

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Danielle de Souza Menezes

A COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO EM *HOTEL MONTEREY*: Aproximações entre Chantal Akerman e Gertrude Stein

Juiz de Fora

2025

Danielle de Souza Menezes

A COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO EM *HOTEL MONTEREY*: Aproximações entre Chantal Akerman e Gertrude Stein

Dissertação apresentada para banca de defesa do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Menezes, Danielle de Souza.

A composição do espaço em Hotel Monterey : Aproximações
entre Chantal Akerman e Gertrude Stein / Danielle de Souza
Menezes. -- 2025.

133 p.

Orientador: Sergio Jose Puccini Soares

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação
em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Cinema. 2. Chantal Akerman. 3. Peça-paisagem. 4. Gertrude
Stein. 5. Composição. I. Soares, Sergio Jose Puccini, orient. II. Título.

Danielle de Souza Menezes

A composição do espaço em Hotel Monterey: Aproximações entre Chantal Akerman e Gertrude Stein

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 12 de março de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Lucas de Castro Murari

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Jose Puccini Soares, Professor(a)**, em 14/03/2025, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)**, em 14/03/2025, às 19:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Alberto Rocha Melo, Professor(a)**, em 15/03/2025, às 09:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas de Castro Murari, Usuário Externo**, em 18/03/2025, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2291845** e o código CRC **07210733**.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares, cujo a orientação foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa e de tantas outras. Agradeço imensamente pela escuta, indicações certeiras e toda a paciência.

A CAPES pelo auxílio essencial para a realização desta dissertação.

Agradeço a Universidade Federal de Juiz de Fora e aos técnicos e professores que constituem o Instituto de Artes e Design, sobretudo aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, à coordenadora Renata Zago e às secretarias Flaviana Polisseni e Lara Velloso.

Ao Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo e ao Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior, pelas preciosas contribuições na minha banca de qualificação.

Ao Dr. Lucas Murari, ao Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior e ao Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, pela generosidade em compor a banca de defesa deste trabalho.

Aos amigos e amigas que contribuíram com discussões e apoio durante esses dois anos de pesquisa: Mateus Barbosa, Emmanuel Correia, Guilherme Vinas, Iago de Medeiros, Paulo Vitor Vial, Ismael Honório, Bia Penna e tantos outros queridos. Minha eterna gratidão às minhas parceiras de mestrado, Júlia da Gama e Carolina Rodrigues, por todas as histórias, cafés, força e carinho.

As minhas tias Fátima, Sandra e Sueli, ao meu querido tio Silvio, e aos meus primos Kai Sabino e Matheus Gravina, por serem o meu chão firme.

Ao Luiz Carlos Oliveira Jr. por todos os dias, por todas as conversas, por tudo.

A minha mãe Idenis e a minha irmã Eduarda por uma vida inteira de amor e dedicação, por me encorajarem a seguir pesquisando.

A minha avó Nair, por me ensinar a ver um mundo de possibilidades.

RESUMO

Esta dissertação estabelece uma aproximação entre o filme *Hotel Monterey* (1972), de Chantal Akerman, e o pensamento estético-textual das peças-paisagem de Gertrude Stein. O estudo é realizado por meio de uma justaposição: uma análise minuciosa do filme, adentrando seus paradigmas compositivos, como forma, linhas, cores, relações construídas dentro de um plano e entre os planos, e tempo de duração, observando, assim, como o concreto e o abstrato coexistem na obra; e uma investigação sobre o conceito de peça-paisagem, desdobrando os principais pensamentos estéticos da escritora e aprofundando a análise de algumas de suas peças para, desse modo, relacionar certos aspectos característicos com o filme estudado. A homologia que proponho considera a diferença entre os meios artísticos (filme e escrita) e se limita a ampliar as análises sobre *Hotel Monterey*, colocando-o em diálogo (nada mais do que isso) com algumas ferramentas próprias da escrita steiniana.

Palavras-chave: Chantal Akerman; Gertrude Stein; Hotel Monterey; Peça-paisagem; Composição.

ABSTRACT

This dissertation establishes a connection between the film *Hotel Monterey* (1972), by Chantal Akerman, and the aesthetic-textual thought of Gertrude Stein's landscape plays. The study is conducted through a juxtaposition: a meticulous analysis of the film, delving into its compositional paradigms — such as form, lines, colors, relationships constructed within and between shots, and duration — thus observing how the concrete and the abstract coexist in the work; and an investigation into the concept of the landscape play, unfolding the writer's main aesthetic ideas and deepening the analysis of some of her plays in order to relate certain characteristic aspects to the studied film. The homology I propose acknowledges the difference between artistic media (film and writing) and is limited to broadening the analyses of *Hotel Monterey*, placing it in dialogue (nothing more than that) with certain tools inherent to Stein's writing.

Keywords: Chantal Akerman; Gertrude Stein; Hotel Monterey; Landscape Play; Composition.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: Catalogando espaços	20
1.1. Saguão	31
1.2. Elevadores	49
1.3. Quartos	58
1.4. Banheiros	70
1.5. Corredores	73
1.6. Terraço	82
Capítulo 2: Colecionando paisagens	87
2.1. Ligar a luz	100
2.2. Identificar espaços	107
2.3. Movimento fantasma	114
2.4. Enquadurar ampliar projetar	120
Considerações finais	124
Bibliografia	127
Filmografia	133

INTRODUÇÃO

Esta dissertação estabelece uma aproximação entre o filme *Hotel Monterey* (1972), de Chantal Akerman, e o pensamento estético-textual das peças-paisagem de Gertrude Stein. O estudo é realizado por meio de uma justaposição: uma análise minuciosa do filme, adentrando seus paradigmas compositivos, como forma, linhas, cores, relações construídas dentro de um plano e entre os planos, e tempo de duração, observando, assim, como o concreto e o abstrato coexistem na obra; e uma investigação sobre o conceito de peça-paisagem, desdobrando os principais pensamentos estéticos da escritora e aprofundando a análise de algumas de suas peças para, desse modo, relacionar certos aspectos característicos com o filme estudado. A homologia que proponho considera a diferença entre os meios artísticos (filme e escrita) e se limita a ampliar as análises sobre *Hotel Monterey*, colocando-o em diálogo (nada mais do que isso) com algumas ferramentas próprias da escrita steiniana.

A fagulha inicial desta pesquisa se deu em 2020. Na época, eu cursava graduação em Cinema e Audiovisual e fazia parte de um projeto de iniciação científica onde pesquisava o som no filme *Notícias de casa [News from home]* (1977), de Chantal Akerman. Me debruçando sobre o cinema da realizadora, escolhi outro de seus filmes, *Toda uma noite [Toute une nuit]* (1983), para investigar em meu trabalho de conclusão de curso. A minha pesquisa girava em torno das repetições e do exagero no filme, possibilitados pela recorrência da mesma música, dos mesmos gestos dançantes e da narrativa episódica, muito próxima do teatro e da dança contemporânea. Isso me fez adentrar à uma entrevista em que a diretora se compara ao encenador e dramaturgo Robert Wilson, que tem uma referência direta aos trabalhos escritos por Gertrude Stein.

Me atentando para o comentário de Akerman sobre Wilson, lembrei que no filme *Chantal Akerman por Chantal Akerman [Chantal Akerman par Chantal Akerman]* (1996) realizado para a série de TV francesa *Cinéma, de notre temps*, a cineasta, que realizou um documentário sobre ela mesma, citou que “uma vaca é uma vaca é uma vaca”, fazendo referência ao trecho escrito por Gertrude Stein (“uma rosa é uma rosa é uma rosa”). E que ela volta ao trecho de Stein no documentário *Chantal Akerman, de cá* (2010), de Leonardo Luiz Ferreira e Gustavo Beck, dizendo que “o cinema é o cinema é o cinema”. Nessa época eu conhecia pouco do trabalho de Stein, só havia me direcionado à ele pela sua fuga à mimese convencional e a repetição – ou insistência – de palavras e frases nos textos. Mesmo assim, tive o ímpeto de afundar-me numa pesquisa para saber se havia ou não alguma relação entre

Chantal Akerman e Gertrude Stein. E, não encontrei nada, ou quase nada, que aproximasse as autoras, a não ser singelas notas de rodapés em textos publicados em livros e revistas, que identificavam os mesmos dizeres que eu havia identificado nos documentários sobre Akerman.

Propus, assim, um projeto de mestrado. Queria investigar melhor e me fixar numa aproximação entre elas e, quanto mais me aproximava dos escritos de Stein, mais enxergava diálogos possíveis e impossíveis entre as duas. Um dos diálogos possíveis passava pelo fato de que, várias palavras utilizadas por pesquisadores para definir as obras de Akerman, e pela própria diretora, eram vistas nos textos em Gertrude Stein definia o seu trabalho, tais como: repetição, “nada acontece”, simultaneidade, duração, etc. e também, que a construção formal das obras de ambas estava em constante diálogo com seus modos de experimentar as linguagens de seus respectivos meios artísticos. Porém, adentrando a obra-prima de Akerman, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), percebi um grande choque entre elas no quesito tempo: para a cineasta a duração e o “não fazer nada” estava de acordo com a temporalidade dilatada de um cotidiano consecutivo; em Stein, o tempo do texto é suspenso, ele é, ao mesmo modo, instante e duração, a existência das palavras propunham uma não consecutividade. Questionei, a partir desse ponto, a relação que eu estava desenvolvendo entre as autoras. A suposição foi importante para o prosseguimento da pesquisa, pois ao rever os filmes de Akerman, notei que, em alguns deles, a temporalidade volta-se mais para uma tentativa de adentrar a um espaço e transformá-lo, por meio da duração prolongada (mas não só), em um objeto puramente estético. Esses filmes são os considerados experimentais, que a diretora realizou no início dos anos 1970, em Nova Iorque; e o que mais se destaca, para mim, é *Hotel Monterey*.

Considero importante elencar três pontos para que fiquem mais claros os motivos que me levaram a relacionar esse filme às peças-paisagem, para além do filme em si. O primeiro deles passa por uma breve história sobre como Chantal Akerman chegou aos Estados Unidos. Vamos a ele.

Chantal Akerman viveu em Nova Iorque no início dos anos 1970 e foi para lá porque estava fascinada com o cinema experimental norte-americano. A jovem Akerman queria fazer filmes; havia pouco tempo em que tinha deixado o instituto onde cursava cinema, em Bruxelas, onde nasceu, e partido para a França; dizendo que foi em Jean-Luc Godard que entendeu o que se podia fazer no cinema (a inspiração no cineasta é clara em *Exploda minha cidade [Saute ma ville]*, de 1968). Rumo à Nova Iorque, ela entra em contato com Marcel Hanoun, perguntando se ele conhecia alguém por lá. Hanoun, então, lhe passou o contato de

Babette Mangolte, que se tornou sua grande amiga e diretora de fotografia dos seus principais filmes dos anos 1970.

Foi Mangolte que apresentou Chantal Akerman para os componentes da cena experimental estadunidense, entre eles Michael Snow, Stan Brakhage, e Jonas Mekas; e as duas passaram muito tempo no *Anthology Film Archives*, assistindo os mais variados filmes experimentais. Em inúmeras entrevistas, Akerman afirma que foi assistindo aos filmes de Michael Snow que entendeu que um filme não precisava contar uma história. Nos cineastas estruturais, ela percebeu como adentrar tanto em um outro modo de trabalhar a narrativa quanto em uma relação entre tempo e espaço própria do meio cinematográfico.

O que é interessante aqui é que os artistas admirados por Akerman, nessa época, se inspiravam em vários artistas das décadas anteriores, e o nome de Gertrude Stein era recorrente entre eles. Stan Brakhage, por exemplo, realizou *Sirius Remembered* (1959) depois que teve acesso a noção de repetição e insistência da escritora, além de abordá-la em inúmeros de seus ensaios para discutir a sua própria obra. Cito Brakhage:

Eu diria que a maior influência que ela teve em *Sirius Remembered* foi por meio da minha percepção de que não há repetição; que toda vez que uma palavra é “repetida” é como uma nova palavra em virtude de qual palavra a precede e a segue, etc. Isso me libertou para “repetir” o mesmo tipo de movimento. Então eu poderia literalmente me mover para frente e para trás sobre o animal em padrões repetidos. Há três partes no filme: primeiro, há o animal visto no outono como tendo acabado de morrer, segundo, há as cenas de inverno em que ele se tornou uma estátua coberta de neve, e terceiro, há o dom e a decadência. Essa terceira seção é toda *Remembered*, onde seus membros são reunidos novamente. Todos os períodos anteriores de sua existência como um cadáver, no outono, na neve e no degelo são repetidos, recapitulados e inter-relacionados. Gertrude Stein me deu a coragem de deixar as imagens se repetirem dessa maneira e de tal maneira que não houvesse nenhuma sensação de repetição. (BRAKHAGE apud BROQUA, 2020, p. 66)

Um outro exemplo é o historiador do cinema e amigo dos cineastas estruturais (foi ele quem cunhou esse título) P. Adam Sitney que, em sua palestra sobre abstração, utiliza um trecho da conferência que Gertrude Stein realizou em 1926 (além de trechos de outros nomes da literatura), para explicar o que estava acontecendo cinematográficamente em Nova Iorque nos anos 1960 e 1970 no quesito *narração* e *abstração*. Um dos filmes que ele utiliza para esse estudo é *Comprimento de Onda [Wavelength]* (1967), de Michael Snow. Ele traça um paralelo entre os filmes e o que Stein observava sobre a narrativa consecutiva e a pura existência. Para a escritora, havia uma consciência dos escritores dos anos 1920 sobre contar histórias, e muitos deles migraram das ações consecutivas para a simples existência, não havendo mais uma escrita puramente descritiva e nem narrativa; ela teria sido transformada

“de uma descrição de acontecimentos sucessivos para uma área mais pura, uma descrição da existência pura” (SITNEY apud STEIN, 2016-2020). Ele observa algo semelhante à “existência pura” de Stein no filme de Snow, pois, para ele, o filme opera na simultaneidade entre os parâmetros abstratos e narrativos; uma “aspiração do filme estrutural em geral” (SITNEY, 2016-2020). Sitney termina a sua palestra relatando:

Podemos retraçá-la a uma carta famosa que Gustave Flaubert escreveu em que ele diz que gostaria de escrever um livro sobre absolutamente nada, “um livro que não teria quase nenhum assunto, ou pelo menos que o assunto fosse quase invisível”, conforme ele disse. Flaubert nunca escreveu esse livro, talvez nem sequer tenha compreendido o alcance visionário dessa aspiração inicial, mas Mallarmé o compreendeu. Uma tradição em literatura surgiu do estreitamento, do afunilamento, da dissecação do princípio narrativo. Vemo-lo plenamente desenvolvido em Gertrude Stein, na sua separação entre uma narrativa de eventos consecutivos e uma narrativa do ser, do existir, ou do vazio. (SITNEY, 2016-2020)

O historiador busca compreender, nessa palestra, as diferenças entre a abstração pura (da atualidade) e a abstração das possibilidades. A primeira perspectiva define que a abstração ocorre a partir da situação física, sendo o conteúdo apresentado fisicamente abstrato, ou seja, desprovido de uma referência narrativa. Já a segunda perspectiva sugere que a abstração resulta da combinação entre as possibilidades narrativas canceladas e reavaliadas e a pura existência do material enquanto forma. Nesse sentido, ela se distancia dos objetos perceptores e se direciona ao evento em si, que simplesmente existe. Para ele, a segunda opção é mais condizente com o cinema estrutural¹ (logo, com Snow), pois a polaridade domina, e o filme oscila entre “uma profundidade extrema e o completo achatamento dessa polaridade” (*ibid.*).

Por isso, o que chamo de abstrato neste trabalho é uma abstração mais próxima da possibilidade. Não se trata da abstração que se insere totalmente na vibração da cor em si ou na configuração real de elementos puros (como formas e expressões), mas sim do modo como a referência fotográfica, junto a diversas possibilidades narrativas, se torna uma descrição da existência dos materiais tanto do hotel quanto do aparato tecnológico.

Hotel Monterey tem uma narrativa definida, mas sim uma infinidade de possibilidades narrativas que são constantemente descartadas. O filme de Akerman é repleto de planos fixos

¹ Aumont e Marie (2006, p. 110) definem o cinema estrutural da seguinte forma: “Como indica o termo, bem preciso, essa variedade de cinema de artista (ou "experimental") oferece a singularidade de repousar sobre estruturas temporais mais ou menos rigorosas, e até mesmo rígidas. A manifestação mais elementar do princípio estrutural está próxima da "montagem métrica", que repousa sobre relações de duração estritamente medidas, e geralmente simples, entre os fragmentos sucessivos de um filme; essas relações são o essencial do filme, cujo conteúdo dos planos é, se não indiferente, ao menos bastante minorado. Em geral, porém, as estruturas têm, além do aspecto métrico puro, um aspecto rítmico, e também um jogo sobre as relações de conteúdo entre os planos; a crítica teve portanto tendênciam a chamar de "méticos" filmes como Arnulf Rainer (Kubelka), e de "estruturais" filmes como os de Peter Cidal, Kurt Kren ou Paul Sharits.”

de longa duração, mostrando cômodos cheios e vazios, e vários espaços de um hotel onde tudo parece estar suspenso no tempo. Akerman buscava a duração prolongada como uma forma de transportar o concreto para o abstrato. Ela acreditava que, ao apontar a câmera para um determinado espaço por um determinado tempo, as pessoas deixariam de focar na referencialidade do lugar e passariam a perceber suas cores e formas para, depois, voltar à concretude do espaço. Além disso, o filme existe com seu vazio infinito, onde nada acontece, mas, devido ao ar de mistério colocado nos planos (principalmente nos corredores), tudo pode acontecer.

A relação que P. Adam Sitney e Brakhage percebem em Stein, porém, só foi possível porque os artistas da segunda metade dos anos XX leram e traduziram Gertrude Stein para os seus respectivos meios. Nessa época, ela já não era apenas a figura do famoso quadro de Pablo Picasso ou a colecionadora e patrona das grandes obras modernas; eram também os textos de Stein e o seu pensamento estético que influenciava essa geração de artistas (BROQUA, 2020, p. 67-68). Isso se deve tanto pela reedição de seus livros, depois da sua morte, quanto pelo modo de se pensar a linguagem artística (repetições, autonomia do meio, estrutura autoexplicativa, etc.). Assim, existia uma utilização não somente do nome ou da imagem de Stein como uma correspondência com os textos, mas da própria forma como ela escrevia, onde a primazia, para eles, era da obra pelo artista e do texto pelo escritor².

Tendo em vista esses argumentos, mesmo que, nessa época, indiretamente, Chantal Akerman passou pelo pensamento estético de Gertrude Stein, pois foi nos filmes de Snow, Brakhage, pela experimentação minimalista no campo das artes visuais e sonoras, que fez com que ela quisesse realizar *Hotel Monterey* e *O quarto [La chambre]* (1972). Ambos são referências claras a Michael Snow. Mas, acredito que, se adentramos as peças-paisagem, a relação entre Chantal Akerman e Gertrude Stein se efetua de modo muito mais eficiente do que com os outros cineastas citados.

O primeiro ponto se encerra aqui. Partimos das referências indiretas e agora adentramos ao texto escrito por Chantal Akerman para o catálogo *Chantal Akerman Autoportrait en Cinéaste*, de 2004, para a exposição de suas videoinstalações e retrospectiva de seus filmes no Centro Georges Pompidou. O trecho selecionado se refere ao momento em que ela adentra aos seus filmes do período em que estava em Nova Iorque. Cito Akerman:

Tem uma rua, uma rua, é uma rua, é uma rua, bem, não. Não, por que não? porque.

² No mais, podemos ver isso alguns anos antes, em Carl Andre, artista minimalista que fazia referência a Stein e que inspirou toda essa leva de filmes estruturais, assim como John Cage (tão citado por Chantal Akerman).

Então aqui está uma rua, de Nova York, por exemplo, e até de Manhattan e até do fim da ilha, do West Side, filmada de frente, ao cair da noite, no verão.

O que esta rua diz? Ela diz algo sobre si mesma, sobre sua verdade, sobre a verdade de sua imagem, mas o quê e depois de quanto tempo?

Vemos uma rua, e daí? Estamos acostumados a ver uma rua, então por que mostrar uma rua? Justamente porque estamos tão acostumados a ver uma rua que não a vemos mais. Não, não é só isso. Mas o que mais então?

Esta rua foi adicionada em um momento ao passar por outra rua, ou em outro momento ao enfrentar uma viagem de metrô, ou novamente ao encarar um homem sentado em uma cadeira na rua.

E todo esse tempo gasto se soma e cria algo, e nesse algo, às vezes, um pouco de verdade.

Quanto tempo demora até começarmos a ver esta rua, a senti-la, a deixar a nossa imaginação correr solta, mas não muito longe, para ainda permanecermos um pouco perto desta rua depois desta outra rua. E o tempo é o mesmo para todos? Alguns dizem que me pareceu longo, outros dizem que me pareceu curto, e alguns dizem que não dizem nada. Quem está certo? (...)

Uma rua por muito tempo. Ou uma árvore. Mas por que longo e comparado a quê e então o que é longo? De qualquer forma, já não falta muito. Em todo caso, é mais longo do que informar. Em um ou dois segundos, você reconhece uma rua, uma árvore. Então, por muito tempo, pode ser mais do que o tempo de reconhecimento. Este pode ser o momento do conhecimento, finalmente um pouco de conhecimento e também um pouco de verdade. (...) Também sei que, depois de um tempo, lentamente deslizamos em direção a algo abstrato. Mas nem sempre. Não vemos mais um corredor, mas sim matéria vermelha, amarela, como por exemplo em *Hotel Monterey*. O próprio material do filme. Em uma espécie para frente e para trás entre o abstrato e o concreto.

Mas o concreto, eu sinto, não é o oposto do abstrato. (AKERMAN, 2004, p. 32)

A cineasta inicia o trecho fazendo referência ao escrito de Gertrude Stein (“uma rosa é uma rosa é uma rosa”). E além de sua escrita lembrar sutilmente a repetição de palavras de Stein, ela comprehende a “verdade” como algo que simplesmente existe no próprio modo com que o filme se impõe, ou seja, a forma do filme define o que de fato ele é, lá estão todas as possibilidades de se comprehendê-lo justamente porque ele existe enquanto modo de conhecimento.

Isso se assemelha ao que Gertrude Stein afirma em *Composição como explicação* [*Composition as Explanation*], palestra realizada por ela em 1926 com o intuito de “explicar” o que é a sua obra, já que, para muitas pessoas, ela era considerada impossível de compreender. Nessa palestra, Stein emprega uma série de repetições de palavras que sempre retornam à ideia de autonomia do material textual — ou seja, a explicação está na própria construção do texto, na forma como ela o compõe por meio da escrita. Vejo uma semelhança entre isso e o que Akerman observa em seus filmes, na relação entre verdade e conhecimento, uma vez que Stein concebe suas obras como uma interação entre composição e (auto)explicação. A verdade, para Akerman, está como a composição, para Stein, e o conhecimento, como explicação. Para exemplificar, cito um trecho de *Composição como explicação* de Gertrude Stein:

Começar de novo e de novo é uma coisa natural mesmo quando há uma série. Começar de novo e de novo e de novo explicando composição e tempo é uma coisa natural. Se entende hoje que todas as coisas são o mesmo exceto composição e tempo, composição e o tempo da composição e o tempo na composição. Todas as coisas são o mesmo exceto a composição e como a composição é diferente e sempre será diferente todas as coisas não são o mesmo. Todas as coisas não são o mesmo uma vez que o tempo quando da composição e o tempo na composição são diferentes. A composição é diferente, isso é certo. A composição é a coisa vista por todos vivendo na vida que estão vivendo, eles são o compor da composição que no tempo que estão vivendo é a composição do tempo no qual estão vivendo. É isso que faz viver uma coisa que estão fazendo. (STEIN apud MATEUS, 2011)

Chegamos ao terceiro ponto: as palavras que elas utilizam para descrever seus respectivos trabalhos. Aqui, abordo aspectos de *Hotel Monterey* relacionados às peças de Stein.

- 1) *Repetição*: quando Chantal Akerman repete as mesmas frases e planos nos mesmos lugares em filmes, normalmente é para abordar como algo é modificado, mesmo com a associação entre elementos parecidos. Para Gertrude Stein, a repetição faz tudo ser sempre igual, quando há uma diferença, mesmo que mínima, algo muda e isso gera um novo conteúdo, ela chega, assim, ao conceito de insistência. Percebo que em *Hotel Monterey* a repetição dos ângulos fixos nos mesmos lugares fazem com que observemos outros aspectos do ambiente que já é modificado, é outro, ou seja, Akerman insiste em um elemento para que se torne comprehensível uma diferença e, logo, um novo conteúdo. Ela não repete, e sim insiste.
- 2) *Simultaneidade*: pela perda de referência na passagem do tempo, que se desorganiza dentro do espaço interno de *Hotel Monterey* temos um duplo sentido de simultaneidade, onde existe tanto espaços simultâneos (saguão e corredores, banheiros e quartos, corredores e espaço externo) quanto uma simultaneidade de tempos, onde não é mais possível prever uma ordem exata dos acontecimentos e faz com que seja perceptível apenas o espaço. Para Stein, a não simultaneidade do “ver e ouvir” implicava prestar atenção, primeiro, na audição e, depois, na visão. As duas coisas quando não estavam em conjunto, para ela, faziam com que houvesse um problema de síncope (e elas raramente estavam em conjunto numa peça escrita). A partir disso, a escritora percebe que, se os tempos da emoção do espectador andarem junto com o tempo da obra, esse problema pode ser solucionado. Ela dá um exemplo da peça de Gillete onde, de grosso modo, percebeu que quando a personagem utilizava um telégrafo (composto por código morse) o público prestava atenção apenas na

linguagem abordada pelos cliques da personagem no instrumento, ou seja, para que houvesse uma simultaneidade da relação entre a peça e o espectador, teria de haver uma atenção a linguagem, uma percepção pura do acontecimento do tempo da peça. Percebo que existem similaridades entre isso e o que Akerman propõe no hotel, onde a idéia central de ambos é a percepção dos eventos como um diálogo entre a simultaneidade da existência da obra com a da atenção do observador.

- 3) *Nada acontece*: para Akerman, a duração (o *take* longo e fixo) é o que possibilita a passagem de uma coisa a outra, abstrato e concreto. Os longos planos também influenciam para que o observador tenha consciência da linguagem do filme, de que um “filme é um filme é um filme”, e se estruturam para uma relação onde não acontece nada, o que importa é um determinado espaço existindo por um tempo. Em Stein, a maior parte das peças são realizadas de modo com que nada de fato aconteça. Nelas, não existe uma ação, mas a simples passagem do tempo onde as coisas permanecem imóveis e ao mesmo tempo móveis; nada de fato acontece, mas existe uma mobilidade proporcionada pelo modo com que o texto é escrito.

Findando os meus motivos, explico como elaborei o estudo proposto: a dissertação é dividida em dois capítulos: um contém uma análise do filme *Hotel Monterey* e o outro uma investigação das peças-paisagem, estabelecendo algumas relações com o filme analisado.

Para o primeiro capítulo, optei por analisar com mais vigor o filme *Hotel Monterey*. Estendo-me nessa análise porque são raros, até onde sei, os trabalhos que se dedicam a investigar minuciosamente os detalhes do filme que possibilitam sua percepção abstrata. Exploro essa abstração como uma relação entre a pura existência e a percepção compositiva — ou seja, percebo que é por meio do espaço do hotel, aliado à formação de um raciocínio imagético (construído pelas relações entre os planos, as formas e as cores), que se concretizam as transfigurações propostas pelo filme. Se o conteúdo parecer, a princípio, abstrato, isso ocorre apenas para, mais adiante, revelar-se como profundamente concreto. Observo ainda que o distanciamento racional e a contingência — tanto dos transeuntes do hotel quanto do excesso de granulatura — nos conduzem à percepção do próprio dispositivo cinematográfico.

Para toda a primeira parte do trabalho, utilizei os livros *Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman*, de Ivone Margulies; *Chantal Akerman: Dieu se reposa, mais pas nous*, de Jérôme Momcilovic; *Chantal Akerman, passer la nuit*, de Corinne

Rondeau; o *Dossier Chantal Akerman* da Revista Devires, v.7, e catálogos como *Chantal Akerman, folhas da cinemateca portuguesa*; *Autoportrait en Cinéaste*, escrito, em maior parte, por Chantal Akerman, para a retrospectiva e exposição de seu trabalho no Centro Georges Pompidou; além de diversas entrevistas concedidas por Chantal Akerman e também pelas pessoas que lhe eram próximas.

Fragmento o primeiro capítulo em seis partes correspondentes aos cômodos que vemos no hotel de Akerman. Abordo questões sobre quadro, moldura e algumas concepções pictóricas dos séculos anteriores, e servem de base para isso os livros *L'instauração du tableau*, de Victor I. Stoichita, *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*, de Svetlana Alpers, *Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no Século XIX e Suspensões da Percepção: Cinema, Teatro e Modernidade*, de Jonathan Crary. Além do mais, analiso pinturas específicas, principalmente as obras do pintor Edward Hopper, que foi referência para a composição dos planos do filme. Percebo que a relação entre a “ausência de um eu” e a “corporificação da câmera” cria uma ambiguidade que é presente no filme como um todo. E também traço algumas relações entre o movimento e o olho, propostos por Jacques Aumont, em *O olho interminável*. Ao longo de todo o trabalho, descrevo as cenas de forma detalhada e, por meio de análises que relacionam o filme a pinturas e a outros filmes, busco alcançar o objetivo principal: uma aproximação com Gertrude Stein.

Já no segundo capítulo, foco na análise das peças-paisagem para compreender o que, de fato, Gertrude Stein chamava de composição em suas obras. Observo de que maneira as peças, que não são sobre uma paisagem nem se passam em uma paisagem natural, podem estabelecer uma relação com a paisagem. Para Stein, a paisagem nas peças era inserida como uma gama de elementos em relação uns com os outros. Ela percebe a paisagem enquanto pintura de paisagem, onde, em sua referencialidade com a paisagem natural, tudo está realmente ali, mas é preciso escrever (ver ou pintar) as relações para que ela, de fato, possa existir.

Em suas peças, ela alterava atos, falas e rubricas de modo que o leitor (já que suas peças quase nunca eram encenadas, pois sua proposta era essencialmente escrita) percebesse tanto o espaço da escrita quanto a construção de um tempo em desenvolvimento. Isso ocorria por meio das relações estabelecidas justamente pela “deslocalização” de elementos essenciais da escrita teatral convencional. Além disso, nas peças, existe uma visualidade enquanto texto. Ela queria que, à medida que a peça fosse lida, fosse possível experimentar uma visualidade e uma oralidade significativas. O ato de ver as palavras repetidas e reorganizadas, assim como de ouvir a sonoridade dessa relação, despertava a atenção para o modo como uma peça

deveria ser, para ela: uma ferramenta de composição. Assim, a composição, conceito também extraído da pintura, é investigada como uma forma de compreender um tempo (que pode ser durável ou instantâneo) que é percebido como suspenso.

Para tornar esse percurso possível, utilizei algumas das peças de Stein que retiro dos livros *Geography and Plays*, *Operas and Plays* e *Last Operas and Plays*, e trechos de suas palestras *Peças [Plays]*, *Composição como explicação* e *Retratos e Repetição [Portraits and Repetition]*. As análises aprofundadas sobre a dramaturgia steiniana encontradas em Linda Voris, no magistral livro *The Composition of Sense in Gertrude Stein's Landscape Writing* e na brasileira Inês Cardoso Moreira, com o igual significante *Aqui há uma margem: Teatro e exílio em Gertrude Stein*, possibilitaram ampliar as minhas ideias para esta dissertação e esmiuçar as peças-paisagem de Stein por olhares diferentes.

Divido, então, o segundo capítulo em quatro partes. Nelas, me debruço sobre peças e óperas específicas da escritora (o conceito de peça-paisagem abrange também as óperas escritas por ela), como *Doutor Faustus liga a luz*, *Quatro Santos em Três Atos*, *Questão de identidade*, *Fotografia* e *Três irmãs que não são irmãs*. Todas elas realizadas a partir dos anos 1920, quando a homologia da paisagem se tornou possível para a escritora. Busco, nas análises sobre as peças de Stein, fazer relações com os filmes de Akerman e também com aspectos do cinema em geral.

Meu objetivo, nesta dissertação, não é identificar *o que*, de forma clara e precisa, do trabalho de Gertrude Stein está presente no filme analisado, mas sim compreender em que medida a ideia de composição de um espaço estético em Stein pode ser utilizada para pensar — e repensar — o cinema de Akerman dos anos 1970. Encerro aqui a minha introdução e peço calma e paciência com o percurso que delimito. Ao longo do trabalho, entro e saio de trechos do filme e das peças, e, se um termo ou uma ideia não for plenamente explicado em determinado momento, é porque ali não cabe uma dissecação tão incisiva. Mais adiante, garanto que abordarei esses termos da melhor maneira possível, para que a dissertação seja melhor compreendida e o filme destrinchado com eficiência.

1. CATALOGANDO ESPAÇOS

Já não vemos um corredor, mas vermelho, amarelo, material (...) Numa espécie de vaivém entre o abstrato e o concreto. Mas o concreto, tenho a impressão, não é o oposto do abstrato. (AKERMAN, 2004, p. 32)³

A única coisa que é diferente de uma vez para outra é o que é visto e o que é visto depende de como todo mundo está fazendo todas as coisas. Isso faz a coisa que estamos olhando muito diferente e isso faz o que aqueles que a estão descrevendo entendem dela, isso faz uma composição, confunde, mostra, é, parece, gosta disso como é, e isso faz o que é visto como é visto. (STEIN, 1926)

Em *Hotel Monterey*, a câmera assume o papel de um fantasma. Somos convidados a nos perceber como essa presença etérea que vaga pelos corredores do hotel. A perambulação acontece pelo nosso ponto de vista — ora somos invisíveis, ora confrontados por olhares — observando silenciosamente o espaço e o vai e vem do concreto ao abstrato. Esses sujeitos que nos descobrem são transeuntes do hotel; vagueiam pelo espaço, descem e sobem pelos elevadores, estão em espera no saguão ou quase imóveis em seus quartos. No meio de tantos iguais fantasmas, só nos percebemos “invisíveis” quando os outros também se tornam “invisíveis” para nós. Enquanto eles desaparecem com a luz que anuncia o dia, nós permanecemos acordados. Tanto quanto eles, somos seres que vagam e esperam, mas com uma diferença essencial: eles vagam se dispersando entre os inúmeros objetos, vidros e ambientes; nós, por outro lado, somos hipnotizados por cada cômodo, assim como nos interessamos pelas figuras, os conferimos tempo porque os percebemos de modo semelhante aos espaços. Colecionamos suas presenças, pois os reconhecemos como a própria essência do hotel. Eles são a superfície que produz ao espaço o seu valor temático, que testemunha o seu estudo e propicia a sua composição.

Assim como os hóspedes do hotel caminham pelos corredores, a diretora do filme perpassa por cidades. Chantal Akerman nasceu na Bélgica, de onde saiu aos 17 anos, e viveu, principalmente, em Paris e Nova Iorque em sua vida adulta. Com as viagens e a moradia fixada nesses lugares que não eram o seu de origem, com sua ascendência judaica⁴ e também

³ Todas as traduções que não estão destacadas nas notas desta dissertação foram feitas por mim.

⁴ Chantal Akerman aborda esse tema em várias entrevistas e filmes, entre eles no filme-retrato *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), realizado para a série de TV francesa *Cinéma, de notre temps*. Cito suas frases: “Ela nasceu na Bélgica de judeus poloneses, isso mostra em seus filmes. Ela falou sobre isso. (...) fez o seu cinema daí por diante. Claro, ela adoraria escapar dessa imagem. Ela resiste a isso e a ela mesma. Ela luta contra a repetição. A repetição da ‘mulher’, repetição da ‘judia de segunda geração’, repetição da ‘música burlesca’ e da ‘comédia’. Ele se lembra do que ela disse ‘Eu faço filmes porque escrever era um desafio muito grande’. Ele não acredita nisso. ‘Ela faz filmes porque faz filmes, porque faz filmes, porque faz filmes’”. Como observado por Margulies (2016, p. 32), na cultura judaica há uma “noção telescópica de tempo e uma compulsão por lembrar,

por sua história familiar, com pais exilados devido à Segunda Guerra Mundial, ela realiza vários filmes que retratam as relações de passagem entre dois ou mais lugares. Seus temas normalmente destacam os deslocamentos, locais de habitações específicas e o não pertencimento a um lugar ou uma determinada camada da sociedade; buscando trabalhar com questões que incidem sobre indivíduos que não tem (ou não querem ter) um lugar fixo. Seu primeiro longa-metragem é o filme *Hotel Monterey*, e dedicar-se a ele é também abordar o deslocamento da cineasta para a cidade de Nova Iorque, onde percebe um modo de ver, estar e criar que se diferencia e dialoga com o estar em seu país de origem, e com o percorrer dois ou mais espaços — *Hotel Monterey*, em sua maior parte, apresenta dois ou mais ambientes: elevador e saguão, quarto e banheiro, corredor e espaço externo.

Os enquadramentos fixos, a percepção exacerbada das luzes e dos aspectos materiais da película, os olhares dos transeuntes, a fixidez dos habitantes em suas poses, as mudanças nos objetos dos cenários, as variações de espaço e tempo, e posição da câmera configuram uma composição que apresenta constantemente uma abertura a outro modo de visualidade no filme. A mobilidade da diretora, somada às referências do cinema experimental norte-americano e os modos de percepção do que vivencia no hotel, são elementos para as suas escolhas artísticas. São essas características que permitem um olhar atento às formas e facetas do hotel, transformando-o em algo abstrato. O modo como a cineasta opta por compor a obra, o olhar atento, determina “como o que é visto é visto” (STEIN, 1926), atribuindo aos cômodos a capacidade de se transmutarem de uma coisa a outra.

Se por um lado podemos relacionar o caminhar das pessoas e a estrutura fragmentada à um “aspecto moderno” e às perambulações entre países de Akerman; por outro lado, temos leituras abstratas e formais dos espaços do hotel, que se tornam questões diretamente relacionadas às leituras da obra. Podemos perceber esses estudos compostionais da diretora à luz do que Gertrude Stein aborda em *Composição como Explicação*, quando a escritora observa que a maneira como uma obra é escrita constitui o próprio significado dela.

O trabalho de Stein ganha forma junto às novas maneiras de enxergar a linguagem no início do século XX — período marcado pela crescente virada linguística na filosofia, foco na linguagem na psicologia e a reinvenção das formas espaciais escritas no teatro — que confrontavam tanto a ideia de realidade objetiva quanto a noção de causalidade. Para ela, compor, trata-se de observar como as palavras e frases se organizam no papel, percebendo não

uma vez que”, nela, “a memória é uma obrigação, e a história se contrai em um colapso milenar impossível, no qual as catástrofes de cada época existem todas em cada momento presente.”

apenas como seu significado pode mudar ao se trocar uma palavra ou alterar sua ordem, mas também como a criação literária pode dialogar com a sonoridade e o ritmo das frases. Ela acredita também que, ao buscar limites e margens para as palavras, pode-se discutir o próprio centramento da visão e suas formas de descontinuidade. Em Stein, explicar é, na verdade, compor: justapor elementos capazes de se relacionar e gerar formas e ideias específicas a partir dessas conexões.

