

Variações sobre a cena do encontro amoroso¹

Fábio Ramalho²

¹Uma primeira versão resumida deste trabalho foi apresentada no XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado no período de 08 a 12 de julho de 2013, na Universidade Estadual da Paraíba, em Campina Grande (PB). O paper compôs o simpósio Afetos: literatura, cinema, artes, coordenado pela Profa. Dra. Genilda Azerêdo e pela Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), com uma tese sobre a apropriação e o deslocamento de repertórios audiovisuais como um modo de engajamento afetivo. Concluiu seu mestrado na mesma instituição (2009) com uma pesquisa sobre cinema latino-americano contemporâneo.

e-mail: fabioallanm@gmail.com

Resumo

Partindo de uma obra específica, *Toute une nuit* (1982), de Chantal Akerman, proponho discutir em que medida um repertório imagético pervasivo, o das imagens do amor no cinema, saturado de significações, pode suscitar um engajamento afetivo. Busco argumentar que, mediante procedimentos tais como a fragmentação, a repetição e a serialização, o filme logra desprender um excesso que nos leva a adiar a assimilação de tais cenas ao âmbito do já visto, a fim de explorar os gestos que presidem as interações entre os amantes, encontrando aí potencialidades expressivas renovadas.

Palavras-chave: cinema; afeto; encontro; amor.

Abstract

This article seeks to analyze the variations in the constitution of the love encounter scene in Chantal Akerman's *Toute une nuit* (1982), emphasizing the appropriation and displacement of cinema's pervasive repertoire of love images as modes of affective engagement. By making use of formal and aesthetic procedures such as fragmentation, repetition and serialization, the film is capable of avoiding the exhaustion caused by the over-codification and symbolic saturation attached to its images, thus giving way to a new expressive potentiality to be found in the lovers' gestures that we see throughout the film.

Keywords: cinema; affect; encounter; love.

1. Introdução

Georges Bataille (2011 [1931]: 15-6) escreveu em seu texto *O ânus solar*: “O movimento é a figura do amor incapaz de se deter sobre um ser em particular e passando rapidamente de um ao outro. Mas o esquecimento que o condiciona não é mais que um subterfúgio da memória.”³ Podemos recorrer a essa citação como maneira de condensar as operações mobilizadas por Chantal Akerman em seu primeiro longa-metragem dos anos 1980. *Toute une nuit* (Toda uma noite, 1982) consiste em uma série de tomadas que compõem, de maneira fragmentada, interações entre amantes na cidade de Bruxelas, ao longo de uma noite de verão e até as primeiras horas da manhã seguinte. O filme converte os impulsos que movem os amantes no motor do seu registro, derivando ele mesmo ao longo de distintas cenas de encontro, impregnado de uma insaciabilidade que lhe é constitutiva: movimento até o fim da noite, à manhã seguinte e à consequente suspensão das suas buscas. Em bares, cafés, ruas e praças, em escadas de prédios e no interior de apartamentos, amantes se encontram e se separam, atraem-se ou se repelem, disputam a atenção dos alvos de suas conquistas, dançam ou apenas esperam. A noite é dotada de tonalidades especiais, temporalidade que convida aos gestos intempestivos, arrebatamentos e aventuras.

Para efetivar tal princípio, o filme se ampara na conjugação entre a memória das situações passadas, necessárias ao efeito de acumulação que nos convida a um crescente envolvimento nos traçados noturnos empreendidos pelos corpos em cena e, por outro lado, o esquecimento ao qual precisamos aderir a fim de seguirmos adiante, até a próxima cena armada, ao possível encontro seguinte. É preciso não se apegar às situações, posto que delas não teremos propriamente um desfecho. Qualquer demanda de continuidade ou de fechamento arruinaria o movimento, posto que ele depende da velocidade dessa passagem por entre distintos lugares, composições e enlaces. Assim como a persistência da busca

³ “Le mouvement est la figure de l'amour incapable de s'arrêter sur un être en particulier et passant rapidement de l'un à l'autre. Mais l'oubli qui le conditionne ainsi n'est qu'un subterfuge de la mémoire.” (BATAILLE, 2011 [1931]: 15-6)

depende da possibilidade de experimentá-la como renovada a cada começo – de esquecer, portanto, o malogro das tentativas do passado, convertendo a insatisfação em promessa – a obra articula uma estreita correspondência entre seus mecanismos formais e a qualidade das afecções que a orientam.

O encontro dos amantes figura aqui como a cena constitutiva que é incessantemente reelaborada, submetida a múltiplas variações, derivações, desdobramentos formais e expressivos. É nesse sentido que poderíamos ver o filme como uma investigação – “um efervescente estudo sobre o amor urbano”, nas palavras de Marion Schmid (2010: 62). No presente artigo, busco primeiramente recuperar algumas leituras críticas sobre este longa-metragem em particular, atribuindo ênfase à sua organização interna – fragmentária, serial, rítmica –, bem como à incidência da imagem-clichê como matéria-prima que é submetida a tensões e reposicionamentos. Retomando ainda o entendimento de que esse modo de organização da obra opera a partir de condensações, ou seja, depurando modos primários de composição a partir de elementos e gestos caros a toda uma imagética amorosa, proponho pensar as implicações de tais procedimentos para as imagens acionadas pelo registro. Por fim, busco discorrer também sobre modos possíveis de engajamento afetivo, considerando para tanto o lugar que o filme inscreve para os espectadores e as relações que ele nos propõe *com* e *entre* as imagens.

