

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

As estratégias sonoras de Chantal Akerman¹

Natália Marchiori da Silva²

RESUMO: O presente artigo objetiva analisar as estratégias sonoras utilizadas nos filmes *Saute ma ville* (1968) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), ambos da cineasta belga Chantal Akerman. Através da análise fílmica é investigada a forma como a diretora constrói as sensações de claustrofobia doméstica, e como o canto sussurrado no primeiro curta-metragem de Akerman, *Saute ma ville*, e as músicas colocadas por Jeanne Dielman para serem ouvidas com seu filho colaboram para a construção de tais sensações.

PALAVRAS-CHAVE: Chantal Akerman. Canto. Música. Estilo. Sensações.

ABSTRACT: This article aims to analyze the sound strategies used in *Saute ma ville* (1968) and *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), both films directed by Belgian filmmaker Chantal Akerman. The film analysis investigates how Akerman creates the domestic claustrofobia sensations, and how the whispered song in the first short film, *Saute ma ville*, and the music heard on the radio by Jeanne Dielman and her son cooperate to the development of such sensations.

KEY-WORDS: Chantal Akerman. Song. Music. Style. Sensations.

151

As considerações finais de Ivone Margulies (2016) em *Nada acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman* apontam o uso da inconclusão e da ambivalência em cenas com sentido dual e conflitante como característica do estilo da cineasta Chantal Akerman. A fim de analisar como os elementos sonoros são utilizados no curta-metragem inicial da diretora, *Saute ma ville*³ (1968), e no longa *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), a declaração de Margulies sobre a construção das disparidades se torna um ponto de partida para

¹ Versão revisada e ampliada de texto publicado nos Anais na IV Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual (JISMA) em 2019.

² Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

³ O título foi traduzido para o português como *Exploda minha cidade*, entretanto nesse artigo utilizamos o original em francês.

a investigação, uma vez que em ambos os filmes o uso da música e do canto age em conflito ou tensão com as ações apresentadas. Tal emprego desperta um sentido irônico que está associado ou cria um acesso à subjetividade das personagens, vividas por Chantal Akerman em *Saute ma ville* e por Delphine Seyrig em *Jeanne Dielman*.

Utilizando como método a análise fílmica, investigamos o cantarolar presente no primeiro curta-metragem e nas cenas de *Jeanne Dielman* que reproduzem músicas preexistentes – *Für Elise* (1810) de Beethoven e *Le Pot Pourri d’Alain Gerbault*⁴ (1923), interpretada por Yvonne Printemps – como formas de construir sensações e sentidos. A relação entre o que é visível e aquilo que ocupa o campo do audível é exaltada como uma maneira de perceber as formas que Chantal Akerman utiliza para a construção de um cinema sensível que problematiza a representação feminina, assim como as normas impostas às mulheres em sociedades patriarcais.

152 Por entender que a banda sonora utilizada pela cineasta faz parte da cena ao invés de só acompanhá-la, como muitas vezes ocorre nos filmes clássicos, consideramos que o conceito de *mise-en-scène*, da maneira como foi formulado por David Bordwell (2008), deve ser ampliado para incluir o som como parte da composição. Claudia Gorbman (1987) argumenta que a música, conjuntamente com as imagens, pode causar atmosfera, ritmo e distanciamento, e, portanto, não deve ser entendida como um elemento aquém dos outros. Pois do mesmo modo que podemos enxergar as repetições nos enquadramentos ou nas *performances* das atrizes como traço autoral, os usos sonoros também possuem tais repetições e apontam para abordagens semelhantes, como Gorbman (2007, 2012) também indica nos artigos “*Auteur Music*” e “*Canto amador*”.

Tanto o cantarolar quanto as músicas preexistentes indicam um traço autoral, defendido nesse artigo como forma de alcançar a sensação de claustrofobia doméstica. Os procedimentos utilizados nas imagens e nos sons, a forma como Akerman faz com que as sonoridades criem vi-

⁴ Agradecimentos especiais à Profa. Dra. Luíza Alvim e a Sarah Lelièvre pela ajuda na identificação da música. Sem vocês não seria possível. Aproveito para agradecer também aos amigos Alexandre Scarpelli, Gabriel Lima e Pedro Felix pelo auxílio e interlocução na escuta dos sons.

sibilidades dentro da narrativa fílmica, expressam o sufocamento vivido pelas personagens. Essa preocupação com a orquestração de todos os elementos do filme pode ser mapeada em outros cineastas do período do chamado cinema moderno, o que reitera o pertencimento de Akerman ao grupo, tal como considera Bruce Willians (1991).