Nesse sentido, para Stein, as formas e a visão estão relacionadas às palavras: a maneira como as frases se dispõe e conectam-se no texto, as margens do papel, fazem parte das possibilidades de reconfiguração de um modelo textual anteriormente concebido. Já no cinema, a composição está ligada ao enquadramento e o ponto de vista sugeridos nos planos: ao enquadrarmos uma cena criamos uma relação entre “o olhar fictício — o do pintor, da câmera ou da máquina fotográfica — e um conjunto organizado de objetos no cenário” (AUMONT, 2005, p. 154-256); o ponto de vista pode referir-se ao lugar de onde uma cena é observada, à singularidade de um olhar sobre algo ou à perspectiva ou opinião em relação a um acontecimento. Temos também a possibilidade de um olhar desviante ou de um *desenquadramento*, que propõe outras formas de percepção ou interpretação. Nas palavras de Aumont (2005, p. 158), o desenquadramento é o “que procura distinguir o enquadramento da equivalência automática a um olhar”. No campo da composição, enquadramento *ou* desenquadramento e ponto de vista se inserem de modo relacional, uma vez que são elementos centrais para a análise de um plano.

Indo em direção à linha de pensamento de Stein, a “explicação” de *Hotel Monterey* só pode ser efetiva dada a composição inscrita no filme, ou seja, a investigação do filme só pode ser realizada de modo eficiente tendo em vista o seu enquadramento — o que está, principalmente, inscrito na imagem —, no que é visitado pelos olhares dos personagens — o próprio dispositivo — e na variação que se estende desde o movimento de câmera até o corte de uma imagem a outra; na organização dos elementos no campo visual somado aos pontos de vistas que as cenas nos impõem. Desse modo, o filme é permeado por espaços duplos, molduras impostas pelas paredes, por uma centralidade de formas, objetos e luzes, e também por uma fixidez dos planos.

E, assim, o ponto de vista do filme é melhor definido por aquilo que ele não é: não temos um olhar vigilante, ou seja, ele não se desenvolve a partir de um dispositivo que percebe as pessoas e os espaços em um aspecto de total controle, não procura exercer uma atenção cautelosa e menos ainda se insere sobre um aparato completamente mecanizado. Mas também não é possível afirmar que haja um ponto de vista totalmente subjetivo porque, nele,

não há um pensamento pessoal notável exercido sobre o espaço. Pelo contrário, a obra é atravessada por um certo distanciamento com a subjetividade; não há um direcionamento que faz perceber-nos como parte de um olhar pessoal (mesmo que todo filme o tenha). Estamos entre o olhar mecânico e o subjetivo. Acompanhamos os seres dentro de quadro, mas não sabemos nada sobre eles, os vemos como uma paisagem que passa e nos convida a olhar os seus elementos e relações sem a mediação de um eu pré-estabelecido. É de modo ambíguo e distanciado, que permite tanto o entrar e sair das variadas personagens do hotel, como nos move a acompanhar passos, gestos e formas, que podemos compreender a complexidade das composições presentes no filme.

Simplificando o argumento, a cineasta fragmenta o espaço “onde o enquadramento destaca blocos de lugares fixos”, tornando o nosso ponto de vista, “desconfortavelmente restrito e, no entanto, o olhar desenvolve uma certa autonomia graças ao tempo que lhe é concedido para observar” (KASAROVA, 2016). É de praxe dizermos que a imagem-movimento é o meio artístico que propicia mais ativamente para que haja uma relação nítida entre o dentro e fora de quadro, uma vez que o cinema conduz a alternância entre os campos, ou possibilita que o fora de quadro seja desvendado a qualquer momento. No filme de Akerman, inúmeros transeuntes e objetos são “cortados ao meio”. No entanto, “o efeito extraordinário de *Hotel Monterey* é o de, até certo ponto e provisoriamente, não estar assombrado com o seu fora, com tudo o que não contém” (MIRANDA, 2014). Isso se deve ao fato de que a geometria dos planos faz com que o olhar se concentre em pontos e linhas do hotel, em sua superfície óptica. Além disso,

O fato de nada acontecer despe o fora-de-campo da sua funcionalidade enquanto referente, da sua preeminência, em certa medida, do seu assombramento. O fora-de-campo de *Hotel Monterey* não é só o resto do hotel, tudo o que se esconde por trás de cada porta (...), esse movimento comum de pessoas que entram-e-saem; é, também, o movimento comum da vida “fora” do hotel, imagens de um coletivo que se movimenta comumente. Quando não há relação forte com o campo, o que imaginamos (podemos imaginar) é o coletivo, sem acontecimento, apenas movimento, e consequentemente numa espécie de reprodução e continuidade do movimento e do tempo anónimos do hotel, o que precisamente não é atualizável porque ultrapassa qualquer escala (é o macro no qual cada acontecimento é imperceptível). Mesmo a sequência de interiores, aquela que no fundo revela o poder e a impenetrabilidade do fora-campo, nos aparece sob a forma de retrato, que contém na pintura, de certo modo, a ideia de fechamento sobre si mesmo (...) *Hotel Monterey* jaz, nos seus planos fixos e na sua sucessão e relação, efectivamente na respiração e no ritmo, como se cada corte fosse fundamental nessa alteração do nosso tempo de espera (não a espera de um acontecimento, mas a espera entendida como um tempo estendido). (MIRANDA, 2014)

Para Aumont (2016, p. 69), o ritmo em um filme apresenta-se pela “sobreposição e combinação de dois tipos de ritmos distintos, sendo eles os ritmos temporais, onde há “a possibilidade de jogar com durações de formas visuais”, e os ritmos plásticos, “que podem resultar da organização das superfícies no quadro ou da distribuição das intensidades luminosas” e das cores. A relação entre os campos e entre os enquadramentos compostos em um filme, tanto quanto o ritmo, são reconfiguradas a partir da montagem da obra.

Montar alude uma ideia de pedaço e construção, onde ao juntar as peças chegamos a uma concepção geral da coisa. É o princípio central “que rege toda produção de sentido e a organização de elementos filmicos visuais e sonoros” e, também, de “agrupamento de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando a sua duração” (AUMONT, 2016, p. 62). A palavra montagem é utilizada para abordagem de vários modelos artísticos⁵. E ela é, *de grosso modo*, o meio utilizado para se configurar uma ordem. Podemos dizer que “montagem” é uma palavra que se firma de vez com a era moderna⁶, quando o século XX torna-se mais do que o século das imagens, inaugura o século das associações de imagens (AMIEL, 2007, p. 9), principalmente com as obras cinematográficas. A montagem configura-se por aquilo que traça um conceito teórico e organizacional segundo um ritmo e um tempo (na maior parte das vezes, plano-a-plano) em um filme. Nos atemos aqui a montagem fragmentária e justaposta do filme *Hotel Monterey*, onde o efeito de causalidade e transparência nos é completamente negado *assim como* em Gertrude Stein, que abordaremos no capítulo seguinte.

Em seus escritos, André Bazin formula o argumento de que a transparência de dada realidade do mundo é enaltecida quando ela não produz um caráter expressivo de representação. Para o autor, a reprodução de um mundo só pode ser eficiente em sua “organização física e factual”, onde a simultaneidade de eventos em um mesmo plano (em profundidade) garante um efeito mais eficiente de realidade do que a montagem. A montagem, desse modo, torna-se proibida, já que o evento em sua simultaneidade tem cunho suficientemente ambíguo (como a observação de uma realidade) e, o que pode surgir em cena,

⁵ Podemos citar como exemplo a montagem cubista nas artes, onde a organização dos fragmentos, a montagem das partes, se configurava um todo. Com relação a elas, temos como efeito a montagem como colagem — que recebe esse título devido às aproximações com as colagens de Picasso e Braque. Esse tipo de montagem obedece a surpresa e o aleatório, onde a sucessão de planos não segue a um encadeamento lógico ou temporal, mas pertence a uma ligação de momentos “a suscitar correspondências.” (AMIEL, 2007, p. 18-19).

⁶ A linguagem que também era percebida como uma expressão fiel a um mundo “estável e ordenado”, foi fraturada: as lacunas da linguagem revelaram-se infinitas na virada do século XIX para o XX, como percebemos em Freud; e, desse modo, os sujeitos no mundo, moldados pela técnica, pela serialidade dos romances, das construções arquitetônicas, da fotografia e dos trabalhos em fábricas, também participam desse processo de dissolução. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1991, p. 51).

é imprevisível (BAZIN, 1991, p. 62). Bazin acredita que a transparência está sempre no parâmetro da “ambiguidade imanente do real” e que, a montagem impossibilita esse caráter ambíguo pois não dá tempo o suficiente para que a realidade demonstre o seu formato contingente e simultâneo. Desse modo, a montagem, para ele, só pode ser apresentada quando mascarada pela noção de transparência, ou seja, quando não se deixa ver a construção do filme, apenas um modo de realidade circundante (AUMONT, 2016, p. 72-74).

De forma oposta à ideia de transparência, da realidade, temos Eisenstein que, dentro de seus vários métodos de montagem (métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual), comprehende o *fragmento*, ou seja, um plano, de modo complexo e, em muitos casos, como uma unidade fechada. Para ele, o modo *centrípeto*, que trabalha com o que se está dentro de quadro, não remetendo nada fora dele, induz a uma cadeia sintagmática do filme. O fragmento, assim, se trata de um signo que, em contato com outros, cria ideias e narrativas específicas. Desse modo, podemos dizer que eles não são uma unidade de representação, e sim de discurso (AUMONT, 2016, p. 82-87).

No filme de Akerman, as simultaneidades somadas à longa tomada transportam a “realidade” para a superfície. *Hotel Monterey* é repleto de planos onde vemos dois ou mais espaços, e também de instantes fugidios — não são raras as vezes que vemos um ou outro corpo percorrendo o quadro de uma lateral a outra. Porém, a cotidianidade do hotel é completamente afunilada no filme, cujo tempo longo dos planos e posição fixa de câmera nos fazem observar tanto quanto suas contingências, as suas formas, linhas e cores presentes. O rumo da realidade cotidiana à superfície imagética é ampliado ao adentrarmos também ao caráter fragmentário da obra. No filme, diferente do que propunha Eisenstein, os planos não são signos. A unicidade de cada um deles, que parecem presos a um tempo e espaço específico (até certo momento, como já foi dito), somam-se aos seus efeitos hipnotizantes: temos longos *takes* emoldurados por portas e paredes que distanciam, a cada minuto, o centro da imagem. Sua fragmentação comporta elementos absurdamente simplórios e cotidianos: portas, janelas, cadeiras, rostos quaisquer, camas, etc. O modo como esses elementos misturam a ambiguidade de seus longos *takes* “quase documentais”, abertos a simultaneidades, com a unicidade e a variedade dos fragmentos reiterados, nos revela novas possibilidades de leitura das imagens. Isso faz com que nossa percepção não estabeleça uma oposição entre a ambiguidade do espaço real do hotel e a materialidade do dispositivo, mas, ao contrário, as conecte.

Então, a montagem é a estrutura formal de *Hotel Monterey*, tendo em vista os elementos constituintes em seus fragmentos e a concepção de um todo (que, veremos mais a

frente, é aberto). O cineasta experimental Jean-Claude Rousseau, diferencia composição e montagem como dois termos opostos. Ele rejeita a palavra montagem para falar sobre a construção de seus filmes, afirmando que não é o pensamento de montagem, de organização, que orienta o seu trabalho, e sim as combinações que se formam no próprio ato do fazer, pela maneira que o filme se mostra como “se fazendo” constantemente. É certo que o diretor, em seu primeiro filme, *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* (1983), organiza o material diretamente pela filmagem nas bobinas em 16mm, e a sua ideia está mais próxima a uma complexidade plástica do que de um sequenciamento de ideias definidas. Porém, o ato de montar e de compor, suas semelhanças e diferenças, advém de considerações mais amplas. Como Rousseau, afirmamos que a plasticidade em um filme pode definir-se enquanto composição, mas anular a montagem seria ignorar todo o ordenamento e relação entre os planos, com um pensamento anterior ou não a ação da filmagem.

O filme de Rousseau e *Hotel Monterey* percorrem ideias, estruturas e pontos de vista heterogêneos. Podemos dizer que seus pontos de semelhanças se inscrevem puramente nas buscas por uma fragmentação e de um estudo das variadas possibilidades de filmar um mesmo espaço. Ambos também procuram nos planos longos um modo de composição plástica e perceptiva que demanda um olhar atento do espectador. Embora nem todo plano filmado do hotel tenha sido colocado no produto final do filme, penso que Akerman também realiza um filme que se organiza como se estivesse constantemente “se fazendo”. Essa, sem dúvida, é a maior aproximação entre os dois filmes. Em cada plano o conteúdo plástico se modifica — como observamos nos diferentes *ou* iguais quartos do hotel e também nos corredores — e um mesmo plano pode passar do abstrato ao extremamente figurativo e vice-versa. Com isso, podemos voltar também à obra *Composição como explicação*, de Gertrude Stein, e questionar: como a montagem ligada a composição pode caminhar para uma verdadeira explicação — uma vez que toda montagem é uma composição, mas nem toda composição pode ser entendida como uma montagem.

O filme *Hotel Monterey* nos faz olhar para o espaço do hotel dentro de múltiplas percepções. Como observamos, há uma certa “realidade cotidiana” sublinhada nos planos, e o título do filme é o que primeiro nos influencia a lançarmos um olhar para o seu aspecto documental. Ele especifica o hotel, o nomeia e, desse modo, buscamos entender, até dado momento, o que é aquele lugar. Somente quando perdemos esse instinto de tentar compreender o que é e o que se passa nesse hotel, é que o observamos como um espaço de

experimentação e enxergamos os seus aspectos abstratos — Akerman nos dá o tempo necessário para que isso aconteça⁷.

O título do filme já demonstra tratar-se de um hotel específico. Mas é necessário considerar como a cineasta ressignifica esse espaço por meio, não apenas das aberturas, como também dos fechamentos que as imagens evocam. *Hotel Monterey* revisita continuamente os mesmos ambientes, explorando repetidamente os espaços dos cômodos para trabalhar com as tensões entre similitude e diferença. Essa insistência nos espaços reenquadrados e modificados pela posição do ponto de vista e/ou dos próprios objetos — como é o caso de um dos quartos — gera uma gama de mudanças sutis no filme. Ao serem justapostos, percebemos a singularidade com que Akerman filma cada cômodo e também a unidade frágil do filme como um todo, ou seja, mesmo que as imagens se restrinjam ao dentro de quadro, elas evocam outros hotéis, outros espaços e a outros indivíduos (MOMCILOVIC, 2018). Se *Hotel Monterey* pode ser lido também como algo abstrato que, figurativamente, remete a um hotel específico, é porque o filme vai além de sua concretude temática. Trata-se da superfície de um hotel que, embora conectada a um espaço físico real, nunca se fixa completamente nele. A maneira como o filme explora o espaço, por meio de experimentações visuais e quebras narrativas, propõe uma percepção tripla: o hotel como forma — uma construção visual abstrata —, o hotel como lugar — um espaço físico e simbólico que desafia constantemente a percepção imaginativa do espaço — e o hotel como expressão do mundo moderno — uma observação dos espaços destinados a pessoas que não pertencem a esse lugar e que, por sua vez, não simbolizam lugar algum. Como já perpassamos pelas duas primeiras, entraremos agora na última das alternativas.

Akerman percebe o confinamento e o espaço interno em *Hotel Monterey* como um lugar propício para filmar por algumas horas, explorando um espaço e seus indivíduos à margem da sociedade. A superfície do hotel assemelha-se, então, àquele presente: uma estrutura sustentada em um mundo alienado, gerando cada vez mais camadas isoladas. *Hotel*

⁷ Ao nos aprofundarmos nos títulos de Chantal Akerman, notamos que eles quase sempre funcionam como uma legenda da obra, eles definem o que ela pretende apresentar enquanto tempo ou espaço. Em sua maioria, eles remetem a um ou vários tempos — *Toda uma noite*, *Noite e dia*, *Amanhã nós mudamos*, *Je, tu, il, elle* —, como também podem fixar ou negar um espaço — Exploda minha cidade, Notícias de casa, Este não é um filme caseiro, A prisioneira, *Do Leste*, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, *A fuga de Almayer*, *Os encontros de Anna*. O tempo ou o espaço estão sempre em posição de ambiguidade nas obras da cineasta. Mesmo com a sua aparente concretude, de lugar e tempo marcado, ao assistirmos aos filmes, percebemos que os títulos, na verdade, impõem um duplo ou triplo direcionamento de tempo e espaço tanto quanto trabalham com uma ideia de aprisionamento ou fuga, seja ela temporal ou espacial — aprisionando tudo aquilo que requer uma fuga e mostrando um outro caminho para aquilo que aparenta estar aprisionado. Esse jogo com as palavras, que tendem a remeter a obra àquilo que ela é e não é — que há um lugar, mas também um outro lugar; há um tempo, mas também outro tempo — pode ser visualizado também no título *Hotel Monterey*.

Monterey, além de dialogar com a crescente manifestação de indivíduos deslocados, que vivem em ambientes “de passagem” e, portanto, não pertencem a lugar algum, evidencia um sintoma de sua época já que

O eclipse do problema da modernidade nos anos 70 significou a destruição de uma forma vital de espaço público. Acelerou a desintegração do nosso mundo em um aglomerado de grupos de interesse privado, material e espiritual, vivendo em mônadas sem janelas, ainda mais isolados do que precisamos ser. (BERMAN, 1986, p. 38)

Chantal Akerman capta o espaço desses diversos indivíduos isolados, transformando constantemente seu significado: ora como imagens que caracterizam tanto o lugar quanto a população que ali vive, ora conferindo a ele uma inutilidade exagerada, resultando na mais pura e simples contemplação de sua forma. Os habitantes que caminham pelo hotel “permanecem, na maior parte do tempo, sugeridos, como se não fossem humanos, mas sim fantasmas que assombram o espaço” (KASAROVA, 2016).

Esse modo de operação, de transformação do figurativo ao abstrato, e da perda de um sentido de vida retratado nos indivíduos “ausentes” de subjetividade, nos remete ao conceito de *fantasmagoria* de Walter Benjamin. Para ele, a *fantasmagoria* é um fator intrínseco às mudanças que ocorreram nos centros urbanos e, em seu sentido mais amplo, se trata de uma forma de transfiguração: é transfigurado o valor de troca e uso de determinada mercadoria, ofuscando o caráter abstrato de suas determinações de valor, há nela uma certa ilusão, um caráter ambíguo (BENJAMIN, 2009 p. 24)⁸. A imagem fantasmagórica para Benjamin é intrínseca a sociedade capitalista moderna, repleta de “falsas imagens”, que não ocupam lugar de presença e, assim, substituem o real. Em outras palavras, um lugar real ganha uma imagem

⁸ Explicando melhor o termo: “Fantasmagoria é o processo de produção capitalista em geral que se apresenta aos homens que o realizam como poder da natureza. O que expressam as fantasmagorias culturais, segundo Benjamin ‘a ambigüidade própria das relações e dos produtos sociais dessa época’, é o que determinaria também em Marx ‘o mundo econômico do capitalismo’: uma ambigüidade que ‘é claramente perceptível por exemplo nas máquinas, que agravam a exploração em vez de amenizarem o destino dos homens’. A noção de fantasmagoria reiteradamente utilizada por Benjamin parece ser apenas uma outra palavra para designar o que Marx chamava de *caráter fetiche da mercadoria*; ademais, uma palavra que se encontra no próprio Marx. (...) Fantasmagorias são as ‘imagens mágicas do século’, são ‘imagens de desejo’ do coletivo por intermédio das quais este ‘procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção.’ (BENJAMIN, p. 23-24) E, desse modo, ‘a modernidade é inseparável, por um lado, de uma reconstrução do observador e, por outro, de uma proliferação de signos e objetos circulantes cujos efeitos coincidem com sua visualidade, ou com aquilo que Adorno chama de *Ariscbaiilcheeit* (...) A *fantasmagoria* era o nome para um tipo específico de exibição da lanterna mágica na década 1790 e nos primeiros anos do século XIX, que usava a retroprojeção para que o público não percebesse as lanternas. Para Adorno, essa palavra indica a ocultação da produção pela aparição externa do produto. (...) Essa aparição exterior pode reivindicar o estatuto do ser. Sua perfeição é, a um só tempo, a perfeição da ilusão de que a obra de arte seja uma realidade *sui generis*, que se constitui no âmbito do absoluto, sem ter de renunciar a sua pretensão de espelhar o mundo” (CRARY, 2012, p. 80-130)

irreal. A *fantasmagoria* se torna não apenas um traço em todos os objetos que têm valor de mercado, mas também adentram aos aspectos essenciais de todos os indivíduos, quando os homens projetam no mundo um indivíduo que se separa de sua “imagem verdadeira”, tornando o real não percebido. O sujeito é anulado, torna-se um produto percebido nas interações mercadológicas.

O conceito utilizado por Benjamin é exemplificado em algumas figuras que ascenderam no final do século XIX, entre elas a do *flâneur* e a do *colecionador*. A primeira delas tem como qualidade primordial o caminhar a observar e seu ponto culminante se deu na literatura de Baudelaire. Esse indivíduo tem como característica principal o vagar pela cidade, e foi “criado” junto ao processo de modernização das cidades, quando mudanças tecnológicas e econômicas contribuíram enormemente para ampliação das formas mercadológicas. A figura do *flâneur*, então, é composta por um novo modelo civilizatório que adentra aos grandes centros no século XIX juntamente às mudanças arquitetônicas e estruturais que emergiam — como exemplo as lojas de departamento e as construções ferroviárias. É a partir dos olhos do *flâneur*, que passa de um objeto a outro, de um rosto a outro — todos eles produtos de uma cidade grande cada vez mais populosa — que podemos adentrar a uma “representação coisificada da civilização” — a partir de seus olhos, mas também apoderando-se dos saberes inertes como algo experienciado e vivido (BENJAMIN, 2009, p. 462). O olhar do *flâneur*, cercado por ruas, becos e galerias, de certo modo, se contenta com a supressão da subjetividade e individualidade de algo a fim de pertencer a uma certa estrutura econômica ou vida social e, desse modo, ele mesmo torna-se parte de um modelo fantasmagórico. Como bem observa Benjamin (2009, p. 47) “a multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o *flâneur* como *fantasmagoria*”.

Também por meio dessa transfiguração, percebemos a figura do *colecionador*, que tende a transformar a utilidade de algo em inutilidade, nas palavras de Benjamin:

O *intérieur* é o refúgio da arte. O *colecionador* é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumbe de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhes confere apenas um valor afetivo, em vez do valor de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado — porém, ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo de que necessitam como no mundo cotidiano —, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis. (2009, p.42)

O *flâneur* e o *colecionador* tem características semelhantes, os dois são indivíduos solitários em suas buscas. Mas também se diferenciam de forma significativa quando o

flâneur está sempre em posse de sua individualidade e o *colecionador* procura a individualidade das coisas. O último provém do espaço interior de uma casa, além de obter um olhar penetrante ao que lhe é de valor, empreendendo uma “luta contra a dispersão” (BENJAMIN, 2009, p. 245). O *colecionador* percebe as coisas por aquilo que lhes é próprio, entende o estudo como algo fundamental a sua ação, procurando o que lhes confere unicidade. Para ele sua “coleção nunca está completa”, nela pertence uma falta estrutural, “tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária” (BENJAMIN, 2009, p. 245).

Em um primeiro momento, o vagar pelos espaços, em *Hotel Monterey*, nos remete diretamente à figura do *flâneur*. Percebo, porém, que essa figura, em dado momento, parece ser deixada às pessoas que caminham pelo espaço. No caso de Akerman, ela se apropria desses espaços, fazendo com que eles se tornem motivos abstratos e compositivos. A cineasta tira do hotel o seu aspecto utilitário. Mas, pensemos também o *flâneur* e o *colecionador*, não como opostos, e sim como dois pertencentes à estrutura da obra de Akerman. Se o *flâneur* compõe (o pintor da vida moderna de Baudelaire), o *colecionador* monta.

O interior investigado pela cineasta reverbera em uma particularização de cada cômodo, que ao ser transformado por ela em imagem, se caracteriza como algo único, peculiar, compositivo. Para a *flânerie*, trata-se de radiografar rostos e espaços. Colecionar permite pesquisar esses locais a fim de transformá-los em imagens próprias, que exige, além da pesquisa histórica, a percepção, “função específica do tempo” dado ao objeto por um colecionador — para a composição de Chantal Akerman é fundamental um tempo que se estende ao observar o objeto.

Esse olhar, porém, não explica a fundo esse comportamento singular. Pois não é esta a base sobre a qual se constrói uma contemplação “desinteressada” no sentido de Kant e de Schopenhauer, de tal modo que o colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomista. Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural (...) Basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago. (BENJAMIN, 2009, p. 241)

Ver nos cômodos e nas pessoas os modos efetivos de filmá-los; ver nos enquadramentos e no tempo dado a cada plano, evidências de suas formas, seus aspectos intrínsecos e seus traços abstratos; é isso que permite que Akerman coleione os espaços,

capte dele características específicas, valor plástico e conceitual. E, como em toda coleção, surge a necessidade de uma temática, de um título que oriente o significado daqueles objetos, uma característica comum que os articule em torno de um eixo específico. Um hotel específico, com nome, cômodos e habitantes. Elementos cotidianos transformados em uma singularidade própria. Como lembrado por Momcilovic (2018 p. 12), o filme dá a sensação de que nunca antes se vira antes um hotel e também que os indivíduos e espaços presentes nele parecem congelados no tempo, fixados no espaço em um *ad eternum*. Ao reunir essas imagens, atribuir-lhes uma ordem, um tema, um conceito que só é possível graças aos seus fragmentos, Akerman evoca a “uma visita ao museu, quando descobrimos uma peça que, desligada do seu ambiente natural, é exposta para se tornar um objecto de arte” (KASAROVA, 2016). A cineasta compõe os espaços como se eles estivessem dispostos em uma coleção⁹.

1.1. SAGUÃO

Um espelho no centro do quadro, dois homens estão refletidos, um deles fuma. É por meio desse espelho que vemos uma luz e o seu foco: uma janela aberta. Fora do espelho, um papel de parede marrom e amarelo em tons terrosos, uma pilastra cinza junto à parede, e uma abertura que ocupa um quinto do quadro, que liga esse espaço ao saguão. O plano é reenquadrado, algumas pessoas percorrem o espaço de passagem que há entre o nosso ponto de vista e o espelho na parede. Uma senhora olha rapidamente em nossa direção. Os homens no espelho estão na recepção do hotel. Eles se movem, parecem conversar, mas não ouvimos nada. Estamos diante de um filme silencioso.

Hotel Monterey tem início na recepção do hotel. Em seu primeiro plano destaca-se um espelho de parede, ele não é grande e nem pequeno, e está centralizado no plano. Já no primeiro plano do filme, o espaço é duplicado: temos o ambiente físico do hotel, que mostra a sua estrutura, e temos o reflexo no espelho, que revela elementos que só são acessíveis por meio dele. De imediato, o espelho permite que as figuras humanas se tornem visíveis, sem ele

⁹ Esse aspecto de “coleção” no filme de Akerman é observado brevemente por Poulet (1982). Cito o autor: “de certa forma, tendemos a colecionar pequenas mônadas que refletem e redobram a conotação de fechamento que se constrói a partir da pressuposta unidade do todo: o lugar fechado diante de nós se anuncia como se desse forma a um todo, neste caso o hotel Monterey. E, no entanto, nesse encerramento, há uma falha sub-repticiamente aberta pelo desencadeamento de um processo de linguagem cuja relevância, na obra de Akerman, está alinhada à sua estranheza: os movimentos de câmera”.

seriam percebidas apenas as especificidades do ambiente, como os papéis de parede e a abertura para o saguão. A janela refletida oferece uma visão para a paisagem externa ao hotel, criando um contraste entre o mundo interno o mundo externo, o que só reforça a nossa atenção no espaço interno do hotel (PAINI, 2017, p. 91)¹⁰.



Frame do filme *Hotel Monterey*

A perspectiva linear renascentista percebe a imagem como uma janela à qual olhamos a qual também “reduz toda a imaginação plástica à visão monocular a um único ponto de vista” (FRANCASTEL, 2015, p. 149). Brunelleschi acredita que o espelho e a janela compartilham uma característica essencial: ambos permitem a formação de uma imagem. Por essa concepção de um único ponto de vista fixo, esses dois elementos foram tradicionalmente representados na história da pintura. No período barroco, o espelho era frequentemente incorporado às obras como um elemento reflexivo, desafiando o observador a distinguir entre verdade e ilusão, real e irreal, bem como entre vaidade e mortalidade. Na pintura de interiores holandesa, o espelho assumia majoritariamente o papel de duplicar aquilo que já havia sido observado, se via o mesmo elemento apresentado na primeira instância do quadro, mas agora decomposto e reorganizado de acordo com uma nova lei (FOUCAULT, 2007, p. 9), adquirindo uma pluralidade de pontos de vista¹¹. O que confere uma novidade no uso dos

¹⁰ “O auge do viés de confinamento que Akerman posteriormente implementa, neste início do filme anuncia seu programa multiplicando os intertravamentos espaciais para distanciar ainda mais o exterior” (PAINI, 2017, p. 91).

¹¹ A pluralidade de pontos de vista é frequentemente explorada na pintura holandesa, mesmo em obras que não fazem uso de espelhos. Diferentemente de outras abordagens, artistas como De Gheyn e Abraham van Schoor utilizavam essa pluralidade de maneira fragmentária, sem a intenção de alcançar uma unidade visual. Essas representações funcionavam como visões distintas de um mesmo objeto, organizadas dentro de um único plano. É interessante notar que, nessa fragmentação, tanto sementes de frutas quanto figuras humanas eram retratadas

espelhos na pintura holandesa é o fato de adquirirem um valor semiótico (STOICHITA, 1999, p. 250).

As pinturas de interiores holandesas, conhecidas por seu caráter *descritivo*, são igualmente marcadas pela presença frequente de janelas. O título de *descritivas* é atribuído a essas obras porque elas retratam principalmente um mundo marcado por uma certa monotonia, em vez de representar “ações humanas significativas” (ALPERS, 1999, p. 38). A arte setentrional se destaca por observar de modo não seletivo o que há na natureza, apresentando uma infinidade de detalhes e, devido a isso, as figuras são imobilizadas: a descrição impõe uma atenção às superfícies e ao ato de observá-las. As cenas domésticas, assim, ganham uma gama de representações na pintura, uma vez que trazem o ambiente perfeito para se compreender e observar os detalhes cotidianos. Desse modo, os holandeses iniciaram a demonstração de que objetos triviais podem ter tanta importância em uma pintura quanto um grande tema (GOMBRICH, 2006, p. 328)¹².

Num aspecto geral, as pinturas holandesas iniciam suas investigações não apenas sobre como o mundo observado pode ser representado em uma pintura, como uma imagem em perspectiva, mas também abrem espaço para os questionamentos do que é a própria pintura. A investigação do espaço natural e do espaço da tela ainda estava em constante diálogo com o paradigma mimético, com a fidelidade em relação à representação de um mundo tal como ele é visto. As cenas apresentadas, porém, continham a frequente

(...) ausência de uma moldura prévia (o mundo representado nas pinturas holandesas parece muitas vezes cortado pelas bordas do trabalho ou, inversamente, dá a impressão de estender-se além de seus limites, como se a moldura fosse uma reflexão posterior e não um instrumento definidor; uma formidável concepção da pintura como uma superfície (um espelho ou um mapa, mas não uma janela). (ALPERS, 1999, p. 38)

No primeiro plano do filme, o espelho nos remete a um quadro na parede, cuja moldura não contém margem, ou melhor, não há um objeto colocado ao redor desse espelho, ele não possui o que Jacques Aumont (2005, p. 144) define como moldura-objeto. A moldura tende a evidenciar os limites da imagem, destacar o dentro e o fora; ela é a borda do objeto, sua fronteira material, é o que dá forma (ou formato) a uma imagem. Mas, nesse caso, a

de forma semelhante, sem que fosse atribuída qualquer noção de interioridade às figuras humanas. (ALPERS, 1999, p. 187-189).

¹² Como veremos mais adiante, o caráter descritivo é retomado de um modo diferente pelo minimalismo e o hiper-realismo, e discutido também na literatura e no cinema. Se muitos dos filmes de Chantal Akerman são observados como descritivos, se deve ao fato de que pelo seu tempo estendido e a posição fixa e frontal da câmera propiciam a observação de detalhes que a primeiro momento soam insignificantes.

moldura-limite do espelho, definida como o limite sensível da imagem, não é bem demarcada. Mesmo que seja nítido que há um espelho, as suas verticais são lineares a estrutura do papel de parede, e se apresentam como uma continuação da pilastra que separa os cômodos devido a similaridade entre a cor do que está projetado no canto direito do espelho e a cor da pilastra.

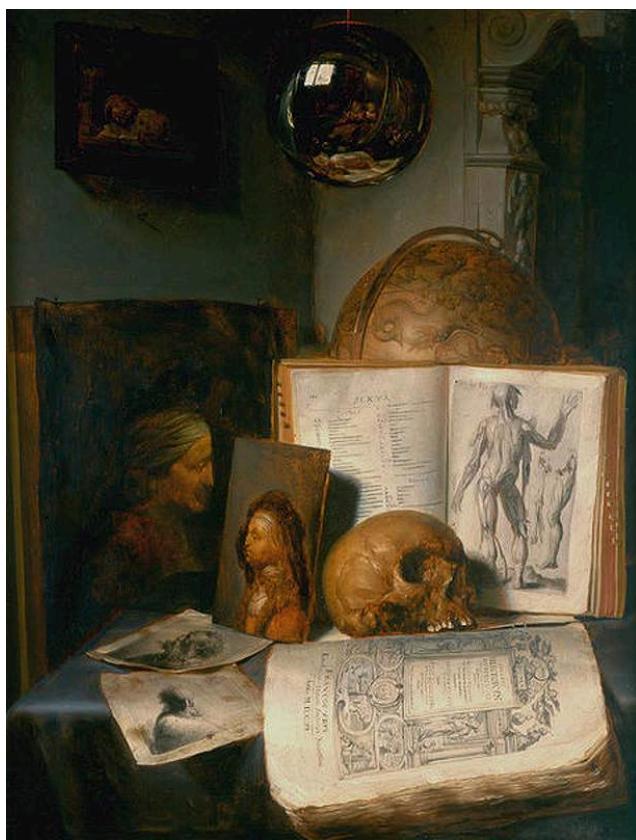
Voltemos um pouco: o que Chantal Akerman faz no plano analisado não é decompor em uma imagem especular uma cena já vista, a janela é mostrada apenas enquanto reflexo no espelho, ela é uma imagem dentro da imagem; uma superfície distanciada do espaço interior do hotel; a imagem-ausência que dá-a-ver um exterior naturalmente iluminado e afastado do mundo interno do hotel.

Um subgênero da pintura holandesa de natureza-morta¹³ eram as vanitas (vaidade, vacuidade), pinturas repletas de signos que visavam destacar o aspecto fugaz da vida, a sua finitude. Na composição dessas pinturas era recorrente a representação de crânios, jóias, livros, entre outros objetos de valor terreno. Eram pinturas que surgiram após a reforma protestante, quando o protestantismo culminou em uma abordagem individualista em contraste com os rituais comunitários católicos. Em muitas dessas pinturas, destaca-se o uso de vidros reflexivos e espelhos, que revelam elementos ocultos ao restante da cena pintada. Esses espelhos, como no caso de *Vanitas still life* (1635-1640), de Simon Luttichuys, refletem o cavalete com o artista, mostrando a pintura “sendo feita diante de nós”. Para Stoichita, (1999, p. 260-261): estamos diante de uma natureza morta que claramente é uma pintura. Se compararmos captarmos a ideia de uma imagem se fazendo diante de nós para o filme, podemos dizer que ela não necessariamente implementaria de uma representação do objeto câmera, e sim impõe-se pelo próprio reenquadramento do plano que se estende, onde a movimentação, de imediato, é o que torna propício o indício do aparato de criação da imagem.

O espelho na pintura de Simon Luttichuys se assemelha a um globo e é de onde percebemos também a luz de uma janela. O espaço externo pintado enquanto luz e janela na pintura, amplia o seu caráter simbólico e o pertencimento a um estado terreno e individualista. A luz mística dos séculos anteriores, não aparece nessa pintura, que consiste em um foco realista e material para localização do que é externo. Para Victor Stoichita (1999, p. 63), quando o espelho reflete o que não está exatamente à frente dele, e portanto não entra no campo visual da representação pictórica, podemos considerá-lo como que tomado lugar de

¹³ Miranda (2014) faz uma breve aproximação entre o filme *Hotel Monterey* e a pintura de natureza-morta, observando que os quadros do filme contém “uma ideia de fechamento sobre si mesmo (...) concentrando tudo em si”.

uma realidade ausente. No caso da pintura *Vanitas still life*, é o espelho convexo que pode realizar essa integração, uma vez que traz para perto tudo aquilo que se distancia da imagem. Mas ele também tende a distorcê-la, colocá-la em um aspecto mais irreal do que o espelho plano, que mantém o reflexo fiel a seu objeto. Chantal Akerman faz o uso do espelho plano para realizar a integração entre dois espaços, colocá-los um dentro do outro. Esse espelho pendurado e retangular do filme, tal como um quadro, onde não há distorção, afirma o posicionamento angular da câmera — a distorção se dá fora do espelho; pela perspectiva que a lente impõe, notamos a distorção das laterais da parede do hotel — podem ser elas as molduras? A janela que emite uma luz natural, como nas pinturas Vanitas holandesas, permanece enquanto quadro na parede, como uma ausência essencial do espaço interno — que não tardará a dar lugar a artificialidade das luzes internas do hotel.



Simon Luttichuys, *Vanitas still life* (1635-1640)

Akerman utiliza o espelho em seu primeiro plano para refletir sobre a própria forma de representação do espaço. Ele reflete a ausência daquilo que é fundamental ao filme: a distância com o exterior do hotel¹⁴. Mas, é importante lembrar que junto a luz externa, estão

¹⁴ Akerman faz o mesmo que os pintores do século XX que “rejeitam o espelho como uma sugestão do vazio da existência, certificação do belo e ilusão de perspectiva, utilizando o espelho como uma escolha inteiramente plástica” (PAÏNI, 2017, p.89).

refletidas no espelho figuras humanas, e outros indivíduos também são perceptíveis na passagem que há entre o nosso ponto de vista e a imagem especular. No filme, os sujeitos são também transformados em matérias de composição dos planos: são traços da personalidade do próprio espaço, o que o afirma e compõe. Isso é confirmado pelos homens refletidos no espelho que, se pensarmos nesse espelho como um quadro, se tratam de figuras enquadradas junto ao espaço ao mesmo tempo que emolduradas nele. Nos homens, não há nenhuma subjetividade, eles fazem parte do mesmo esquema compositivo do olhar dado ao espaço. O que essas figuras reverberam é menos questionar a sua forma do que afirmar o direcionamento do ponto de vista: se estamos em um ponto mediano entre o espelho e os homens da recepção, somos um objeto fantasma, que pode aparecer a qualquer momento dentro do reflexo. Mas, ainda nesse plano, essa invisibilidade fantasmática é rompida: nos confirmamos também olhados pelos transeuntes que passam.

*

Na segunda cena do filme, temos um plano aberto, onde vemos o saguão com seu piso quadriculado em preto e branco, um abajur aceso em cima de uma mesa, e grandes espelhos presos à parede. O reflexo das luzes superiores é aparente no chão do saguão e é refletida em um dos espelhos. Nesse espaço, há também plantas cobertas por uma penumbra. O plano é composto por pontos de luz amareladas e sombras. Um terço dele, do lado direito, a luz tem uma intensidade inferior ao restante do quadro. O meio dele é a parte mais iluminada. Pessoas são vistas se movimentando — primeiro de costas, depois na lateral e, em seguida, de frente — pelo espelho à esquerda. Algumas delas passam em frente à câmera. O plano se movimenta com um leve *tilt* para cima e para a direita: há então duas luzes penduradas de modo mais uniforme em relação ao plano; uma larga pilastra separa duas partes do mesmo cômodo. O plano se move um pouco mais à direita, um homem passa em frente a câmera que o capta de costas, indo de um espelho a outro, ele segura um livro e para no canto direito do quadro, que está coberto por uma penumbra.