Ainda que tais operações tenham sido reiteradamente salientadas em análises anteriores – sobretudo as de Alain Philippon (1982b), Ivone Margulies (1996), Dominique Païni (2004b), Darlene Pursley (2005) e Marion Schmid (2010), às quais recorrerei ao longo deste artigo –, acredito que a relação entre as tonalidades afetivas de que se imbuem as imagens do filme e a saturação simbólica do repertório que essas mesmas imagens acionam é uma questão que merece maiores desenvolvimentos. Meu argumento é o de que, na medida em que seus elementos de base são deslocados, o filme pode desprender uma relação outra com uma imaginação amorosa já explorada à exaustão pelo cinema. Ao se armarem em torno de variações sobre os elementos constitutivos da cena do encontro amoroso, vários dos filmes de Akerman – e, em especial, *Toute une nuit* – permitem uma reapropriação das imagens do amor no cinema e de seus

elementos típicos, ao mesmo tempo em que liberam potencialidades expressivas que ultrapassam a dimensão de clichê de que muitas dessas imagens se revestiram ao longo do tempo.

2. Entre o rigor formal e o desregramento

O início dos anos 1980 assinala uma inflexão na produção de Chantal Akerman. O que chegava ao fim era uma década marcada pelas vanguardas artísticas com as quais a realizadora travou contato durante o período em que permaneceu radicada em Nova York. Suas obras da década de 1970 manifestam um cunho notadamente estrutural, com a definição prévia de um dispositivo que orienta o registro, dotando-lhe de grande rigor formal – sendo Michael Snow geralmente apontado como uma das maiores referências nessa vertente de realização desde os anos 1960. Dentre as expressões com as quais a diretora trava um diálogo evidente nesse período, destacam-se também os experimentos com a duração levados a cabo nos filmes de Andy Warhol, bem como as investigações sobre o potencial expressivo do corpo que orientavam a cena nova-iorquina das artes performativas. *La chambre* (1972), *Hotel Monterey* (1972), *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) e *News from home* (1977) seriam casos exemplares dessa convergência entre distintas preocupações estéticas que naquele momento encontravam uma articulação específica.

O período seguinte, em contraponto, caracteriza-se por uma espécie de guinada ficcional, com acentuado interesse por formas e temas caros ao cinema clássico – sobretudo as produções dos grandes estúdios hollywoodianos. Tal interesse se manifesta principalmente pela reelaboração de diferentes gêneros cinematográficos, explorados menos pelo seu potencial de estabelecer soluções narrativas capazes de atuar como elementos estabilizadores de sentidos do que como recursos estilísticos que delineiam uma zona de fruição a partir de traços típicos. Trata-se de elementos cuja mobilização se dá mediante a assimilação dos mesmos em um jogo amparado no seu potencial de atualização e variabilidade.

Toute une nuit, o primeiro longa-metragem realizado por Chantal Akerman na

década de 1980, assume a forma de uma comédia musical (Païni, 2004b: 187) ou, nas palavras de Alain Philippon (1982b: 24), de uma “comédia sentimental tratada como coreografia”. Seja pela canção, pela dança, pela movimentação coreografada dos corpos ou ainda por uma peculiar cadência da fala, todo o filme é organizado de modo a compor um ritmo, mediante a passagem do tempo – com seus avanços, reiteraões, demarcações e pausas – e a coreografia dos corpos. Ivone Margulies (1996: 176), por sua vez, aponta uma aproximação deste filme com as sinfonias de cidades onde, de acordo com a pesquisadora, a fragmentação e a variedade dos tipos humanos, das ações e dos espaços filmados busca remeter à multiplicidade urbana, concatenando-a num frágil panorama que, no entanto, termina por sugerir uma ideia de totalidade. Aliados a uma organização cíclica do tempo, tais recursos permitem estabelecer uma relação analógica entre a forma do filme, os ritmos da cidade e suas dinâmicas (Idem: 176).

A qualidade musical de *Toute une nuit* diz respeito também ao lugar que a canção amorosa ocupa em sua feitura. O filme começa com uma canção italiana interpretada por Gino Lorenzi, *L'amore perdonerà*, que retorna em distintos pontos como uma espécie de *leit motif*, tornando patente o investimento em uma sentimentalidade⁴. Essa música em especial atua como refrão, retornando periodicamente para pontuar os enlaces por sobre os quais sempre paira a iminência da dissolução. Segundo Akerman, em sua entrevista a Alain Philippon (1982a: 22) realizada na ocasião do lançamento do filme, esse caráter sentimental constitui uma resposta ao que, pelo menos naqueles anos, aparecia como uma generalização da *déprime* e da deriva. Tal ímpeto é dotado por Dominique Païni (2004b: 187) de sentido semelhante, sendo caracterizado como o “desregramento” que permite escapar à caricaturização do moderno efetuada pela banalização da deriva e da errância. Trata-se, assim, de uma aposta na qual “o formalismo [é]

⁴ Essa perspectiva difere daquela assumida por Ivone Margulies (1996: 179), que aponta no filme uma recusa categórica ao sentimental, entendido como a qualidade de “um sentimento inflado, uma overdose de evidência”. O que a autora deixa passar nesse ponto, a meu ver, são as especificidades que o tom sentimental assume a partir do deslocamento a que o filme o submete, quando por exemplo assimila a música de Lorenzi como elemento da sua mise en scène singular.

exposto ao risco de uma sentimentalidade lírica e pungente” (Idem: 187)⁵.

A emergência de *Toute une nuit* demarca uma contundente quebra com a gravidade como lastro para legitimar a qualidade política e o rigor estético de uma obra. De fato, esse longa-metragem em particular assinala um reposicionamento em relação a dois valores, a austeridade e a maestria (PHILIPPON, 1982a: 20), para os quais os filmes anteriores de Akerman não deixaram de constituir um marco de referência. O ímpeto de evadir a maestria se ampara nas características que marcam o projeto como uma oportunidade de exploração mais livre: o baixo orçamento, o planejamento mais solto das cenas, a possibilidade de um controle menos rígido da quantidade de material filmado e, conseqüentemente, uma abertura maior para a combinação e o encadeamento dos planos ou mesmo para o descarte de cenas inteiras que, ao longo dos sucessivos cortes realizados durante o processo de montagem, mostravam-se inadequadas para a composição do ritmo desejado.⁶ Se o baixo orçamento já era uma condição de trabalho nas primeiras obras de Akerman, é relevante lembrar que *Toute une nuit* foi um filme realizado enquanto a diretora captava recursos para o seu projeto *La galerie*, que viria a ser realizado anos depois como *Golden Eighties* (1986) e lançado internacionalmente com o título *Window Shopping*.

