção.

5. A referência aqui é ao texto *O Liso e o estriado* (1997), de Deleuze e Guattari, no qual eles falam sobre o espaço liso e estriado, em que medida essas duas operações da lisura e das estrias se invertem e se tensionam constantemente, criando formas de adaptação e subjetivação aos espaços existenciais e políticos. A idéia é pensar o espaço liso em oposição ao estriado na contingência do filme, ou seja: o estriado seria o espaço no qual as grades, como delimitações para a visão, instituem enquadramentos que estriam um espaço por sua vez já estriado pelos arranjos arquitetônicos das construções; o liso seria o espaço da praia, o qual, ainda que estriado pela eminência de um ataque terrorista e pela forma como as pessoas se aglutinam ou se espalham na areia, traz a idéia de liso ao ser comparada com o confinamento que enfatiza essa dimensão do espaço aberto, sem marcações e sem padrões de visibilidade, reforçando o estriamento do espaço do cativo.

que movimentada a câmara virada para o céu acompanhando um avião, esse dispositivo é quebrado e as grades que continham o olhar se tornam menos expressivas. Ainda que na praia Akerman mantenha a câmara fixa a certa distância e justaponha os enquadramentos, a paisagem, o vento, o céu e o mar azul, a iluminação do sol, a presença de pessoas, libera o olhar, e junto com ele o corpo, para se abrir ao horizonte num espaço liso⁵ onde não há mais quadros dentro do enquadramento. Saímos do confinamento e deixamos o olhar se estender e durar sem os obstáculos dos recortes que o constroem.

Duplo movimento: a quebra do dispositivo refaz na oscilação a força da sensação de prisão ao qual o espectador esteve submetido por tanto tempo. A liberdade ali já não é a mesma, de uma forma ou de outra as grades persistem. Trata-se de um jogo de re-significação em que o espaço liso da praia já foi estriado pelo exílio em Tel Aviv, uma experiência visual que uniu as histórias de vida da narradora, o medo do atentado, as memórias das travessias da família e os quadros recortados da janela. Voltamos ao cativo, junto com a narradora, que, ao final do filme, logo após apontar a câmara para o céu e fazê-la trepidar rapidamente – como se simulasse o momento em que assistiu a uma explosão que a muitos matara e ferira – diz: “Estou agora em Israel. Estou aqui em um apartamento que não é meu. E eu devo tudo o que minha hospedeira deixou na geladeira. Eu não saio. Fecho as persianas. Escrevo. Enfim, um pouco... Ouço barulhos da cidade. Estou em Tel Aviv”.

Referências

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRUNO, Fernanda. Estética do Flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. *Revista Cinética*. Cultura e Pensamento. Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/>. Acesso julho de 2007
- DANEY, Serge. *La Rampe*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a Imagem- tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Limmanence: une vie...* *Philosophie*, n.º.47, Sept 1, pp.3-7.,1996.
- DELEUZE, G. E GUATTARI, F. Mil Platôs. O liso e o estriado. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.5. São Paulo: Ed 34, 1997c. (pgs 179-214)

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução e organização MACHADO, Roberto. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema contemporaine: de ce coté du miroir*. Paris: Éditions de la Difference, 1986.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil, 1975.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- MERGULIES, Ivone. "La Chambre" Akerman: a cativa enquanto criadora. *Catálogo forumdoc.bh.2006*. (10ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2006.
- VIRILIO, P. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.