Se no espelho do primeiro plano do filme os personagens pareciam fixados em um quadro na parede ou presos à própria estrutura do hotel (MOMCILOVIC, 2018, p. 12), nos do segundo plano eles refletem o caminhar de-um-lado-para-o-outro dos personagens transeuntes desse espaço, além de nos dar a ver a decoração *kitsch* do lugar. À primeira vista, não sabemos exatamente o que se refere ao espelho ou o que é da arquitetura do hotel. Ficamos confusos: o homem que vemos está ao longe, enquadrado por uma abertura que leva a um

outro espaço e há um espelho ao meio, refletindo a luz do abajur na parede ou, o contrário, ele está projetado em um espelho e a luz é refletida na parede do espaço? Só temos certeza que de fato se trata da segunda alternativa quando olhamos a cena por um certo tempo. E a cena nos confirma, a câmera faz um *tilt* para cima enquadrando as molduras dos espelhos.

Nesse plano, ele continua cumprindo o seu papel de transformar as personagens em algo estrutural do espaço, presentes em suas paredes. Mas ele já não as isola completamente como, em até certo ponto, a cena anterior: o espelho já não é mais um quadro mirando ao longe, onde se vê aquilo que é externo ao hotel; ele é o reflexo e a possibilidade de se duvidar e duplicar o que vemos, uma forma de proporcionar um outro ponto de vista para o mesmo plano e de ampliar ainda mais o espaço interno, tornando-o mais aberto às contingências.

Nesse sentido, a luz rebatida na própria parede nos aprisiona de vez dentro de um espaço fechado. Vemos a sua fonte com clareza, o abajur está centralizado na cena. A iluminação refletida exemplifica a troca entre o fora (o espaço externo da luz da janela) e o dentro (os interiores do hotel). Emergimos no interior do espaço e não vemos mais nada além de sua superfície artificializada. A luz do abajur forma um rastro que só é possível ser captado devido a proximidade do objeto que emite a luz com a o espaço em que ela é projetada, permitindo que ela se expanda de forma mais marcada. O centro da imagem, que no quadro posterior era o espelho visto como um quadro, não passa agora do reflexo de luz em uma parede que, de certo modo, também é uma superfície que capta um rastro de luz. Se na parte externa é o sol que cumpre o objetivo de iluminar, nos espaços internos são os meios de iluminação artificial que colaboram para que haja luz. Esses meios são, para o filme, o que permite também a guinada à abstração, quando impulsionam para que as formas criadas pelo jogo de luz e sombra, dentro de um certo período de tempo, sejam direcionadas à percepção das formas do espaço junto a materialidade da película.

Podemos dizer que, no filme de Akerman, o sol é substituído por um objeto inanimado. Considerando, não apenas a substituição da janela pela luz do abajur, que ocupa o centro do plano, mas também pelo objeto visto no espelho esquerdo, que nos remete a um sol “apagado”. Esse objeto, que se trata de um círculo com traços ao seu redor que nos lembram raios, é semelhante à figura simbólica de um sol. Desse modo, ele nos impele a uma distância com tudo aquilo que é externo ao hotel: quando o natural é trocado pelo artificial, o sol não apresenta-se mais como fonte de luz, uma vez que o sol não emite luz alguma. A troca de um meio de iluminação por outro, transportam o filme para a visão de uma natureza fixa inexistente, onde todas as possibilidades de se adentrar a composição passam por objetos projetores e captadores de luz.

A iluminação, no romantismo, cumpria um viés teológico ou simbólico. Para os escritores e artistas românticos, a projeção de luz a partir de um objeto era compreendida como uma analogia da atividade da mente em processo de percepção; cuja visão considerava a mente tanto como projetora ou refletora de feixes de luz quanto como um espelho da natureza exterior (ABRAMS, 2010, p. 88). Já no início do século XIX, as observações sobre o sol e a relação entre a luz e as cores, são compreendidas nas reflexões de autores como Goethe, que publica o livro *Teoria das cores* (1810), a partir dos seus estudos sobre a percepção do sol e os aspectos cromáticos da luz em relação com o olho e o corpo humano. Um de seus principais desvios das teorias anteriores foi a constatação da cor manifestada no cérebro após o contato com a luz, deslocando “os valores absolutos conferidos as cores na teoria newtoniana” (CRARY, 2012, p. 76), influindo para uma abertura para as pesquisas no campo fisiológico. A percepção da luz como algo ontológico é perdido ao fim do século XIX, com o afloramento dos estudos sobre a sua natureza eletromagnética, que a separava da ligação, até então mantida, com as análises sobre o olho e a interioridade humana¹⁵. Há, então, a dispersão dos estudos da física sobre as formas de propagação da luz e seu estatuto como um dos meios de valor de troca, quando a luz é um objeto artificial a ser consumido mais facilmente (levando em consideração a invenção da luz elétrica ao fim o século XIX e a propagação dessas luzes pelas ruas e praças das cidades). A iluminação torna-se, então, parte de uma estrutura de relação entre homem e objeto. O filme experimental e fragmentado de Akerman está longe de pertencer a um viés romântico. E, seu objeto na parede que remete a um sol “apagado”, em vez ter um cunho puramente simbólico, afirma a abertura a “dar luz” a objetos de construções materiais e artificiais que compõem a arquitetura do espaço interno, tanto que é entre os espelhos e na concretude de uma parede que a luz do abajur se propaga¹⁶.

¹⁵ É o século “em que o visível escapa da ordem atemporal da câmara escura e se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano” (CRARY, 2012, p. 74).

¹⁶ Nesse sentido, é interessante pensar também que espelho e luz são os materiais mais discutidos quando adentramos aos elementos de investigação na natureza da visão e os aspectos de realidade e criação de imagem. A visão monocular renascentista tendia a considerar a luz como um modelo objetivo absoluto. Para Crary, foi em 1500 que a câmara escura passou a produzir um efeito expressivo entre a relação de um observador com o mundo, encontrando-se assim um novo modelo de subjetividade que passa pela individualização do observador e sua ausência no ato de gerar determinada imagem. Podemos constatar que, desde as principais investigações sobre a câmara escura, onde a luz passava por uma abertura que havia dentro de um aparato isolado e projetava uma imagem invertida, houveram os questionamentos sobre a visão, a visualidade e a formação de imagens. Com os objetos ópticos, inicialmente, a visão binocular ainda prevalecia (com o diorama e o fenacistoscópio), mantendo ainda a imobilidade do indivíduo em relação com o objeto que dava a ver determinada coisa. O surgimento do estereoscópio, junto a constatação da visão binocular e da complexidade da posição dos objetos do mundo em cada ângulo de visão (o brinquedo propunha uma organização desses ângulos a projetar uma imagem que só se torna, em certa medida, equivalente a tangibilidade da visão quando olhamos com os dois olhos), combinou de forma sem igual o “real e o óptico”, mesmo sem a plenitude de uma certa ilusão de profundidade (CRARY, 2012, p. 122). Já com a fotografia, acontece o ocultamento da máquina, ou seja, o homem se transformava em um ilusionista e um iludido pela visão, onde as diversidades da técnica possibilita

Se a palavra *foto-grafia* significa, literalmente, escrita pela luz (DUBOIS, 2012), e se para que uma fotografia seja visualizada é necessário sempre um suporte (além, claro dos elementos fotoquímicos), no filme, a luz vinda do abajur também necessita de um suporte, que é a parede¹⁷. O objeto que emite a luz é completamente localizado no plano. A luz se trata do material sob o material, da impressão de uma luz sobre a parede, que é visualizada por um dispositivo que, em si, precisa também de luz e suporte para construir uma imagem.

*

Quando o plano é reenquadrado e vemos as molduras dos espelhos, temos uma separação: a parede continua a refletir a luz do abajur, o espelho esquerdo mostra móveis que estão fora de cena, já o direito vemos as personagens que ainda não vimos para fora de seus reflexos. Em conjunto, são esses três blocos que constituem os aspectos essenciais de composição para o hotel, onde luz, figura e espaço se inserem como forças motrizes. Não é a toa que a luz está posicionada no centro do enquadramento, quando ela já não é mais captada pelo reflexo do espelho, e sim projetada em uma parede, garantindo-se como o aparato artificial que torna possível a captação das cenas e, logo mais, a transformação do figurativo a simples percepção de formas e texturas nas paredes do hotel.



Frames do filme *Hotel Monterey*

que o tempo para apreensão de determinada imagem pudesse se tornar invisível, abolindo de vez a “inseparabilidade entre observador e câmara escura, unidos em um único ponto de vista” (CRARY, 2012, p. 131-133).

¹⁷ Dubois observa nas pinturas de Lascaux imagens que repercutem na ideia de luz na fotografia. Ele cita os desenhos feitos a partir de sombras na parede, onde há um objeto, um suporte e a projeção de uma luz que incide sobre um sujeito a fim de captar a sua sombra. A partir de uma observação de Plínio, notando que “a pintura nasceu do fato de se ter começado por delimitar o contorno da sombra humana”, ele traça um percurso da sombra e da luz, observando também o seus suportes (tela, parede, um plano receptor e de intersecção) (DUBOIS, 2012, p. 118).

Mas, se em um dos espelhos vemos a imagem com mais clareza, no outro, a presença da pilastra bloqueia parte de nossa visão, evidenciando que os espelhos e a parede não são os únicos elementos que compõem o plano. Há também tudo o que passa à frente e entre eles, reforçando a ideia de um ponto de vista fixo na cena. Tudo o que ocorre dentro desse espaço é refletido pelos espelhos, que revelam o que não é visível diretamente, além de oferecer novas possibilidades para aquilo que está no primeiro plano.

Para Crary (2012, p. 114), o caleidoscópio abordado por Baudelaire¹⁸, que coincide com o modo fragmentado que ele observava a modernidade, é uma farsa. Isso porque, o caleidoscópio, diferente do que pensava Baudelaire, não possuía uma multiplicidade de fragmentos, e sim era composto por uma repetição da mesma imagem a partir de um truque com espelhos. Vejo uma similaridade com isso nesse segundo plano do filme quando ele “finge estar movendo” o espectador entre uma imagem a outra, e “na verdade, mantém a mesma posição o tempo todo”. Com os dois espelhos, temos a reminiscência de um tipo de brinquedo óptico que não se limita mais à simples transição de uma imagem imóvel para outra, a fim de sugerir movimento. Aqui, encontramos simultaneidade e temporalidade inseridas em um mesmo ângulo de visão e em um espaço composto, evocando essa passagem de um elemento a outro por meio de um objeto perfeitamente delimitado. O fundo, com os espelhos, permanece em destaque e estrutura uma dinâmica de olhares a partir do que se define no primeiro plano; ele ganha notoriedade, a cena se abre ao percurso do olhar, assim como ao trajeto dos personagens e às formas do hotel

Essa não separação entre figura e fundo não acontece no plano seguinte, nele, três senhoras estão sentadas em um sofá e uma delas se levanta, caminhando em direção ao lado esquerdo do plano. Ela olha para a câmera, desvia o seu olhar e permanece imóvel, tendo parte do seu corpo no fora de quadro. A câmera a reenquadra. Ela está vestida de preto, com óculos escuros, uma bolsa preta e uma boina, e mexe em sua bolsa. Enquanto permanece fixada com parte do seu corpo para fora do quadro, uma das outras duas mulheres que estão sentadas também se levanta e sai do plano. A única que ainda resta está imersa no sofá, e parece observar a câmera, de longe. Ela permanece sentada. No ambiente, é notável um sofá preto, um abajur com a luz amarelada. Há cabines telefônicas mais ao fundo e vemos também o chão do saguão, quadriculado em preto e branco. Há uma luz azulada na cena, vindas de cima, no canto esquerdo, que parece iluminar uma lista telefônica que está na lateral das cabines e se espalha pela cabine mais próxima a ela.

¹⁸ “(...) a meta do ‘amante da vida universal’ era um ‘caleidoscópio dotado de consciência’” (CRARY, 2012, p. 114).

O fundo é completamente imobilizado na cena, é quase um plano perfeitamente pintado, onde se destacam as movimentações dessas mulheres. O interessante desse plano é que toda ação é colocada em espera, quase como se também houvesse uma imobilidade daquelas senhoras. Se elas estão vestidas para sair, não é óbvio se a saída é dentro do próprio hotel ou estão sentadas esperando para que algo as tirem daquele espaço, isso nos é estranho, até porque, a ideia de um saguão de hotel nos remete a um lugar somente de passagem.

Por meio de um sentido *também* caleidoscópico, Kracauer observa o cinema, principalmente a fragmentação no filme *A rua* (1923), de Karl Grune, o qual se debruça em diversos dos seus escritos. Para o autor, o que o cinema mostra, em sua essência, é algo semelhante ao que estava de constituindo na modernidade, ou seja, “uma vida desprovida de substância” onde, “em vez de vínculos internos não toma conhecimento de nada além de eventos isolados, que formam novas séries de imagens como em um caleidoscópio” (KRACAUER, 2009, p. 11-12). Nos primeiros rascunhos para o que vinha a se tornar a sua *Teoria do romance policial*, ele percebe a modernidade em “um ‘processo de desagregação’ entre indivíduo e mundo, sujeito e objetividade, interior e exterior, como prescrito pela obra lukacsiana” (SOUZA, 2020, p. 146). Os romances policiais se destacam por apresentarem os hotéis como lugares propícios para a relação de investigação, racionalidade e alienação para as histórias do século XIX. Assim, faço aqui uma breve análise dos escritos sobre os saguões de hotel nos romances policiais de Kracauer com o saguão de *Hotel Monterey*.

Inicialmente, podemos dizer que, o cadáver ocultado do romance policial está como o espaço externo em *Hotel Monterey*: é apenas com a morte do espaço externo que o espaço interno pode ser investigado. E, se o espelho, inicialmente, mostra uma abertura à exterioridade do hotel é apenas para remeter a própria investigação sobre aquilo que não está mais naquele espaço. Posteriormente, já refletindo o próprio espaço interno, podemos adentrar ao falseamento das imagens caleidoscópicas: se o caleidoscópio se refere também ao romance policial é porque tudo que espelha é só um reflexo do que aconteceu dentro de um mesmo espaço. Mas, se “o eixo principal” de sua teoria do romance policial é “a eliminação dos indícios de uma vida comunitária referencial” (SOUZA, 2020, p. 148), no filme, essa vida comunitária é ambígua: ela tanto se refere a eliminação de uma forma de vida exterior ao hotel quanto se insere sobre o vazio das formas de vida que se apresentam dentro dele.

Kracauer contrasta o saguão com a comunidade de uma igreja, evidenciando que, no primeiro, há a eliminação da vida comunitária obtida nos templos sagrados. Isso porque o espaço de passagem dos saguões é percebido por ele como um dos sintomas de uma época em que a desagregação da sociedade contribuiu para um culto à dispersão. Ou seja: a sociedade,

vazia de relações constitutivas de comunidade, tornam os espaços meramente decorativos ou funcionais. Assim, o saguão do hotel, retratado na literatura policial como um lugar transitório e impessoal, que concentra-se em esperas e passagens, é essencialmente caracterizado pelo “ir-e-vir de desconhecidos que se tornaram formas vazias porque perderam suas senhas de identificação e perambulam como inapreensíveis fantasmas” (KRACAUER, 2009, p. 200).

Cito Krakauer:

Se possuíssem um interior, este não possuiria nenhuma janela, pereceriam na consciência do abandono sem fim, em vez de conhecer sua pátria como faz a congregação dos fiéis. Mas como mera exterioridade, escapam de si mesmos e expressam o seu não-ser através da falsa afirmação estética do estranhamento que se instalou entre eles. A apresentação da superfície é uma atração para eles, o hábito do exótico lhes dá um arrepião agradável. Decerto, para reforçar a distância cujo caráter definitivo os atrai, permitem-se a si próprios jactar-se numa proximidade que eles próprios provocaram: suas fantasias monológicas alinhavam os desígnios de máscaras, de que se utilizam como brinquedo, e a troca de olhares flutuantes, que cria a possibilidade de intercâmbio, é admitida apenas porque a miragem da possibilidade confirma a realidade da distância. (KRACAUER, 2009, p. 201)

É desse modo que se caracterizam as personagens das senhoras vistas no saguão do hotel de Akerman. Em suas esperas eternas, elas escoam um enorme vazio subjetivo e instauram uma distância. É válido mencionar que foi por meio do conceito de *fantasmagoria*, já visto neste trabalho, que Kracauer identificou os indivíduos “vazios” no saguão do hotel dos romances policiais. Esse conceito é essencial ao autor devido ao fato de perceber que essas identidades passageiras do saguão são também um reflexo da superficialidade desse espaço que não dá margem a relações mais profundas. No filme, se as senhoras mantêm com o espectador uma enorme distância, é devido ao modo como Akerman escolhe filmar esse espaço, mantendo a câmera como um observador que não interfere ou pressupõe nenhum acontecimento, e sim participa com elas de uma espera infinita.

O fato é que, ao manter-se fixa numa mesma posição, a câmera, que observa essas figuras, também as perde de vista. A espera e a passagem, aqui, não são coisas opostas. Em conjunto, elas acentuam, mais ainda, a definição do espaço. As próprias características das personagens se assemelham ao ambiente do hotel: as vestimentas exageradas, os passos lentos, as ações que, mesmo comuns, se perdem na singularidade de um passo ou um mastigar. Todos esses elementos, que são dados como um fragmento de algo contingente, realçam as formas arquitetônicas e as decorações artificiais do saguão.

O *intérieur* não apenas é o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se

imprimem os rastros dos objetos de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*. Surge a história de detetive que investiga esses rastros. (BENJAMIN, 2009, p. 46)

Os romances policiais se firmaram junto ao afloramento dos dispositivos ópticos, também com as novas formas de organização social na era industrial e com novos modos de se pensar uma sociedade moldada pelo capital¹⁹. Desse modo, diversos escritores, entre eles Kracauer, a partir de uma “guinada política materialista”, perceberam nessas histórias características que se assemelhavam às novas condições de vida da sociedade industrial²⁰, tais como os fenômenos de superfície ou “índices histórico-lingüísticos que, ao modo de sintomas (ou indícios perseguidos por um detetive), podiam a um só tempo condensar e expressar as contradições mais escamoteadas” das estruturas que se fomentava na época (COSTA, 2023, p. 418).

Para Benjamin, há uma modificação das formas de se entender a sociedade no momento em que as fisiologias, gênero literário que se trata de construir fisionomias por meio da escrita, ficaram em alta. A população percebia nesse gênero, que se aflorou no século XIX, uma possibilidade de observar um ao outro por meio, não mais de características como profissões ou parentesco, e sim aspectos exteriorizados de determinada sociedade (um caminho para a *fantasmagoria*), buscando uma realidade superficializada em que crimes e a violência simplesmente não existiam (COSTA, 2023, p. 427). Desse modo, as fisiológicas são heterogêneas aos romances policiais. Ele se baseia completamente na violência e na criminalidade, colocando a mostra as defasagens de um sistema correspondente com as mudanças que se traçaram nas urbes. As semelhanças entre esses gêneros diferentes só são possíveis porque ambos apresentam um aspecto *fantasmagórico* da sociedade: por sua vez, o romance policial mobiliza a transformação da população em algo sem identidade, há “o desaparecimento do rastro do indivíduo no meio da multidão da grande cidade” (BENJAMIN, 2015, p. 46).

¹⁹ Cito Crary (2012, p. 19-20): “A modernização é um processo pelo qual o capitalismo desestabiliza e torna móvel aquilo que está fixo ou enraizado, remove ou elimina aquilo que impede a circulação, torna intercambiável o que é singular (...) A modernização torna-se uma incessante e autoperpetuante criação de novas necessidades, novas maneiras de consumo e novos modos de produzir. O observador, como sujeito humano, não é exterior a esse processo, mas imanente a ele. Ao longo do século XIX, o observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual”.

²⁰ Mas, “se os novos meios e as novas formas literárias expressam transformações históricas nas condições de existência, também as novas mídias, ligadas, elas próprias, às novas formas de percepção e recepção, agem sobre as formas literárias já estabelecidas e forçam a sua transformação” (COSTA, 2023, p. 420). Percebo que TAL como em Benjamin, em seu viés materialista e teológico (onde o material se sobrepõe ao espiritual), Kracauer percebe nas camadas da sociedade que são menos contaminadas por um compromisso estético, um meio de conhecer as camadas mais arraigadas da sociedade como um todo.

Sabemos que *Hotel Monterey* não é um filme policial. Sua narrativa pouco dialoga com a estrutura de histórias de criminosos e detetives, nas quais o enredo é marcado por detalhes que conduzem ao desfecho de um crime. Mas, em diversas histórias policiais, tanto na literatura quanto no cinema, o hotel se insere de maneira significativa. Isso ocorre porque ele é caracterizado por abrigar uma multidão de relações passageiras e superficiais, nas quais as pessoas sequer sabem os nomes umas das outras. O hotel acomoda aqueles pessoas “que lá vão para não encontrar ninguém”, elas encontram “a si mesmas *vis-à-vis de rien*, é uma mera lacuna que não serve nem mesmo” a finalidades que visem “mascarar a direção almejada na relação” (KRACAUER, 2009, p. 193-194). Portanto, o que contribui para que haja uma forte relação entre os hotéis dos filmes e histórias de detetive com a obra de Chantal Akerman, é que eles percebem o hotel como um grande definidor de uma sociedade intensamente marcada pela distância. E o saguão ressalta a natureza restrita e impessoal do contato característico dado nos hotéis.

Costa (2023) observa que Benjamin e Kracauer traçam a figura do detetive dos romances policiais de modos distintos: (1) ele é a personificação da ordem, controle e racionalidade em busca de vestígios (Kracauer); (2) ele é uma racionalização que ascende na figura do *flâneur* que agora perde a casa fixada da exterioridade das urbes (Benjamin).

A partir do momento em que na sociedade de massa se tornam patentes o desaparecimento dos rastros do indivíduo e a dificuldade de sua identificação para fins de controle, a figura antes inofensiva do *flâneur* pode, diante da ruína da ordem que mantinha o ócio aristocrático, metamorfosear-se na figura do observador-detetive (na língua inglesa, esse sentido é explícito: *private eye*). (COSTA, 2023, p. 436)

O olhar particular do detetive busca desvendar os segredos do crime ocorrido, transformando os objetos encontrados em alegorias da experiência moderna (KRACAUER, 2009, p. 36). Em *Hotel Monterey*, temos uma espécie de detetive que troca a investigação sobre o crime pelas possibilidades de criação e investigação de imagens. Em muitos dos hotéis dos anos 1970, as pessoas habitavam como um lar, uma casa. No Monterey visto a partir do filme, a arquitetura e seus integrantes constroem uma superfície própria: roupas, rostos e espaços desse hotel são compostos com inúmeras particularidades. No entanto, essas particularidades se fundem em uma essência “maquiada”, na qual tudo parece se diluir. Quando as senhoras nos encaram, não demarcam nada além da distância. Quando a câmera tenta acompanhar um movimento, logo o perde de vista. As cores, as pessoas e os objetos se organizam como um aglomerado em uma casa burguesa decadente. As paredes sujas e a

decoração deteriorada, evocando a maioria das construções Nova Iorquinhas dos anos 1970, tornam ainda mais evidente essa atmosfera: um espelho que reflete o vazio das relações constitutivas e habitacionais de uma grande cidade.

Assim, o detetive, que se encontra no interior de um espaço, tende a olhá-lo tal como um mago (KRACAUER, 1971, p. 98) a desdobrar os constituintes do mistério investigado. O olhar do mago, que vimos no início desse capítulo, se aproxima do olhar de um colecionador. Para o detetive a transfiguração do objeto ainda passa por um viés de utilidade, ela se trata dos possíveis rastros de um crime, ele examina o espaço procurando pelos objetos e características que deem a ele o fechamento de uma questão, o encerramento do mistério. O colecionador percebe os objetos como parte de uma composição em que ele pode atingir o todo, pela unicidade daquilo que se obtém. O olhar do detetive é estritamente racionalizado e o olhar do colecionador faz parte de um vínculo entre a racionalidade e a subjetividade. Por outro lado, ambos os olhares procuram fragmentos naquilo que consensualmente não é tão importante para outros olhares, procuram rastros em objetos simples e dão atenção imensa à sua miragem. O “nada” ou o “vazio” adquirem significado conforme a totalidade de uma coleção, seja de pistas em uma investigação ou de objetos de valor subjetivo.

Por meio desse olhar, que insiste nos mesmos cômodos em pontos de vistas diferentes, é que temos uma outra visão do saguão. Estamos de frente para duas portas de elevadores. Em torno delas há espelhos. O do canto esquerdo mostra o segundo cenário que vimos no filme, parte do abajur em cima da mesa, algumas plantas e o chão. No canto direito vemos uma parte da pilastra. Torna-se mais evidente que a luminária de teto se assemelha a um globo espelhado. A luminária é refletida no espelho. As paredes, desgastadas e amarelo-esverdeadas, também estão presentes. Há três senhoras em direção ao elevador, o botão para chamá-lo está aceso, em vermelho. Ele se abre e saem duas pessoas, um homem e uma mulher. Ela está bem vestida, de salto e óculos de sol, que vão em direções opostas. Duas senhoras entram em um dos elevadores. O outro elevador abre logo depois, mas permanece vazio e fecha a porta. Há uma luz azulada dentro desses elevadores. Os transeuntes caminham de um lado a outro. Permanecemos fixos de frente para o elevador, há duas pequenas janelas redondas nele, há listras nas portas da mesma cor que as paredes. A porta em é dois tons mais escura do que a parede, e também mais esverdeada devido a variação da luz.

Nesse plano temos novamente as aberturas a outros espaços. Ele traz à tona as duplicidades: o espelho e a janela, o espelho e o outro lado do saguão, as senhoras e o fora de quadro e, agora, o saguão e os elevadores. Chantal Akerman duplica, triplica, criando molduras e aberturas a outros lugares. No ponto de vista em que agora vemos o saguão, as

luzes noturnas do hotel se destacam: temos o amarelo, o azul, o vermelho, além das luminárias percebidas mais nitidamente nesse plano. A artificialidade do espaço é marcada por essas luzes, que também possibilitam que a profundidade seja melhor observada. Isso se aproxima do desenho quadriculado do piso, que tanto contribui para a decoração excessiva quanto cria uma amplitude para o espaço.

O piso visto no saguão ganha notoriedade nesse plano. Eles são vistos de modo similar ao plano dos espelhos na parede. As duas portas do elevador nos remetem a esses dois espelhos fixados na arquitetura do hotel. Porém, elas criam uma abertura aos elevadores e, por meio dos espelhos que estão em torno delas, dão a ver as partes vistas anteriormente do saguão, isso inclui os dois grandes espelhos da cena anterior. Se em um caso o piso quadriculado nos induz a olhar a arquitetura e seus objetos (o quadro dos dois espelhos), no outro (com os elevadores), nos faz compreender a perspectiva do próprio hotel, a profundidade presente no ambiente do saguão.

Essa diferença perceptiva que se insere em planos parecidos, notada a partir do piso nas duas cenas, é percebida por Oliveira Júnior (2021) em uma análise das pinturas de Samuel van Hoogstraten. O autor volta às pinturas holandesas do século XVII, propondo uma relação com o filme *Comprimento de onda*, de Michael Snow — que é uma grande referência para a concepção de *Hotel Monterey*. Ele observa que os efeitos perspectivos testados na pintura *As pantufas, O corredor*, e nas caixas ópticas, como *A Peepshow with Views*, de Hoogstraten, são muito sugestivos em decorrência tanto quanto do chão quadriculado, das portas abertas e as alternâncias entre luz e sombra, que ajudam a emoldurar as aberturas que dão a outros espaços. Isso dá à pintura um jogo de profundidade, onde o primeiro plano se afasta cada vez mais do fundo ao modo em que os elementos são inseridos. Em linhas gerais, para o pintor, cujo a temática é a “própria contemplação da pintura como proposta de abertura para um campo perceptivo”, esses elementos contribuem para que haja um afunilamento da percepção do observador e induzem a um “puro exercício escópico”. Dito isso, ao observarmos o filme de Snow, percebemos um direcionamento parecido, pois miramos no dispositivo que adentra as camadas do espaço lentamente, como se estivéssemos dentro do próprio experimento do cineasta. Citando o autor:

Assim como os quadros de Hoogstraten eram meditações sobre os componentes estruturais da pintura de interior, o filme de Snow constitui em si mesmo uma teoria sobre os meios e os materiais que estruturam a apreensão do espaço e a percepção cinematográfica do tempo. O próprio Snow escreveu que o que pretendia com Wavelength não era menos que “uma declaração definitiva sobre o espaço-tempo filmico em estado puro”. Foi nesse sentido que Sitney considerou Wavelength a

suprema realização do cinema estrutural no que este tem de eminentemente metalingüístico; o filme seria, segundo ele, “uma experiência continuamente mutante de ilusão e anti-ilusão cinematográfica”. Com efeito, o percurso de Wavelength é uma espécie de redução do cinema à realidade última de seu suporte, uma jornada rumo ao que o objeto-filme é materialmente: imagens planas e fixas, fotografias – se bem que a experiência da projeção o negue sob a ilusão de volume e profundidade e a percepção contínua do movimento. O que há, portanto, é uma ativação da dialética entre o filme como objeto, o rolo de película, imenso enfileiramento de fotos estáticas, e o filme como experiência, aquilo que é percebido pelo espectador durante o tempo da projeção. (OLIVEIRA JR., 2021)

Michael Snow utiliza um traveling falseado aos cortes e as luzes para que haja uma pura percepção de tempo e espaço a partir de um dispositivo. Adentrar ao espaço no saguão do hotel de Akerman não se trata de trabalhar com o movimento linear que se aproxima de um ponto específico do quadro. Nele, o movimento de câmera só é exposto pelo modo em que modifica as margens do espelho ou que segue a senhora que se levanta do sofá. Akerman trabalha o espaço do saguão por meio de fragmentações que partem estritamente dos variados ângulos de câmera. Isso porque o saguão é um cômodo amplo, que permite que a câmera seja fixada em várias partes dele. Ela filma um dos maiores cômodos do hotel em planos abertos, que evidenciam as várias passagens (portas e elevadores) e objetos (o excesso de luzes, os sofás, as cabines telefônicas) que sintetizam o modelo distanciado que um saguão estabelece²¹.

Mas, se o movimento linear é possível em Akerman, é devido à organização do plano que nos empurra a adentrar em um ou outro espaço por meio da distribuição de objetos e das linhas da arquitetura própria do hotel. Ao enquadrar as margens superiores dos espelhos de modo que eles não revelem o piso visível no espaço externo ao objeto especular, a cineasta faz com que a percepção desses espelhos seja a de elementos integrantes do cenário do hotel. Isso é semelhante a pintura *As pantufas*, onde as formas e linhas nos direcionam para as pantufas presentes no quadro. No mais, a arquitetura do hotel comporta uma grande pilastra que atrapalha a completude da nossa visão sobre o espaço e, quando parte do espelho é tapado por ela, o percurso do olhar é “freado”, o que ele nos faz observar é a arquitetura própria do lugar.

Por outro lado, quando o piso é refletido nos espelhos nas laterais dos elevadores, o espaço se abre a um jogo perspectivo, ele amplia o espaço do saguão, propondo outros

²¹ Diferente de Michael Snow, a fotografia estática e o zoom controlado e mecânico não são vistos em Chantal Akerman. A abordagem da cineasta, cuja experimentação também revela a materialidade própria do cinema, é a de apenas evocar a ideia de fotograma pela sensação de estaticidade visto em um plano em movimento. Como sabemos, em suas composições são trabalhadas a simultaneidade de espaços, as margens que tendem a isolar o centro, e o ponto de vista fixo. Como Snow, ela percebe no espaço e no tempo um meio para percepções que só são possíveis graças à fotografia em movimento.

espaços e outros tempos fora daquele enquadramento. Contribuem para isso, o abrir e fechar das portas dos elevadores cujo as iluminações azuladas nos repetem a iluminação das cabines telefônicas da cena anterior. Mas, se em um caso as luzes ampliam o espaço projetado na imagem, remetendo a outros ambientes, no outro, as luzes azuladas das cabines telefônicas direcionam a atenção para os elementos decorativos do local — não há ninguém em contato com ninguém; elas estão completamente vazias.

*

As composições de Chantal Akerman demandam tempo para que passem do figurativo ao abstrato e vice-versa. Ora o filme parece se tratar de um documentário sobre a vivência de determinadas pessoas em um hotel, ora somos tomados pelas luzes e cores que atravessam os nossos olhares e se tornam parte privilegiada do foco cênico. As imagens “cotidianas” captadas no hotel, as passagens de um lugar a outro e os cômodos de um espaço real, dão lugar a um mistério singular. Se ele existe no filme é pela simples maneira com que ele nos posiciona dentro daquele espaço do hotel e inscreve suas imagens *mais* do que cotidianas. Isso se aproxima com a observação de Michael Snow sobre a ausência *ou não* de momentos dramáticos em seus trabalhos. Por meio de uma carta a P. Adam Sitney, o cineasta argumenta:

Um dos assuntos ou uma das coisas que *Wavelength* [Comprimento de onda] tenta ser é um “equilíbrio” de diferentes ordens, classes de eventos e protagonistas. A imagem da cadeira amarela tem tanto “valor” em seu próprio mundo quanto a garota fechando a janela. Os eventos do filme não são hierárquicos, mas são escolhidos de um tipo de escala de mobilidade que vai de eventos de luz pura, as várias percepções da sala, às imagens de seres humanos em movimento. (SNOW, 1994, p. 44)

Snow transforma elementos da história de crime (com a morte, o mistério do telefone, a lenta câmera se aproximando como em um filme faroeste) em um outro tipo de história. Ele aplica esses elementos junto a um exagero das atuações e a uma estrutura de tempo e espaço que evidenciam o dispositivo. Ao transformar elementos de uma história convencional em acontecimentos *na e pela* imagem, ele muda a forma como enxergamos o filme. O equilíbrio narrativo é substituído pela dramaticidade de pontos específicos, que só pode ser efetiva devido ao modo com que ele modifica, a todo momento, a nossa percepção do tempo e do espaço.

De modo parecido, Chantal Akerman observa que em seu filme *Jeanne Dielman*, as ações da personagem principal ao longo das cenas ganham tanta dramaticidade quanto o

momento final do filme, em que há a morte de uma pessoa. Cito a cineasta: “quando ela [Jeanne] bate o copo na mesa e você pensa que o leite vai derramar, isso é tão dramático quanto o assassinato” (Akerman, 1977). Em *Hotel Monterey* há um constante mistério que é sugerido pelo modo o qual a câmera atravessa os espaços. A câmera, que não é um aparelho controlado de modo completamente mecânico²², evidência, e torna ambíguo, um corpo²³. Esse corpo é evidenciado nos reenquadramentos e, mais ainda, descoberto pelas personagens que encaram o dispositivo.

1.2. ELEVADORES

As idas e vindas dos hóspedes do hotel tornam-se menos frequentes à medida que a noite avança. O elevador abre sem que ninguém entre ou saia: uma atmosfera misteriosa e sombria de uma velha história de detetive ou filme de terror. (EUGÈNE, 2024, p. 50)

Tudo escuro. Percebemos silhuetas em planos médios. Há uma luz azulada vinda de cima. Há também uma porta, que se abre. Vemos brevemente as janelas circulares com o movimento de abertura das portas: estamos dentro do elevador. A partir dele, vemos o saguão de um outro ângulo, onde as laterais do plano, que enquadrava parte da estrutura em metal do elevador, perceptível mesmo e pela escassez de luz, propiciam que o espaço no meio, o do saguão, seja mais observado. Contamos com a presença do abajur, percebido no terceiro plano que compõe o filme. No sofá, está uma pessoa. Também percebemos as cabines telefônicas, bem ao fundo. Há duas pessoas que esperam o elevador, e uma senhora que caminha, de bengala, em direção a ele. Ela se aproxima para entrar no elevador, mas logo desiste. “Pela presença da câmera?” Nos perguntamos. Antes do elevador se fechar é notável mais uma pessoa, com sacolas de papel e um casaco nos braços. O elevador fecha suas portas; a senhora de bengala parece apertar os botões para que ele retorne. “Dessa vez, sem a câmera?” Com o elevador fechado, estamos em subida: o que é notável pelas janelas arredondadas. Percebemos braços se movendo dentro dele, que parecem apertar os botões que estão fora de quadro. A cena permanece muito escura. O elevador se abre de novo, já em um outro andar, de frente para um amplo corredor que é iluminado pontualmente por luzes de teto amareladas. Um terço do

²² Em seu magnífico e poético ensaio sobre Chantal Akerman, Jérôme Momcilovic (2018) observa: “Os filmes de Snow são os sonhos de máquinas que fazem a roda girar. Estes de Akerman são sonhos muito humanos, nascidos do balanço da máquina — só começamos a vê-los fechando os olhos.”

²³ A diferença com Michael Snow se insere fundamentalmente nisso, ele fixa-se em algo como um investigador mental, enquanto Akerman, nesse filme, assume-se enquanto um objeto ambíguo.

corredor tem as paredes amarelas, evidenciado pelas luzes. O teto e o restante da parede tem a cor branca. Uma mulher, com os cabelos estilo Amy Winehouse, com um sobretudo estampado de tons claros; e um homem que a acompanha, não se intimidam e entram no elevador. Todos parecem bem vestidos nessa noite. As outras duas pessoas que estão no corredor, não entram, apenas encaram. Quando o elevador está se fechando, um dos homens aperta o botão que está no lado de fora do quadro e faz o gesto de um com a mão, logo o elevador se fecha novamente. O elevador desce e para em um andar, onde só é possível observar o ombro de uma das pessoas que está dentro dele, e um amarelo vindo da parede de um corredor. Suas portas se fecham novamente e ele continua em descida, que é observada pela iluminação na janela circular. Elas se abrem em outro corredor, onde também não há ninguém. Na parede amarelada desse corredor observamos o número dois. A porta se fecha. Mais uma descida, e chegamos ao saguão. As duas pessoas que entraram, saem. A senhora de bengala, que outrora não quis entrar, entra. Há um grande número de pessoas que esperam o elevador, apenas quatro delas conseguem entrar (parece sua lotação máxima, percebemos o seu tamanho). Pessoas permanecem no saguão. As portas se fecham e o elevador sobe. A câmera faz um leve pan para cima, vemos a silhueta dos homens de chapéu. Um deles sai, alguns dos botões do elevador podem ser vistos, percebemos também as luzes amarelas do corredor. Depois desse longo plano-sequência, há um corte.

Nos planos realizados nos elevadores, as pessoas olham, com frequência, para a câmera: seja de modo a indagar sobre o que está acontecendo; seja para procurar uma fuga e desvincilar sua imagem no objeto. Muitas das personagens se recusam a entrar no elevador justamente pela presença do dispositivo. Mas, a câmera de Akerman é insistente. Tanto os passageiros quanto nós estamos esperando, seja para que se chegue a um outro andar do hotel ou para que os olhos sejam desviados²⁴. O plano permanece fixo e frontal por um longo tempo. Por meio da fixidez e frontalidade com que o material é filmado adentramos a um aspecto, em primeiro momento, *mais* documental. A câmera possibilita uma relação mais direta entre um espaço apertado, que tem estritamente a função de facilitar a locomoção dos habitantes do hotel, com a perambulação dos moradores. E, assim, ressalta as figuras que entram e saem do espaço.