Em *Toute une nuit*, é possível perceber a prevalência de uma dinâmica em que se busca equilibrar o trabalho interno da cena com a fluidez e a velocidade resultantes da articulação e rápida sucessão de acontecimentos. Assim, não é que a definição prévia de um dispositivo de captura da imagem tenha sido aniquilada: a concepção do filme a partir de uma sucessão de pequenas cenas independentes, bem como os marcos espaço-temporais que orientam sua articulação – as locações de Bruxelas previamente definidas, os limites temporais da ação – conferem um norte ao projeto e definem as suas bases. Porém, ao contrário dos já

⁵ Païni (2004b: 187) escreve: “Ce dérèglement très raisonné de l'écriture filmique dota le film d'une scansion particulière qui, en ce debut d'années 80, le fit échapper au style devenu banal dans de nombreux films caricaturaux de la modernité: la dérive, l'errance. L'enjeu de *Toute une nuit* résida dans ce formalisme mis au risque d'une sentimentalité lyrique et poignante.”

⁶ Todas essas qualidades foram destacadas na já referida entrevista a Alain Philippon (1982a).

mencionados *Hotel Monterey* e *News from home*, para ficarmos com apenas dois exemplos, essa organização se mostra sempre em tensão com o ímpeto de extravasar a forma definida, conduzindo em certos pontos o filme ao limite de um quase desgoverno.

Ivone Margulies (1996: 173) não deixa de observar que aquilo que se encontra em jogo em *Toute une nuit* é uma concepção da tomada como evento. Os acontecimentos que se tornam visíveis em cada um dos fragmentos do filme são justamente aqueles que permeiam toda uma imagética amorosa associada aos cenários urbanos, com suas dinâmicas de encontro e de separação. É mediante o atrito entre a arquitetura da cena e o gesto que nela se desdobra – gesto que se desprende na medida em que se abre às contingências – que o registro logra alcançar uma maior fluidez na definição dos limites do quadro, experimentando com os movimentos ao mesmo tempo em que preserva para o plano certa composição geométrica. Essa geometria serve aqui ao jogo de aproximações e distanciamentos que marca a dinâmica dos amantes, encontrando nele uma possibilidade de resignificação.

Por tudo isso, *Toute une nuit* se mostra uma obra interessante pra pensar o borramento de fronteiras entre categorias críticas e gêneros cinematográficos, justamente na medida em que experimenta um equilíbrio entre o rigor do seu método de composição e o repertório mais difuso das comédias musicais e dos filmes românticos que proliferam num cinema dito comercial. Tal movimento nos remete àquilo que Dominique Païni (2004a) formulou nos termos de uma recusa da realizadora a explorar apenas uma vertente possível de criação, submetendo suas obsessões a múltiplas variações:

Como introduzir uma cineasta que oferece ao longo de toda sua carreira uma tal diversidade? A que modelo podemos remeter uma obra onde frequentemente um filme parece à primeira vista se afastar do precedente? Paradoxalmente, o modelo do cineasta hollywoodiano clássico conviria: Lubitsch ou Borzage tocaram em tudo, comédias, thrillers, aventuras exóticas, dramas históricos, burlescos. Opor-se ao filme precedente, aí está aquilo que poderia no fundo caracterizar a obra dessa cineasta,

que deseja no entanto a similitude, a repetição, a homossentimentalidade, as vertigens do mesmo. (PAÏNI, 2004a: 171, tradução nossa)⁷

A rede de dissonâncias na qual algumas linhas de força terminam, no entanto, por arrematar dentro de eixos nos quais se repete e se reelabora o mesmo seria alçada a um novo patamar em *Golden Eighties*. Este, ao contrário de *Toute une nuit*, assume mais diretamente o modo de organização do gênero musical, com a constituição de momentos em que uma narrativa maior é temporariamente suspensa para dar lugar às performances musicais das atrizes e atores. A sentimentalidade exacerbada que rege suas dinâmicas é expressa a partir de números musicais afetados que mobilizam abertamente o repertório de clichês do amor romântico, com a peculiaridade de, no entanto, demarcar nesse repertório uma dimensão de negócio: a interceptação entre os motivos amorosos e as transações econômicas.

Todo o longa-metragem se desenrola no interior de uma galeria comercial. Em termos diegéticos, a configuração do amor como mercadoria dá-se de modo redundante pela constante explicitação das conexões com a lógica do comércio – como se o amor fosse então descortinado como elemento de base para a instituição de uma sociabilidade de mercado, que por sua vez seria reforçada pela estética de *shopping center* com sua clausura, sua ausência de sombras, as cores saturadas, a hiperexposição da intimidade e a histeria dos funcionários e frequentadores dos estabelecimentos, que se deleitam com a exposição corrente das relações amorosas como espetáculo para consumo público.

Em *Golden Eighties* existe uma ironia que perpassa todo o filme, uma espécie de ênfase que termina por bloquear a possibilidade de uma fruição mais livre, substituindo-a pela permanente autoconsciência no que diz respeito ao jogo de

⁷ “Comment saisir une cinéaste qui offre tout au long de sa carrière une telle diversité? À quel modèle peut-on renvoyer une oeuvre où souvent un film apparaît à première vue si éloigné du précédent? Paradoxalement, le modèle de cinéaste hollywoodien classique conviendrait: Lubitsch ou Borzage touchèrent à tout, comédies, polars, aventures exotiques, drames historiques, burlesques. S'opposer au film précédent, voilà ce qui pourrait au fond caractériser l'oeuvre de cette cinéaste, qui désire pourtant la similitude, la répétition, l'homo-sentimentalité, les vertiges du même.” (PAÏNI, 2004a: 171)

apropriação em curso. É como se as imagens estivessem todo o tempo marcadas pelo incômodo gesto de colocar tudo entre aspas (SHAVIRO, 2007: 14), de modo que o filme parece estar impregnado por uma introjeção formal de suas ressalvas. Não por acaso, Ivone Margulies fala em um insucesso do longa-metragem, que ela atribui à impossibilidade que sua realizadora encontra de levar a termo “o seu desejo de incorporar a alegria e a intensidade da música no filme” (1996: 188). A falta de liberdade em *Golden Eighties* seria fruto de uma falta de adesão e da “polidez” que o teria alçado em direção contrária à vivacidade que seria comum ao gênero que pretendeu decalcar. Porém, esse relativo fracasso acaba sendo redimido por Margulies através da sugestão de uma correspondência formal estrita entre a falta de liberdade do filme e o universo claustrofóbico por ele delineado.

Shaviro também alude a uma recepção negativa, sobretudo da crítica, que teria dispensado *Golden Eighties* como apenas uma obra menor da diretora. Sua leitura, entretanto, não esconde o entusiasmo com o longa-metragem, sobretudo com o uso que este faz do clichê. Para Shaviro, o que o filme termina por alcançar é uma formulação tal que, nele, “todo afeto é um estereótipo” (2007: 14). Sobre um momento em particular, a última canção do filme, ele escreve:

Longe de ser uma expressão pessoal, o número [musical] alcançou uma vida transpessoal que lhe é própria. É isto que o faz mais ridículo, ainda que ao mesmo tempo, de uma maneira estranha, potente para afetar-nos. O sentimento de estar apaixonado flutua livre. Ele aparece em estado puro. Tornou-se algo mais que humano: um ideal ou um estereótipo perfeito. O afeto é despersonalizado na medida em que é convertido em clichê. É agora algo totalmente reconhecível, que se aplica igualmente a qualquer um e a todos. (SHAVIRO, 2007: 16, tradução nossa)⁸

Tomando como norte a leitura de Shaviro temos, portanto, que *Golden Eighties* parece se instalar plenamente no clichê e na estereotipia, tomados como recursos que permitem pensar não apenas certo domínio pervasivo das imagens e dos

⁸ “Rather than being a personal expression, the number has taken on a transpersonal life of its own. This is what makes it ludicrous, yet at the same time in an odd way affecting. The feeling of being in love floats free. It appears in its pure state. It has become something more than human: an ideal, or a perfect stereotype. The affect is depersonalized by being turned into a cliché. It is now something totally recognizable, which applies equally to anybody and everybody.” (SHAVIRO, 2007: 16)

tropos do amor, como também as conexões possíveis do afeto com a saturação e a hipercodificação dos gestos que povoam o imaginário midiático. Em *Toute une nuit*, tais elementos da imaginação amorosa se encontram também presentes, fornecendo a matéria prima para breves cenas, fragmentos que, como observa Margulies (1996: 178), corresponderiam na maior parte das vezes aos pontos de virada ou momentos de clímax das narrativas tradicionais de longas-metragens. É importante, no entanto, pensar o que haveria de específico nas imagens e procedimentos mobilizados por essa obra, e também que tipos de engajamento afetivo ela privilegia e busca sublinhar.

3. A potência afetiva dos fragmentos

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

conjunto de apartamentos do qual a câmera registra sua partida. Ele sai quando o dia ainda não está totalmente claro, vestido com o que parece ser um uniforme militar.

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

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

A fuga não opera apenas como recurso de composição do plano; ela é também

elemento catalisador de algumas situações diegéticas. A fuga impulsiona o registro em direção à imaginação que povoa a noite de potencialidades, investindo-a afirmativamente de uma qualidade liberadora, mas também negativamente, pelo contraste com o intervalo temporal que está ausente do ciclo. O intervalo ausente é o tempo diurno e sua ausência permite que o ciclo não se feche de todo no filme. Por contraste, as forças do dia atuam em sentido oposto: o da conformação aos papéis, ao plano de organização que rege o tempo rotineiro da vida. Sob esse ponto de vista, a fuga pode ser assimilada diegeticamente como componente dessas micronarrativas. Um casal que escapa junto, sorrateiramente, ou mesmo uma criança que foge carregando uma mala e um gato: os seres parecem contagiados por um ímpeto de evasão inadiável. A fuga é a figura do desejo que impele ao que não está ali, ao que subsiste no fora de campo como promessa, como potencialidade.

Personagens em trânsito, mas não necessariamente à deriva: seus traçados não são os de quem perambula sem rumo. Ao invés de um deslocamento aleatório, vagaroso, indeciso, os corpos que cruzam os planos da película são velozes, determinados, movem-se em atropelo, numa urgência para alcançar um ponto que não avistamos e que jamais vamos conhecer: seres que desejam o fora de quadro, a indeterminação. O que não quer dizer, necessariamente, que eles não retornem depois para reassumir a posição temporariamente abandonada. Se existe melancolia em *Toute une nuit*, ela se vincula sobretudo a essa volta que demarca um limite ou um apaziguamento. O fato de que algumas situações são retomadas adiante serve então à inscrição desse tom melancólico, na medida em que reaparecem sob a égide da conformação à posição momentaneamente abandonada.

Outra dimensão possível para pensar a fuga seria ainda a fuga do realismo pela fantasia (PHILIPPON, 1982a: 20). O investimento no real pela imaginação, a composição de texturas mediante as quais o registro pode, sem abandonar os procedimentos de um cinema do real, tocar uma atmosfera de sonho e de fabulação. Assim, como observa Gilles Deleuze (2007 [1985]: 235-6), em *Toute une nuit* o *gestus* se reveste de um tom burlesco, aportando “ao filme uma leveza, uma irresistível alegria”.