Uma vez que o ato de questionar ou ignorar a câmera, visto nos moradores, é mantido por um longo tempo no filme, temos uma imediata aproximação com o cinema documental. Podemos, até mesmo, citar o cinema direto, onde o ato de observar as pessoas miram a uma tentativa de buscar a verdade dos fatos apresentados. O cinema verdade norte-americano

²⁴ “As pessoas que estão lá, estão esperando. Estamos esperando com elas.” (MANGOLTE, 2004)

[direto] tem como uma das características a observação por um tempo prolongado, como também uma “ausência” constante do diretor, que opta por registrar o plano sem nenhuma intervenção, como se não houvesse um controle do que está sendo mostrado, a fim promover uma naturalidade para as ações. De certo modo, o filme pode ser aproximado a esse tipo de cinema que rompe a quarta parede e adentra uma observação exagerada dos eventos. Porém, a fixidez do olhar da câmera, que não é desviado, em certo momento, nos contraste. Em vez de nos convidar a olhar mais-e-mais, projetamos um certo recuo, queremos fechar os olhos.



Frame do filme *Hotel Monterey*

Porém, quando as portas dos elevadores se fecham, elas privilegiam as formas e as características das sombras em movimento dentro do ambiente fechado e escuro do elevador. Ainda pelo exagero de tempo nas tomadas, e também pela repetição da montagem — que passa de um plano a outro dentro desse mesmo espaço e na posição —, acabamos por “desumanizar” os sujeitos para adentrarmos a uma percepção estética.

Relaciono esse modo de perceber a imagem dos elevadores ao que Ivone Margulies (2016) aborda sobre o cinema de Andy Warhol, artista que também é de grande influência para o trabalho de Chantal Akerman:

Simplesmente por ampliar a duração, a fixidez do quadro e a intrusão do acaso, ele mina a crença de fundo do cinema observacional e do cinema direto americano de que uma proximidade controlada entre sujeito e objeto garantiria a objetividade [...] a câmera fixa e as tomadas estendidas de Warhol exageram o interesse usual do diretor pelo seu tema ao ponto da cegueira [...] Warhol exagera no uso [das] técnicas, depreciando completamente o interesse, assim como a funcionalidade cinematográfica. [...] [Ele] propõe uma antinarrativa na qual a variedade emerge de qualquer objeto observado por tempo suficiente. (MARGULIES, 2016, p. 100-101)

Para Chantal Akerman, “a verdade” se dá pelo modo como as coisas são filmadas. Ao insistir na imagem em longos planos fixos, nos incessantes fragmentos de *takes* parecidos e igualmente banais ela “convoca um novo conteúdo” (MARGULIES, 2016, p. 66). No filme, esse conteúdo se trata do ato de revelar os espaços e o tempo, impondo uma percepção ambígua deles, uma vez que eles se modificam a cada passo em que o ritmo da montagem contribui para o detimento de uma cronologia ou de um viés documental propriamente dito. Desse modo, a passagem dos personagens que cruzam conosco os olhares nos despertam um “choque elétrico” (MOMCILOVIC, 2018, p. 12), é porque eles fazem com que, depois do tempo de abstração, retomemos a sua humanidade. Estamos diante de um filme que nos permite que o figurativo nos leve ao abstrato e que depois retorne. O abstrato se impõe como uma fuga desse “choque elétrico” apenas para nos gerar um novo, que é a atenção para as formas e cores, simplesmente pela estranheza com aquilo que enxergamos antes na mesma imagem.

Dentro do espaço do elevador, esses choques são obtidos por meio de um ponto de vista “quase mecânico”. Isso porque a câmera está fixa em uma mesma posição e raramente acompanha os movimentos das pessoas que estão no elevador. Ela cria uma distância — que não é física — pelo fato dela não se desviar mesmo quando é interpelada pelas personagens do hotel.

No primeiro plano do elevador temos um longo plano. O caminhar das personagens de uma margem do quadro a outra, dentro desse plano, cria uma abertura para a contingência. O plano-sequência tende a possibilitar o acaso, pois “quanto mais tempo a tomada é mantida, mais provável é a invasão do evento não planejado, contingente” (IVERSEN, 2018, p. 16). Mas logo após essa cena, temos inúmeros cortes dentro do mesmo espaço e na mesma posição de câmera. Pela racionalidade da montagem, o pensamento compositivo do material se torna evidente. Temos no elevador dois aspectos essenciais: a revelação do contingente, de tudo aquilo que passa e também que pode surgir na imagem gerando um novo conteúdo; e a revelação do dispositivo, seja pela elipse que revela a montagem, pelos microgrãos que os contrastes entre claro e escuro fortalecem ou pelo confrontamento direto das personagens com a câmera.

Margareth Iversen (2018) observa traços semelhantes entre os filmes de Chantal Akerman e as pinturas de Edward Hopper. Ela percebe que em várias pinturas do artista uma cena é representada como se não tivesse ninguém olhando — por exemplo, a posição do sol e a forma da sombra de *Sun in an Empty Room* —, aquilo que ela denomina de “o mundo sem um eu”. Para uma análise sobre como Hopper e Akerman podem trabalhar a partir de um

ponto de vista distanciado e despersonalizado, a autora perpassa por fragmentos de *Ao farol*, de Virginia Woolf, e também pelos escritos sobre física e a sensação do mundo, de Bertrand Russell. Nas passagens de Woolf, uma casa inteira pode ser imaginada sem nenhum observador, ou seja é uma “casa abandonada, entregue aos ciclos não humanos do tempo cósmico e às forças da entropia” (IVERSEN, 2018, p. 3), já para Russell a sensação das coisas a partir dos reflexos da visão e do ouvido, permite que o mundo seja percebido da mesma maneira com ou sem um observador, o mundo físico gera partículas que mantém as coisas em seus devidos lugares mesmo quando não a vemos.

Pela visão dos escritores que influenciaram a época e também pelos registros dos métodos e falas de Hopper, a autora percebe que talvez seja exatamente a possibilidade de ver um mundo de forma distanciada que se caracteriza como uma ausência nas pinturas do artista, tendo em vista a ““potência neutra’ e a imprecisão emocional da obra” que deixam “o espectador sozinho com a pintura” (*ibid.*, p. 4). Por esse mesmo motivo, ela aproxima as pinturas de Hopper com a contingência da fotografia. Analisando a pintura *The Circle Theatre* (1936), onde vemos, pelo pára-brisa de um carro, um sinal vermelho e estabelecimentos em uma rua vazia, ela observa que não se trata de um olhar humano sobre uma cena, e sim o do próprio pára-brisa do carro.

(...) ele queria mostrar, não o dinamismo da cidade, mas sim o efeito de usar um carro como um aparato, ou parte de um aparato maior, incluindo ruas e semáforos, que enquadra automaticamente um campo de visão impessoal e contingente. O aparato determina a vista, não o motorista. O para-brisa funciona como uma grande lente que foca e enquadra a imagem aparentemente sem a intervenção ou intenção do artista; a imagem é, portanto, tornada independente de qualquer sujeito consciente e pessoal (IVERSEN, 2018, p. 7)

Iversen faz questão de observar que a cena pintada se trata da avenida Columbus Circle, em Nova Iorque, e que nessa época ela já era uma avenida extremamente movimentada. Dentro de um carro, o artista se coloca no lugar de um “objeto que passa”, pelo caráter momentâneo do ponto de vista da pintura. Dando lugar a um aspecto de composição “ocasional”, ele se aproxima de um tipo de presença que é próprio da fotografia, da passagem da luz à placa sensível. Já que uma fotografia é um “registro de coisas possivelmente não vistas” a partir de um aparato, assim, a pintura pode administrar questões “subjetivas sem sujeito” (2018, p. 4-5). É desse modo que a autora adentra aos filmes de Chantal Akerman, onde “um veículo funciona da mesma forma que um instrumento óptico ou câmera”; abrindo uma “lacuna entre o mundo visível e a experiência subjetiva, a cena é feita para subsistir independentemente de qualquer sujeito consciente” (*ibid.*).

Os carros e trens servem para que o deslocamento entre as ruas e cidades seja facilitado. O tempo de um lugar para o outro se torna muito menor com a invenção dos veículos em movimento. Os elevadores, igualmente, servem para auxiliar e agilizar o deslocamento de um andar a outro. Eles são um instrumento tecnológico e prático que permite um movimento sem que precisemos de fato nos mover. Nos elevadores, a camera de Akerman permanece fixa. O movimento é dado no filme pelo subir e descer dos elevadores e pelo caminhar das pessoas que entram e saem do local — são raros os momentos em que as cenas são reenquadradadas pela câmera. Assim como a vista do carro de Hopper, em que o para-brisa é o objeto que “olha o espaço”, os longos planos fixos de Akerman funcionam, certas vezes, quase como se o dispositivo estivesse sozinho dentro do elevador.



Edward Hopper, *The Circle Theatre* (1936)

Além disso, o abrir e fechar das portas do elevador nos remetem ao próprio obturador da câmera (MARGULIES, 2016, p. 109). Essa semelhança se soma à janela circular. No saguão do hotel, vemos a iluminação externa pelo espelho e logo depois vemos um objeto que representa um “sol apagado” pregado na parede. No elevador, a janela circular faz com que a luz dos cômodos seja percebida de acordo com o movimento de descida e subida dos elevadores. Já não estamos mais no âmbito temporal, do dia para a noite, e sim no espacial, de um andar para o outro. É por meio desse “obturador” que registramos a passagem de luz e que nos localizamos — e nos perdemos — no espaço. Ele menos temporiza a passagem de um lugar a outro, do que confronta a ideia de tempo linear.

As janelas redondas nos mostram quando estamos descendo e subindo; o círculo do elevador cria um movimento dentro do quadro, assim como a ação dos personagens dentro do elevador; temos dois registros, dois obturadores e logo, dois espaços. A “indução de um estado hipnótico” (MIRANDA, 2014), proporcionada pelos planos fixos, é iluminada pela simultaneidade existente nesses registros. Isso porque o elevador duplica os espaços a partir das aberturas das portas que dão para outros cômodos e também conferem a eles — por meio da janela-obturador — uma alternância entre forma e matéria, ou seja: ora “evidenciando a matéria e já não a forma”, ora “já não vemos a forma nem o tempo, mas o movimento” (*ibid.*). Uma vez que estamos inseridos dentro do elevador, podemos confirmar, não só os espaços duplos, triplos, infinitos, como também a simultaneidade presente no filme, onde percebemos tanto o que está em primeiro quadro quanto a profundidade, e como as duas coisas se alternam (e se tornam a mesma) em nossa percepção.

Como percebemos, o que o ponto de vista da cena nos mostra é que ele só pode ser o do próprio dispositivo ou o do seu objeto simbólico (janela-obturador). É a partir desse último que notamos, ainda mais, a duplicidade e simultaneidade dos espaços: vemos os andares se movendo para cima e para baixo. Porém, sabemos que os filmes de Akerman exigem um corpo. Não é por um olhar meramente mecanizado que as imagens são percebidas e sim pela lacuna que existe entre o subjetivo e o mecânico, entre a falta de controle e o controle exagerado. Os planos fixos e mecânicos “sem um eu”, certas vezes, dão lugar a um desvio subjetivo, um movimento que reenquadra as cenas. O que caracteriza *Hotel Monterey* é o modo como essa duplicidade não atinge uma oposição, ao contrário disso, ela colabora para que o filme passe de uma coisa a outra, que a sua lacuna seja justamente o seu aspecto ambíguo.

Em um outro plano do filme, dentro mesmo do elevador, que ainda enquadrava as portas e a janela circular, há o rosto de um homem de perfil, em primeiro plano, no canto inferior esquerdo. O elevador desce, percebemos isso pela janela. A porta se abre, estamos no quarto andar. O casal que estava sentado em um banco, entra no elevador. No canto esquerdo é perceptível um corredor em branco e amarelo, ele se diferencia dos outros porque há uma estrutura de arco. Há uma iluminação que nos faz ver apenas parte desse corredor. O elevador continua em descida, o homem do canto direito continua de perfil em primeiro plano. Um outro homem para no centro do quadro, de costas para a câmera. No meio dos dois homens está a janela do elevador que é iluminada por cada andar que passa. Aqui há um corte. Vemos outro homem na outra lateral em primeiro plano, pensamos que perdemos algum movimento do homem anterior, mas logo percebemos se tratar de uma outra pessoa. O corte é brusco, mas

é quase imperceptível. Os dois homens estão dentro de um elevador escuro e “contraluz”. Suas imagens são quase inespecíficas, e contribuem para isso o excesso de granulatura da película. É necessário atenção ao filme.

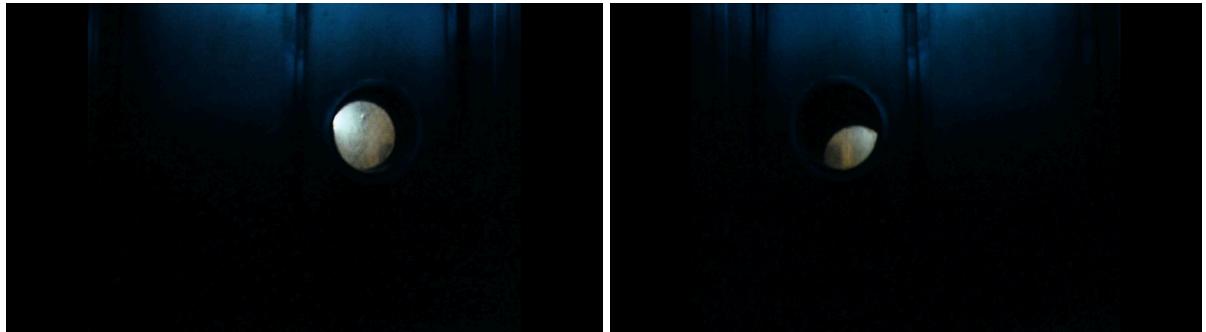
O ambiente pouco iluminado do interior do elevador contrasta com o excesso de luz vindas dos vidros circulares e, desse modo, notamos os grãos da película. Quanto maior o contraste entre as luzes, mais grãos encontramos, como bem observamos no elevador. Podemos pensar que as micropartículas da imagem, os grãos que as formam, são, eles mesmos, espaços presentes no filme. Explicando melhor, a materialidade do filme em si exige uma micro organização dos espaços (os pontos que formam a imagem) que não param de se mover²⁵. Essas partículas são extremamente percebidas nessa parte do filme e nos ajudam a pensar esses vários espaços presentes (as simultaneidades) como algo infinito. Além disso, esses grãos utilizados como ferramenta estética, que contribuem para que o corte seja confuso, nos faz perceber ainda mais o aparato técnico.

Quando a cineasta utiliza um corte de um plano para outro plano, em que a dificuldade de observar o homem dentro do elevador se mistura a uma exibição hipnótica do movimento de passagem dos andares no vidro da janela, isso nos gera um estranhamento. Ela insere o corte nas cenas dos elevadores depois de já estarmos familiarizados com o longo plano-sequência inicial. Usar da formação dos grãos na tela para inserir esse corte contribui para que o conteúdo abstrato volte ao figurativo. A repetição dos planos fixos na mesma posição dentro dos elevadores, junto às alterações que são feitas em cada um deles — ora plano-sequência, ora cortes rápidos; ora o elevador sobe, ora ele desce; ora há um homem, ora outro homem na mesma posição —, conduzem a uma constante alteração da percepção.

Um outro corte no filme nos gera uma estranheza. Na cena, pelo número na parede, percebemos estar no terceiro andar. Continuamos na mesma posição de câmera, as molduras ainda contam com a porta do elevador, e nele não há ninguém. Quando a porta se fecha, percebemos um efeito que as luzes do corredor fazem quando a janela do elevador passa por elas. O elevador sobe sem ninguém, no quinto andar há um casal que não entra. No próximo andar, não há ninguém, a porta abre e fecha. Com o passar dos planos, os elevadores ficam cada vez menos movimentados. O elevador desce três andares, percebemos isso pelo clarão da luz na janela redonda e, quando as portas se abrem, vemos um andar mais escuro que os outros. Há uma luz vermelha bem no centro do quadro. O corredor é reto, e parece mais

²⁵ “A câmera lida, de uma forma ou de outra, com cada partícula de informação presente no campo de visão; é totalmente indiscriminada. As fotografias, [acrescento, mais ainda a imagem em movimento, um filme] para a alegria ou infelicidade de todos que as fazem, invariavelmente nos dizem mais do que queremos saber” (FRAMPTON, 1971)

estreito do que os outros. Permanecemos algum tempo com essa vista, até que a porta se fecha e se abre no saguão. Pessoas encaram o elevador, mas não entram. Há aqui um corte seco para o elevador subindo. Mas parece que há algo de errado nele: a janela arredondada, que estávamos acostumados a ver à direita, agora está à esquerda do quadro. Se há alguma dúvida de que estamos em um outro elevador, logo não temos mais. Outro corte e estamos no saguão, algumas pessoas olham em nossa direção. A porta do elevador se fecha, a janela circular está do lado direito novamente.



Frames do filme *Hotel Monterey*

Há um outro elevador, um outro espaço, uma grande diferença. Acostumamos o nosso olhar com a repetição da direção da janela, sempre à direita. Como a cineasta revela: “estamos tão acostumados a ver uma rua que não a vemos mais” (AKERMAN, 2004, p. 32)²⁶. Quando nos acostumamos com determinada imagem, ela é modificada, nos convidando a ver novamente o elevador. Por isso, no último plano dentro do elevador, não vemos suas molduras cinzentas. Só notamos que estamos dentro dele e que ele está aberto quando percebemos a porta se fechando. A janela circular está em primeiro plano. O elevador desce, e a proximidade com a janela faz com que as luzes de teto do saguão sejam enquadradas por esse círculo. Vemos tudo de outra forma, estamos em outra posição. Nos quartos, veremos tudo de outra forma, mesmo estando na mesma posição.

²⁶ Deixo aqui uma versão mais ampliada: “tem uma rua, uma rua, é uma rua, é uma rua, é uma rua e também não é (...) O que diz essa rua? Ela diz qualquer coisa sobre si mesma, sobre sua verdade, a verdade de sua imagem, mas o que e depois de quanto tempo? Vemos uma rua e daí? Estamos habituados a ver uma rua, então porque mostrar uma rua? Justamente porque estamos tão habituados em ver uma rua que não a vemos mais. Não, não é só isso. Mas o que mais então? Esta rua foi adicionada em um momento ao passar por outra rua, ou em outro momento ao enfrentar uma viagem de metrô ou novamente ao encarar um homem em uma cadeira na rua”. Seus escritos deixam claro o seu modo de criação das imagens em *Hotel Monterey*, tanto quanto, evidenciam uma relação com os escritos de Gertrude Stein. De início, lembremos aqui do tão citado “uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”, o qual Akerman se remete diretamente.

1.3. QUARTOS

Por que há uma diferença entre uma janela e outra, por que há uma diferença, porque a cortina é mais curta. Não há desgosto em bife ou em ameixas ou em galões de água de leite, não há desafio em empilhar de modo original sobre um telhado, não há luz do dia de tarde, não há vazio lá. (STEIN, 2022, p. 113)

Quando, num quarto determinado, mudamos a posição da cama, podemos dizer que estamos mudando de quarto, ou o quê? (PEREC, 1974, p. 36)

O terceiro curta-metragem realizado por Chantal Akerman, denominado *O quarto* (1972), foi realizado pouco antes das filmagens de *Hotel Monterey*. Ele se passa apenas no espaço de um quarto, onde giramos em 360º por duas vezes. Inicialmente, observamos uma cadeira. Assim que a câmera começa o seu movimento, vemos uma mesa com frutas e utensílios de café e, logo depois, uma chaleira em cima de um fogão. Paredes, móveis e portas, e chegamos a Akerman. Ela está deitada em cima de uma cama e olha fixamente em direção à câmera, balançando a cabeça para um lado e para o outro — afinal, é este o movimento que a câmera fará durante todo o filme: para um lado e para o outro²⁷. A câmera continua seu movimento lento; há outra cadeira, uma mesa de escritório com objetos, novamente uma parede, objetos e uma porta. Estamos na cadeira a qual iniciamos. Vemos todo o quarto novamente, só que, dessa vez, Akerman está deitada na cama, se movendo num balanço lento. A câmera continua o seu percurso. Outra volta e chegamos novamente a atriz-diretora, ela nos olha fixamente enquanto mexe em uma das maçãs, que estava em cima da mesa. Ensaiamos continuar o movimento, mas a câmera retorna. Akerman está com a maçã perto de sua boca. Seguimos adiante e logo retornamos de novo. Dessa vez, a diretora come a maçã. Ficamos nessa meia volta lenta, onde, a cada movimento, ela morde mais rapidamente a fruta. Voltando a Akerman mais uma (e pela última) vez, ela esfrega o rosto e se deita arrumando o cobertor²⁸.

²⁷ Esse aspecto também é observado por Raquel Morais em seu texto sobre os filmes de Akerman. Disponível em: <https://formadevida.org/rmorais2fdv11>

²⁸A diretora de fotografia, Babete Mangolte, explica como elas realizaram o filme: “Surgiu a ideia (...) de fazer um filme no estilo Michael Snow, um movimento contínuo da câmera em um único espaço. Chantal morava em um quarto na Spring Street, em Soho que, em 1972, ainda era deserto. O quarto era pequeno, ficava no segundo andar e tinha janelas para o leste e oeste. Era inverno, eu me lembro. O sol entrou no quarto no final da manhã. O movimento contínuo, o lugar e o tempo foram, portanto, todos encontrados. Tudo o que a gente precisava era de uma câmera e filmes de duzentos e vinte metros, ou onze minutos. Na manhã da filmagem, passei uma hora ensaiando minha panorâmica, que envolve andar ao redor da câmera em um tripé. Queria alcançar um movimento contínuo e suave. Descobri que uma rotação completa da câmera leva cerca de quatro minutos em tempo real, então podia fazer três rotações completas nos onze minutos disponíveis em um carregador. Enquanto isso, Chantal pensava no que fazer. Há uma cama no quarto. Ela estará na cama e toda vez que passar por ela mudará de posição e fará algo diferente”. (AKERMAN, 2004, p. 174).

Inicialmente, as panorâmicas que prolongam o quadro transformam o quarto em uma superfície planificada. A repetição do ângulo em 360º faz com que nos fixemos na teatralidade das mudanças de pose da personagem, uma vez a câmera segue o mesmo percurso. Ao variar também o caminho que a câmera percorre no quarto, com a insistência nesse “meio do caminho” para qual ela sempre retorna, além de evidenciar as várias configurações da personagem, observamos o caráter mecânico do dispositivo e as suas possibilidades dentro de um mesmo ponto fixo²⁹. Desse modo, o plano é composto, antes como um arranjo estético do que como um signo fixo. Ou seja: há um quarto, Akerman “deitada confortavelmente em sua cama”³⁰, mas aquilo que se apresenta enquanto aparato tecnológico tem um aspecto estrutural para que o conteúdo seja ressignificado e para que as ações sejam apresentadas num aspecto metonímico³¹.

Os quartos, em *Hotel Monterey*, são filmados com planos fixos. Além disso, o primeiro plano feito no quarto, está ausente de figuras humanas e possui características muito similares com os posteriores, a não ser pela distribuição dos móveis. Momcilovic (1982) percebe *O quarto* como um filme em eixo horizontal e *Hotel Monterey* em um eixo vertical. Isso porque *O quarto* é visto como um campo fechado, onde o seu espaço panorâmico se estende, o hotel é visto em subida e em descida, de andar em andar, num âmbito topológico. Adiciono ainda que, se em um temos as imagens panorâmicas, no outro há um afunilamento no centro da imagem, em que as bordas, junto a distribuição de formas e cores, nos induzem a um centramento, como uma moldura. Mas, por outro lado, os quartos do hotel — e o seu espaço como um todo — continuam insistindo nas variações que se dão dentro de um mesmo espaço. Se, no primeiro, a sequencialidade da tomada, que ao girar pelo quarto, conduz sempre a diferença; no segundo, a longa duração dos *takes* fixos, em que permanecemos a observar o quarto em suas minúcias, junto a fragmentação da montagem, é o que nos leva a

²⁹ Em uma análise sobre o encarceramento no cinema de Akerman, Polet (1982) comenta os giros ao redor do quarto como um modo de não se escapar daquele espaço. Cito o autor: “Qual é, de fato, a função do panorama circular que estrutura fundamentalmente o filme, senão a de definir o espaço, circunscrevendo-o perfeitamente - lembre-se de que se trata de panoramas de 360 graus -, em suma, de fechar rigorosamente esse espaço, um círculo do qual não há possibilidade de escapar, sobretudo porque o panorama se repete, redobrando o fechamento até lhe conferir um caráter obsessivo.”

³⁰ Em uma entrevista, Nicole Brenez (2011) pede que a cineasta defina seus filmes em uma frase. Ela descreve *O quarto* como: “Posso respirar, mas estou deitado na minha cama. Fiz isso um dia depois de terminar *Hotel Monterey*”.

³¹ Vemos uma aproximação com o trabalho de Gertrude Stein, uma vez que seus escritos se comportam por uma distorção, não do léxico, e sim da sintaxe, ou seja, “as palavras são relativamente simples e cotidianas; é pela maneira a qual estão dispostas é que nos desconcerta” (STEIN, 2022, p. 131). A câmera e a personagem se comportam de forma variável, a fim de construir novos arranjos, ou novas direções. Não há repetição pura e simples, em cada movimento algo será modificado e alinhado ao elemento posterior, não como uma oposição, mas como uma variação.

encará-lo de outro modo a partir da variação *ou* dos objetos *ou* do quarto em si. No caso, em *Hotel Monterey*, “o que vemos, essencialmente, é uma série de espaços menos articulados do que justapostos” (POLET, 1982).

A variação dos objetos dentro de um mesmo espaço é notada nos dois primeiros planos dos quartos do hotel. Em um deles, há uma cama laranja e arrumada bem no centro do quadro, e dois travesseiros da mesma cor. Na parte superior, no centro do plano e próximo a cama, há uma janela. Nela, há uma cortina branca, quase transparente, com a parte direita levemente aberta. É noite, isso é perceptível pela luz levemente azulada que vem da janela. Ao redor da cortina, uma outra cortina, que mais parece um papel de parede que emoldura a cortina branca, com uma franja e caimento reto. Essa cortina é estampada com flores aglomeradas, elas são laranjas, verdes, vermelhas e marrons; com tons terrosos e intensos. Nas laterais, a parede é verde com boiseries retangulares. A parte de cima, próxima ao teto, tem a cor bege. No canto da parede é notável uma espécie de cano. Nos dois lados da cama, vemos abajures: o da direita parece quase embutido a um criado mudo e, em cima dele, há um cinzeiro. A luz do abajur é direcionada para a cama. No canto esquerdo também há um criado mudo, e o abajur se encontra mais próximo a parede, refletindo, nela, a luz. Ambas as cúpulas são redondas. Na parede esquerda há um quadro com molduras douradas, que só conseguimos ver uma parte, ele retrata uma cena paisagística, com árvores e casas urbanizadas. As cores do quadro são parecidas com a da decoração do quarto, em tonalidade e intensidade. O tapete que envolve o chão é amarelo e envelhecido. No fundo do quarto percebemos um chão em madeira escura. Nas paredes há um aspecto de passagem do tempo, pela presença de partes descascadas nos rodapés e também de algumas manchas, que a iluminação pontual das luminárias destacam. Permanecemos por um longo tempo, fixos, nesse plano. As linhas que os objetos criam na cena nos levam ao centro da imagem.

No plano seguinte, temos o mesmo quarto com os mesmos móveis, mas a disposição deles é diferente. Os criados mudos continuam na mesma posição, só que a luminária da direita está desconectada ao criado mudo e voltada para a outra direção. A luz da luminária marca o cinzeiro e uma parte da parede. Há um móvel no canto direito do quadro, que só conseguimos ver uma pequena parte. A cama está rente a parede esquerda, tapando parte do criado mudo. Ela ainda está com o lençol laranja, mas os travesseiros estão bagunçados, um em cada extremidade. Próxima a janela, que também é mais coberta pela cortina branca, deixando apenas uma parte do vidro aparente, há uma cadeira e uma pessoa sentada. A cadeira é direcionada para a parede direita. A pessoa está na lateral e de costas, quase imóvel.

A figura humana e a disposição das coisas faz com que, mesmo que a câmera permaneça no lugar exato do plano anterior, nosso olhar seja direcionado para a lateral do plano.

Percebemos que estamos dentro de um mesmo quarto; os móveis são os mesmos, vemos as mesmas marcas na parede e a mesma janela. O caráter fragmentário, a lacuna deixada entre os dois planos, faz com que estejamos em um outro quarto. Akerman ignora a continuidade do quarto, o mover os móveis de um lado para o outro, para que o quarto seja visto como o mesmo, como observamos no primeiro bloco de *Eu, tu, ele, ela [Je, tu, il, elle]* (1974). Diferentemente de seu filme de 1974, também não temos no quarto do hotel um espaço medido, quase milimetricamente, ao modo ao qual as coisas são trocadas de lugar. E, nem mesmo, um “sufocamento” da personagem, em um plano que parece *medir lugar* com ela³². Estamos no mesmo quarto, percebemos depois de olharmos suas características. Mas, o espaço aqui não é o mesmo. Ao fragmentar as duas cenas, mudar levemente a iluminação e os móveis, ela instaura um outro espaço — não seria esse o aspecto essencial, tanto do cinema quanto o do teatro, onde mudar as luzes *e-ou* os objetos somos transportados para outro tempo *e-ou* outro espaço? Portanto, a mudança é percebida no espaço, mas “não como alteração dos tempos” onde, numa elipse, estamos dentro de um mesmo cômodo, e sim como um espaço novo, sem antes e nem depois, uma duração que se estende apenas nele mesmo e, desse modo, “há um parentesco qualquer entre este tempo e o das imagens não temporalizadas” (MIRANDA, 2014).

A figura humana presente no segundo plano tende a chamar a nossa atenção. Ela se parece com Chantal Akerman, mas não sabemos ao certo se realmente é uma performance da diretora; não vemos o seu rosto. Mesmo inserida no plano, como personagem ou como um reflexo de si, toda a estrutura que remonta o espaço, pelo seu ponto fixo, nos assemelha, novamente, às pinturas de Edward Hopper. O pintor tem uma enorme influência para os filmes de Akerman dos anos 1970. A diretora percebe nas obras do artista um meio de disposição de cores, formas e um certo distanciamento — principalmente pela utilização das portas e janelas que margeiam a imagem —, que se aproxima do seu modo de compor um plano. Além disso, o pintor retrata uma vida americana cotidiana e alienada, onde um certo aspecto de *fantasmagoria* surge a todo momento.

A pintura *Quarto no Brooklyn [Room in Brooklyn]* (1932), onde há uma mulher sentada de costas em uma cadeira, num quarto composto por poucos objetos, e entre eles uma cama vermelha, nos remete, de imediato, à segunda cena no interior de um quarto em *Hotel*

³² Se em *Eu, Tu, Ele, Ela* Akerman se mede aos objetos, ao plano, e o objeto aos planos, em *Hotel Monterey* ela mede o espaço dos elevadores tendo em vista a sua lotação máxima, que nos mostra o seu tamanho aproximado.

Monterey. As cortinas da janela de Hopper margeiam a parte superior da imagem, assim como a variação de cores da parede do quarto de Akerman criam uma diferença na parte de cima do plano. Na pintura, ainda é dia, a janela aberta mostra parte dos prédios da cidade e assim sabemos que estamos num andar ao alto; já no filme, notamos que é noite, a personagem olha a janela, mas o seu corpo é direcionado a um abajur. A “luz natural” da pintura de Hopper, é trocada pela luz artificial dos abajures no filme, assim como a vista da janela é trocada pelo papel de parede estampado — ambos possuem as mesmas cores. Na pintura, há um aspecto de contemplação de um cotidiano, percebemos isso pela posição da mulher que olha o espaço externo pela janela onde o seu corpo está completamente voltado para a direção do seu olhar. Em Akerman, o corpo da personagem se direciona ao abajur na lateral do quadro, e o seu olhar para a janela central. Essa composição do corpo da personagem cria um aspecto teatralizado quanto à miragem da janela que, ainda por cima, está escura. No filme, não há paisagem externa a ser lembrada, a contemplação só pode ser dada (e anulada) através do puro artifício.



Edward Hopper, *Room in Brooklyn* (1932)

Os planos fixos permitem a diferenciação da configuração de objetos dentro do quarto. A mudança da posição dos objetos no cenário faz com que o mesmo ambiente se tornem outro. Ao mesmo tempo, as características arquitetônicas do lugar nos levam a encontrar aspectos parecidos entre um plano e outro. Nos planos em que a câmera é fixa em um centro, junto a pouca mobilidade das ações, temos uma sensação de tempo paralisado; é como se eles remetessem a imagens fixas (uma fotografia ou uma pintura). As micropartículas do espaço

que formam a imagem nos lembram, a todo momento, que se trata de um filme (fotogramas seguidos, imagem em movimento). Mas a imersão ao centro do plano, conduzida pelas formas e linhas da arquitetura do hotel e dos objetos, faz com que a percepção de passagem do tempo nos seja negada — a montagem fragmentária e sem um vínculo narrativo entre uma cena e outra também contribui para isso.



Frame do filme *Hotel Monterey*

Para Iversen (2018), fixar-se em uma cena pintada por Edward Hopper, é adentrar em um pequeno instante no tempo, assim como em uma fotografia. Seu paradoxo central consiste no fato de que “tudo parece extremamente estável, mas, se você olhar mais de perto, tudo é transitório ou em trânsito” (O’DOHERTY apud IVERSEN, 2018, p. 10). Em uma outra pintura, intitulada *Quarto em Nova Iorque* (1932), o pintor usa as margens de uma janela para emoldurar uma cena. Ele a coloca de um modo quase desenquadrado³³, dando a ela um aspecto imensamente fugidio. O nosso olhar perante a cena cotidiana pintada por ele, em que os indivíduos estão em seus afazeres — o homem lendo um jornal e a mulher tocando piano — é de um observador *voyeur*, que mira esse casal que não se sabe visto. Hopper, que tinha o hábito de caminhar pela cidade à noite, retrata no quadro as impressões do que via nas ruas. Por esse motivo, os rostos das personagens estão “desfocados”, ou seja, não enxergamos os seus traços; o que contribui para encontrarmos neles, não personagens específicos, mas tipos

³³ Explicando um pouco melhor o termo: “Em uma abordagem dinâmica da questão do quadro, designam-se assim enquadramentos que parecem resultar de um movimento de descentramento, rejeitando para as bordas alguns dos elementos diegéticos principais. Tal efeito foi muito produzido em pintura, depois do choque da descoberta da arte da estampa japonesa — em Edgar Degas, particularmente, que ‘corta’, com freqüência, uma personagem pela borda do quadro. Em cinema, o efeito de desenquadramento é um aspecto de uma tensão mais fundamental entre a tendência à centralização, que resulta da assimilação do enquadramento a um olhar, e a tendência para salientar as bordas do quadro, que é marcada, em alguns cineastas, no mais das vezes, a partir de uma sensibilidade pictórica” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 76).

comuns de uma impressão geral da cidade. A mulher de costas no quarto de *Hotel Monterey* nos nega seu rosto tanto quanto as personagens “desfocadas” de Hopper. Isso porque notamos que ela se assemelha a diretora do filme que, ao não nos permitir acesso aos seus traços, se coloca na mesma posição dos “tipos” encontrados no hotel. A possível performance de Akerman, onde dar as costas para o observador não se insere sobre contemplar uma janela, mas sim sobre posar para uma cena, se aproxima ao rosto “desfocado” do pintor. Sua figura é mais uma em um milhão, um “tipo” entre os muitos do hotel — voltamos ao mundo sem um eu.

De acordo com o passar dos planos, a imobilidade das imagens é alterada: estamos fixos em um corredor, percebemos isso pela porta se fechando a nossa frente. Em um quarto, vemos uma pessoa deitada em uma cama. Ela está coberta por um cobertor cinza, só vemos sua cabeça, com cabelos pretos lisos, e parte das suas costas. No plano, é notável uma colcha laranja, como a que vimos no plano anterior, já os lençóis e travesseiros, são brancos e estão embolados. As cortinas, a janela e a cor da parede, também se assemelham às que vimos antes. A porta se fecha lentamente. Para que não acordemos a personagem, ou porque fomos impedidos de observar o seu sono? De todo modo, o *voyeurismo* nos é negado, seja pela performance que nos é direcionada, ou seja pela interrupção dada pela própria arquitetura do espaço — talvez, por isso, o excesso de espelhos no filme?

Em *Quarto em Nova Iorque*, Hopper caminha a enquadrar uma cena, ele pinta como se a imagem estivesse “em passagem”, vista a partir de uma câmera. Por outro lado, é a porta que se fecha diante de nós no hotel de Akerman, onde continuamos parados a observar sua locomoção, que nos impede de observar a mulher que dorme: só podemos olhar aquilo que se sabe visto.

A fragmentação dada pela montagem, faz com que no plano posterior estejamos de frente para uma outra porta fechada, a cena é escura e repleta de grãos emitidos pela formação da imagem na película. Mas, ao olharmos mais a fundo, percebemos que as sombras e cores se diferenciam da outra cena. Num corte, essa porta está aberta. Vemos um quarto e, dentro dele, uma cadeira virada para a parede, como se estivesse sido arrastada e deixada sem preocupação; ela é parecida com a que vimos no plano anterior. Vemos também uma garrafa de bebidas em cima de uma mesa e uma xícara. Na mesa, há papéis amontoados que se tornam quase abstratos pela sua quantidade e desordem. Na cadeira, há roupas jogadas e, no chão, vemos uma câmera. A iluminação é voltada para as paredes, que evidenciam o branco dos papéis. O fundo do quadro, tal qual como as portas e paredes que o emolduram, é mais escuro.

Se a porta se fecha em um plano, no outro, temos uma outra porta fechada; depois dessa porta fechada, temos uma porta já aberta. Esses deslocamentos, a variabilidade dos quartos, é evidenciado a cada fragmento de *Hotel Monterey*. Se antes temos espaços achatados e quase vazios, que nos permite visualizar mais espaço, agora temos um acúmulo no centro da cena, que comprime ainda mais o nosso olhar. Um dos objetos que se destacam meio a esse acúmulo, é a câmera que está no chão do quarto. Não é por acaso que ela é inserida na cena — percebemos anteriormente os quartos montados, onde os objetos são distribuídos para que haja uma percepção específica. A câmera tende a evidenciar a investigação de Akerman, que só pode ser realizada a partir desse dispositivo. Em outras palavras, a imagem que vemos não pode ser gerada a partir de um olhar, ela é uma superfície criada racionalmente³⁴. Os objetos empilhados, sua quantidade e variedade, todavia, nos força a vê-los como um bloco no meio de uma margem. Se os personagens são “tipos” comuns ao hotel, os objetos também não podem obter uma individualidade. E, além disso, eles também fazem com que o aspecto abstrato do plano se dê de modo mais intenso. Sontag (2015), a partir de uma percepção sobre as obras de arte minimalistas, observa:

O que se deixa à vista é o puro preenchimento de um espaço com coisas ou, mais precisamente, a transcrição paciente dos detalhes superficiais das coisas. Nessa visão, o “silêncio” das coisas (...) é uma precondição para sua proliferação. Se fosse dotado de uma carga mais potente, individual, cada um dos vários elementos da obra de arte reivindicaria mais espaço psíquico e, então, seu número total talvez tivesse de ser reduzido. (SONTAG, 2015, p. 36)

Margulies (2016) identifica a coexistência desses dois elementos, figuração e abstração, como um minimalismo hiper-realista que está presente em toda a obra da cineasta. Ela define o aspecto hiper-realista como um efeito de distância que, por exemplo, uma pintura produz quando representa um objeto que já é uma imagem. Nas palavras da autora: “olhamos para um estágio da reprodução intermediário e estático, que sutilmente desfaz a referencialidade e a apresenta num segundo grau de afastamento” (2016, p. 111). Ela argumenta que esse afastamento, no cinema de Akerman, é dado pela longa duração de um

³⁴ Ivone Margulies tem uma perspectiva parecida quando identifica que “os rígidos parâmetros formais estabelecidos para cada filme — a panorâmica de 360 graus em *La Chambre*; a varredura do prédio inteiro, do porão ao telhado, do anoitecer ao amanhecer, nos movimentos axiais de *Hotel Monterey*, os planos simétricos fixos em *News from Home* — permitem que acontecimentos fortuitos se imponham como focos privilegiados de atenção: a recusa de um passageiro em confrontar a câmera no espaço apertado do elevador e o desejo do pedestre de se virar a cada poucos passos e olhar para a câmera instalada no corredor do metrô são exemplos de eventos únicos gerados, assim parece, pelo visor restrito da câmera”. (MARGULIES, 2016, p. 120)

plano fixo, que indica tanto um grau de distância quanto evidência elementos banais na imagem.