Cada mudança de luz, cada demarcação de um estágio da noite que passa – o anoitecer, a penumbra da madrugada, as primeiras incidências do sol no dia que começa – constitui uma atmosfera que é, ela mesma, atravessada por diferentes estados, não apenas devido à peculiaridade das propriedades sensíveis que são captadas – os tons de luz, os diferentes ruídos que podem ser ouvidos – mas também porque se trata sem dúvida de momentos distintos que sustentam, cada um, o acúmulo das aberturas a eles associadas: uma imersão, um convite à expressão de impulsos, uma consumação ou capitulação, um princípio de retorno às outras ordens e dinâmicas que governam o dia. Como um corpo de imagens que nos alcança, o filme de Akerman nos permite pensar os modos pelos quais as imagens sugerem distintas tonalidades afetivas.

O esforço para pensar o afeto a partir de variações intensivas e modulações nos permite falar em tonalidades, cromatismos e ritmos que expressam variações em escalas, a permanente oscilação entre estados, com seus acréscimos e decréscimos. Darlene Pursley (2004) nos lembra que Henri Bergson⁹ recorre a dois elementos em particular para discutir a duração nas obras estéticas: “a frase musical e a atitude ou pose da dançarina”, que comunicam, ambas, “a mútua interpenetração e a organização não linear que é o tempo; as notas de uma frase musical se dissolvem uma na outra, e a dançarina segura o futuro no presente à medida que o seu corpo virtualmente antecipa o próximo gesto” (PURSLEY, 2004: 1200).¹⁰

⁹ Nessa passagem do Ensaio sobre os dados imediatos da consciência a que Pursley nos remete, Bergson (1988 [1927]: 17-8) discute o conceito de intensidade em relação ao que chama de “sentimentos estéticos”. Na argumentação do filósofo, a dança torna evidente o fato de que a intensidade implica variações qualitativas, distintos estados e sensações que os acompanham, sendo para tanto inadequado o raciocínio que pretende pensar a intensidade e a duração pela mesma lógica das quantidades extensivas. Nesse sentido, a graciosidade na dança advém justamente do caráter irreduzível, indecomponível do movimento.

¹⁰ “[Bergson] uses two important metaphors in the Essay in order to illustrate duration: the musical phrase and the dancer’s attitude or pose. Both of these aesthetic metaphors communicate the mutual interpenetration and non-linear organization that is time; the notes of a musical phrase melt into one another, and the dancer holds the future in the present as his or her body virtually anticipates the next gesture.” (PURSLEY, 2004: 1200)

Como dito anteriormente, em *Toute une nuit* é a canção amorosa que aciona no registro o momento da entrega à dança, catalisando assim o êxtase dos amantes. São momentos impregnados de uma intensidade afetiva que se encontra então magnificada, dotando a cena de uma potencial perda de controle, um convite ao transbordamento que reposiciona a dimensão extática do encontro amoroso, livrando-o da captura narrativa. Pinçado entre o intervalo de dois cortes que o seccionam, o enlace perde-se dos encadeamentos que, demarcando um antes e um depois, poderiam atribuir-lhe um sentido fechado. Através dessa liberação expressiva, os corpos em cena podem elaborar a abertura a uma composição experimentada, colocada em jogo por uma dinâmica que se inventa até um ponto em que os movimentos já não estão contidos pelo ritmo ditado pela canção, assumindo, pelo contrário, uma dimensão agonística que a extravasa.

Com a dança que segue ao enlace, Akerman experimenta então as condições de passagem do tropo – que já guarda em si uma carga corporal inegável, energia necessária ao movimento – para extrair do interior dessa cena mesma, tão habitual e recorrente nas imagens de amor que povoam o imaginário cinematográfico, uma carga afetiva renovada. Pergunta-se pelos potenciais a serem explorados no êxtase dos amantes, carga intensiva que transpassa corpos, ultrapassando as posições de sujeito para contaminar de maneira difusa todos os elementos que compõem a superfície da imagem.

De fato, o êxtase é uma questão de afeto, posto que, como nos diz Jean-Louis Comolli (2008: 265), ele se enseja através de “uma vibração do mundo, um funcionamento musical do mundo, um concerto do mundo em ressonância com o sujeito extático, uma orquestração...”. Aqui também é importante observar que tal estado não diz respeito apenas aos “sentimentos dos personagens” e, no entanto, Comolli não os exclui como um aspecto a mais para compor a conjunção de elementos que, juntos, vêm suscitar esse instante de intensidade. No transbordamento que decorre do momento extático, joga-se com a possibilidade de constituir um corpo de imagens capaz de afetar o corpo do espectador, desdobrando-se em uma relação não circunscrita unicamente ao quadro:

O que sai de si sai de suas próprias bordas, transborda tanto os limites do corpo filmado como os do quadro fílmico, e daí transborda ainda os limites da tela para

atingir, transbordando-a, o corpo do sujeito-espectador. Esquema-motor do êxtase: uma sequência de movimentos para fora. (COMOLLI, 2008: 266)

Esse transbordamento do quadro é elaborado em termos semelhantes por Akerman, que o expressa como método: “enquadrar esquecendo o quadro” (PHILIPPON, 1982a: 20). Eis o desafio à maestria do enquadramento: experimentar uma maior flexibilidade, uma adesão ao ritmo da cena que a impulsiona para além dos marcos previamente definidos. Akerman formula essa experimentação nos seguintes termos: “Eu gostaria que os quadros fossem mais frágeis, que as pulsões passassem muito fortes” (Idem, 20)¹¹. Uma pulsão que atravessa a imagem, que rasga-a em direção ao espectador.

4. Ressonâncias e dissonâncias entre imagens

Segundo Darlene Pursley (2004: 1197), em argumento semelhante ao que busco defender aqui, “é a abertura para a continuidade de uma variação afetiva introduzida por este intervalo que convida o espectador a informar o clichê vazio com a singularidade de suas próprias imagens-memória”.¹² É preciso, portanto, que o clichê seja multiplicado, distendido e também, em certa medida, liberado de suas redes de significação – nesse caso, pela fragmentação e pela repetição – para que ele possa, então, apresentar-se como um convite a que o espectador lhe conceda uma “singularidade ou coloração especial” (Idem: 1198). Para elucidar esse ponto, Pursley recorre ainda às teorizações de Bergson, em especial à ideia de imagem-memória:

Nesse sentido, cada momento é único na medida em que o sujeito o cria com o aporte de imagens-memória individuais. Este esquema sensório-motor, ação-

¹¹ “Je voulais que ce soit cadré tout en oubliant le cadre. J'avais un rapport bizarre et compliqué avec ça. Je voulais que les cadres soient plus fragiles, que les pulsions passent très fort” (AKERMAN in PHILIPPON, 1982a: 20).

¹² “It is the opening onto the continuity of affective change introduced by this interval that invites the spectator to inform the empty cliché with the uniqueness and singularity of his or her own memory-images.” (PURSLEY, 2004: 1197)

intervalo-ação, é um modo de explicar como *Toute une nuit* oferece uma abertura para a variação/modulação afetiva: se a percepção implica identificar personagens, fazer associações e “cronologizar” a narrativa, então a fragmentação da narrativa de Akerman, seus cortes, assim como as poses dos atores suspensas no tempo demarcam um intervalo exagerado no qual o espectador é convidado a lembrar. (PURSLEY, 2004: 1199-1200, tradução nossa)¹³

Laura U. Marks (2000: 46) toca em um ponto similar quando argumenta que, se o clichê é uma imagem que “convoca um reconhecimento habitual sem reflexão”, apartá-lo do seu contexto produz uma desfamiliarização e nos leva a perceber, em cada ocorrência de um elemento, a sua singularidade. A quebra dos nexos causais da imagem nos conduz a um processo de “reconhecimento ativo”, que Marks descreve como um processo em que nossa percepção “oscila entre ver o objeto, recuperar as imagens virtuais que este objeto traz à memória e comparar o objeto virtual então criado com aquele diante de nós” (Idem: 48).¹⁴

Como venho argumentando, o estímulo ao reconhecimento ativo ou, retomando os termos de Pursley, o “convite para lembrar”, inclui e mesmo privilegia uma relação com os repertórios do cinema, na medida em que explora as variações em torno de uma configuração de base que, ao longo da história do meio, foi amplamente colocada em cena: o encontro dos amantes. Detendo-se sobre o estatuto que as imagens cinematográficas podem assumir à medida que são lembradas, Victor Burgin (2004) discorre sobre a tendência a que o todo composto pela obra e, em particular, a narrativa que ela elabora, desapareçam como tais, dissociando-se das suas sequências e narrativas originais para compor novas associações. Nesse processo, uma imagem se mistura à memória de outras

¹³ “In this sense, each moment is unique insofar as the subject creates it with the input of individual memory-images. This sensory-motor schema, action-interval-reaction, is one way of explaining how *Toute une nuit* offers an aperture for affective change: if perception involves identifying characters, making associations, and chronologizing narrative, then Akerman’s fragmentation of narrative, her cuts, as well as the actors’ poses suspended in time, demarcate an exaggerated interval in which the spectator is invited to remember.” (PURSLEY, 2004: 1199-1200)

¹⁴ “Attentive recognition is the way a perceiver oscillates between seeing the object, recalling virtual images that it brings to memory, and comparing the virtual object thus created with the one before us.” (MARKS, 2000: 48)

imagens vistas ou imaginadas e mesmo à memória de experiências vividas. A esse respeito, Burgin (2004: 59) descreve: “Cada imagem ecoa a outra, progressivamente funde-se à outra e eu experimento um tipo de fascinada incompreensão diante do objeto híbrido que elas se tornaram”.¹⁵

Dentre as operações a que Burgin alude e que constituem modos de se apropriar de repertórios do cinema, podemos destacar: a composição de imagens como objetos híbridos mediante redes de associações; a variabilidade das combinações formadas, que atendem a percursos singulares traçados na lembrança de cada espectador, seja esta voluntária ou involuntária, consciente ou meramente alusiva e pouco nítida; a ideia de um “arquivo do já visto” (Idem: 67) que permite reconhecer regimes de imagens e narrativas a partir de alguns pequenos fragmentos; e mesmo a hipótese de que esse arquivo inclui também filmes não vistos (Idem: 122n). É significativo que o autor esteja descrevendo sua antecipação dos filmes não apenas na dimensão em que as imagens se organizam para compor uma narrativa, mas também que essa antecipação ocorra a partir da leitura de sinopses – recurso que tende a ser norteado por expectativas de reconhecimento e pela necessidade de fácil inteligibilidade que permitam julgar rapidamente o interesse por uma obra.

No caso de *Toute une nuit*, uma configuração inicial – o encontro dos amantes nos espaços da cidade, suas zonas de transição e interstícios – é submetida a diferentes combinações, tanto no que se refere ao momento capturado quanto aos desdobramentos possíveis. Por diversos momentos, é como se uma mesma imagem fosse constantemente reelaborada, inscrita a partir de elementos variáveis que compõem um jogo de semelhanças e ressonâncias. Ao longo do filme, os planos constituem uma espécie de sobreposição que não deixa de ultrapassar os limites da obra rumo a conexões mais amplas: a imagética do cinema com suas imagens de amor recorrentes, exaustivamente criadas e revisitadas. E é justamente essa a segunda consequência formal e estética dos fragmentos que eu gostaria de ressaltar (para além da já mencionada criação de secções e intervalos

¹⁵ “Each echoes the other, increasingly merges with the other, and I experience a kind of fascinated incomprehension before the hybrid object they have become.” (BURGIN, 2004: 59)

no corpo do filme através do corte): a criação de séries que criam um efeito cumulativo. As imagens de *Toute une nuit* assumem a forma do palimpsesto, com suas sobreposições de encontros que compõem um quadro repleto de nuances, correspondências e sobreinscrições.