Um dispositivo fundamental para a cineasta na passagem de um realismo transparente para um hiper-realismo estranho é a longa duração. A hiper-realidade é alcançada através de uma falsa impressão de profundidade, do excesso de detalhes que resultam de um olhar fixo. No centro da imagem hiper-realista desfamiliarizada, do seu efeito de simulacro, reside a hesitação entre os registros literal e simbólico, exemplificada pelas obras de Benning e Akerman, assim como pelo cinema de Warhol e Michael Snow. (2016, p. 113)

Já no minimalismo, “o olhar prolongado desloca inteiramente o ônus do descentramento para sua relação perceptiva ou física com o objeto de arte” (MARGULIES, 2016, p. 117), funcionando como uma persistência desse olhar num tempo estabelecido. São também características do minimalismo da cineasta, a insistência³⁵ e a serialidade, que tende a exaurir a possibilidade de ângulos para um objeto, poses para uma cena, formas possíveis dentro de um espaço, e por aí adiante. Portanto, o aspecto descritivo que vimos nas pinturas holandesas no tópico anterior, que tendem a retratar uma certa monotonia das cenas, no cinema de Akerman, passa pelo prolongamento de um tempo que dá mais a ver do que se é solicitado, podendo assim, adentrar a abstração.

*

O corte de uma cena para a outra tende a tanto quanto exaurir as possibilidades do espaço, abarrotar a nossa percepção; ele nos impõe a coleção, a variabilidade. Desse modo, nos planos dos quartos, temos também séries de retratos, que nos mostram outros “tipos” de pessoas presentes no hotel. No primeiro deles, vemos um quarto onde as paredes são extremamente brancas. Um homem está sentado em uma cadeira, vestido com um terno preto, camisa branca e gravata borboleta. Estamos direcionados para a quina do quarto e vemos também a quina de uma cama, que é linear ao extremo esquerdo da cadeira, deixando a personagem em evidência. Há uma gravata roxa pendurada na maçaneta da porta e, ao lado da cama, uma mesa com um rádio. Também notamos um abajur em cena, que está direcionado para a porta, deixando o branco das paredes ainda mais nítido. Ficamos por um longo tempo nesse plano, o homem está quase imóvel, com os braços sobre as laterais da poltrona. Ele esboça um leve sorriso, olhando sempre para a sua frente, em direção a câmera. Se nos planos

³⁵ Utilizo a palavra “insistência” e não a palavra “repetição” devido a relação que proponho da obra de Akerman com os escritos de Gertrude Stein. Para a escritora, repetir significa que tudo seja exatamente igual o tempo todo, insistir mira pequenas diferenças.

anteriores do quarto adentramos em imagens excessivamente coloridas, agora, o que fixa nosso olhar a cena é o excessivo contraste entre o branco do quarto e a singularidade da figura que nos olha.

Para Sontag (2015, p. 23), fitar (*staring*) e olhar (*looking*) têm características heterogêneas. O primeiro, tem “o caráter de uma compulsão: é estável, não modulado” é fixo; o segundo, é “voluntário e também móvel, crescendo e decrescendo em intensidade à medida que seus focos de interesse são percebidos e então esgotados”. A câmera de Akerman fita as personagens em seus quartos. No retrato do homem, trocamos as margens causadas pelas laterais das portas, para estabilizar o nosso olhar na personagem que se destaca de um fundo quase inteiramente branco. O espaço excessivo das paredes do quarto, junto às luzes e linhas dos móveis, nos fazem encarar esse homem que performa para a câmera. Temos um ambiente frio e artificializado, com um caráter introspectivo e fechado, assim como nas outras cenas do quarto. Mas, quanto mais tempo permanecemos nesse plano, mais artificial ele se torna para nós. A compulsão por olhá-lo se deve ao contraste excessivo entre o branco do quarto e a teatralidade da pose do homem bem-vestido. O plano é, ao mesmo tempo, mais exagerado e mais vazio do que os outros.

No outro retrato filmado por Akerman, uma mulher grávida está sentada em uma cadeira. Ela tem o olhar fixo para a lateral enquanto o corpo é direcionado mais frontalmente, em direção a câmera. A mulher usa um vestido claro e tem o cabelo preto com uma trança para frente; ela segura um papel próximo as pernas. Vemos essa mulher por meio das margens que as paredes e portas criam na cena. As bordas do plano são escuras e a iluminação de dentro do quarto é voltada para a lateral esquerda do rosto da mulher. O plano é fixo e a mulher está imóvel. O quarto se assemelha ao das primeiras cenas. Há alguns móveis cortados pelo ângulo de visão que temos, que nos levam a adentrar, mais ainda, o fundo, onde está a mulher. Isso é proporcionado também pelo chão escuro, assim como pela lateral esquerda do quadro, que é mais escura do que a da direita.



Frame do filme *Hotel Monterey*

Essa cena se assemelha a uma outra pintura de Edward Hopper, tanto pelas cores quanto pela posição das personagens, além de ambas as mulheres segurarem um papel. Passando brevemente pela pintura, em *Quarto de Hotel* (1931), vemos uma mulher sentada em cima de uma cama. As linhas e cores nos direcionam para a profundidade do quadro e, na passagem para ele, vemos malas, um par de sapatos e um chapéu. Os objetos são poucos. A mulher está segurando um papel, absorta sobre ele. Nas margens da imagem, vemos um móvel e uma parede, que nos inserem com mais imediatez ao seu interior e demarcam o espaço confinado.



Edward Hopper, *Western Motel* (1957)

O confinamento é percebido nas duas obras. Porém, Akerman novamente trabalha direcionando o corpo para um lado e o olhar da personagem para o outro. A mulher, em Hopper, está olhando fixamente para o papel que segura, num aspecto extremamente

introspectivo; a pintura faz com que tivéssemos a sensação de estar olhando alguém que não se sabe visto. No filme, a mulher retoma o viés teatralizado percebido nas cenas anteriores. Quanto mais tempo permanecemos no plano, mais evidente se torna a sua pose.

Sem esgotar as relações entre os quartos de Akerman e os quartos de Hopper, cito uma última obra do pintor, visando diferenciar os dois retratos realizados pela cineasta no filme. Há, em *Western Motel* (1957), uma mulher em um quarto amplo, com uma enorme janela por onde observamos um carro, uma estrada e morros. É dia, a luz vinda da janela se reflete na parede lateral e no chão do quarto. A mulher nos olha fixamente, como se estivesse “posando para um fotógrafo”. Iversen (2018, p. 14) observa que a modernidade da cena pintada se insere justamente pelo “olhar direto e sem constrangimento” da mulher.



Frame do filme *Hotel Monterey*

Como ela, o homem do retrato de Akerman nos encara, tornando-se nítida a performance. Porém, a ausência de um olhar direto da mulher grávida no filme, não supõe uma anulação do seu direcionamento para a câmera. Como vimos, o seu corpo está direcionado frontalmente, o que se diferencia do seu olhar, que mira a lateral do quarto. A pose exercida pela mulher do retrato de Akerman é tradicionalmente encontrada nas pinturas de retratos dos séculos anteriores. E o aspecto artificial que ela acarreta na cena se deve justamente por essa pose, já tão conhecida, permanecer por um longo tempo no plano. O que poderia ser percebido como “uma realidade cotidiana”, uma mulher que é olhada sem que assim se perceba, é trocado por uma excessiva teatralidade inscrita justamente por fitarmos o quadro. A cena torna-se, então, um simulacro.

Quando Iversen (2018, p. 14-15) diferencia *Quarto de Hotel* (1931) e *Western Motel* (1957), ela observa que o primeiro “é um tanto escuro, apertado, pobre e anônimo”, já o

segundo “é ensolarado, espaçoso, padronizado e, na verdade, ainda mais anônimo”. Esse modo *ainda mais anônimo* é reforçado pelo olhar direcionado da mulher presente na pintura, que parece posar para um fotógrafo. Assim, podemos dizer que os quartos apertados, noturnos e artificiais de Akerman, somados a teatralidade das poses, tornam seus personagens ainda mais anônimos, tanto quanto as multidões inexpressivas do saguão do hotel.

1.4. BANHEIROS

A primeira aparição do banheiro no filme é por uma visão de dentro do quarto. Na metade esquerda do quadro, vemos a parede com uma porta aberta e espelhada que reflete parte do próprio banheiro. Do lado direito, temos a parede branca do quarto; a parede de dentro do banheiro tem azulejos envelhecidos, que lembram tijolinhos brancos. No centro, há uma pia e um espelho, e nele é refletido um quadro que está na parede do quarto, que é frontal ao banheiro. Diferentemente dos espelhos do saguão do hotel, os espelhos dos quartos e dos banheiros só refletem o próprio espaço. Ao refletir uma parede, e não mais aberturas para a área externa ou para outros cômodos do hotel, o banheiro permanece isolado. Mesmo mostrando um ponto cego do ambiente, ele não nos aprofunda no espaço que estamos inseridos, e sim intensifica o seu confinamento; as paredes refletidas nos trancafiam naquele lugar.

O banheiro é um espaço extremamente íntimo, privado. Os banheiros em *Hotel Monterey* podem ser percebidos dentro dos quartos e também fora deles (na época, não eram raros os hotéis com banheiros coletivos). Seu caráter “fechado” é sintetizado pelo espelho do primeiro banheiro que aparece. Dando a ele “uma espécie de estética do escondido” mesmo com as portas abertas. Isso porque, nesses banheiros, não há nenhuma figura humana, e as posições fixas e os ângulos de câmera nos fazem observá-lo como se não houvesse ninguém olhando para aquele espaço. Bachelard (1978, p. 197) entende as casas, a ideia de um aposento, um cômodo ou um lar, como “a casa dos homens” e os diferencia das gavetas, cofres e armários que, para ele, são “a casa das coisas”. Isso porque é nesses lugares que as coisas habitam, eles servem unicamente para guardar os objetos, não há neles nenhuma humanidade. Sabemos que o banheiro é um espaço delimitado para utilização humana. Porém, o aspecto de confinamento que é percebido nos banheiros do filme, não é o da intimidade dos indivíduos. Ele é coisificado.

Notamos as suas marcas de uso: as pilhas de toalhas, sujeira no chão e cortinas quebradas. Mas, eles se assemelham mais a banheiros abandonados do que um local íntimo e pessoal. Assim como uma gaveta vazia, para Bachelard, é inimaginável, um banheiro fantasma, “sem um eu”, só pode ser *criado* enquanto imagem. O autor observa que quando descrevemos o que se imagina “antes mesmo daquilo que se conhece, o que se sonha antes daquilo que se verifica, todos os armários estão cheios” (1978, p. 197). Penso que a imediata ideia de um banheiro se configura do mesmo modo: *ou* ele é particularizado como lugar de intimidade *ou* é um ambiente “vulgarizado”; nunca pensamos em uma imagem de um banheiro sem ninguém.



Karen Lamassonne, *Big daddy* (1980)

Não vemos nenhuma figura humana nesses banheiros. O lugar obsceno ou asséptico que um banheiro remete, nos é tirado. Isso se assemelha a série de pinturas em aquarela intitulada *Banheiros* (1978-1981), da artista Karen Lamassonne. Nessas pinturas, são retratados objetos com ou sem figuras humanas³⁶, cujos rostos são recortados da cena. Elas

³⁶ Em seus trabalhos as figuras humanas são predominantemente femininas. Suas obras são sempre autoreferenciais e cotidianas. Na maioria delas, podemos ver espaços internos e objetos domésticos, e a ação das personagens são majoritariamente banais. De um modo geral, o seu trabalho tem um forte apelo ao corpo, que ela define como de “um erotismo silencioso”. Nos anos 1980, ela viveu em Cali, onde se uniu ao grupo de artistas e cineastas conhecido como “O grupo de Cali”, colaborando em muitos filmes. Mais tarde, utilizou dessas experiências cinematográficas para as suas criações em fotografia e videoarte.

estão dentro desse cômodo em alguma ação cotidiana: andando de um lugar a outro, tomando banho ou sentadas na privada. Em algumas das pinturas, como observado, não vemos ninguém. Em *Big Daddy* (1980), por exemplo, vemos apenas uma pia branca e suja com a sombra das duas torneiras que abriga, azulejos do banheiro em retângulos brancos manchados — parecidos com os dos banheiros de *Hotel Monterey* — e um chão de pisos pequenos e ovais. Em outra delas, *Bidet Azul* (1979), as sombras no banheiro também deixam um rastro de uma luz artificial vinda de cima, nele há uma balança ao lado de uma privada, que tem manchas de uso, assim como um chão de piso.

Nas duas pinturas, há um aspecto distorcido nas bordas da imagem e esses objetos são enquadrados de modo imperfeito, como se estivessem tortos ou achatados. Nelas, mesmo sem as figuras humanas, o ponto de vista é subjetivo — a artista entende os banheiros como uma extensão dela mesma; são obras autoreferenciais. Mas, esse ponto de vista não é atribuído a um olhar meramente humano, ele parece vir de uma fotografia caprichosamente desenquadrada. O recorte das cenas é essencial para que isso seja observado. Lamassonne restringe o ponto de vista de seus banheiros: não vemos nada para além do pouco que nos é permitido; a pintura é fechada em um ângulo específico de determinado objeto ou canto do cômodo, e também percebemos esse olhar vindo levemente de cima.



Frame do filme *Hotel Monterey*

O olhar de Akerman, por outro lado, tende a abrir os ambientes, e a posição da câmera costuma ser frontal ao espaço. Mas, tanto na cineasta quanto na artista, o banheiro é retratado com seus rastros de uso: em Chantal Akerman, as paredes e objetos são gastos, quebrados ou descascados, há fios ligados na tomada e toalhas empilhadas; nas aquarelas de Lamassonne, vemos marcas de uso, o chão é repleto de resíduos, também vemos fios ligados a tomada,

vasos sujos e toalhas empilhadas. Em ambas, o ponto de vista do banheiro, filmado ou pintado, contribui para que ele seja desvinculado dos modos de se retratar esse espaço. Mas, os planos fixos e distanciados do filme de Akerman cintila a imagem de um banheiro que parece não haver ninguém olhando; o ponto de vista é o menos subjetivo possível. Lamassonne margeia a cena de modo desenquadrado ou por pontos de vista em que elas são menos utilizadas. Ainda assim, o banheiro das suas pinturas pertencem a alguém que os olha e os retrata. O olhar para a cena é repleto de um eu.

Na última cena dos banheiros, ao final do corredor onde estamos posicionados, vemos uma privada, o piso e a parede de um banheiro. O corredor é esverdeado e escuro, por isso focamos no meio do quadro, onde o banheiro está iluminado. O banheiro parece perfeitamente composto num plano extremamente plástico; o chão e as portas do corredor nos fazem adentrar ao fundo e a parede branca e verde do banheiro nos faz retornar para o corredor. *Hotel Monterey* nos dá o tempo necessário para confinar o banheiro em uma dinâmica *iper-real* e estranha. Ele é um banheiro real que parece uma representação de um banheiro real. Pertencendo a uma imagem, a um ponto de vista estético, ele é um banheiro sem utilidade. Como nos quartos, olhamos para as suas formas, observamos o espaço, suas cores e objetos; percebemos que ele se assemelha ao banheiro anterior; pensamos nas diferenças entre os banheiros do filme; notamos o corte, as molduras que fazem as paredes, as linhas que guiam o nosso olhar; miramos a sua profundidade planificada e voltamos à ausência exagerada de um eu.

1.5. CORREDORES

Despertas de repente de um sonho; mas não despertas para a realidade, pois um véu se rompe e agora, naquele exato momento, o fantasma aparece. (KRACAUER, 2009, p. 42)

Comprimento de onda (1967) trata-se de um experimento material, óptico, do espaço. Uma manifestação das possibilidades do dispositivo dentro de um período de tempo específico. Michael Snow utiliza da luz e sombra, do espaço confinado, da cor, das paredes, janelas e reflexos nos vidros como uma ferramenta para se captar um espaço conforme o zoom lento, junto aos cortes que “o falseiam”, se aproxima do retrato na parede. O zoom define a forma do filme e ele é, na maior parte do tempo, contínuo; a não ser pelas leves alterações que Snow realiza nos planos conforme eles são cortados. As alterações são pouco perceptíveis, a

diferença das cores e do tempo (dia e noite) confundem a nossa percepção sobre esses ajustes. E ainda que esse movimento seja razoavelmente contínuo, há uma espécie de compressão do tempo tendo em vista os saltos entre dia e noite no filme. Gunning (2020, p. 276), observa que, para Snow, há “um encontro entre o lugar da sala e a ação do zoom” cujo o filme “envolve a gangorra modernista entre uma apresentação ilusionista do lugar”, o loft onde o evento acontece, “e uma dinâmica diferente e mais abstrata do movimento da câmera redefinindo esse lugar em um espaço”. Distinguindo as diferenças entre espaço e lugar em Tuan Yi-Fu, onde o lugar é apontado como o espaço de um lar, de uma certa segurança; e o espaço “implica potencialidade e possibilidade”, ou seja, o descanso e o movimento, Gunning aborda:

Poderíamos descrever a arte em si como o processo pelo qual o lugar é transformado novamente em espaço e a segurança do familiar e doméstico é aberta às aventuras da mobilidade ilimitada (...) Muitas vezes se assumiu que a invenção da imagem em movimento (seja nos brinquedos filosóficos do século XIX, na invenção do cinema ou no advento das telas de vídeo ou computador) foi simplesmente o resultado da sede ocidental por uma ilusão realista (como se soubéssemos o que esse oximoro significa), um novo meio de representar o mundo com mais precisão. Mais do que seu papel mimético, quero enfatizar a imagem em movimento como um dispositivo, um meio pelo qual podemos brincar com nossas percepções e nosso senso de lugar e espaço. (GUNNING, 2020, p. 265)

A complexidade dessa aproximação ou diferenciação, para ele, reside também no fato de que um espectador entende o lugar e o espaço do filme de modo diferente, ou seja, ele não está exatamente no espaço que é projetado e sim imerso em sua cadeira a observar as cenas. No máximo, o cinema tende a transformar, pelo ponto de vista das cenas, o ponto de vista do observador; mas sempre haverá um abismo entre o espaço e o tempo do espectador com o espaço e o tempo do filme. E, de todo modo, mesmo se pensarmos somente nos filmes, o lugar em que uma cena está inserida pode também ser um espaço a ser percorrido. Em outras palavras, um filme pode pertencer a um lugar fixo e, ao mesmo tempo, percorrer um movimento. O autor observa o caso dos movimentos de câmera como um meio para se pensar nessas questões, e o diferencia da montagem, quando: em vez da articulação e diferenciação de espaço e tempo possibilitada pela montagem, “o movimento consiste em fluxo, a fusão de espaço e tempo” (GUNNING, 2020, p. 266).

Discorrendo sobre o movimento no filme *A região central* (1971), Michael Snow aborda a ideia de fazer um filme de paisagem, aludindo à forma como Cézanne e os pintores pós-impressionistas realizaram suas pinturas (KLACSMANN, 2021). A ideia do cineasta para esse filme não objetiva apenas a captação da paisagem em si. Snow mobiliza um dispositivo

plástico-conceitual definido por uma tentativa sistemática de exploração da paisagem como desdobramento infinito de uma potência plástica especificamente cinematográfica. A questão da centralização do olhar, implícita na construção perspectiva do espaço (tal como possibilitada pelo arranjo técnico da câmera de cinema), é problematizada pelo filme: o dispositivo de Snow perturba os parâmetros de centro, borda e composição que, na tradição pictórica, organizaram a paisagem como objeto da representação visual. Os constantes movimentos pluridirecionais da câmera, executados por um aparato mecânico pré-programado e controlado à distância, desfazem sub-repticiamente qualquer estabilidade do centro ocular, tomado aí tanto como referência da posição “soberana” do sujeito da representação no paradigma perspectivo (BAUDRY, 1983; LACAN, 2008; MICHELSON, 1978), quanto como parâmetro de composição do espaço visual estruturado pela perspectiva monocular com ponto de fuga centralizado.

Para Gunning (2020, p. 275), esse filme oferece uma extraordinária “relação entre movimento de câmera e localização”, ou seja, entre lugar e espaço. *Comprimento de onda* também realiza esse ajuntamento, tendo em vista que ele não é simplesmente uma história e nem exclusivamente uma obra abstrata, explorando “a tensão entre as duas formas como uma dialética cinematográfica de lugar e espaço” (GUNNING, 2020, p. 277). Em *Hotel Monterey*, de modo semelhante a Snow, cria-se uma relação entre dois tipos de possibilidades cinematográficas: insistindo no lugar como ponto fixo de uma narrativa sugerida (pode ser um documentário *ou* pode acontecer “qualquer coisa” devido ao mistério do hotel *ou* chegaremos ao dia e tudo vai mudar) e adentrando ao espaço como uma modificação contínua de uma experimentação intensamente plástica.

Enquanto em *Comprimento de onda* o movimento do zoom (que não é em si um movimento de câmera, e sim a sensação de movimento, evidenciando a sua natureza contraditória) se impregna a um ponto fixo do espaço; *A região central* desfaz os parâmetros de centro quando o ele é constantemente modificado. Ambos os filmes são extremamente importantes para se pensar o cinema de Chantal Akerman, principalmente dos anos 1970 e, em *Hotel Monterey*, vemos a referência de ambos de modo mais claro. Cito a diretora:

Eu assisti esses filmes em Nova Iorque, quando tinha 21 anos, graças a Babette Mangolte, que me trouxe para um mundo que eu não conhecia, um mundo na época muito pequeno, muito secreto. A experiência sensorial que passei foi extraordinariamente poderosa e física. Foi uma revelação para mim, que você pode fazer um filme sem contar uma história. E ainda assim as tomadas de <—> (*Back and Forth*, 1969) na sala de aula, com movimentos que são puramente espaciais enquanto nada está acontecendo, produzem um estado de suspense tão tenso quanto qualquer coisa em Hitchcock. Aprendi com eles que um movimento de

câmera, apenas um movimento da câmera, pode desencadear uma resposta emocional tão forte quanto qualquer narrativa. (AKERMAN; BRENEZ, 2011)

Não é simplesmente pelas entrevistas concedidas pela diretora que podemos constatar essa referencialidade. Os movimentos que as câmeras fazem nos corredores de *Hotel Monterey* claramente nos remetem ao zoom de Snow em *Comprimento de Onda*, tal como a dispersão pelo espaço do terraço nos lembra o céu sem um centro de *A região central*. Por enquanto, nos manteremos nos corredores onde, diferente de Snow, a diretora utiliza do movimento de um “corpo” para adentrar aos espaços.

*

Nos corredores do hotel, ficamos por algum tempo observando os botões dos elevadores, suas variações de cores e as luzes que surgem quando as portas se abrem. Percebemos as diferenças arquitetônicas entre um corredor e outro, e as iluminações, que também se alteram; alguns deles são mais escuros ou mais amarelados que os outros. Conforme o observamos, fixos por um longo tempo, percebemos as variações que a iluminação, junto aos grãos da película, fazem com as cores. Notamos também as formas retangulares ou curvas, ressaltadas pelo espaço em profundidade, mas elas perdem relevância quando as cores e luzes nos saltam aos olhos. Ora temos um fundo distante e escuro, que nos impele a olhar fixamente, como se algo fosse aparecer; ora temos uma parede no centro, que nos faz atravessá-la pelas laterais, nos fixando nos dois corredores que ela divide. Vemos também a escada, e notamos que não há ninguém ali; ela serve apenas enquanto imagem que exibe os seus degraus e linhas destacados pela luz. Os corredores são longos, amarelados, esverdeados, escuros, repletos de pontos em neon em vermelho ou branco. São muitos deles, todos vazios e simétricos; o lugar de passagem perde a sua utilidade. Permanecemos presos por um longo tempo nessas cenas, fixos, onde os grãos, e uma ou outra ação, nos causam uma espécie de surpresa. Até que, num dado momento, começamos a nos mover.



Frames do filme *Hotel Monterey*

Estamos num corredor muito profundo e escuro. Não conseguimos ver ao certo o que está em sua profundidade. Lentamente adentramos a esse corredor e começamos a ver o fundo, ainda sem definição. Conforme passamos pelo espaço, as luzes do teto vão se alterando. Quando chegamos ao fundo, tudo ainda é muito escuro; a janela, a qual nos direcionamos, é completamente opaca, não enxergamos nenhuma vista a partir dela. Voltamos lentamente para a posição em que estávamos. Num corte, o corredor está mais iluminado; não sabemos se é o mesmo, cujo a variação da luz modificou, ou se estamos em um outro corredor. A janela, que antes vimos escura, está clara, e todas as linhas que caracterizam o espaço nos direcionam a ela. Vamos nos aproximando, vemos as placas de EXIT; já notamos-as antes; mas, dessa vez, temos esperança. Chegamos bem perto da luz, “reencontramos, de novo, a janela, já não como imagem num espelho: a câmara reencontrou o fora” (MIRANDA, 2014). Não saímos, vemos a paisagem cinza da cidade em seu amanhecer junto a outras janelas do prédio do hotel. Retornamos, como em “marcha ré”, ao ponto onde estávamos. E, num outro corte, estamos em outro corredor. Seguimos o mesmo percurso, dessa vez um pouco mais rápido e, pela janela, notamos outra vista. Quando retornamos, paramos no meio do caminho. No plano seguinte, já estamos observando a paisagem através da janela. As laterais da janela, que antes emolduravam o plano, não são percebidas. Vemos apenas a cidade, onde notamos, agora, com cores; as ruas estão pouco movimentadas, é muito cedo. Observamos que estamos cercados por grades; o plano faz uma panorâmica por essa vista; e continuamos cercados.



Frames do filme *Hotel Monterey*

O plano fixo de outrora é substituído pelo movimento: seja ao adentrar o corredor ou por meio de uma vista panorâmica. A cineasta filma cada plano de acordo com o modo que eles se inscrevem no espaço — o saguão, destacando suas laterais; o elevador, o seu tamanho; os quartos, o seu confinamento — e, ao mesmo tempo, retira de alguns deles as suas

características meramente utilitárias. Caminhamos por um corredor, que induz a passagem, o trânsito, ela invoca um percurso puramente estético, não se chega a lugar algum por meio deles — a menos que seja para observar.

Não estamos, todavia, somente vidrados no fundo do corredor, em sua janela, mas percebemos o próprio movimento da câmera que o percorre. Notamos as luzes de teto em sua variação, o ângulo reto, a firmeza e a frontalidade precisa do material que regista o espaço, e adentramos ao aspecto maquínico do movimento — o “fantasma ganha vida” apenas para confirmar a materialidade do filme. Esse registro, que “dá a ver” o dispositivo, como notamos anteriormente, é familiar ao cinema estrutural — podemos citar tanto no zoom do objeto articulado e mecânico de Snow, que adentra os espaços, quanto filmes que se passam em corredores ou espaços semelhantes, como *Serene Velocity* (1970), de Ernie Gehr, onde, resumidamente, vemos um corredor noturno e vazio de uma universidade enquadrado de forma simétrica e frontal (muito parecido com os de Akerman), o movimento da câmera, nele, é calculado e decomposto por uma montagem que adentra o corredor a partir de saltos espaciais e temporais, até que a luz do fundo do corredor se torne expressiva. Os movimentos de câmera nos corredores de *Hotel Monterey*, por mais mecanizados que sejam, nos aproximam de uma certo “corpo”; as cenas são filmadas a partir da altura dos olhos. E aí está a ambiguidade do filme, onde um aparato mecânico e artificial é singelamente corporificado. Mas, pensemos primeiro no seu movimento mecanizado para, então, chegarmos ao corpo.

*

As estradas de ferro operaram não apenas em nossa percepção da geografia das cidades, mas também na concepção de espaço e tempo, constituindo “um novo espaço-tempo, fundado na destruição física do espaço-tempo tradicional”, e também substituíram “a moral antiga ligada a natureza, por valores novos, o desejo de aceleração, perda das raízes” (AUMONT, 2004, p. 53). Elas modelaram

o imaginário, e a câmera, em certos aspectos, não está longe da locomotiva: mecânicas metálicas, típicas do imaginário engenheiro do século, e que repousam, aliás, ambas, sobre a transformação de um movimento circular em movimento longitudinal, de um movimento no mesmo lugar em um deslocamento (...) Mas o essencial, é claro, é que o trem continua a ser o lugar protótipo onde se elabora, em pleno século XIX, o espectador de massa, o viajante imóvel. Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar desfilar um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada (...) O sujeito do cinema e o sujeito da estrada de ferro — Freud e Benjamin estão de acordo com isso — é um sujeito de massa, alimentado pelo um-ser-de-espectador anônimo e coletivo. (AUMONT, 2004, p. 53)

Gunning (2020, p. 272) discute o modo como, no início do século XX, “a era cinema de atrações, o movimento de câmera criou um gênero popular de cinema não narrativo, o *Phantom Ride*. Nos filmes desse gênero, eram utilizado carros, trens, aviões, entre outros veículos, para capturar imagens que eram exibidas com o intuito da pura e simples contemplação dos movimentos. Isso porque a sensação que eles causavam era de que o espectador estivesse vivenciando determinado movimento. Neles, o movimento da câmera faz com que a imagem esteja constantemente sendo recortada e redescoberta, como também aproximando-se ou distanciando-se de determinado ponto, alterando o volume dentro das imagens em tela ou simplesmente incluindo a contingência, além de proporcionar percepções escopicas, sensações e êxtases estéticos específicos. Eles deixam mais claro o aspecto geral do cinema: temos o olho móvel e o corpo imóvel (AUMONT, 2004, p. 54).

O interessante de se pensar aqui é que, muitas vezes, as câmeras eram fixadas na parte frontal dos veículos, sem a presença das janelas que emolduram uma vista. Percebo que, nesses casos, o ponto de vista que estamos submetidos é o do próprio objeto, ou seja, só era possível uma sensação de mobilidade *de um objeto* — como em *A região central*, exceto, claro, que nele temos a construção de um dispositivo operado de forma mecânica e calculada. Passamos por esse tema nos elevadores, ao tratar sobre o olhar a partir do parabrisa de um carro em *The Circle Theatre*, de Edward Hopper, que compreendeu o olhar enquadrado dos veículos móveis como um modo de capturar em movimento que continua a acontecer mesmo quando não há ninguém olhando. Nos dois casos, há um falseamento do eu no olhar, ou seja, não há o ponto de vista de um sujeito e sim o de um veículo. O mundo sem um eu na obra de Hopper se inscreve justamente na junção, em uma pintura, da sensação de um mundo visto e da anulação de um sujeito que olha. Nesses filmes acontece algo parecido quando eles são por si só a vista de um objeto mecânico (não só a câmera, mas o ponto de vista do veículo), ao mesmo tempo, uma sensação tanto anônima quanto coletiva de possibilidade de olhar.

Mas pensemos que o cinema experimental não “se trata mais de alimentar o olhar, e sim de derrotá-lo, confundi-lo” (AUMONT, 2004, p. 66). *Hotel Monterey* tenta confrontar e confundir o olhar a todo momento. A linha que a câmera percorre até as janelas do corredor para se chegar a paisagem é sentida como um corpo, às vezes mecânico, porque o olhar direcionado não é móvel, ele fixa-se em algo e caminha em direção a ele o mais calculadamente possível. E, ainda, o filme faz com que a percepção do observador, pela posição com que a câmera é colocada, a distância do olho, seja a de realmente adentrar a esse espaço. Somos inseridos, numa sensação hipnótica e estranha, no movimento.

E, assim, chegamos à paisagem da janela. A hipnose causada anteriormente é travada; não podemos, de fato, sentir a paisagem enquanto contemplação: as grades impelem a vista panorâmica, a uma tentativa de fuga, que também é mecanizada. Se a paisagem não lida com a medida e sim com o sentimento, ela é um estado de alma, um rosto que também nos olha (GODARD apud AUMONT, 2004, p. 229), a paisagem aqui só nos afirma a ausência e incomunicabilidade sentida dentro do hotel; ela continua sendo um éter luminoso:

(...) (a doutrina do éter luminoso ganha toda a sua força ainda no século XIX) foi uma das obsessões da pintura até o momento em que, com o impressionismo e sobretudo com Cézanne, a lógica da sensação toma conta de tudo, e permite, enfim, pintar, com um mesmo movimento, tanto as coisas “definidas” quanto esse “indefinido” que as rodeia e as liga. (AUMONT, 2004, p. 226)

Os movimentos lineares de passagem pelos espaços dos corredores de *Hotel Monterey* vão alterando a imagem a todo momento. As bordas do quadro vão se transformando em outras que nos remetem, ao mesmo tempo, ao seu início. O centro da imagem, onde está a janela, é mantido: as imagens tornam-se outras e, mesmo assim, continuam as mesmas. Quando o plano se insere sobre a vista de uma janela e o movimento de câmera é percorrido em panorâmica, o centro também se modifica, temos uma multiplicidade de pontos centrais. Se nos quartos a montagem configurava a diferença entre cômodos parecidos, onde mudaram-se objetos, pessoas ou a arquitetura, agora o movimento de câmera é que vai captar uma mudança *restrita ao espaço*³⁷. Akerman, assim, rastreia as matérias visíveis e invisíveis do hotel, tanto definindo quanto confundindo tudo aquilo que é observado pela câmera, num jogo de matéria e abstração que, seu contemporâneo e principal referência para *Hotel Monterey*, Michel Snow, verá em Cézanne.

Mencionei Cézanne em um comentário sobre o ato de equilíbrio ilusão/realidade na pintura. Embora muitos outros pintores tenham desenvolvido suas próprias soluções bonitas para esse “problema”, acho que o dele foi o maior e é relevante porque seu trabalho era representativo. O envolvimento complicado de sua percepção da realidade exterior, sua criação de uma obra que representa e é algo, portanto seu equilíbrio de mente e matéria, seu respeito por muitos níveis são exemplares para mim (SNOW, 1994, p. 45)

³⁷ Veremos no capítulo seguinte, dentre outras semelhanças, como os elementos que observamos no filme — a movimentação de câmera que inclui um elemento fixo no cenário ou que multiplica os centros, fazendo com que ele não mais exista como unicidade — são também trabalhados nas peças-paisagem de Gertrude Stein. A escritora opta pela insistência nas mesmas palavras, que remetem sempre a ideia inicial do texto, ou por uma modificação intensiva dentro de elementos que pertencem a um espaço também variável e, às vezes, pelas duas características na mesma peça.

Akerman nunca se referiu a Paul Cézanne como um pintor de qualquer influência para o seu trabalho. Mas, em várias entrevistas e escritos citou frases de Gertrude Stein para falar sobre o seu modo de composição: a insistência em planos parecidos, a não oposição entre a abstração e o figurativo, a junção entre o nada acontece e o ritmo repetitivo. Veremos no próximo capítulo como Gertrude Stein retira algumas considerações sobre as peças-paisagem das pinturas de Cézanne. Como elas distanciam e alimentam o trabalho da escritora e como ela se distancia e também alimenta características precisas do cinema de Akerman.

*

A fotografia fixa das ondas de Snow é trocada, em Akerman, por uma imagem em movimento da janela do hotel. E, os ruídos, as ondas sonoras que o filme *Comprimento de onda* utiliza o tempo todo enquanto som (quanto mais perto da imagem mais intensa elas ficam), não existe em *Hotel Monterey*: tudo faz silêncio, até mesmo as ruas. Podemos dizer que o filme de Snow o som é “orientado no tempo”, ou seja, ele começa com um som ambiente que se altera conforme adentramos ao espaço, quando começamos a notar um som senoidal. Mesmo com a sua irrealidade, onde não se comprehende exatamente o que se “quer dizer” com relação ao que observamos, o som é conectado, ao final, com as ondas da foto na parede. Em outras palavras, quanto mais próximo estamos das ondas da foto, mais ele se agrava, caminhando em uma direção do presente para o futuro, numa linearidade, mesmo que artificializada³⁸.

A ausência de som, em *Hotel Monterey*, nos permite prestar atenção no espaço que é puramente descritivo e não linearizado. No filme, só há como observar as formas específicas do espaço que é fragmentado e hierarquizado de modo extremamente conceitual. Vemos as imagens e focamos em compreender seus elementos implícitos, suas formas e cores, antes de conectá-las a qualquer narrativa. Isso se aproxima ao fluxo do tempo no cinema silencioso, onde o ritmo temporal tende a ser *mais* impreciso:

³⁸ Michel Chion (2001, p. 59) aborda que os sons orientados no tempo surgem com o cinema sonoro, quando a sincronização produz um efeito de realidade. Cito o autor: “finalmente, o som é normalmente orientado no tempo: os sons naturais em particular (ao contrário do que os sons sintéticos, que surgiram recentemente em nossas vidas, podem dar) sempre têm uma breve história orientada no tempo — uma sucessão próxima de tensões e relaxamentos, choques e amortecimentos, explosões e extinções, que constituem miríades de setas temporais, todas orientadas na mesma direção, do presente para o futuro”. Todavia, mesmo que não seja meramente para um efeito de realidade e, no filme de Michael Snow, que esse som seja mecânico e artificializado, e não sincronizado, acredito que ele tem uma relação direta para se entender ou conectar o tempo com a imagem. Ele é um som que visa o tempo de chegarmos a determinado espaço.

[O] cinema mudo sempre conservou, até o fim, a possibilidade de interromper o fluxo do tempo e de praticar uma montagem caleidoscópica e não linear: os planos podem se suceder como fragmentos de um todo dado e simultâneo. O cinema mudo, assim como a literatura, permite descrições nas quais primeiro consideramos seres e lugares fora do tempo, fora da ação, antes de envolvê-los em uma história. (CHION, 2001, p. 59)

Voltamos, então, ao caleidoscópio de Kracauer, onde a fragmentação se remete justamente à alienação cotidiana proposta pelas grandes massas de indivíduos incomunicáveis presentes nas urbes. A fragmentação impõe, desse modo, a uma separação entre o interno e o externo, e faz com que o interno seja mascarado. Mas, já sabemos, o caleidoscópio reproduz uma mesma imagem, é um truque de espelho disfarçado em multiplicidade E, assim, a percepção do espaço, intensificada pela ausência de som no filme (o que também contribui para nos fixarmos somente no plano, sem o som fora de quadro), em conjunto com as ruas silenciosas vistas pelas janelas, ecoam a uma espécie de igualdade entre o dentro e o fora do hotel.

O olhar do detetive que outrora nos foi dado no saguão do hotel diante do desaparecimento do espaço externo e, com ele, a luz do dia; procurando uma prova ou um caminho que desvendasse o mistério; vê a luz natural ressurgindo e como ela “nada diz”. Mas, se a encontramos é apenas para concluir: estamos longe ou perto demais para desvendar qualquer pista que seja. Fomos atrás de um jogo de espelhos e adentramos a uma coleção. Depois de fitar cada uma dessas imagens, percebemos que somos cúmplices de um estudo, uma composição. E caminhamos com ela pelos corredores só para compreender que não há saída e nem recuo: estamos presos, para sempre, em espera, no interior do hotel.