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

Trata-se nesse caso, então, menos de uma rede de citações abertamente demarcadas como tais que de um jogo de alusões a um repertório mais difuso, móvel, incompleto e disperso que engendra uma gama de relações potencialmente inesgotáveis, compondo-se a partir dos traçados que empreendemos na nossa relação com as imagens. Ao falar em repertório difuso, refiro-me ao fato de que cada um dos fragmentos constitui uma cena que não reproduz esta ou aquela ocorrência anterior específica, mas atualiza uma composição já submetida a múltiplas variações. A rede de associações tecidas investe sobre o repertório de cada espectador, repertório este que não pode ser definido de antemão. O espectador encontra na abertura da cena à variabilidade que opera por uma repetição não restritiva a possibilidade de uma relação singular com as imagens.

Se as composições de encontros que compõem o filme, em sua qualidade de palimpsesto, tendem a um ponto de fuga que pode ser sempre deslocado por outras cadeias de referências e associações, é também porque há uma diferença constitutiva entre os lugares da obra e do espectador. Como observou Jacques

Rancière (2010: 24), a performance como “coisa autônoma” que se situa “entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador” suscita um engajamento que não opera por causas e efeitos. Note-se que, onde Rancière fala em sensação *ou* compreensão, poderíamos falar em sensação como afecção do corpo pelas imagens e compreensão como elaboração de sentidos e processamento cognitivo da matéria sensível, sendo instâncias não consecutivas, mas, pelo contrário, co-incidentes.

É necessário ainda explicitar que Rancière, neste ponto em particular, refere-se aos modos de apreensão das performances teatrais pelo público. Não obstante, poderíamos aqui estender suas observações à performance no cinema, como de fato é o seu intuito quando insere essa argumentação dentro de teorizações mais amplas sobre a figura do “espectador emancipado”. Resguardadas as evidentes diferenças entre as duas formas de expressão – filmada/ao vivo, reproduzível/irrepetível –, o ponto aqui é observar que, de todo modo, as sensações e os sentidos não fluem em um sentido único, mas constituem-se na relação entre as instâncias do espectador e da obra:

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

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

As séries de encontros, porém, criam não apenas ressonâncias, mas também – e, talvez, sobretudo – dissonâncias. É o acúmulo que permite demarcar a diferença, tanto dentro da série quanto em relação às convenções narrativas que a antecedem e à normalização que estas fazem incidir sobre a imagem. Em *Toute*

une nuit, o mais eloquente desses desvios é o fragmento em que uma menina entra num bar, senta-se ao balcão e encara a única outra figura presente, um homem de meia idade. O bar é dotado de uma atmosfera sugestiva, com o balcão onde os clientes sentam para tomar um trago, o calendário fixado à parede, as mesas postas ao lado, coladas à janela, uma *jukebox* ao fundo e a luz que se prolonga desde a rua até o interior do ambiente fechado, projetando sobre a parede a sombra das letras pintadas na vidraça. Decorrido algum tempo, a música que ouvimos ao longo da cena recomeça – ainda aqui é a canção de Gino Lorenzi, já mencionada – e a menina então diz ao homem que quer dançar. Com trejeitos estranhos, o homem assume sua posição para a dança e indica com a cabeça a aproximação da garota. Os dois se enlaçam ao ritmo da música e, atrás do bar, o fundo espelhado reflete de maneira alternada o rosto ou as costas do homem enquanto o par gira ao ritmo da música, aspecto que contribui para demarcar a já patente disparidade na estatura dos corpos. Permanecem assim durante alguns minutos, até que a garota se retira, abandonando o seu parceiro de dança sozinho no centro do quadro.

Golden Eighties já tinha assinalado um movimento em direção ao curto-circuito de normas que são narrativas e mesmo morais. Logo após os créditos de abertura do filme, vemos o plano de uma mulher beijando um homem enquanto se declara apaixonadamente. Logo em seguida, ela se move para a esquerda do quadro e um movimento de câmera nos mostra outro homem ao seu lado, a quem ela beija e se declara com o mesmo fervor dedicado ao primeiro. Esta breve cena funciona, porém, como um prólogo que antecipa o interesse formal no esquadramento dos gestos e frases que colocam em movimento a narrativa amorosa. O que decorre ao longo do resto do filme é, de qualquer modo, uma persistência nessa norma que, não obstante, termina por levá-la à implosão.

Em *Toute une nuit*, por sua vez, o procedimento de serialização permite situar de maneira mais enfática a dissociação entre gestos e convenções narrativas, bem como as dissonâncias que resultam da transposição de tais convenções rumo a variações insuspeitas. Ao circunscrever as cenas às vicissitudes e à intempestividade dos encontros, Akerman logra evitar os atributos idealizados do amor. As motivações, restrições e imperativos que comumente pautam as

considerações sobre a possibilidade da entrega amorosa, atuando como os seus legítimos requisitos, não constituem a matéria desses encontros, apresentados como simples enlace, impulso de entrega e consumação. Trata-se, então, da possibilidade de constituir pontos de junção que, se não excluem, pelo menos colocam em segundo plano toda sorte de condicionantes que orientam a complexa elaboração do amor como sentimento.

5. O amor desenredado

Enfraquecendo a rede de associações com as quais se busca convencionalmente representar o sentimento amoroso, a imagética concisa da obra de Akerman afasta a tradição discursiva em que ele foi enredado ao longo da exaustiva história cultural de sua figuração.¹⁶ Os amantes, liberados do imperativo de representar algo, de pagar tributo aos tropos que organizam a apresentação de suas dinâmicas de aproximação e de afastamento, de suas alianças e rupturas, assumem uma fulguração própria. O amor aqui é o amor liberado – mesmo que parcialmente – da sua subordinação à longa história das formas culturais a partir