1.6. TERRAÇO

Em *A ideia de abstração*, P. Adam Sitney comenta sobre *Comprimento de Onda*, de Michael Snow, propondo que o filme se trata de uma *abstração das possibilidades*, ou seja, um filme que aspira formas fragmentárias mais puras e que, ao vê-lo, temos a sensação e a concretização das possibilidades narrativas escamoteadas; uma dupla ou mais percepções. Ele percebe em *Narração*, de Gertrude Stein, um exemplo perfeito para o seu argumento sobre o filme de Snow, quando a escritora separa a narrativa consecutiva do evento que simplesmente existe³⁹. Cito o autor:

³⁹ Deixo aqui o trecho de *Narração*, de Gertrude Stein, comentado pelo autor: “Eu sempre me lembro de, durante a guerra, estar tão interessada em ver uma coisa, ver os soldados americanos parados em pé, parados sem fazer

Proponho que a abstração de que venho falando coincide com a narrativa no filme de Snow e na aspiração do filme estrutural em geral, na criação de uma fábula de sinédoque (da qual o fragmento é um caso especial), ou seja, os dois ao mesmo tempo um trabalho abstrativo e fictício, nos quais as partes abstratas e as partes fictícias se fundem e dialogam entre si. Essa é basicamente a invenção americana: a distinção que Gertrude Stein fez entre a ficção americana e a europeia, entre a narrativa como era antes e a que existe agora (...) É uma diferença entre sucessão e pura existência. (SITNEY, 2016-2021)

No filme de Akerman há um sentido de percepção, não como um nivelamento e simples ordenamento consecutivo, e sim como um modo a criar regras de relações entre os elementos em uma imagem e administrar o seu conteúdo de modo extremamente perceptivo. É porque ele mistura as duas coisas, um vestígio de descrição e um vestígio de narratividade (que também se perde), que pode ser inserido no modelo de Sitney.

Identifico que *Hotel Monterey* funciona da mesma maneira, onde o princípio de organização fragmentada, repleta de lacunas, e uma “narrativa” encadeada ao mistério, fazem com que ele as ações abstratas simplesmente aconteçam. Há cenas, no filme, que nos fazem compreendê-lo dentro de um aspecto documental, que é logo dissolvido. Percebemos também a teatralidade das poses das personagens, que se tornam tipos. Olhamos para os espaços, vemos o seu foco no centro, depois adentramos as laterais, as luzes e as cores. Em cada plano fixo, nada é estável, os grãos se sobressaem e nos saltam aos olhos. Temos um ritmo interno específico em cada cena; elas variam em ambientes, ângulos, objetos, formas. Passamos pela trajetória da contingência, do olhar confrontativo, do olhar artificializado, da efemeridade e da consciência. Em todos os seus desvios, é uma organização, um material que só pode ser relacional e lido em conjunto. Uma coleção de realidades abstratas, cujo desfecho trabalha para que sua estrutura se feche, enfim (para só assim abrir-se novamente). Para Akerman, não se trata de fazer com que as essencialidades do hotel sejam trocadas por um conceito mais abstrato, e sim fornecer meios para que a abstração volte a sua concretude, para que a materialidade, tanto do espaço físico quanto do filme, sejam percebidas⁴⁰.

nada, em pé por um longo tempo sem falar nada, mas apenas ficando parados em pé e sendo observados por toda a população francesa, sentindo o sentimento de toda a população de que o soldado americano lá parado sem fazer nada os impressionava como um soldado americano de um jeito que nenhum outro soldado poderia impressioná-los fazendo qualquer coisa. É algo muito mais impressionante, ver alguém parado em pé, isto é, sem ação, do que agindo ou fazendo qualquer coisa, sendo uma coisa consecutiva, mas sendo uma coisa existindo. Então essa é a diferença entre a narrativa como tem sido e a narrativa como é agora. E se tornou um fato natural, de uma maneira perfeitamente natural, que a narrativa de hoje não é uma narrativa ou sucessão como toda a escrita tem sido nas últimas centenas de anos” (SITNEY apud STEIN, 2016-2020)

⁴⁰ Isso se aproxima do que Kracauer aborda sobre A Origem do drama Barroco Alemão, de Walter Benjamin: “caso as significações unam sob o signo de uma ideia, elas então saltam umas sobre as outras como faíscas elétricas, em vez de se “suprimirem” em um conceito formal. Dialeticamente, elas se contrapõem novamente na

*

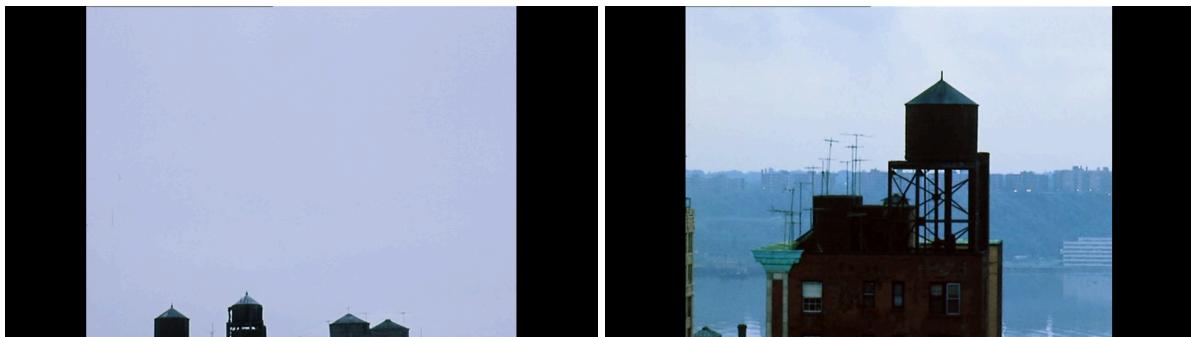
Estamos no terraço, o plano é fixo, vemos os tijolinhos da arquitetura. Um corte e observamos um outro plano fixo e frontal do terraço, em um outro ângulo para os muros de tijolinhos. Mais um corte e estamos em um plano frontal da parte de cima do muro do terraço, vemos as famosas caixas d'água de madeira de Nova Iorque no alto dos prédios; temos um *tilt* para cima e vemos um céu extremamente branco. Um corte, e um *tilt* para baixo: observamos a cidade, o rio com um azulado; e ele caminha numa panorâmica para a direita onde podemos ver prédios que, em suas janelas, não há ninguém. A cidade está amanhecendo. A panorâmica é lenta. Os prédios são marrons e cinzas. Há objetos em nossa frente, eles se assemelham a grades, e nos impedem de olhar a paisagem em sua totalidade. O movimento é rompido, ficamos em uma rua, e na parte superior do quadro ainda há um resquício das grades, e, fixos, observamos o movimento interno dos carros.

Se temos um filme repleto de fragmentos, referencialidade, abstração, ou seja, multifacetado em sua materialidade, também podemos pensar que os indivíduos em “tipos”, teatrais ou em *flânerie*, do hotel, assim como as características físicas e desgastadas do espaço, e as grades que nos impedem de olhar o fora completamente, são também uma condição de sua existência enquanto matéria, ou seja, a forma estética do filme dialoga sistematicamente com que diz respeito ao deslocamento e ao “aprisionamento” tanto dos indivíduos quanto das formas interiores.

*

Temos um corte entre um *tilt* e para cima e um outro para baixo. Como vimos em *O quarto*, em que Chantal Akerman aparece quase que nos informando sobre a condição do movimento que será na panorâmico, para um lado e para o outro, o movimento de subida e descida da câmera ao final de *Hotel Monterey* conclui o nosso trajeto: seguimos a verticalidade do prédio. Subimos, percorrendo o hotel, para depois entendermos que a descida agora é rompida, acaba no meio. Caminhemos, então, para os lados.

história e tem, cada uma por si, sua história particular. A diferença entre o pensamento abstrato usual e o de Benjamin seria, portanto, a seguinte: se aquele desbota a plenitude concreta dos objetos, este se mete nas brechas da matéria para desdobrar a dialética das essencialidades.” (KRACAUER; BENJAMIN, 2023, p. 135)



Frames do filme *Hotel Monterey*

Depois de caminharmos em torno das composições propostas por Akerman no filme, observando como as cores e as formas insistem em uma percepção apurada do espaço interno, seja pelo ponto de vista inserido ou pela formação de um espaço concreto e, junto a ele, abstrato, precisamos olhar para o espaço externo.

Gertrude Stein, em *Autobiografia de todo mundo*, narra uma viagem que fez ao seu país de origem depois de trinta anos sem ter estado lá. Moreira (2007, p. 73) observa que, nesse processo de travessia, Stein olhava a vista proporcionada pelas janelas de um avião e percebeu “a América vista de cima” como a “América de verdade”, sendo ela “mais real do que os lugares pelos quais ela passa”. A América vista pelo avião, é “mais real” apenas porque ela está “fora da realidade” da escritora, ela dá mais a ver do que se é solicitado para conhecer a América. Vemos isso também pelo olhar direcionado a França, o seu lugar de expatriação, onde “tudo continuava a acontecer por lá lá onde havíamos estado mesmo que não estivéssemos mais lá e era como que se não tivéssemos estado” (1983, p. 315). Moreira nota então que, como nenhum lugar pode realmente ser “real” nas narrativas de Stein, talvez o único lugar que se configure como “real” seja “o lugar da própria escrita” — amplio dizendo que “o único lugar real é o espaço da própria escrita”.

Sabemos que olhar do terraço de um prédio não é a mesma coisa de olhar a vista de um avião, onde a identificação das coisas tende a especificamente a formas e linhas, num âmbito topográfico. Em Akerman, observamos o hotel inserido na cidade, olhamos as redondezas, mas apenas para compreender que ele se insere no meio de tantos iguais edifícios de uma cidade cheia de indivíduos como os que vimos, ou seja, num âmbito topológico. O “mais real” exibido pelos planos fixos outrora nos quartos do hotel, as oposições entre o concreto e o abstrato que observamos durante toda a narrativa, no último plano, se tornam contraditórias.

Há um corte entre o movimento de subida e o de descida, ele se dá no céu, que é fixado por um longo tempo, pensamos inicialmente que é aí que termina o filme, num

movimento de subida sem fim, com as cores brancas e formas nada identificáveis, abstrato. Mas, descemos. O centro é constantemente deslocado pelo movimento panorâmico do plano. Mas, no final, observamos com clareza, o concreto. A existência do espaço fantasmagórico do hotel é contínua, não há saída, só há grades; o hotel é um mistério material, é apenas com o espaço físico existente que a “irrealidade” pode acontecer. Voltamos ao corpo e a câmera, a ausência de um eu e todos os eus. Porque *talvez*, e só *talvez*, a linha das raízes (vertical) e a da travessia (horizontal), do interno e do externo (lembremos que o terraço ainda assim está dentro do hotel), só podem se cruzar para compreendermos que é o concreto a realidade enquanto existência e criação do filme.

2. COLEÇÃOANDO PAISAGENS

Quando pensamos em uma paisagem, associamo-la a uma demarcação de terra específica, ou à simples natureza com todas as suas formas inorgânicas e complexas, onde tudo ou nada pode ser delimitado. Podemos pensar também em uma paisagem urbana, num aglomerado de prédios que demarcam um espaço em uma cidade, tanto quanto associar a paisagem à beleza, a uma vista à qual admiramos. São inúmeros os modos de se pensar em uma paisagem e todos eles partem de uma vista. Isso ocorre porque a atribuição do termo “paisagem” (*landschap*) como demarcação de um espaço, tem origem num processo civilizatório da Europa do século XV, quando “as cidades se reconhecem enquanto centro da vida humana e a natureza que as separa” era “vista como um espaço a ser definido pelo homem” (RANCIÈRE, 2024, p. XIII). Mas, é na arte que a paisagem se torna mais precisamente compreendida como representação, assumindo um papel exclusivo na relação com o observador (*ibid.*), inaugurando-se, assim, a sua utilização como uma composição artificial, ou seja: ela é antes a imagem de uma vista e depois a vista em si (JACKSON apud VORIS, 2012, p. 76). E, foi a partir da vista para a paisagem em suas viagens para o interior da França que Gertrude Stein começou a escrever suas peças.

Então comecei a passar meus verões em Bilignin (...) e lá eu vivi em uma paisagem que fazia de si mesma sua própria paisagem. Eu lentamente comecei a sentir que já que a paisagem era a coisa (...) em resumo eu descobri que já que a paisagem era a coisa, uma peça era uma coisa e eu continuei escrevendo peças muitas peças. A paisagem em Bilignin fazia tão completamente uma peça que eu escrevi quantidades de peças. (STEIN, 1995, p. L)

Em sua palestra *Peças*, realizada em 1934, Gertrude Stein relata que o teatro convencional fazia com que ela se sentisse nervosa, porque “sua emoção em relação à peça está sempre atrás ou à frente da peça que você está olhando e ouvindo” (STEIN, 1995, p. XXX). Para ela, havia um problema de síncope. Visando solucionar esse problema, ela decide escrever peças, e dá o nome para esses escritos de “paisagem”. O relato de Stein foi posterior à escrita das peças, que se iniciou em 1920.

As peças-paisagem escritas por Gertrude Stein, porém, quase nunca se passam em uma paisagem. Por que, então, nomeá-la de “paisagem”? Como veremos adiante, e como vimos até aqui, para uma escritora que está constantemente pensando sobre a utilização das palavras, seu significado e organização, um nome não é meramente uma referência a algo

visto em uma viagem; uma vez que é pela utilização das palavras que ela reflete sobre a própria obra. Se voltarmos um pouco, podemos pensar em como o termo é usado desde o século XVII como “uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável” (TUAN, 1979, p. 12). E que ele é definido há muito tempo como o “espaço no qual as pessoas agem”, ou “cenário para as pessoas contemplarem” (BOWERS, 1993, p. 123). Podemos refletir também sobre como a paisagem no teatro comporta toda uma tradição:

No mesmo espírito, mas séculos antes, “teatro” era uma palavra comumente usada nos títulos de livros de viagens e descrições geográficas. Do outro lado do campo metafórico, dramaturgos dos séculos XVI e XVII fizeram uso frequente do topoi *theatrum mundi*, e, durante o mesmo período, os italianos desenvolveram o palco com proscênio, que emprestou sua perspectiva de ponto de fuga e disposição do espaço da pintura de paisagem. Ao escolher essa metáfora para suas próprias peças, Stein nos lembra de uma convenção teatral centenária (BOWERS, 1993, p. 123)

Mas, o uso da “paisagem” por Stein também não é o simples caso de se remeter a uma tradição. Como bem observa Bowers (1993, p. 123), mesmo que as peças-paisagem não sejam escritos sobre a composição de uma paisagem específica ou para serem representadas sobre paisagens naturais, a semelhança que Stein propõe com a paisagem é com o modo de se pensar a linguagem enquanto paisagem. Em outras palavras, o que ela tem em vista é que a paisagem, assim como o texto, propõe uma sintaxe: “não apenas os objetos têm significado como palavras, mas os objetos se relacionam espacialmente de forma não muito diferente de uma estrutura gramatical” (*ibid.*). A paisagem se torna, para ela, uma forma de perceber as palavras como objetos materiais em relação uns com os outros espacialmente, assim como as paisagens que observou, tanto no interior da França quanto nas pinturas modernas, relacionam os vários elementos compostos para se configurar uma unidade.

Para Alfandary (2011, p. 257), “como condecorada e colecionadora de arte moderna, Stein era sensível a novas noções pictóricas sobre paisagem”. Percebendo os modos de pensar a paisagem enquanto pintura, não pelo fato de criar um mundo representado e sim pela possibilidade de “criar um mundo” repleto de relações entre as palavras “que existem” e as molduras de uma página ou um parágrafo, ela se volta para as peças de modo a trabalhá-las visualmente. Não é à toa que seu escritório era repleto de pinturas; Stein foi uma das grandes colecionadoras de obras modernas no início do século XX.



Man Ray. Gertrude Stein e Alice B. Toklas (1920-1922)

Em seus textos é evidente a influência que as pinturas — colocadas lado a lado em uma determinada ordem — nas paredes de seu escritório trouxeram para as suas obras. Em algumas delas, como na peça *Objetos sobre uma mesa* [*Objects lie on a table*] (1922), Stein parece remeter a uma pintura de natureza morta e, em outra peça, *Uma peça circular* [*A circular play*] (1920), a escritora descreve os movimentos circulares da tinta vista numa pintura. Mas, o interessante é que ela não aborda apenas os quadros que via, ela utiliza esse modelo de relação (e coleção) também em sua escrita. Em muitas de suas obras, ela escreve frases combinando e recombinando palavras, criando um aspecto extremamente visual para seus parágrafos. A escolha das palavras e do modo como vão sendo inseridas, com ou sem pontuações, também são obtidas a partir de um pensamento estético de combinações. Ela é “contrária aos pontos de exclamação e às aspas” porque os considera “feios” e as vírgulas que, para ela, são “servis”, e gosta dos pontos finais, pois eles “têm vida própria” (STEIN, 2014, p. 21). Ela “coleciona” as suas palavras através de um método próprio e da justaposição de ideias que formam conteúdos específicos. Seu trabalho como colecionadora, desse modo, pode se aproximar do seu trabalho como escritora, uma vez que ela aborda a escrita enquanto um pensamento moldado por relações e combinações estéticas.

Por isso, diferentemente da escrita que normalmente se propõe no teatro, que é a da formação de uma cena a se representar, ela trabalha a escrita da peça com um fim nela mesma. Para a escritora, a questão primordial do teatro é a escrita (ALFANDARY, 2011, p. 259). Pensar o teatro é também pensar no modo como as peças “não se anulam enquanto escrita na re-apresentação”, envolvendo, assim, todo um projeto poético das peças (*ibid.*).

Stein escrevia “peças em poesia” (*ibid.*)⁴¹, por isso a dificuldade de classificar e diferenciar suas obras: muitas de suas peças não tem nenhuma indicação de atos, falas ou personagens, e o modo como são escritas possui semelhanças com outros gêneros aos quais ela também se dedicou.

*

Sabemos de toda a relação que Gertrude Stein possui com o cubismo. Ela foi amiga e patrona de obras dos principais nomes do movimento, como Pablo Picasso e Georges Braque, e muitas vezes os seus escritos foram aproximados das experimentações formais desses pintores. Sabemos também que esses pintores perceberam em Cézanne “um pai para todos eles”; que Cézanne foi o *O capote* de Gogol para a geração cubista⁴², uma vez que ele percebia, por meio das formas e volumes, os modos para se representar determinado objeto, deixando os elementos num aspecto geometrizado (tais como cubos).

Cézanne era adorado também por Gertrude Stein, a escritora via no pintor o principal espírito formador de expressão e pensamento artístico que se dava na pintura do século XX. Na época em que esteve no interior da França, Stein entrou em contato com as paisagens vistas por Cézanne para compor suas pinturas, o que inspirou um retrato do pintor escrito por ela em 1922. Nele, Stein escreve: “lá onde a grama pode crescer quase quatro vezes num ano”, frase que também utiliza em [*Lend A Hand or Four Religions*] (1922), uma de suas primeiras peças considerada paisagem.

Por esse motivo, há trabalhos, como o de Linda Voris (2012), que traçaram uma relação entre as peças-paisagem de Gertrude Stein com as pinturas tardias (1895-1906) de Cézanne, mais exatamente seus trabalhos sobre a Montanha Sainte-Victoire; e outros, como o de Randa Dubnick (1984), que aproximam algumas obras da escritora com o movimento cubista, mesmo que ele já tivesse decretado o fim (existiu entre 1907-1914) nos anos em que ela começa a escrever suas peças-paisagem (1920). Para Alfandary:

Stein não é uma escritora cubista, mesmo que sua poesia seja profundamente tocada pelo desenvolvimento da pintura moderna. Seu abandono da forma do verso não

⁴¹ Cito Stein: “na poesia das peças, as palavras são mais vivas do que em qualquer outro tipo de poesia e se alguém naturalmente gosta de palavras vivas e eu naturalmente gostava, gosta de ler peças em poesia” (STEIN, 1998, p. XXXV)

⁴² Me refiro à famosa expressão atribuída a Fiódor Dostoievski sobre a obra *O capote* (1842), do escritor Nikolai Gogol: “Todos nós saímos do capote de Gogol”. A partir dela, ele afirma a influência que Gogol teve para os escritores realistas russos.

carece de compensações estéticas e visuais. A escrita interminável de Stein que marcou as mentes de seus contemporâneos e inspirou gerações de americanos e os poetas franceses não podem ser dissociados dos efeitos paisagísticos produzidos pela gramática do poema em prosa. (ALFANDARY, 2011, p. 264)

Mesmo que as obras de Gertrude Stein tenham sido sempre voltadas para a experimentação da linguagem e para a relação entre as palavras e as frases, as peças-paisagem não adquirem exatamente construções cubistas (o que é diferente dos seus trabalhos anteriores, como em *Botões Tenros [Tender Buttons]*, de 1914). Se notarmos algumas palavras que os cubistas usavam para falar sobre as suas obras, como “simultaneidade” e compararmos a sua utilização por Gertrude Stein em relação às peças-paisagem, perceberemos algumas diferenças.

No cubismo o termo simultaneidade, entre tempo e espaço, passava por uma construção do espectador:

Se o observador não apreender o objeto retratado como um todo apresentado imediatamente, pode compreendê-lo, corretamente, como um conjunto construído, coerente, apesar de arbitrário, de operações sobre a forma de um objeto que o artista rompe em várias partes pequenas, facetadas, em especial linhas e planos, arbitrariamente contínuos e descontínuos (...) O termo simultaneidade descrevia, então, *a experiência do observador sensível — não o procedimento do artista diante de seu objeto* — ao apreciar a harmonia e a unidade plástica da pintura, que se fundamentava na coesão dos elementos construtivos, das relações de formas, das linhas, planos e manchas de tons claros e escuros cuidadosamente ordenados, como unidades efetuando uma transformação surpreendente dos objetos fragmentados e paradoxalmente reconstituídos — paradoxalmente rearticulados com anotações das continuidades e descontinuidades naturais, e a lógica espacial dos objetos reais no espaço tridimensional. (SCHAPIRO, 2002, p. 122)

O cubismo exige do espectador uma espécie de síntese psíquica de diferentes pontos de vista. Nas obras, são multiplicados diversos ângulos possíveis para um mesmo elemento, havendo, assim, uma demanda da experiência do observador que, diante dos fragmentos inseridos nela, tende a uni-la em uma observação simultânea, ou seja, ele pode observá-la por seus variados pontos de vista, num âmbito monofocal.

Gertrude Stein utiliza o termo “simultaneidade” para trabalhar a emoção da plateia junto a emoção dada na peça. Para ela, os atos, falas e descrição de personagens atrapalhavam uma junção das emoções da peça e do espectador/leitor. Por isso, ela utiliza o termo “simultaneidade” como uma maneira de trabalhar a relação entre um espaço “que se move” e um tempo apreendido na duração. O ponto de vista, assim, passa a ser “paralisado”, para que

o movimento dentro da peça seja notado⁴³ — como em uma pintura de paisagem, que você rastreia o olhar pelos fragmentos que configuram a unidade de um todo que “está lá” (STEIN, 1995, p. XLVI). Não é raro que, em suas peças, ela busque um sentido de percepção e duração do tempo, como veremos mais à frente, fazendo com que o texto conduza a um aspecto de “nada acontece”, igualando o tempo da peça ao tempo do leitor-espectador.

Por esse viés, Voris (2012) aproxima as peças-paisagem de Stein às obras de Cézanne, tanto quanto pela forma das suas pinturas tardias, pela vista que ela teve da origem da representação dos quadros do artista. Gertrude Stein, em suas viagens para o interior, se deparou com a Montanha Sainte-Victoire, um dos principais motivos de Cézanne. De acordo com Voris, as estruturas que Cézanne utilizou para pensar as relações entre as partes, que parecem se materializar diante do observador, e o seu sentido de tempo como passagem e duração, fascinou Stein de modo a fazer com que ela quisesse realizar algo análogo em suas peças.

As representações de espaço, cor e luz, e as implicações temporais resultantes, de Cézanne, sugerem uma gama de relações, mesmo quando capturam a contingência e a pura percepção (VORIS, 2012, p. 80). Assim, transmitem uma sensação de paisagem que surge ao criar uma impressão de espaço através de um campo composicional, onde a passagem do tempo é obtida como movimento e, ao mesmo tempo, como estabilidade. Extrair de Cézanne referências para seus escritos, portanto, não era adotar determinadas técnicas da pintura, mas sim observar seu modelo de composição e de sensação de uma paisagem. Como Cézanne, a escritora se recusou a usar o ilusionismo para mascarar diferenças entre a experiência sensorial e os meios representacionais (*ibid.*, p. 75) e, portanto, adentra a um modelo pictórico que enquadra efeitos reais e, juntamente, evidencia a autonomia do meio. Para Stein, na pintura de Cézanne:

[A] paisagem parecia uma paisagem, isto é, o que é amarelo na paisagem parecia amarelo na pintura a óleo, e o que era azul na paisagem parecia azul na pintura a óleo, e se não fosse, ainda havia a pintura a óleo, a pintura a óleo de Cézanne (...) Terminada ou inacabada, ela sempre era o que parecia, a própria essência de uma pintura a óleo, porque tudo estava sempre lá, realmente lá. (STEIN apud VORIS, 2012, p. 75)

A paisagem para Gertrude Stein expressa dois sentidos de tempo que, a primeiro momento, podem soar contraditórios: duração e imediatismo. Ela identifica que, em uma

⁴³ Há alguns trabalhos, como o de Lyn Hejinian, que compararam o movimento da paisagem de Gertrude Stein com os tableaux vivant: “em essência, a paisagem, em virtude de suas próprias leis, é transformada sob atenção em um tableau vivant”.

paisagem, tudo está realmente ali, mas ela é tanto uma perspectiva que o espectador encontra quanto uma visão construída pelo observar. A “simultaneidade” que se insere para ela é próxima a de Cézanne porque a “emoção que confere significado à experiência leva tempo” e, “na paisagem, a sua expressão pode parecer pairar com o imediatismo e a intensidade” associada “ao existir” (VORIS, 2016, p. XXXIV). Nas palavras de Stein (1995, p. L): “uma paisagem não se move, nada realmente se move em uma paisagem, mas as coisas estão lá, e eu coloco na peça as coisas que estavam lá”. A paisagem, desse modo, simplesmente existe, o contato e a relação estabelecida com ela é que admite o rompimento do registro representacional, pois você a observa em todos os seus aspectos existentes e, no fim, “o que constitui significado quando faz sentido é entendido como composicional” (VORIS, 2016, p. XVI).

Em resumo, Cézanne realiza um uso sistemático de cores que visa corresponder a paisagem vista, mas esse uso não é resultado nem da verossimilhança convencional e nem da abstração pura (*ibid.*, p. 87). O pintor, em seus últimos trabalhos, cria em suas pinturas superfícies que parecem avançar e recuar a partir da disposição das cores em que se inserem. Além de seus temas serem os mais cotidianos possíveis; quando realiza retratos ou naturezas-mortas, há uma espécie de imobilidade em todas as figuras, como se o efeito fosse de extremo distanciamento. Diferente das pinturas absortivas do século XIII, em que as personagens são colocadas imensamente voltadas para os seus afazeres, absortas em funções cotidianas, a pintura de Cézanne não propõe a absorção; suas personagens estão paralisadas: quando há uma atividade sendo feita (um jogo de cartas, por exemplo) não há uma concentração expressiva das personagens, elas estão somente imóveis (simplesmente estão lá).

O vínculo entre os elementos, o princípio do agrupamento, é um relacionamento mais complexo que surge lentamente no curso do trabalho. A forma está em constante construção e contribui com um aspecto do encontrado e aleatório para a aparência final da cena, convidando-nos a uma exploração sem fim. As qualidades das coisas representadas, simples como parecem, são efetuadas por meios que nos tornam conscientes das sensações do artista e do processo meditativo de trabalho; os objetos bem definidos e fechados são construídos por um jogo de toques de cor abertos, contínuos e descontínuos. O surgimento desses objetos por meio das percepções e operações construtivas de Cézanne é mais atraente para nós do que seus significados ou relação com nossos desejos, e evoca em nós uma atenção mais profunda à substância da pintura. (SCHAPIRO, 1952, p. 20)

A relação que Voris propõe entre os trabalhos de Stein e Cézanne servem para observarmos o sentido de “simultaneidade” que a escritora encontrou na paisagem, quando o que ela buscava abordar em seus trabalhos não era a da simples organização de objetos

contínuos e descontínuos em um espaço articulado para a experiência do espectador, e sim um surgimento de duração e imediatismo que evocasse a percepção do observador sobre as suas operações escritas. Para Stein, apenas quando o tempo entre o espectador e a obra andam juntos é que há qualquer emoção.

As peças-paisagem de Gertrude Stein não remetem a nenhuma pintura específica, nem mesmo as de Cézanne, mas sim à ideia de pintura, moldura, visualidade e relações. Para ela, tudo o que não fosse exatamente uma história poderia ser considerado uma paisagem.

A paisagem tem sua formação e, afinal, uma peça tem que ter formação e estar em relação uma coisa com a outra e, como a história não é a coisa, pois qualquer um está sempre contando algo, então a paisagem não se move, mas está sempre em relação, as árvores com as colinas, as colinas com os campos, as árvores entre si, qualquer pedaço dela com qualquer céu e, então, qualquer detalhe com qualquer outro detalhe, a história só é importante se você gosta de contar ou ouvir uma história, mas a relação está lá de qualquer maneira. E dessa relação eu queria fazer uma peça e fiz, um grande número de peças. (STEIN, 1995, p. XLVII)

Voltemos ao fato de que ela compreendeu a paisagem como um sistema de relações que se completam como unidade. Para existir, a paisagem precisa, ao mesmo tempo, estar imóvel e em movimento; é como um quadro que se desloca lentamente, transmitindo a sensação de mobilidade enquanto permanece estático.

Stein procura explicitamente evitar associações de ideias e se esforça para reduzir seu vocabulário e a conotação das palavras. “Eu queria me livrar de tudo, exceto da imagem no quadro”. Outra maneira de entender a frase de Stein com sua ênfase na completude é que a cena, embora se estenda no tempo, é uma unidade e, portanto, não apela à memória, não introduz um tempo paralelo. (ALFANDARY, 2019, p. 112)

Na investigação sobre seu trabalho, percebemos que ele se refere à pintura. No entanto, ela observa que foi a paisagem de seus verões em Bilignin que fizeram com que ela escrevesse as peças. As paisagens, para Stein, poderiam ser inseridas enquanto um modelo que alterasse o nervosismo que sentia indo ao teatro, ou seja, as relações espaciais substituiriam o desenvolvimento dramático, e a emoção do espectador coincidiria com a peça, assim como o espectador parece estar copresente com uma paisagem que está lá (VORIS, 2012, p. 74).

Suas viagens para o interior da França eram realizadas de carro, com sua companheira Alice B. Toklas. E, em vários de seus textos, Stein relaciona o movimento que ela queria trazer para seus trabalhos a um veículo móvel, adentrando por meio dessa relação, aos seus experimentos com a escrita. Percebo que molduras existentes no veículo e o fato dele se

movimentar sem que nada dentro dele realmente se mova, contribuíram para que a peça-paisagem fosse pensada como um “movimento dentro”.

Para ela, durante a viagem, as paisagens pareciam as mesmas, com uma ou outra variação; as coisas eram, ao mesmo tempo, móveis, dispersando-se pelo correr do veículo, e sempre iguais, pela similaridade que tinham. Podemos relacionar isso a quando ela vê o motivo de Cézanne, refletindo sobre sobre a repetição e a diferença que era vista em suas pinturas, notando que, até uma paisagem imóvel pode mover-se; que o espaço está ali, o que muda é o tempo em que o percebemos.

Expomos no Primeiro Capítulo dessa dissertação, a relação entre os trens e os carros com o cinema, a forma com que o espectador dos veículos móveis, por meio das molduras das janelas, observaram a passagem do veículo em movimento, tal qual a imagem em movimento do cinema. Notamos também a imobilidade do espectador, cujo movimento se dava em sua frente.

Os trens do século XIX acomodavam os passageiros em conforto estofado que lembrava uma sala de estar burguesa segura, enquanto da janela eles observavam uma perspectiva visual em rápida mudança da paisagem em movimento, relembrando os panoramas pintados da paisagem oferecidos como entretenimento visual. Não apenas as coisas do mundo se moviam, mas também nosso ponto de vista. (GUNNING, 2020, p. 270)

Numa palestra realizada em 1935, intitulada *Retratos e repetição*, Gertrude Stein reflete sobre seus retratos escritos, mas muitas das questões abordadas por ela podem ser notadas em seus trabalhos de uma forma geral. É nessa palestra que ela se concentra na oposição entre repetição e insistência e também que desenvolve um pouco mais a relação entre os seus escritos e o movimento.

A autora faz um comentário sobre o movimento do carro, explicando, a partir dele, o movimento empregado em seus trabalhos. Para Stein, mesmo quando tudo parece estagnado, sempre há movimento; ele pode ser, a primeiro momento, “invisível”: “um motor vai por dentro e o carro segue mas meu negócio meu negócio fundamental como artista não era para onde o carro vai enquanto vai mas com o movimento dentro que é a essência de seu ir (STEIN, 1998, p. 305).

Ela relaciona o exemplo com os retratos uma vez que buscava não um aspecto especificamente externo das pessoas que conhecia, mas sim um detalhe que fazia com que a essência da pessoa fosse mais identificada no texto. Para ela, a exterioridade simples e pura fazia com que a repetição ocorresse e, desse modo, que fosse apresentado o presente, o

passado e o futuro; a verossimilhança pressupunha a lembrança e fazia com que o ritmo interno não fosse percebido. Destacar o ritmo interno, o movimento que faz com que a pessoa seja única, era o desafio dos seus retratos. Então, em vez da repetição, a “mesmice”, ela utiliza a insistência, onde algo, mesmo que pareça igual, está sendo constantemente modificado — assim como o ritmo do motor do carro possibilita a diferença quase inexpressiva da paisagem.

Foucault faz uma análise parecida ao comparar semelhança a similaridade, mas, ele utiliza a similaridade como repetição. Pensamos aqui que se trocarmos as palavras semelhança e similaridade pela repetição e insistência, o modelo de Foucault se encaixaria perfeitamente nas obras de Gertrude Stein.

A semelhança [repetição] tem um “padrão”: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar [repetir] significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar [insistir] se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança [repetição] serve à representação, que reina sobre ela; a similitude [insistência] serve à repetição [similaridade], que corre através dela. A semelhança [repetição] se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude [insistência] faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar [insistir] ao similar [insistir]. (FOUCAULT, 2016, p. 58)

Veremos então, em inúmeros trabalhos, a palavra paisagem para se designar a formação de uma vista e, depois, a vista. Para ela, a paisagem se torna espaço e escrita. Então, todas as coisas que possuem relação visual e espacial podem ser pensadas como paisagem. O que interessa a Stein é a estrutura da paisagem, a fim de apresentar “um evento normalmente não representado no teatro: a escrita da peça” (BOWERS, 1993, p. 121). Desse modo, a paisagem pode abrir-se tanto na natureza, na cidade ou num quarto porque, para ela, a paisagem é um espaço de composição extremamente ligado a dois pólos específicos e não opostos: (1) a concretude de uma palavra simples, cotidiana, ou seja, diferente de autores como James Joyce, ela não as inventa; (2) como essa concretude pode adentrar a novas formas de percepção, modificando o sentido das frases ou dando às palavras novos sentidos conforme elas são inseridas no texto, ou seja, percorrendo um aspecto abstrato. Vejamos bem, não são palavras abstratas, mas sim frases que nos levam a adentrar a um sentido próprio do texto que está sempre sendo construído e, ao mesmo tempo, percebido como uma unidade, uma existência durável em si mesmo.

As peças-paisagem permitem que Stein modele sua teoria de “conversação de um tempo em espaço” e também, na prática, que ela desenvolva, a partir de suas referências

estéticas, um novo modelo de construção dramatúrgica que incluísse o olhar e a relação entre os elementos dispostos no espaço. Desse modo, ela rejeita a narrativa convencional dos textos teatrais, as descrições de atos, falas e personagens; faz com que objetos e acontecimentos “ganhem voz”; e que o diálogo seja, às vezes, dado por todos ou nenhum personagem. Stein estrutura essas peças insistindo em palavras e frases, mudando o significado do texto a todo momento, e o prolongando e, com isso, fazendo com que os personagens e as coisas se questionem sobre a própria identidade ou sobre a localidade em que estão. A única identidade afirmada por Stein é a do próprio texto.

A composição possibilitou uma forma de remodelamento de estruturas dramatúrgicas, substituindo o drama narrativo pela “essência do que aconteceu”, impulsionando, em suas peças-paisagem, a formação de um espaço que se inaugura a todo momento em que as palavras são apresentadas de modo a instaurar o espaço articulado. Como recorrer à ideia de presente, passado e futuro impunha contar uma história e manipular ações, a substituição do tempo cronológico narrativo pela simultaneidade da composição moldava um afastamento da representação dramática convencional para adentrar à composição espacial. Adentrando, assim, a autonomia da escrita.

*

O uso que Gertrude Stein faz da linguagem escrita, como composição visual, retira dela o seu viés utilitário, ou seja, da linguagem em uso cotidiano. A linguagem, para a escritora, adquire um viés estético, de observação espacial do texto em uma página, que pode contribuir tanto para uma percepção sonora de um conteúdo rítmico quanto para a percepção visual de um conteúdo escrito. Como uma escritora de seu tempo, na época, eram constantes os experimentos voltados à escrita.

A linguagem “só entrou diretamente e por si própria no campo do pensamento no fim do século XIX” (FOUCAULT, 2007, p. 420), já que foi nesse momento que as palavras e frases não são e nem dão conta do mundo em sua exatidão, podendo, então, elas mesmas, serem trazidas a jogo e serem pensadas enquanto forma.

Ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda — de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud — a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscorso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI (...) interrogando-a não mais ao nível do que ela diz, mas na sua forma significante:

fazendo-o, permanece-se no estatuto clássico da linguagem. Na idade moderna, a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. (FOUCAULT, 2007, p. 60)

No final do século XIX uma “visão intencionalmente fragmentária e internamente descontínua” também se tornou uma opção comum dos pintores (GALASSI, 1981, p. 14). Uma imagem era obtida como um “detalhe esculpido a partir de um todo maior e mais complexo” (1981, p. 26), valorizava-se “cada vez mais o mundano, o fragmentário, o aparentemente descomposto”; era “nas qualidades contingentes da percepção”, que se encontrava “um padrão de autenticidade artística e moral” (1981, p. 28)⁴⁴.

Além disso, “se há uma revolução na natureza e na função do signo no século XIX, ela não acontece independentemente da reconstrução do sujeito” (CRARY, 2012, p. 26). A virada do século XIX para o XX, “é um momento em que o visível escapa da ordem atemporal da câmara escura” abrigando-se “no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano” (2012, p. 74). O corpo é detentor também da visão, já que o próprio corpo de quem observa, junto a sua subjetividade, começa a ser entendido como o lugar que possibilita ver.

Nesse momento, há também a ascendência da biologia e anatomia, que possibilitaram “apreender na profundidade do corpo as relações que ligam os órgãos superficiais àqueles cuja existência e forma oculta asseguram as funções essenciais” (FOUCAULT, 2016, p. 314). O exterior, para além de sua visibilidade, possuía algo a mais. Os órgãos, escondidos dos olhos, e que fazem parte da organização interna do corpo, deslocam o saber para a profundidade das coisas e, assim, o visível é intrinsecamente ligado ao que está oculto. Esse dessecamento das camadas do corpo operam também modificações na relação com as palavras: se no Renascimento tínhamos uma separação total entre palavra e objeto; logo após, uma relação específica, onde cada palavra significava uma só coisa; nesse momento, há um vazio entre a palavra e o objeto, algo que não pode ser completamente definido.

⁴⁴ Também, a paisagem natural, como era vista no início do século XX, propunha um modo de organização próprio dado a partir de um olhar e uma sensação de espaço. Em *Filosofia da paisagem*, Georg Simmel, contemporâneo de Stein, considera a paisagem como parte de uma natureza composta, redefinida e fragmentada. Para ele, a natureza existente como unidade indivisível impossibilita a constituição de uma individualidade. Somente quando uma partícula se relaciona com outros elementos de seu meio, ou seja, quando ela é uma natureza fracionada, é que ela pode ser considerada paisagem. A paisagem pode até surgir como natureza, mas para que se torne paisagem é preciso que se “aparta da unidade imparável”, exigindo “um ser-para-si talvez óptico, talvez estético” (SIMMEL, 2009, p. 6). A demarcação da paisagem, assim, se dá com o olhar humano, que divide a natureza em partes com o intuito de reorganizá-la num instante que pode ser tanto momentâneo quanto duradouro. O sentimento de paisagem de Simmel é separado do sentimento de natureza, justamente pelo seu afastamento com a unidade e o conjunto, propondo um modelo de mundo de estruturas de relações; ele se apresenta como algo arrancado da natureza e transformado em um produto particular para que seja criado algo novo “acolhendo o ilimitado nos seus limites” (*ibid.*, p. 8).

Em resposta a esse conflito, surgiram uma série de debates filosóficos e projetos literários, já que as noções de linguagem a tratavam como algo que existe no mundo, mas que também faz parte de um ponto de vista extremamente subjetivo. Como uma escritora presente nas discussões sobre essas “formas modernas”, Stein está constantemente fixada em como se deve escrever, o que são peças, o que são narrativas, o que é a repetição tão ocorrida no mundo, o que é um autor, etc., para ela a linguagem se torna uma ferramenta estética e múltipla de se pensar um mundo. Devido a isso, ela relaciona, na maior parte das vezes, a linguagem escrita e a falada, para que ambas sigam a mesma lógica obtida nos seus experimentos: se torne esteticamente notável. A linguagem cotidiana é transportada para algo fora da escrita, por esse motivo ela escrevia em inglês, mesmo morando na França por tanto tempo. Para Stein, o seu idioma nativo era o único possível para se pensar tais formas estéticas, porque ela precisava estar longe o suficiente da linguagem cotidiana para pensar na linguagem enquanto escrita. Em outras palavras, a distância fazia com que ela pudesse pensar a frase fora de seu sentido utilitário⁴⁵.

A partir da resignificação dos objetos tradicionais do proscênio de uma peça; ao alternar objetos, nomes de personagens, confrontar identidades e utilizar, sempre, palavras simples, ela transforma o texto em composição. Suas obras evidenciam a escrita e retiram dela o valor de uso para dar às frases um caráter estético. Para isso, ela busca compreender a relação entre o tempo e a emoção; o tempo e o movimento e o tempo e a percepção. Compor uma peça era, então, trabalhar a escrita das palavras enquanto relações perceptivas entre tempo e espaço e entre o concreto e o abstrato. Todavia, o abstrato não é aquilo que não conhecemos, é simplesmente o modo pelo qual olhamos as coisas que tendem a durar (mesmo que imediatas).

⁴⁵ Há trabalhos, como o Marjorie Perloff (2019), em “*Une cessation des ressemblances*”: *Stein/Picasso/Duchamp*, que aproximam essa relação com a linguagem em Gertrude Stein aos *Readymades*, de Marcel Duchamp, uma vez que ambos “trocam” o valor de uso de um objeto para o seu viés estético, confrontando, assim, os modos de se pensar a arte. Dentro de todas as suas diferenças e possíveis semelhanças, o que é válido pensar é como a reformulação das frases, as repetições, sonoridades, uso de uma ou outra palavra extremamente cotidiana, alternância ou inexistência de pontuações, entre outros elementos, faz com que as peças de Gertrude Stein realmente deem outros significados para a linguagem.

2.1. LIGAR A LUZ

O texto da ópera⁴⁶ *Doutor Faustus liga a luz* (1936)⁴⁷ se inicia: Faustus está de pé, “à porta de seu quarto, com os braços erguidos no batente olhando para fora; atrás dele um brilho de luz elétrica”. Na ópera de Gertrude Stein, Doutor Faustus vende a sua alma em troca da invenção da luz elétrica. Mas, quando a luz elétrica aparece, ela acaba com toda a luz natural existente; não há mais sol e nem lua.

Faustus

(...) tudo continuo tendo tanta luz que a luz não reluz e pra que serve afinal a luz, você enxerga muito bem sem ela, você passeia muito bem sem ela você se levanta e vai para a cama muito bem sem ela, e eu queria fazê-la e o diabo a pegou sim você diabo você não a quer mesmo e eu vendi minha alma pra fazê-la. Eu fiz isso mas eu tenho uma alma pra pagar por isso.

Faustus vive atormentado, se culpando pelo ocorrido (“se eu não tivesse tido pressa e tivesse tomado meu tempo eu teria sabido fazer luz elétrica branca e luz do dia e luz da noite”). A entidade do diabo (Mephisto) já não o assombra, o que assombra Faustus é a sua própria escolha; ele questiona a si mesmo, e não as entidades “ocultas”. Para ele, a luz artificial tornou tudo continuo (“tudo continuo tendo tanta luz que a luz não reluz qual a utilidade da luz, você pode enxergar muito bem sem ela, você pode andar por aí muito bem sem ela”). Não há mais definição de tempo, de dia e noite; ele adentra a uma escuridão “interna” e eterna (“não há morte, não há vida, não há morte, há apenas todo dia, todos os dias, e quando não há dia, não há dia”). O diabo, então, permanece da mesma cor (vermelho) tanto a noite quanto de dia, o que já não exibe nenhum charme para Faustus. A escassez da luz natural impossibilita que as coisas mudem: não há tempo, assim não há morte nem vida; e

⁴⁶ Para Stein, tanto as peças quanto as óperas podem ser consideradas peças-paisagem para Stein. Na pesquisa sobre as peças, percebi que os autores definem de maneiras diferentes o que seria a peça-paisagem, não há um consenso sobre qual época a autora realmente trabalha a paisagem e não apenas peças. No Brasil, a pesquisadora Inês Cardoso Moreira (2009) conclui, como Stein mesmo cita em *Peças*, que “tudo que não é uma história pode ser uma peça” (STEIN, 1995, p.XLIV). Ela relata que mesmo havendo a definição dessas peças por meio de datas, como outros autores propõem, ainda seria difícil desvendar “o que seria o que”, pois Stein “forneceria informações contraditórias não só sobre as datas em que teria escrito as peças como quanto ao subgênero a que elas pertenceriam” (MOREIRA, 2009, p.35). Moreira comprehende as peças-paisagem realizadas por Gertrude Stein como todo texto dramatúrgico não-narrativo. Já Linda Voris (2016) data as peças-paisagem como as peças realizadas a partir de 1922. Ela observa que as mudanças para adentrar ao conceito de paisagem podem ser relacionadas aos textos anteriores, mas é somente nessa época que ela se torna mais clara. Essa época de modificação nas formas das peças que Voris cita, é relatada por Stein em *Plays* como o momento em que observou que a peça poderia ser como uma paisagem. Me aproximo mais, neste trabalho, da concepção de Bowers (1993), que percebe que há uma consistência da fórmula espacial a partir dos anos 1920.

⁴⁷ Utilizei a tradução de *Doutor Faustus liga a luz* realizada por Fábio Fonseca de Melo (1997).

nem mesmo as alterações da cor de Mefisto, que seriam proporcionadas pela variação da luz, se tornam possíveis.

Ele pede para que o diabo vá embora ou fique para ver “o que o diabo *pode* dizer”. Ao mesmo tempo que Faustus se remete ao diabo, ele parece falar para o espectador/leitor. Ou seja: já que não há mais tempo, todos podem ir embora, mas, se quiserem, que fiquem, mas, para observar, não mais o tempo, “o que um diabo *pode* dizer”. A resposta do diabo, além de que ele “*pode* sorrir” é de que apenas Doutor Faustus *pode* saber, ele é o diabo e só lhe diz “sim”. A repetição da palavra “*pode*” é compreendida como a expressão de uma eventualidade, ou seja, Stein suprime completamente a ação. Ao trabalhar com a palavra “*pode*”, nenhum evento na ópera é confirmado de imediato e, quando é, acaba sendo cancelado em seguida. A autora insere a ópera no campo das possibilidades, onde tudo o que acontece parece flutuar em uma suspensão temporal, permitindo que, mesmo em transformação, o tempo permaneça estagnado.

Faustus, irritado com a venda de sua alma para Mefisto, alma que ele questiona mesmo ter, responde ao diabo:

Faustus

(...) O que eu sei eu sei, eu sei como eu faço o que faço quando vejo o caminho e sempre qualquer dia eu verei outro dia e você diabo velho você sabe muito bem que você nunca vê outro caminho que não seja o caminho do inferno você só conhece um caminho. Você só conhece uma coisa, não está nunca pronto pra coisa nenhuma, e eu tudo é sempre agora e agora e agora talvez através de você eu comece a saber que é tudo apenas assim, que a luz por mais que reluz não será nunca outra coisa além de luz, e que qualquer luz é apenas uma luz e agora não há mais nada nem de dia nem de noite mas apenas uma luz.

Logo após a resposta, Faustus dá um chute em Mefisto e as luzes “começam a ficar bem alegres”. Com o Doutor Fausto já sozinho, sentado em uma cadeira com as luzes ao seu redor, uma das luzes elétricas sai e é substituída por uma luz incandescente. A luz “fica alegre” e “sai” como se caminhasse pelo espaço. Stein humaniza um objeto inanimado.

De acordo com Moreira (2007, p. 126-127), a luz do teatro é o “pintor da cena”, e foi depois das invenções de Apia (1962-1928) que a iluminação ganhou destaque na encenação. Após essas invenções, as luzes começaram a ser colocadas como elementos cênicos atuantes, dando uma expressividade maior para a movimentação dos personagens e sendo, ela mesma, vista como uma forma de expressão, mesmo sem ninguém em cena; Moreira exemplifica com o caso de *Rêlache* (1924), um balé de Francis Picabia e a peça *Strip-tease e teatro irregular*

(1980), de Joan Brossa. Porém, a peça de Stein evidencia a luz enquanto motivo e personagem, elas cantam, dançam e caminham.

Gertrude Stein espacializa a luz. Ela a torna um objeto extremamente ambíguo, pois é tanto o “pintor da cena” (em alguns momentos a luz da cena é definida como em uma rubrica) quanto um personagem em um texto. A luz “pinta” a cena participando ativamente dela. Se ela faz isso, é para evidenciar tanto o objeto simbólico da luz — podemos pensar também na luz enquanto ideia de pensamento — quanto para expor um objeto central nas cenas teatrais. Como no cinema, a luz do teatro permite que o espectador distinga os espaços e contribui para a cronologia das cenas. Se todas as luzes são obviamente artificiais todo o tempo e o espaço se tornam “falseados”.

*

Na ópera de Stein, o fim da luz natural é intrínseco ao surgimento das luzes artificiais. Faustus praticamente nos pergunta, como se fossemos Mefisto: “o que podemos dizer ou ver quanto a isso?” ou “o que podemos dizer ou ver sem a definição de tempo e de espaço?” Faustus passa a peça inteira lamentando a perda da luz natural; a luz artificial está em todas as partes. Só podemos ver as palavras se movimentando no texto junto à sensação das luzes elétricas se movimentando enquanto cena e personagem.

Em *Hotel Monterey*, de Chantal Akerman, passamos o filme inteiro investigando os espaços artificiais, onde a luz natural desapareceu com a transição para a noite em um ambiente interno. O que desaparece, no hotel, é também a própria luz do dia. Restam apenas as luzes artificiais, que ganham destaque nas cenas, pois é por meio delas que o espaço do hotel se torna abstrato, permitindo-nos notar os grãos da película e as formas que não são imediatamente vistas.

A luz, no filme de Akerman, modifica o modo como vemos os espaços: se estamos dentro dos elevadores, a luz é um objeto que nos leva a compreender as janelas como um ponto de foco para a cena, e também é uma ferramenta que nos relaciona, inicialmente, com a passagem do tempo. No hotel, é por meio das luzes que temos a impressão de nos localizarmos nos andares e que percebemos tanto a ausência de uma localização quanto a modificação dos espaços dos elevadores — num momento a luz da janela está à direita e, num outro, à esquerda. As luzes, assim, guiam a nossa indefinição de lugar; a montagem modifica a cronologia do tempo e, com isso, faz com que não tenhamos uma exata definição do local em que estamos — os andares vão correndo pelas janelas e a montagem se dando em

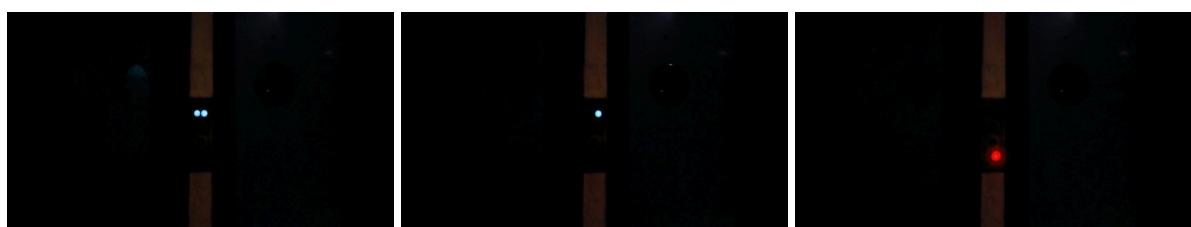
fragmentos, podemos estar tanto no segundo quanto no sexto andar. São as luzes também que nos fazem adentrar a abstração, notando o espaço como puro objeto estético.

É interessante pensar que a luz vinda da janela circular do elevador é um objeto simbólico, que nos remete a artificialidade do tempo no hotel — já que não são mais as luzes naturais, o sol está “apagado”, que nos guiam — e lembram também a entrada de luz pelo obturador da câmera, próprio para a formação de uma imagem em um aparelho fotográfico. Akerman faz com que, a partir das luzes, percebamos a forma que constitui o filme enquanto filme.

A luz ganha destaque em ambos os trabalhos, de Stein e Akerman. Nas peças e óperas, elas são transformadas em personagens e tema para os diálogos. No filme, em dados momentos, as luzes se tornam o ponto de referência da imagem; em um dos quartos, miramos a janela com a ausência de luz, em outro, a luminária que torna tudo mais claro; ou temos uma relação com elas enquanto objeto (luz externa, luminárias estilo um globo de luz, luz dos botões dos elevadores); elas nos fazem percorrer os espaços notando outras camadas presentes neles. Elas se tornam o rosto da paisagem, já que, para Béla Balázs:

Mas não é qualquer segmento de terra que é paisagem. A natureza objetiva, a natureza natural não o é. A paisagem é uma fisionomia, um rosto, que de repente em um ponto de uma região nos olha, como acontece com linhas emaranhadas de um *trompe-l'oeil*. Um rosto da região com uma expressão totalmente certa, embora indefinível, com um sentido distinto embora inapreensível. Um rosto que parece ter uma profunda relação emocional com o homem. Um rosto que quer dizer o homem. (BALÁZS apud AUMONT, 2004, p. 227)

No corredor, de frente para os elevadores, observamos por um longo tempo as luzes dos botões de acesso aos elevadores, que acendem e apagam. Primeiro, olhamos para elas tentando compreender onde os elevadores estão e, depois, conforme o tempo passa e elas se acendem e apagam — vermelhas ou brancas ou os dois —, nos fixamos em simplesmente observá-las. As luzes parecem ganhar vida própria, como se adentrassem a uma dança lenta e hipnótica.



Frames do filme *Hotel Monterey*

Mas, se a nossa atenção é voltada para objetos que normalmente não se inserem dentro de uma cena como foco principal, não é pela simples aparição deles, e sim pela continuidade com que eles surgem e pelo tempo ao qual somos expostos a eles. Permanecemos por um longo tempo dentro dos elevadores, até nos acostumarmos com a passagem das luzes no sobe-e-desce entre os andares. E somente quando nossa percepção torna o movimento natural notamos como as luzes influenciam a maior nitidez dos grãos que formam a imagem e nos levam a enxergá-la como rastros de cores que se sucedem. O que vemos pelas janelas circulares dos elevadores é a pura e simples passagem de luz pelos espaços e entre os espaços.

Em *Doutor Faustus liga a luz*, as luzes vão se transformando durante os atos e falas, ora são personagens, ora invadem a rubrica e se referem ao próprio texto. Elas podem tanto estar dentro de cena quanto fora:

No terceiro ato da peça, Stein indica, em uma rubrica, que “as luzes elétricas brilham, mas a sala está escura”. Neste momento há uma dissociação entre a iluminação da cena (sala escura) e a atuação das luzes elétricas. Ao instaurar-se esta separação, fica evidente que as luzes de Faustus podem ser mesmo consideradas personagens da peça, já que, em dado momento, podem não possuir nem mesmo a função de iluminar a cena. (MOREIRA, 2007, p. 129)

Ainda no primeiro ato, enquanto Doutor Faustus e seu cão fazem um dueto para as luzes elétricas (“Lame-me lave-me”), as luzes “vêm e vão”, depois “ficam mais fortes mas nada acontece”; Doutor Faustus percebe que elas não *veem* o cachorro e, em seguida, elas “tornam-se pálidas”. Um menino brinca com o cão e só assim “Doutor Faustus desvia o olhar das luzes elétricas e canta uma canção”. A luz elétrica é o objeto que nota a cena e a acompanha, ao mesmo tempo, se nega a iluminar um ou outro personagem; elas permanecem fixas ou caminham pelo espaço; são personagens-objetos das cenas. Quando Faustus para de observá-las e entra em uma conversa com o Menino, as luzes se tornam também o tema do diálogo:

O menino
O dia de hoje começa hoje
Hoje em dia
A lua inicia o dia
Doutor Faustus
Não há lua no dia de hoje em dia
Silêncio pesado
Você faria o que eu faria
Não há lua no dia de hoje em dia.
Silêncio e o cão diz
Obrigado eu diria
Obrigado todo dia
O menino diz

De vez em quando eles acordam.
 Doutor Faustus diz
 Eu não devia pensar
 Não devia
 Não devia não.
 Faustus dirige-se ao menino e ao cão
 A noite é melhor que o dia agora então por favor vão embora (...)
 Faustus dá meia-volta e começa
 Eu a ouvi ele diz
 Eu a ouvi contar
 Mande-a cantar
 Cantar tudo então cantar uma canção
 Tudo então amanhecer e anoitecer
 A luz do dia e a luz da noite a luz da lua e a luz estelar a luz elétrica e
 crepuscular toda luz há de apagar.

As luzes estão em toda parte, são o assunto, a rubrica, as personagens e o “pintor” da cena. Assim elas são vistas por Faustus, que reclama sempre da quantidade de luz. Doutor Faustus, logo no início da ópera, nos indica que, nela, veremos a artificialidade das luzes, que estarão em todas as partes.

No diálogo com o menino, Faustus, retoma o ponto de que, ao desejar o aparecimento das luzes artificiais, o tempo se tornou um só, já que não há a passagem do dia para a noite. É peculiar o fato do Menino não observar o sol como um indicador do dia, e sim a noite. Ele espera que a lua anuncie o dia, ou seja, anuncie a passagem do tempo, mas “não há lua no dia de hoje em dia”. O sol dá lugar à lua no indicativo sobre o dia, o tempo, mesmo visto de modo cronológico, é arbitrário. Além disso, Faustus considera que “a noite é melhor que o dia”, uma afirmação que não vai para lugar algum já que até mesmo o sol e a lua são confundidos no texto. Quando o marcador de tempo, a lua ou o sol, desaparece, Faustus torna-se um confinado, tanto na escuridão quanto num espaço e tempo abstrato. Isso é notável também pelo Cão que diz “obrigado eu diria obrigado todo dia”, só que ele repete “obrigado” a peça inteira. O marcador de tempo sumiu, com ele, um dia pode ser cada ato, cada frase, cada palavra. Sem as luzes o Cão não comprehende mais o tempo.

*

Com a passagem da ópera, Doutor Faustus continua se martirizando pela venda de sua alma e a ausência de luz natural. O cão já não pode uivar para a lua, porque ela não existe e o menino não pode ver o cão uivar. E, quando algo surge pela janela, Faustus tem esperança de que seja a lua

Todos dormem no escuro com as luzes elétricas todas ligadas, e então alguma coisa aparece na janela

É a lua diz o cão é a lua diz o menino é a lua não me acorde é a lua diz Faustus.

Não diz a mulher não é não é a lua não, eu não sou a lua eu estou na janela

A lua se torna quase um objeto que pode aparecer a qualquer momento, ela é tratada como um personagem que pode chegar como se estivesse caminhando (tanto que ela é confundida com a Mulher). Faustus é completamente sufocado pela autonomia das luzes que são artificiais e, até as que não são, podem ganhar um corpo e caminhar. Tudo se torna corporificado, ela humaniza todos os aspectos da cena.

Na ópera de Stein não há grandes saltos temporais. Tudo se passa em um determinado momento, que é indefinido e, assim mesmo, é possível verificar uma duração. Isso se dá porque é justamente os movimentos do texto, suas repetições de palavras e construção de relações, onde nada é confirmado e tudo pode acontecer, que percebemos um presente construído como um movimento e uma imobilidade de ações que fazem com que a peça retome o mesmo tempo.

Doutor Faustus liga a luz é uma das peças mais narrativas de Stein, existe nela uma história fragmentária que se dá pela relação entre os objetos, os espaços e as personagens, mas que não pertencem a ações consecutivas. Para ela, a peça e a ópera segue “sendo uma coisa existindo”; não tem enredo, “é pura atividade visível, assim como uma paisagem” (MOREIRA, 2007, p. 7). Nela, é possível notar, além da relação entre o tempo e o espaço, a transformação dos lugares e da própria escrita, que se torna, como em todos os seus trabalhos, o ponto de maior destaque. Além de elencar e dar voz a elementos indispensáveis para uma cena no teatro, Stein destaca o seu texto como objeto visual indissociável de uma cena.

Em outros trabalhos, a escritora também coloca elementos do proscênio em destaque, um exemplo é a peça *Uma cortina* (1913), que evidencia os movimentos realizados por uma cortina em uma peça. O foco dado a esses objetos é para fazer transparecer os aspectos essenciais para a construção de uma peça, ela mostra tudo aquilo que é “apagado” pela encenação convencional. Por isso, em *Doutor Faustus liga a luz*, além da luz fazer com que o tempo não seja mais cronológico, ela interfere diretamente na compreensão dos espaços em cena e, mais ainda, no espaço do texto. Como o “obrigado” que acontece a todo momento em que o cachorro redefine o seu tempo, as luzes dão a ver a construção visual da ópera de Stein, elas estão em todos os elementos que compõem um texto teatral tradicional. Os espaços textuais vão sendo transformados durante a peça e, com ele, as identidades das personagens vão sendo contestadas, assim como a identidade da peça enquanto peça.

2.2. IDENTIFICAR OS ESPAÇOS

É sempre isto ou aquilo. Às vezes eu queria que fosse, e isso, e isso, e isso.
(AKERMAN, 2004, p. 29)

Começamos, em *Hotel Monterey*, observando certos personagens projetados num espelho que parece uma moldura encaixada na parede do hotel. Lá, pelo espelho, vemos também a luz do dia, que desaparece de vez com o passar do filme — para, no fim, retornar. Depois, vemos algumas pessoas, que se deslocam pelos espaços, mas não acompanhamos nenhuma delas. A narrativa é rompida a partir da identidade anulada daquelas que poderiam vir a ser as personagens do hotel. No filme, as identidades são deslocadas para que a identidade da imagem do hotel prevaleça. Precisamos, assim, prestar atenção no que acontece nos espaços; não nos apegamos a nenhuma linha do tempo, e adentrarmos as linhas da própria forma do hotel. Mas, ainda há um mistério que ronda o hotel, não sabemos ao certo porquê ou quando ele será revelado. Ficamos sempre alerta, esperando para que algo apareça nos corredores, até percebermos que o mistério é a própria forma com que o filme trabalha com as imagens; com as lacunas daquilo que não podemos associar e nem enxergar.

Nas peças de Stein acontece algo parecido, é a partir daquilo que não podemos presumir que adentramos a própria escrita dos textos. Elas se constroem dentro de uma organização própria, onde a narrativa é, muitas vezes, inexistente. As personagens aparecem e desaparecem nos atos, seus nomes não são mencionados ou, então, elas mudam de nome. Também, um ato pode ser uma personagem e, uma fala, pode ser uma rubrica. Percebemos, ao longo das peças, que as personagens servem para evidenciar as palavras ou os aspectos das relações que o texto constrói e, assim, as identidades se tornam confusas. Essa confusão é sugerida no texto de *Doutor Faustus liga a luz*.

Além de Faustus, Mephisto, o Cão e o Menino, há outras personagens na peça, a de maior destaque é a Margarida Ida Helena Anabela. A personagem tem um aglomerado de nomes comuns que, por se tratarem somente de uma pessoa, o torna estranho — de modo semelhante, às palavras às quais Stein se utiliza, são comuns, o que causa um estranhamento é o modo pelo qual elas se relacionam umas com as outras. A chegada de Margarida Ida Helena Anabela é anunciada:

O nome é o nome é o nome dela é Margarida Ida e Helena Anabela.
Faustus canta

Eu sabia eu sabia as luzes elétricas quiseram dizer nenhum cão pode saber
nenhum menino pode saber eu não posso saber eles não podem saber as luzes

elétricas quiseram dizer eu não saberia não poderia quem pode quem pode saber quem quer dizer eu sei você sabe eles podem saber o nome dela é Margarida Ida e Helena Anabela e quando falo oh quando falo oh se eu se eu se quando falo, oh vá embora e vá embora e fale e fale e fale e fale e fale e no inferno se cale.

Então Margarida Ida Helena Anabela confirma o seu nome (“eu sou eu sou meu nome é Margarida Ida e Helena Anabela”), e depois de um certo tempo, ela se questiona: “seria a mesma *tela* se meu nome não fosse Margarida Ida e Helena Anabela”. Há aqui uma aproximação entre a peça e a pintura: seria a mesma pintura de algum elemento fosse alterado? Seria a mesma personagem se o seu nome fosse outro? Há uma repetição das três últimas letras de Margar(ida) no nome Ida, e também uma repetição do “na” com um “a” no meio em Hele(na) A(n)abela, que faz com que os nomes, quando pronunciados, pareçam unidos. O que Stein propõe é que, tal como uma pintura, que um detalhe pode transformá-la em outra, um nome, em sua ópera, é um objeto de extrema importância.

Margarida Ida Helena Anabela é picada por uma cobra e começa a se perguntar com mais frequência:

E eu eu sou Margarida Ida ou eu sou Helena Anabela
Oh eu sou ela
Eu sou Margarida Ida ou eu sou Helena Anabela
Eu sou ela oh eu sou ela
Eu sou Margarida Ida ou eu sou Helena Anabela.
Ela pára ela lembra da víbora e num sussurro ela diz foi uma picada foi uma mordida não estou ferida, foi uma picada foi uma mordida, não estou ferida foi uma picada foi uma mordida.
Ela vai embora e de repente ela pára.
Ele dirá
Ele dirá que eu sou Margarida Ida que eu sou Helena Anabela
Ele dirá

A personagem precisa que alguém confirme a sua identidade, já que não sabe se é exatamente ela a Margarida Ida Helena Anabela. Isso faz com que seu nome seja repetido diversas vezes no texto. É como se, pela repetição, ela buscasse uma confirmação de sua identidade. No espaço, acontece algo semelhante: conforme o cenário vai se repetindo, ele se perde, e percebemos que estamos em outro lugar, mas ainda assim é o mesmo.

Margarida Ida Helena Anabela tem as ações expostas e canceladas tais como as do personagem de Faustus, ela diz que *poderia tentar* sentar e chorar, o que faz com que surja um novo cenário. Se antes estávamos em um espaço interno, onde havia uma porta e uma cadeira, agora estamos em um espaço externo, onde há selvas selvagens. Quando a personagem começa a falar como são “selvagens as selvas”; ela se senta e diz que ela gostaria

de uma cadeira e um tapete, mas ela está na selva. O espaço é modificado, mas Margarida Ida Helena Anabela observa “eu estou aqui” e repete “eu estou aqui e aqui é aqui e aqui”, afirmando estar no próprio texto (MOREIRA, 2007, p. 141).

E eu sou eu e eu estou aqui e como sei como é selvagem o mundo é como é selvagem as selvas são a selva chamam de selvas o pobre homem de terno mas eles me cobrem e se eles cobrem como é selvagem eles são selvagens e selvagens e selvagens como são, como sei como são selvagens as selvas se nunca vi uma selva não (...)

Ela senta.

Eu quero (diz conversativa) eu quero se eu quisesse que quando eu sentasse isto não estivesse aqui mas ali ali onde eu teria uma cadeira ali onde eu não teria que olhar em volta medrosa todavia tudo lá onde havia uma cadeira e um tapete debaixo dela me faria saber que ali fica ali, mas aqui aqui contudo fica nada nada como um tapete nada como uma cadeira, aqui à beira é tudo selvagem eu ouço eu ouço que aqui tudo que é selva é selvagem e eu estou aqui e aqui é aqui e aqui estou eu sentada sem cadeira sem tapete, oh alguém faça com que um tapete e uma cadeira me salvem das selvas das selvas selvagens em tudo aqui e lá onde tudo é selvagem selvagem e eu eu não estou lá eu estou aqui oh vá eu não estou lá.

Nas peças de Stein, as personagens questionam suas identidades, que estão em constante modificação — às vezes, até mesmo, se perguntam se são a mesma pessoa. Moreira (2007, p. 55) observa que “se é central no pensamento de Gertrude Stein, a questão da identidade, esta é muitas vezes problematizada a partir de sua relação com o espaço”. Para Benjamin, o tempo estaria ligado a uma repetição e inadequação: “no tempo, somos apenas o que somos” e “o que sempre fomos”, já “no espaço, podemos ser outra pessoa” (BENJAMIN apud SONTAG, 1986, p. 90). É no espaço de um texto que, para Stein, as personagens podem ser outras pessoas e os lugares podem se modificar, como se ela nos desse-a-ver como-que a sua escrita em processo, como se tivéssemos a impressão de visualizar dois espaços ao longo do tempo. Para Moreira:

Margarida, em sua fala, sugere pelo menos três idéias de espaço: o espaço nulo (“aqui contudo fica nada”), as selvas selvagens das quais ela não consegue escapar e, por fim, um espaço que se oporia às selvas, que representaria o ambiente confortável de uma casa: uma cadeira e um tapete. Estes três ambientes se alternam no decorrer do discurso da personagem, provocando no leitor/espectador, uma impressão de mobilidade, de indefinição espacial (...) Mesmo quando a floresta parece mais presente, os outros dois ambientes hipotéticos como que a circundam sugerindo que a qualquer momento eles podem se apresentar com maior força. A presença das selvas éposta constantemente em dúvida por Margarida Ida e Helena Anabela, de forma que este espaço, mesmo no âmbito ficcional, parece irreal. (MOREIRA, 2007, p. 63-64)

Essa sugestão de múltiplos lugares em *Doutor Fausto liga a luz* faz com que tenhamos a percepção de um espaço real e de um espaço abstrato. Diferente da leitura de que eles

parecem soar como fragmentos recortados em um mesmo plano, como uma colagem, acredito que essa irrealidade é a construção e modificação de um espaço único, que se dá no decorrer de um tempo, onde as relações mentais podem transformar um mesmo espaço em outro.

*

Para que as identidades sejam sugeridas, modificadas ou questionadas, e para que os espaços ganhem formas que se transformam ao longo da peça, é necessário que determinadas palavras se repitam ou se justaponham, gerando novos modos de associação entre elas. Stein “procura manter as indefinições de lugar e identidade até que a própria repetição acabe por impor os personagens em cena” (MOREIRA, 2007, p. 66).

A peça *Questão de Identidade* (1936)⁴⁸ começa com uma afirmação: “eu sou eu porque o meu cachorrinho me conhece”. Como em *Doutor Faustus liga a luz*, o “eu” logo será repetido e questionado: “eu sou eu porque o meu cachorrinho me conhece, mas talvez se ele não me conheça e se ele não conhecesse eu não seria eu”. Com o passar dos atos, ela incrementa: “se eu sou eu então meu cachorrinho me conhece” e então: “e como você gosta do que você é. E como vai você o que você é. E tem isso a ver com a mente humana”. Conforme a peça vai sendo lida, de modo parecido com a personagem Margarida Ida Helena Anabela, a personagem (indefinida) passa a peça inteira se perguntando quem ela é e o que é a identidade. Desse modo, Stein transforma tanto o coro (múltiplas pessoas) quanto as lágrimas (substância produzida pelo olho) em personagens.

Você entende qualquer coisa melhor sabendo onde ela está ou não.

Coro. Ou não.

Coro. Não não porque para saber onde você está você tem que se lembrar.

Coro. Sim não.

Coro. É claro sim não.

Coro. Então é claro ninguém pode estar interessado na natureza humana.

Coro. Ninguém está.

Coro. Ninguém está interessado na natureza humana.

Coro. Nem mesmo um cachorro.

Coro. Isso não tem nada a ver natureza humana não tem nada a ver com coisa alguma.

Coro. Não não com um cachorro.

Lágrimas. Não não com um cachorro.

Coro. Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece.

Coro. Isso não prova nada sobre você isso só prova alguma coisa sobre o cachorro.

Lágrimas. Sim daí eu te disse natureza humana não é nada nada interessante.

⁴⁸ Para essa peça, a tradução utilizada foi a de Inês Cardoso Moreira (2007).

Nessa peça, Gertrude Stein trabalha a questão da repetição e da diferença. Ela constrói todo o seu argumento tendo como exemplo a questão da identidade, que se faz a e se desfaz, uma vez que as modificações servem para adentrar o reconhecimento de uma identidade voltada para o próprio texto, ou seja, se não temos a informação sobre quem e o que é algo em si, vemos a construção que a repetição de frases e palavras produzem como puro elemento textual. Justapor uma frase à outra serve, nesse modelo, para justapor frases em que as palavras são quase as mesmas, mas que, por meio de uma mudança na ordem, uma adição ou uma subtração, acabam ganhando outra relação. A identidade, para Gertrude Stein, é inconclusa porque se altera ao longo do texto. Mesmo com a repetição de uma mesma palavra, o espaço textual se modifica.

Assim, a identidade, enquanto espaço, é a identidade indefinida dos objetos que mudam dentro do mesmo ato, bem como das luzes e cortinas, que ganham destaque para evidenciar tanto a construção do espaço textual quanto tudo aquilo que constitui uma cena teatral.

Parte de suas palestras na Universidade de Chicago e na Universidade de Harvard, em 1935, pode ser lida em seu texto *Retratos e repetição*. Como sublinhado no início desse capítulo, Stein acredita que a lembrança faz com que cada um seja um, e isso não funciona para definir o aspecto de algo. Para ela, o ideal é insistir: na insistência algo muda e, assim, cria-se uma coisa nova. Ao insistir, nada mais é o mesmo. Um dos exemplos de insistência que a escritora dá é o das entrevistas em cenas policiais, onde o crime é sempre o mesmo e a história também, mas a ênfase dada a algo diferente pode mudá-la totalmente. Outro exemplo é o pulo de um sapo:

É muito parecido com um sapo pulando, ele nunca consegue pular exatamente a mesma distância ou a mesma maneira de pular em cada pulo. O canto dos pássaros é talvez a coisa mais próxima da repetição, mas se você ouvir, eles também variam sua insistência. Essa é a expressão humana dizendo a mesma coisa e insistindo, e todos nós insistimos em variar a ênfase. (STEIN, 1998, p. 288)

Isso pode ser notado em *Questão de identidade* quando, se um cachorro te conhece, você é você, ou seja, você é o mesmo. Mas, se não há algo que configure uma descontinuidade, você pode não ser conhecido. Para Stein (1998, p. 355), “identidade é reconhecimento”, só se sabe quem é o que se é quando “você e os outros se lembram de alguma coisa de você”, mas, em essência “você não é isso quando está fazendo alguma coisa”. Assim, a escritora constrói as obras tanto discutindo quanto alterando as formas de lembrança, percebendo o insistir, e não o repetir, como um elemento necessário para que a lembrança seja anulada e logo transformada em outra coisa, no puro existir.

Para adentrar a questão da identidade, Stein também duplica, em *Questão de identidade*, todas as identidades: elas não podem mais ser uma coisa só. Não há identidade, não há um eu, há vários eus. O mundo, nas peças e óperas de Stein, é visto como se nenhuma personagem pertencesse realmente a um eu específico: Margarida Ida Helena Anabela questiona sua identidade, Faustus diz “eu não gosto da palavra mim”, os nomes em uma outra peça, *Três irmãs que não são irmãs*, são sonoramente muito parecidos (Ellen, Hellen, Hellena). A identidade é colocada outrora em objetos inanimados, cortinas, luzes etc. E, até mesmo, os autoretratos da escritora são de outras pessoas (de Alice B. Toklas e de todo mundo). O mundo das peças de Stein está sempre cheio de “eus” e ausentes de “eus”. Como se ele pudesse ser observado mesmo sem ninguém olhando, assim como a ideia que ela tem de paisagem, que só existe, só está lá, mesmo quando se está de costas para ela⁴⁹.

*

Nos quartos do hotel, Chantal Akerman utiliza do mesmo espaço para configurar dois quartos distintos. Os objetos são praticamente os mesmos, a disposição dos móveis é o que muda o espaço. As cenas são mostradas uma depois da outra, e percebemos que as paredes, janelas, cortinas e móveis são parecidos, mas adentramos a diferença a partir da distribuição dos objetos pela cena. Um quarto é um quarto (assim como uma rosa é uma rosa), mas não o mesmo quarto. Se algo muda, o quarto também muda, estamos em outro espaço. O espaço, então, não se configura enquanto identidade de determinadas pessoas (em Akerman) e personagens (em Stein), mas sim enquanto um “jogo” de modificações.



Frames do filme *Hotel Monterey*

⁴⁹ Assumindo a “voz” de Alice B. Toklas, ela escreve: “gosto de paisagens, principalmente para me sentar de costas para ela” (STEIN, 1984, p. 7).

Podemos pensar também na organização dos móveis e do plano-a-plano de Akerman a partir dos móveis que surgem em cena na peça *Três irmãs que não são irmãs* (1926)⁵⁰, de Gertrude Stein, onde a disposição dos móveis no cenário vão surgindo sem nenhuma indicação de que ele mudou. No mesmo cômodo, mudam-se os objetos. Inicialmente estamos inseridos em uma “sala levemente escurecida” onde há “um sofá, e uma cadeira e um copo d’água”, uma das personagens diz “olha a cadeira”, a outra responde “qual cadeira” as três juntas “não há cadeira lá”. Um personagem então se manifesta “não não tem nenhuma cadeira lá porque eu estou sentado nela” e, logo após, nesse mesmo cômodo, surge uma cama (ele está prestes a olhar embaixo da cama), a cadeira então volta a aparecer no texto. O espaço coexiste em dois cenários, no primeiro se trata de uma sala, no segundo, de um quarto. Mas, eles se confundem, não sabemos exatamente se é o mesmo lugar ou um lugar diferente do outro. No quarto de Akerman, acontece algo similar, ao olharmos as cenas não sabemos se o quarto é o mesmo.

Para Stein, “um movimento vivo o suficiente para ser uma coisa em si mesma em movimento, não precisa se mover contra nada para saber que está se movendo” (STEIN, 1998, p. 290). Não é necessário, assim, mostrar que algo se moveu para que se configure um outro espaço, o “movimento vivo” é a relação com a insistência, onde algo pode simplesmente surgir para que o movimento se configure como tal. Para Moreira (2007, p. 68) a cadeira “representaria uma possibilidade de fixidez do lugar”, porque “uma pessoa de pé está mais na iminência do movimento do que uma pessoa sentada” e, desse modo, “sentar instauraria alguma imobilidade, ou ao menos uma interrupção mais decisiva no movimento”.