¹⁶ Os modos pelos quais o sentimento amoroso se constituiu sempre em relação a motivos religiosos, espirituais, sociais, econômicos, sexuais e morais, dentre outros, é algo que pode ser acessado tanto quando consultamos obras que buscam traçar um panorama mais amplo dessa história do pensamento, como é o caso do vasto estudo de Irving Singer (2000 [1984]), como também se nos detivermos a obras mais específicas, como é o caso, para citar apenas um exemplo, de uma obra medieval como o Tratado do amor cortês, de André Capelão. Percebe-se, na longa história cultural do amor como sentimento, uma intensa interferência e encadeamento de distintos códigos, lógicas e saberes provenientes das mais diversas esferas e campos de ideias: ora se atribui ênfase à castidade e à não consumação da relação, ora exalta-se o prazer erótico como seu grau máximo de realização; por vezes ele é circunscrito ao interior do casamento, outras vezes o que se reivindica é a irredutibilidade do amor a qualquer instituição ou mecanismo formal de legitimação; ora se afirma sua submissão às divisões e estratificações da sociedade em classes, hierarquias e castas, ora se considera a possibilidade de relações transversais que seriam, não obstante, rigorosamente codificadas segundo regras sociais de aproximação e mobilidade social; ora também se admite ou mesmo se elogia o cultivo de relações entre pessoas do mesmo sexo, ora se exclui de forma veemente a possibilidade do amor em práticas e modos de vida que escapem ao modelo heteronormativo.

das quais ele foi incessantemente elaborado. Nesse sentido, os tropos da narrativa amorosa se desprendem das estruturas que os governam para aparecerem como a efetivação de gestos não mais submetidos a uma ordem causal, mas como fragmentos temporais e espaciais que constituem o instante em que os amantes se encontram e se separam.

Os temas que colocam em movimento o filme de Akerman se encontram inevitavelmente saturados pelo amálgama de inúmeras formas expressivas, discursos teóricos, filosóficos, religiosos, estéticos que se sobrepõem e se retroalimentam, movendo-se ao longo do tempo mediante contradições, reiterações e conflitos. Diante disso, a linha de fuga que permite escapar à mera reiteração de padrões e ao conforto da familiaridade, da encenação de padrões reconhecíveis de emoções, teve que ser buscada não numa austeridade ou num esvaziamento, mas na insistência num excesso que torna visível a saturação, ao mesmo tempo em que a desafia. A resposta da obra à hipercodificação do sentimento amoroso não é reativa, não se ampara numa negação frontal ao repertório amoroso, mas na potencialização dos efeitos que podem ser extraídos desse repertório. O estranhamento da operação efetuada por Akerman advém, portanto, dessa reconversão insuspeita que a repetição de padrões e motivos saturados propicia. O paroxismo dos lugares comuns efetua uma espécie de curto-circuito formal cujo resultado é a persistência da materialidade de uma imagem que não carrega consigo as salvaguardas de toda uma estrutura significativa.

Os gestos dos amantes não se prestam a perguntas que busquem esquadrihar supostas motivações, intenções ou causas, mas no máximo permitem indagações sobre os efeitos possíveis daquilo que tornam visível e sobre quais afetos podem suscitar. Assim, se há um mecanismo narrativo em curso que seria passível de ser distinguido dentro de uma organização interna mais ampla da obra, este seria a ciranda, figura recorrente quando se pretende expressar a mobilidade dos amantes nas suas buscas, em sua errância. De qualquer maneira, em *Toute une nuit* a ciranda é dotada de feições muito distintas daquela assumida, por exemplo, no filme de Max Ophüls, *La ronde* (1950). Neste último, a alternância de casais assume uma qualidade propriamente ordenadora, na medida em que dota o filme de características tais como certa linearidade através da alternância,

da consecutividade e também de uma coesão do todo, alcançada pela forma que a obra assume. As conexões estabelecidas são, ademais, enfatizadas no filme de Ophüls através da figura de um narrador que trata de elucidar as junturas que se estabelecem, as alternâncias e substituições, logrando assim integrar as vicissitudes dos encontros dentro de uma lógica interna, um tipo de encadeamento.

No cinema de Akerman, a ciranda dos amantes se mostra muito mais aleatória. Além da mobilidade dos casais em dança, da dinâmica do baile onde os pares circulam alternando-se, a ciranda se aproxima de um jogo onde predomina a abertura e a indefinição e no qual aqueles que entram precisam ajustar-se ao ritmo, perceber as cadências, incorporar o fluxo do movimento, deixar-se levar. Já então, no anteriormente citado *Je, tu, il, elle*, essa dinâmica ganhava uma forma sintética, sugerindo a abertura da vida ao acaso dos encontros como questão de ritmo, quando o filme terminava com uma cantiga entoada ao longo dos créditos finais: “entre na dança, veja como se dança”.¹⁷

¹⁷ “Entrez dans la danse, voyez comme on danse”

Referências Bibliográficas

BATAILLE, Georges. L'Anus solaire suivi de Sacrifices. Clamecy: Nouvelles Editions Ligns, 2011 [1931].

BERGSON, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70, 1988 [1927].

BURGIN, Victor. The remembered film. London: Reaktion Books, 2004.

CAPELÃO, André. Tratado do amor cortês. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [????].

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Cinema II. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 [1985].

DEL RÍO, Elena. Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

LOXLEY, James. Performativity. London and New York: Routledge, New Critical Idiom, 2007.

MARGULIES, Ivone. Nothing happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Duke University Press: Durham and London, 1996.

MARKS, Laura U. The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 2000.

PAÏNI, Dominique. Artiste sans modèle. In: PAQUOT, Claudine (ed.). Chantal Akerman: autoportrait en cinéaste. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Éditions Cahiers du cinéma, 2004a, p.171.

_____. "Toute une nuit". In: PAQUOT, Claudine (ed.). Op. Cit. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Éditions Cahiers du cinéma, 2004b, p.187.

PHILIPPON, Alain. Fragments bruxelois: entretien avec Chantal Akerman. Cahiers du cinéma, 341, 1982a, pp.19-23.

_____. Nuit torride: Toute une nuit de Chantal Akerman. Cahiers du cinéma, 341, 1982b, pp.24-6.

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

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

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

SHAVIRO, Steven. Clichés of identity: Chantal Akerman's musicals. *Quarterly review of film and video*, 24:1, 2007, pp.11-17.

SINGER, Irving . *The nature of love 2: Courtly and romantic*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts; London, England, 2009.