Em Akerman, a personagem sentada na cadeira fixa o lugar da cena. Mas, através dessa fixidez, há uma abstração inaugurada ao impor uma temporalidade estendida. As personagens, sentadas artificialmente nos quartos, traçam um comparativo entre os ambientes. Quando o espaço está vazio de figuras humanas, há uma referência à forma como esse mesmo cômodo estava estruturado anteriormente. O espaço, no filme, trabalha a partir de uma justaposição e confusão dos ambientes. Vemos vários corredores semelhantes e não sabemos se estamos em um novo corredor ou se retornamos ao mesmo. Notamos também os mesmos móveis e paredes dentro de um quarto que foi reorganizado (transformando-se em outro). Ao insistir nos espaços parecidos, Akerman reformula toda uma noção de identidade espacial e familiaridade com os ambientes. Ela questiona os modos de percepção dos espaços. Fazendo com que o filme demonstre sempre a autonomia de seu meio.

⁵⁰ Para a peça *Três irmãs que não são irmãs*, utilizei a tradução de Inês Cardoso Moreira (2007).

2.3. MOVIMENTO FANTASMA

Quanto tempo demora até começarmos a ver esta rua, a senti-la, a deixar a nossa imaginação correr solta, mas não muito longe, para ainda permanecermos um pouco perto dessa rua depois desta outra rua (...) Uma rua por muito tempo. Ou uma árvore. (AKERMAN, 2004, p. 32)

As conferências de Gertrude Stein nos Estados Unidos possibilitaram a criação do texto *Peças* (1934). Nele, a escritora discorre sobre a peça-paisagem, observando que tudo que não é uma história pode ser uma peça, isso porque “uma paisagem não se move, nada realmente se move em uma paisagem, mas as coisas estão realmente lá” (STEIN, 1995, L). A paisagem, para Stein, expressa dois sentidos de tempo que são, num primeiro momento, contraditórios: duração e imediatismo. Isso porque Stein tenta bloquear o desdobramento temporal que normalmente acompanha a sequência ou a sucessão. Embora as cenas pareçam levar tempo, cada cena se desdobra e toma forma em um quadro único e independente.

Conforme o passar dos anos, Gertrude Stein buscou novas maneiras de expressar o movimento em si mesmo. Em muitas de suas peças, o movimento não se dará mais a partir de pontos de referência, como, por exemplo, nos retratos escritos, e sim por meio de uma relação onde o mover serve “para alcançar um movimento vibratório, imóvel e até desencarnado” (ALFANDARY, 2020, p. 114). Para Stein, o movimento pode ser entendido como um trem, onde não se percebe o motor, mas ele se move e faz com que o trem se mexa; o motor do trem não se move contra algo específico, mas faz um movimento contido em si mesmo (STEIN, 1995, p. 305).

Portanto, o movimento era dado enquanto existência, onde a essência das coisas estavam contidas em si mesmas, “algo inteiramente contido em si mesmo e sendo contido em si mesmo estava em movimento” (*ibid.*). Para Alfandary, nessa época:

O pensamento de Stein sobre o movimento a leva para outro lugar: a concentração do movimento, a conversão da tradução em vibração culmina em uma forma extrema de internalização (...) Agora o retrato engole o sujeito retratado que se torna seu próprio retrato. É um processo de ingestão, de incorporação, como as metáforas da comida confirmam, mas as metáforas de Stein também evocam alguns dos objetos estudados pela topologia: “A coisa em si se dobrou dentro de si” sugere um todo perfurado que é virado do avesso como uma luva ou uma garrafa de Klein, aquela superfície para a qual não é possível definir um interior ou um exterior. Embora Stein associe “algo completamente contido em si mesmo e em movimento” com “a maneira desencarnada de se desconectar” (...) essas metáforas de incorporação complexa e paradoxal negam a desencarnação e apontam, em vez disso, para alguma incorporação enigmática ou impossível. (ALFANDARY, 2019, p. 115-116)

Relacionando ao pensamento de movimento de Gertrude Stein, Alfandary cita Jean Epstein, notando que o movimento imóvel de Stein comunicaria uma relação entre o real e o irreal, um no outro, ou seja, uma conjunção do concreto e do abstrato.

Assim, o cinematógrafo, que já nos levou a pensar na profunda equivalência entre a matéria e o espírito, entre o contínuo e o descontínuo, entre o aleatório e o imaginário, e o determinado, também nos indica a comunidade fundamental do real e do irreal, que estão ligados por sutis transições e que são feitos e desfeitos, um do outro, um no outro, um pelo outro. (EPSTEIN apud ALFANDARY, 2019, p. 122)

Acredito que essa “simultaneidade não oposta”, de um movimento dentro, pode se aproximar do “concreto e abstrato” de *Hotel Monterey*, de Chantal Akerman, quando o movimento se dá dentro da imagem, podendo ela ser fixa por um longo tempo. Os grãos e o mínimo movimento das pessoas no quarto, por exemplo, contribuem para que a passagem do tempo modifique a nossa percepção sobre o espaço: vemos tanto os elementos concretos do cenário, como focamos nas cores e nas relações que as linhas e objetos produzem para dar a cena um aspecto abstrato. Noto que, em algumas peças e óperas, Stein absorveu a ideia do movimento dentro, entre elas, *Quatro Santos em Três Atos* (1927).

Para Steiner, nas peças de Gertrude Stein, “os elementos da paisagem não têm uma vida interior, uma identidade ou história que possam levar o leitor para fora da experiência imediata da paisagem como um todo” (MOREIRA, apud STEINER, 2007, p. 113). Assim, a abstração se dá dentro da paisagem: é vendo-lendo determinada paisagem, e pelo modo como as palavras se referem a ela e a ressignifica, que a ideia do abstrato também se impõe. Ou seja, é no concreto do texto, sem história ou identidades, que identificamos a paisagem e as relações únicas estabelecidas por ela. A paisagem existe, o espectador é quem precisa observá-la e familiarizar-se com ela.

Eu senti que se uma peça fosse exatamente como uma paisagem então não haveria dificuldade em relação à emoção da pessoa observando a peça estar atrás ou à frente da peça porque a paisagem não tem que se familiarizar. Você pode ter que se familiarizar com ela, mas não ela com você, ela está lá. (STEIN, 1998, p. 263)

Em *Pecas* (1934), Gertrude Stein cita a ópera *Quatro Santos em Três Atos* (1927) exemplificando o movimento que ela encontrava necessário para fazer da peça uma paisagem. Ela observa que, nela, fez dos santos a paisagem (“todos esses santos juntos formaram minha paisagem”). Nessa peça trechos cotidianos “foram removidos dos seus discursos inteiros e arranjados arquitetonicamente” (STEIN, 1983, p. 277), rompendo com um certo ilusionismo, “por meio das repetições paratáticas que fazem uma mulher aparecer na

‘paisagem’”, fazendo com que, no lugar da sequência narrativa, a peça prossiga “através da acumulação”; Stein faz com que suas personagens ensaiem “questões ou afirmações anteriores com variação até que uma determinada passagem conduza a uma sensação de satisfação ou exaustão” (VORIS, 2012, p. 84).

Mas, antes de adentrarmos aos trechos da ópera de Stein, é válido abordar o diálogo entre a escritora e o cineasta Charles Chaplin, o qual ela descreve em *Autobiografia de todo mundo*. Acho necessário citar o argumento de Stein completo porque são inúmeras as possibilidades de discussão que ele nos proporciona. Cito o trecho:

É claro falamos de cinema e ele explicou alguma coisa. Disse que naturalmente estava desapontado, ele conhecera os filmes mudos e neles podiam fazer alguma coisa que o teatro não havia feito podiam mudar o ritmo mas se havia uma voz acompanhando é claro que não se podia nunca mudar o ritmo estava-se sempre preso pelo ritmo dado pela voz. Falamos um pouco a respeito de *Four Saints* [*Quatro Santos em Três Atos*] e qual havia sido minha idéia, eu disse o mais empolgante era quando nada estava acontecendo, eu disse que os santos é natural não deviam fazer coisa alguma se você era santo já era o bastante e um santo existir era tudo, se você os fazia fazer alguma coisa as coisas perdiam o sentido eles eram exatamente como qualquer um assim eu quis escrever uma peça onde ninguém fazia coisa alguma onde não havia a menor movimentação e escrevi era *Four Saints* e era empolgante, ele disse certo ele compreendia (...) se alguma coisa acontece é como qualquer outra coisa, afinal *Hamlet* de Shakespeare a peça mais interessante dele não tem acontecimentos a não ser que vivem e morrem mas não é isso o interessante e eu disse que tinha certeza de que isso era verdade que uma coisa é interessante quando não acontece nada, eu disse que a Lua excitava os cachorros porque ela não fazia nada, as luzes que vão e vêm não os excitavam e agora eles já viram tantas luzes que os pobrezinhos não conseguem mais ver a Lua e dessa maneira nenhuma luz consegue excitá-los, bem nós não dissemos tudo isso mas foi esse o sentido, ele queria a sensação do movimento inventada por ele e eu queria a sensação de não fazer nada inventada por mim, seja como for ambos gostamos de conversar mas nós dois tínhamos que parar para sermos educados e deixar o outro dizer alguma coisa. (STEIN, 1983, p. 301)

Com esse trecho ela indica o que estava querendo fazer em *Quatro Santos em Três Atos*: a sensação de não estar acontecendo nada. Para isso, ela buscava uma imobilidade das peças e dá o exemplo das luzes vistas pelos cachorros, que entendem a lua como algo excitante justamente por ela estar parada. Ela narra que as luzes em movimento não excitam os cachorros, de forma que nos lembremos da ópera *Doutor Faustus liga a luz*, vista no tópico anterior — onde o cachorro repete “obrigada” o tempo inteiro porque já não consegue compreender se é dia ou noite e também não pode uivar para a Lua, porque ela já não existe, a luz natural foi trocada pelas artificiais.

Em *Doutor Faustus liga a luz* as personagens não conseguem se fixar nem mesmo nos espaços em que estão; tudo o que nos é dado como lugar é retirado na cena seguinte. Elas ficam confusas, já que a passagem do tempo, que não pode ser vista, não as conecta aos

espaços, fazendo com que tudo esteja constantemente sendo refeito. Em *Quatro Santos em Três Atos*, Stein estrutura a peça com afirmações e perguntas no presente ou no futuro condicional, porém nada ocorre de fato no presente. As diversas possibilidades são minuciosamente exploradas e, frequentemente, canceladas (VORIS, 2012, p. 89). O método da escritora consiste em fazer e desfazer, mantendo aberta a possibilidade de revisão ou reconfiguração da ação que ocorre em conjunto com a outra. Isso torna a ação potencial ou abstrata, substituindo seu desenvolvimento por uma ilusão de dimensão espacial, criada pelas relações particulares dentro de cada episódio e entre eles (*ibid.*, p. 86)

Para Gertrude Stein, na ópera *Quatro Santos em Três Atos*, se você era santo já era o bastante e um santo existir era tudo (STEIN, 1995, p. LI). O movimento da ópera, então, podia existir como “um movimento para dentro e para fora com o qual qualquer um que olhasse poderia manter o ritmo” (*ibid.* p. LII). Ela percebe nas freiras e no próprio convento uma forma de “movimento contínuo, mas plácido”. A vida no convento e os santos da obra de Stein, são como uma paisagem, porque uma paisagem “pode parecer animada”, “mas sua qualidade é que uma paisagem, se ela fosse embora, teria que ir embora para ficar” (*ibid.*).

Por meio dos “jogos de linguagem” Stein buscou criar a dupla sensação de tempo, imediato e prolongado (intensidade e duração). Pensemos que a natureza na linguagem é também uma estrutura de conceitos que são relacionados uns aos outros para adentrar a algum sentido. Retallack (2020, p. 76) observa que por meio dessas relações entre palavras que aprendemos a viver em uma cultura e em uma vida cotidiana, onde a maneira como as palavras são utilizadas pressupõe seu significado. Para ele, os textos de Stein podem ser observados pela lógica de Wittgenstein, que “compara a forma de vida que é a linguagem a ‘um labirinto de caminhos’”, quando “você vem de um lado e se reconhece ali; você chega ao mesmo lugar vindo de outro lado e não conhece mais o caminho” (*ibid.*).

Assim, apresentar a paisagem em *Quatro Santos em Três Atos* incluiria um movimento dentro e uma estabilidade fora. A escritora então faz com que as palavras sejam trabalhadas de modo sonoro (um canto) para que todas as coisas estão se movimentando no texto e que, do mesmo modo, não cheguem a lugar algum a não ser nele mesmo. Não há uma história sendo construída, é o movimento das palavras existindo no texto que faz com que a sensação de mobilidade aconteça. Vamos a um trecho da ópera⁵¹:

Elevar-se.
Na colina.
Quatro santos nunca são três.

⁵¹ A tradução de *Quatro Santos em Três Atos* é de autoria de Vanessa Geronimo (2015).

Três santos nunca são quatro.
Quatro santos nunca são deixados de lado.
Três santos nunca sem ação.
Quatro santos o deixam a mim.
Três santos se o ver assim.
Começa três santos.
Começa quatro santos.
Dois e dois santos.
Um e três santos.
Em parte.
Um deveria.
Facilmente santos.
Muito bem santos.
Tem santos.
Sem santos.
Se são santos.
Sem ser são.
Unção.
Opção.
Quatro santos dois em tempo tem que ter tem que ter tem que ter tem.
Tem que ter tem tem que ter.
Dois santos quatro de tempo em tempo.
Tem que ter dois em tempo.
A diferença entre santos.

Mesmo sem nenhuma ação, as afirmações se relacionam e transmitem, assim, um sentido de duração. As afirmações no presente (“começa quatro santos” e “começa três santos”) são colocadas em seguida e, mesmo assim, não se tornam passadas; elas persistem numa misteriosa suspensão do tempo. A duração se mostra na passagem de elementos que estão paralisados: as frases constroem um imediatismo, mas o tempo se prolonga de modo a demonstrar que nenhuma ação é efetuada. A paisagem de Stein é tanto visual quanto auditiva. Além disso, “convocar um número é convocar toda a suíte numérica através do simples efeito de contiguidade”, o cálculo também implica repetições e combinações específicas (ALFANDARY, 2011, p. 268).

Outras de suas peças, como *An Instant Answer or A Hundred Prominent Men* (1922) tem um desenvolvimento marcado na página, que a configura mais visual do que sonora. A questão para Stein nessas peças é que elas deveriam pertencer a uma organização de paisagem, onde mesmo que o mimetismo seja anulado, é possível visualizar a pela gramaticalmente como se existisse como uma figura. O tema das suas paisagens não são os assuntos do mundo em si, elas são centradas na matéria escrita, só ela pode figurar. Para isso, o espaço da paisagem, do texto escrito, precisa pertencer “móvel” e “em movimento”. A questão do movimento lento é observado por Alfandary:

A paisagem é um espaço animado em movimento perpétuo, mas imperceptível, de modo que não é insuportável e, portanto, esta é uma aliança impossível de palavras,

uma contradição em termos. No entanto, ela visa criar as condições sob as quais é possível que o movimento estabilizado emerja, uma temporalidade desacelerada, um devir sem transição, tempo sem perda. A paisagem é uma forma concebida para resistir à turbulência do tempo e sua passagem inexorável. (ALFANDARY, 2011, p. 267)

Se pensarmos nas perspectivas impostas por Akerman em *Hotel Monterey*, o movimento pode ser abordado como uma paisagem, onde não há um deslocamento do ritmo da exposição das imagens com o ritmo de leitura do espectador, pelo contrário, elas tendem a durar no plano de modo que o ritmo seja sincronizado. Como observa a cineasta: “por um longo tempo (...) mais longo do que informar” (AKERMAN, 2004, p. 32). O movimento fantasma pelos corredores, onde altera a todo momento as molduras da imagem, nunca de fato fazem com que elas sejam “passado”, o plano dura tempo suficiente para que sempre haja um ponto de partida e um destino, mesmo que a imagem seja modificada. Isso garante que a percepção do espaço seja coerente com o tempo. No entanto, na imagem seguinte, surgem um novo espaço e um novo tempo. Tanto a fragmentação dos corredores, que vemos fixos, quanto a movimentação dentro deles constroem um “nada acontece”, permitindo que os acontecimentos se conectem à percepção dos aspectos próprios do filme e de cada plano. O movimento no corredor passa justamente por essa questão, ele é inserido com o objetivo de adentrar um espaço, transformando-o em um puro objeto estético, fazendo com que perca sua função “normal”.

Como venho observando, o “movimento dentro”, para Stein, é um movimento do próprio texto, onde a construção das frases não anulam umas às outras e também não possuem um desencadeamento. Uma mesma palavra utilizada várias vezes cria uma repetição (insistência) nela, de modo que, combinada com outra, adentra um significado que não é coerente narrativamente, mas sim uma justaposição. Chantal Akerman (2004, p. 29) escreve: “eu queria que fosse, e isso, e isso, e isso”; frase que pode muito bem ser aplicada para os textos de Stein. No filme de Akerman, o tempo parece não passar, por mais que exista a duração concreta dos planos, ele parece, muitas vezes, imóvel. Mas, se ele parece paralisado, é justamente devido a duração. Em *Hotel Monterey* vemos o tempo imóvel passar.

2.4. ENQUADRAR AMPLIAR PROJETAR

Isabelle Alfandary (2011, p. 257) observa que, nas peças, a paisagem de Gertrude Stein parece pertencer “não a uma representação do mundo”, mas um modo de estar no mundo, “um horizonte em espera, uma moldura para a vinda de um regime particular de linguagem”. A palavra paisagem por si só já define que há um espaço enquadrado, quando “formalmente, a paisagem é efeito da moldura (*scape*), da constituição de um lugar (*land*)” (*ibid.*). Em *Peças*, Stein observa que uma paisagem pode também ser uma vitrine ou uma rua (“como eu disse, ruas e vitrines também são paisagem”). Em *Doutor Faustus liga a luz* a ópera se inicia com Faustus emoldurado por uma porta, depois, a Mulher surge pela janela onde ele acreditava ser a lua. A paisagem, para Stein, é emoldurada, tanto nas páginas quanto pelos parágrafos, ou pela figuratividade da moldura que é colocada em várias de suas obras.

Como veremos a seguir, para Gertrude Stein conseguir ver os santos da ópera *Quatro Santos em Três Atos*, era necessário observar fotografias. Assim como suas descrições de pinturas se referem a imagens específicas e já enquadradadas e, o seu olhar para o cinema é, não apenas pelo movimento, mas, porque ele possui imagens enquadradadas. Stein precisava emoldurar uma paisagem, transformá-la em texto ou procurar imagens já emolduradas, como pinturas, fotos e filmes. Por isso, utiliza também portas e janelas em algumas de suas peças e que uma vitrine pode ser uma paisagem. O movimento dentro da imagem era extremamente relacionado com o seu olhar enquanto moldura.

Por coincidência ou não, Chantal Akerman aposta nas portas e janelas, porque elas ajudam a emoldurar suas cenas. A cineasta é conhecida por utilizar desse aspecto em seu trabalho, vemos isso em *Jeanne Dielman, Os encontros de Anna, Notícias de casa*, e inúmeros outros, incluindo *Hotel Monterey*.

A partir disso, volto a Gertrude Stein colecionadora, mas, dessa vez, de imagens emolduradas a pertencerem a sua paisagem, e escrevo algumas relações entre o movimento e a imobilidade que ela propunha nas peças com as imagens imóveis-móveis do cinema e da fotografia.

*

A descoberta do espaço enquanto interesse em “suspender” e “adentrar” ao tempo, tendo em vista a percepção dos elementos dentro de uma composição, pode ser percebida

também nas análises que a escritora faz sobre o cinema e sobre a fotografia. Na peça *Fotografia* (1920)⁵² ela trabalha uma imagem como se fosse um filme:

Para uma fotografia nós precisamos de uma parede
Ver estrelas.
Fotografias são pequenas. Elas se reproduzem bem.
Eu amplio melhor.

Para Stein, a fotografia é ampliada e projetada em uma parede, ou seja, é trabalhada enquanto filme. Alfantary (2019, p. 92) aborda que é na imagem pré-cinematográfica que Gertrude Stein descobre “a analogia tecnológica para a sua poética”. Considero interessante a peculiaridade a qual Stein considerava a fotografia quase como parte de um duplo, que mesmo quando estática supõe uma movimentação. A peça *Fotografia* pode ser utilizada como exemplo não só pela forma escrita, mas também temática. Stein descreve uma foto como projetada, pela necessidade de uma parede, e ampliada, quase como uma película, discorrendo, mais a frente, sobre gêmeos.

Deixa eu ouvir a história do gêmeo. Então nós começamos
Fotografia.
O sub título. Gêmeo.
Dois um gêmeo. – entra.
Margot. – Não uma gêmea.
Lilases. – Para um gêmeo.
Não te esqueças de mins. – por um gêmeo.
Casas gêmeas.
Nós estamos pensando em casas gêmeas. Eu digo.
Será que eu li tudo sobre gêmeos.
E agora para andar como gêmeos andam.
Duas gêmeas têm duas portas.
Uma gêmea é um tédio.
Eu exercito mais. Eu ando diante da porta das gêmeas.

Podemos perceber que, nessa peça em especial, a escritora percebe a fotografia como cinema, numa tentativa de espelhamento. De acordo com Moreira (2007, p. 187), em *Mrs. Emerson* (1927) Stein utiliza também a ideia de fotografia, estrelas e projeção para se referir ao cinema (estrela enquanto atores). E, em várias de suas peças, ela se utiliza da palavra “gêmeo” enquanto uma indefinição de identidade. Para a sensação da duplicação das coisas ela faz com que as palavras também estejam no plural (mins, lilases) (*ibid.*). Sabemos que uma imagem fotográfica é sempre uma reprodução, mas, no caso de *Fotografia*, que tem o subtítulo “história do gêmeo”, ela aborda a fotografia como um duplo do cinema e não como uma reprodução do mundo.

⁵² A tradução dessa peça é de Inês Cardoso Moreira (2007).

Em *Peças*, Stein aborda o fato de que o cinema era, de certo modo, análogo às suas experimentações na escrita. Nele, Stein fala sobre ter aprendido muito com o cinema sobre a relação entre visão e ouvido, quando o cinema tinha uma maneira de compreender essa relação que era o que ela queria transmitir nas peças “do ponto de vista da visão e do som e sua relação com a emoção e o tempo” (STEIN, 1998, p. XXXV).

Citamos outrora o trecho em que Stein narra uma conversa que teve com Charlie Chaplin onde ela aborda a relação que “criou” que o movimento deveria ser quase nulo, numa peça não tinha que “acontecer nada”. Stein tinha uma relação ambígua com o cinema, em vários escritos ela observa que o cinema a influenciou, já que ela é fruto da época da imagem-movimento, em outros, ela diz que quase nunca vai ao cinema ou que o cinema, mais cedo ou mais tarde, acabará. Mas, mesmo assim, é inegável que ela colheu muito do meio cinematográfico para as suas peças. Um exemplo é a criação de *Quatro Santos em Três Atos* que, para os Santos serem reais, ela precisava olhar para fotografias.

A escritora criou Santa Teresa baseada em uma série de fotografias de uma freira que estavam expostas em uma vitrine nas ruas de Paris. Stein relata: “se quisesse que os santos fossem realmente santos diante deles, bem como dentro deles, eu tinha que vê-los, bem como senti-los”.

Acontece que há no Boulevard Raspail um lugar onde eles fazem fotografias que sempre prenderam minha atenção. Eles tiram uma fotografia de uma jovem vestida com o traje de sua vida comum e, pouco a pouco, em fotografias sucessivas, eles a transformam em uma freira. Essas fotografias são pequenas e a coisa leva quatro ou cinco mudanças, mas no final é uma freira (...). Por anos eu fiquei de pé e olhei para elas enquanto caminhava e, finalmente, quando eu estava escrevendo Santa Teresa, olhando para essas fotografias, vi como Santa Teresa existia da vida de uma jovem comum para a de freira. E então tudo era real e eu continuei escrevendo. (STEIN, 1998, p. LI)

Para ver os Santos da peça ela precisava olhar as fotografias. Sendo a fotografia de Santa Teresa mais real para ela porque estava em série, eram várias. A de Santo Inácio foi mais difícil justamente porque a fotografia era apenas uma.

Em outra vitrine, desta vez na rue de Rennes, havia um grupo de porcelana bastante grande, representando um jovem soldado dando esmola a um mendigo, tirando seu capacete e sua armadura e deixando-os aos cuidados de outro. De alguma forma, era exatamente o que o jovem Santo Inácio fez e, de qualquer forma, parecia com ele, como eu sabia sobre ele, e então ele também se tornou real, não tão real quanto Santa Teresinha nas fotografias, mas ainda real, e assim os Quatro Santos foram escritos. (STEIN, 1998, p. LI)

A composição dos Santos só foi possível porque houve uma ideia de mundo como um olhar enquadrado. Mas, esse olhar não é o da fotografia, e sim do cinema. As imagens precisavam estar em série para que a criação de Gertrude Stein fosse mais eficiente (MOREIRA, 2007, p. 154). Desse modo, precisava ocorrer um movimento mínimo entre uma e outra imagem para que elas assumissem um aspecto “real” para a escritora.

Para as peças-paisagem, a escrita de um presente é estabelecida para a estrita formação das relações espaciais, onde Stein transmite suas impressões de espacialidade como formação e simultaneidade dentro de uma composição textual. Explorar um modelo espacial era também rever o sentido do tempo. Como a cronologia era um problema, a mudança em direção à linguagem não referencial, a depender da composição dos elementos, funcionou para que ela pudesse compor peças inspiradas nas paisagem, tanto do interior da França quanto das pinturas. Testar a prática linguística, quando o significado depende da articulação ao longo do texto em um dado tempo, exige a constituição de espaços de composição. Nisso, surge seu sentido de tempo, que opera dentro das molduras de uma página ou um parágrafo. O duplo, para ela, da fotografia, o cinema, precisava aprender com a peça-paisagem sobre o “nada acontece”, o movimento mínimo, a pura percepção do ar, das árvores, das casas, das formas, das letras, das páginas, da paisagem enquanto coisa que se move, mas, apenas, para permanecer, existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho analisamos de modo minucioso o filme *Hotel Monterey*. Isso se deve ao fato de que, primeiro, era preciso compreender seus aspectos compositivos, percebendo como Chantal Akerman insere os planos em uma convergência entre o figurativo e o abstrato, de modo com que a existência da imagem, própria do olhar de uma câmera, transcorre para que seja nítida a estrutura da obra. Posterior a isso, adentramos aos experimentos de Gertrude Stein em suas peças-paisagem, mostrando as formas pelas quais ela pensa e realiza seus textos, voltando-se, sempre, para o objeto enquanto escrita. A paisagem, para a escritora, é dada na existência de uma vista por uma moldura e uma variedade de relações, onde a duração e o “nada acontece” tornam-se essenciais para que ela possa existir. Vimos também que as identidades deslocadas das cenas fazem com que seja notável os aspectos intrínsecos ao espaço do hotel e o filme enquanto imagem criada. E que Gertrude Stein “anula” a identidade das personagens em suas peças, buscando evidenciar os elementos próprios da sua escrita. Além disso, visualizamos uma série de relações entre a repetição e a geração de um novo conteúdo. Pensamos, a todo momento, na composição de uma paisagem em seus parâmetros específicos da escrita steiniana. A paisagem, no conceito de Stein, poderia, então, ser trazida a jogo no filme de Akerman? Seria ela a o modo de composição e visualidade desse concreto e abstrato, da pura existência, do tempo enquanto duração observados em *Hotel Monterey*? Essas foram as perguntas que integraram esta dissertação desde o início, e respondendo à elas, poderíamos dizer que, sim, vimos determinadas paisagens do hotel, assim como a paisagem existente nas peças. Mas, agora, ao final, surgem novas perguntas: como poderíamos separar ou unir *Hotel Monterey* a filmes que se passam em naturezas ou que são chamados de paisagem? Poderíamos chamar *Hotel Monterey* de filme de paisagem? O que exatamente é paisagem para o cinema? Quais as especificidades de um filme de paisagem? Penso que, para responder a isso, outras relações poderiam ser exercidas e melhores investigadas entre cinema e paisagem.

Ao percorrer os estudos mais abrangentes para esta pesquisa, deparei-me com diferentes modos de compreender um filme de paisagem. Tornou-se evidente que, ao adentrar conceitos específicos da paisagem — como a distinção entre cenário, entendido como o espaço onde os eventos se desenrolam, e paisagem, que depende da maneira como esses espaços são articulados e pensados como operação histórica ou estética —, o filme investigado se revela uma composição frágil no campo da paisagem.

A paisagem, no filme, não se apresenta apenas como construção de fundo ou ambiente, mas como uma operação estética que converte o tempo em espaço — uma transformação da sequencialidade temporal em simultaneidade espacial. Mas será que podemos, de fato, chamar esse processo de paisagem? Não seria apenas espaço? Quais seriam, afinal, as diferenças entre cenário, espaço e paisagem?

Nas reflexões teóricas já existentes sobre a paisagem no cinema, os aspectos ligados à natureza, ao meio ambiente e ao fundo visual tendem a se sobressair em relação aos aspectos estéticos e materiais, que poderiam ampliar a discussão sobre a paisagem cinematográfica. A paisagem tem sido estudada, majoritariamente, como motivo iconográfico, como codificação cultural — ou seja, aquilo que, da natureza, já foi transformado pela cultura humana — e como temática de cunho ambiental, sobretudo nas pesquisas mais recentes que abordam a relação do cinema com o desastre ecológico em curso na era do hipercapitalismo global. Observei, portanto, que os conceitos de paisagem que eu buscava estavam atrelados não apenas à tradição da pintura de paisagem — foco comum nas pesquisas sobre o tema —, mas também enraizados nos estudos sobre o espaço, os quais ainda carecem de uma investigação mais detida e de uma delimitação conceitual mais precisa no campo cinematográfico.

Outro aspecto que merece menção é que a palavra *paisagem*, quando pensada de forma apressada, parece veicular um conceito autoevidente: uma determinada organização do espaço natural. No entanto, mesmo em obras que se dedicam especificamente à análise da ideia de paisagem — como *A invenção da paisagem*, de Anne Cauquelin, ou *O tempo da paisagem: nas origens da revolução estética*, de Jacques Rancière —, o termo não é claramente definido e, muitas vezes, é utilizado como sinônimo de espaço. Podemos observar também o movimento inverso: em diversos escritos sobre o espaço, oriundos de distintas áreas do conhecimento — como *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, *A produção do espaço*, de Henri Lefebvre, ou mesmo na literatura ficcional — os termos espaço e paisagem frequentemente aparecem como análogos.

Por essa via, o conceito de espaço proposto por Antoine Gaudin, em *L'image-espace*, pode também ser ampliado para abranger as noções de paisagem. Compreender a paisagem como uma composição entre imagem e escrita, e analisar o tempo e o espaço nos filmes a partir das teorias do espaço — tanto em diversas áreas do conhecimento quanto, mais detidamente, no campo cinematográfico — possibilita a conceitualização do termo filme de paisagem. Tal conceitualização não visa enrijecer ou agrupar de forma rígida esses dois polos, mas sim sintetizar seus mecanismos e adentrar as camadas que constituem a paisagem no cinema.

Faz-se necessário, assim, diferenciar o conceito operatório de paisagem dos conceitos de cenário e espaço, a fim de lidar adequadamente tanto com o filme estudado quanto com as análises de Gertrude Stein. Essa diferenciação conceitual pode também servir como ferramenta para a análise de uma ampla variedade de filmes e configurações paisagísticas, extrapolando os limites da obra de Chantal Akerman e das reflexões de Stein. Tais obras exigem que se compreenda a paisagem como um modelo de composição do espaço, a partir do qual uma criação audiovisual pode ser inteiramente concebida como aquilo que designamos filme de paisagem — isto é, um filme em que a paisagem é, ao mesmo tempo, o principal objeto de reflexão, o material essencial da composição das imagens e a forma instaurada pela articulação dos aspectos estéticos, técnicos e temáticos da obra.

BIBLIOGRAFIA

- AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Éditions du Centre Pompidou/Éditions Cahiers du cinéma, 2004.
- ALFANDARY, Isabelle; BROQUA, Vincent. *Gertrude Stein et les arts*. Les presses du réel, 2019.
- ALFANDARY, Isabelle. *Page-landscapes in the Theater of Gertrude Stein*. In: Reflective Landscapes of the Anglophone Countries. Brill, 2011. p. 255-270.
- ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Edusp, 1999.
- ARASSE, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *The power of the center: a study of composition in the visual arts*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 4^a ed. Campinas: Papirus Editora, 2016.
- _____. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 10^a ed. Campinas: Papirus, 2005.
- _____. *O Olho Interminável*. Editora Cosac Naify, 2004.
- _____. (org.). *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions*. Cinémathèque française, 1996.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: Os Pensadores. Trad. Joaquim José Moura Ramos, v. 1, p. 183-354, 1988.
- BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 383-399.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. 2^a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2023.
- BONITZER, Pascal. *La notion de plan et de sujet du cinéma: Les deux regards*. Paris: Cahiers du cinéma, n. 275, p. 40-45, 1977.
- BOWERS, Jane Palatini. *Gertrude Stein*. Macmillan, 1993.
- BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic books, 2008.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Teorias do espaço literário. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- BRENEZ, Nicole. *Chantal Akerman, The Pajama Interview*. Trad. David Phelps. Vienna, Vienna International /Useful Books, 2011.
- CASTRO, Teresa; FAUCON, Térésa; MARCHIORI, Dario; SIETY, Emmanuel (orgs.). *La Figure et le fond au cinéma: Une esthétique des relations*. Théorème, n° 35. Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2023.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- COSTA, L. I. O. *O nascimento da literatura policial e o espectador moderno: Algumas considerações a partir da 'arqueologia da modernidade' de Walter Benjamin*. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 1, n. 32, p. 418-456, 2023.
- CLARK, T. J. *Fenomenalidade e materialidade em Cézanne*. Modernismos. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- _____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*. Harvard University Press, 2002.
- DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. 14^a ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: space, frame, narrative*. Bloomsbury Publishing, 2019.
- EUGÈNE, Pierre. *Akerman, le tour du cadran*. Cahiers du cinema, n. 813, p. 48-51, 2024.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. EDUSP, 1973.
- GAUDIN, Antoine. *L'image-espace: propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma*. Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone/Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world, n.10, 2014.
- GUNNING, Tom. *Nothing Will Have Taken Place—Except Place: The Unsettling Nature of Camera Movement*. Screen space reconfigured, p. 263-281, 2020.
- HEGARTY, Paul. *Hearing Structures in Chantal Akerman's Films of the 1970s*. In: BARHAN, Jeremy; ROGERS, Holly (orgs). Oxford University Press, Nova York, 2017.
- IVERSEN, Margaret. *The World without a Self: Edward Hopper and Chantal Akerman*. Art History, v. 41, n. 4, 2018.
- JACKSON, John Brinckerhoff. *A sense of place, a sense of time*. Yale University Press, 1994.
- _____. *Landscape in sight: Looking at America*. Yale University Press, 1997.
- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LEFEBVRE, Martin. *Landscape and film*. New York: Routledge, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MARGULIES, Ivone. *Nada Acontece: O Cotidiano Hiperrealista de Chantal Akerman*. Trad. Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.
- MCPHERSON, Bruce R. *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage*. New York: McPherson and Company, 2001.
- MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2a ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- _____. *Sense and non-sense*. Northwestern University Press, 1964.
- MIRANDA, Rita Novas. *Mínimo movimento, máxima expressão: sobre Hotel Monterey, de Chantal Akerman*. ESC:ALA, n. 1, 2014.

MOMCILOVIC, Jérôme. *Chantal Akerman: Dieu se repose, mais pas nous*. Capricci Editions, 2018.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. *Aqui há uma margem: teatro e exílio em Gertrude Stein*. 2007. 401 f. Tese (Doutorado em Teatro) –Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

NATALI, Maurizia. *L'Image-paysage: iconologie et cinéma*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

OLIVEIRA, Luiz Carlos Jr. *Caixas ópticas: Michael Snow, Jean-Claude Rousseau e a Pintura Holandesa do Século XVII*. 2016-2020. Disponível em:
<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/lcodv.htm>

POSTMAN, Sarah; SCHULTZ, Laura Luise (Ed.). *Gertrude Stein in Europe: Reconfigurations Across Media, Disciplines, and Traditions*. Bloomsbury Publishing, 2015.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

_____. *O espaço das palavras: de Mallarmé a Brodthaers*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

_____. *O tempo da paisagem: Nas origens da revolução estética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.

RONDEAU, Corinne. *Chantal Akerman Passer la nuit*. Éditions de l'éclat, 2017.

ROSEN, Miriam. *In Her Own Time: An Interview with Chantal Akerman*. In: Artforum, 2014. Disponível em:
<https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572>

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*. Editora Perspectiva, 2018.

SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte em Picasso*. trad. Ana Luísa Dantas Bordas. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Paul Cézanne*. Department of Fine Arts and Archaeology Columbia University: New York, 1952.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SITNEY, P. Adams. *Visionary film: The American avant-garde, 1943-2000*. Oxford University Press, 2002.

_____. *A ideia de abstração*. Trad. Lucas Baptista. 2026-2020. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/sitneyabstracaodv.htm>

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Editora Companhia das Letras, 2015.

_____. *Sob o signo de Saturno*. L&PM Editores, 1986.

SOUZA, Leandro Candido de. *Siegfried Kracauer e a teoria do romance policial*. Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, p. 145-60, jan./jun. 2020.

STEIN, Gertrude. *Autobiografia de Alice B. Toklas*. L&PM Editores, 2020. 1984.

_____. *Autobiografia de todo mundo*. Trad. Júlio Castaño Guimarães e José Cerqueira Cotrim Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Botões Tenros*. Trad. Arthur Lungov. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2022.

_____. *Composition as Explanation*. Gertrude Stein. L. and V. Woolf, 1926.

_____. *Geography and Plays (1908-20)*. With an introduction by Cyrena N. Pondrom. The University of Wisconsin Press: Madison, Wisconsin, 1993

_____. *Last operas and plays*. Johns Hopkins Paperbacks Edition, 1995.

_____. *Operas and plays*. Foreword by James R Mellow. Station Hill Arts: Barrytown, 1998.

_____. *O que você está olhando: teatro:(1913-1920)*. Iluminuras, 2014.

_____. *Portraits and repetition in: STEIN, Gertrude. Writings 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998.

_____. *Tender Buttons: objects, food, rooms*. Broadview Press, 2017.

TARKOVSKI, Andrei Arsenevich. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. Editora Cosac Naify, 2001.

VORIS, Linda. *Interpreting Cézanne: Immanence in Gertrude Stein's First Landscape Play, Lend A Hand or Four Religions*. Modernism/modernity, v. 19, n. 1, p. 73-93, 2012.

_____. *The Composition of Sense in Gertrude Stein's Landscape Writing*. Springer International Publishing, 2016.

WALSH, Michael. *Durational cinema: A short history of long films*. Palgrave Macmillan, Springer Nature, 2022.

WHITE, Patricia. *Camera Obscura and Chantal Akerman*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, v. 34, n. 1, 2019.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

A região central (Michael Snow, 1971)

A rua (Karl Grune, 1923)

Comprimento de onda (Michael Snow, 1967)

Eu, tu, ele, ela (Chantal Akerman, 1974)

Hotel Monterey (Chantal Akerman, 1972)

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)

Notícias de casa (Chantal Akerman, 1977)

O quarto (Chantal Akerman, 1972)

Serene Velocity (Ernie Gehr, 1970)