Princípios sonoros: A claustrofobia doméstica

Margulies (2016) identifica como traços do estilo de Akerman os “efeitos anti-hierárquicos” que “dependem de uma noção desviante de cópia” (Margulies, 2016, p. 318). O cantarolar nos filmes da cineasta é apontado pela autora como um exemplo da falta de hierarquia na textura e na estrutura da obra. *Saute ma ville*, primeiro curta-metragem realizado pela diretora, exhibe o executar de tarefas domésticas de forma invertida, pois muitas vezes a personagem, através de suas ações, gera o caos, culminando no suicídio e na destruição da cidade. Acompanhando as ações de desordem performadas por Akerman como atriz em seu primeiro filme, há sons cantarolados que produzem diversos sentidos para a narrativa, agindo de forma incongruente, mesmo que relacionados às ações desempenhadas. Margulies indica que “a personagem [...] energeticamente, e quase raivosamente, cantarola com os lábios semicerrados uma espécie de Bach animado enquanto combina atividades opostas em gestos únicos” (Margulies, 2016, p. 318), o que, para a pesquisadora, demonstra a falta de níveis de importância entre os elementos.

A ambivalência de sentidos expressa pela presença do cantarolar é facilmente identificável. Entretanto, existem mais sutilezas em sua construção além da relação entre a imagem e o som. O canto tem um percurso próprio durante o filme, transitando entre os campos diegético, extradiegético e metadieético, sem estar restrito a uma sequência. O cantarolar com os lábios semicerrados descrito por Margulies não é um som exatamente produzido pela personagem dentro da tela, porém, muitas vezes está vinculado a suas atitudes e sentimentos, adquirindo dessa forma uma qualidade metadieética, que se posiciona entre os campos da diegese e da extradiegese. Em outros momentos, o cantarolar ressoa

do rádio em cena, mas sem perder a potência de carregar subjetividades vinculadas à personagem.

Já em *Jeanne Dielman* (1975), filme que apresenta três dias da vida de uma mulher viúva que divide sua rotina entre o cuidar da casa e do filho e o trabalho como prostituta durante as tardes, há uma utilização sonora estritamente diegética, reproduzindo músicas do rádio que Jeanne liga, a pedido de seu filho, todas as noites. A música preenche a cena de forma irônica, soando inadequada para aquele momento de frieza e estranheza entre a mãe e o filho. Margulies (2016) afirma que, em Akerman, “quando ouvimos a letra de uma música, sempre se trata de uma canção de amor brega ou de um clichê clássico” (Margulies, 2016, p. 319), carregando consigo uma dimensão própria da sua popularidade, cooperando para uma abertura plural de formas de interpretação e acesso à narrativa. Esses sentidos orquestrados na direção detalhista de Akerman estão presentes ao longo da filmografia da cineasta, mostrando suas preocupações estilísticas já desde seu primeiro curta. O cantarolar de *Saute ma ville* também é interessante se analisado juntamente com a informação fornecida por Margulies (2016) de que “Akerman afirmou ter visto uma manifestação de mulheres na qual, em vez de gritarem e erguerem o punho, elas se uniram pelo cantarolar” (Margulies, 2016, p. 318). A ideia de um acesso às mulheres através do canto nos filmes de Akerman é potente para investigar como a cineasta conduz e constrói essa *performance* feminina que a todo momento faz referência aos debates feministas do período e às discussões sobre a representação das mulheres no cinema.

É importante não perder de vista o contexto em que Akerman estava inserida durante a produção dos filmes. Esses elementos impregnados de sentidos, como o som nos filmes aqui analisados, são características não só do estilo de Akerman, mas também de uma discussão que estava borbulhando no período, fortificada principalmente pelas correntes de pensamento provindas das teorias feministas e das discussões do cinema moderno como um todo. Ismail Xavier (1977) comenta que, para essa prática moderna, o cinema seria entendido como objeto que denuncia seu sistema de produção e se confessa à plateia, pondo em questão “o

discurso que se quer verdade e mascara a convenção” (Xavier, 1977, p. 118), modelo executado pelo cinema clássico narrativo. Portanto, não só Chantal Akerman estava utilizando elementos inconclusivos e ambivalentes em sua prática, mas muitas outras diretoras e diretores o faziam, como, por exemplo, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, entre outros. O uso de aspectos inconclusivos e ambivalentes na construção do filme sabota essa noção cristalizada de representação (sobretudo para as mulheres) e de ordem natural, que, para teóricos como Roland Barthes, é entendida como uma das “bases da visão de mundo burguês” (Xavier, 1977, p. 122). Os cineastas engajados no projeto do cinema crítico e reflexivo que faz frente ao cinema dominante propuseram essas estratégias de desconstrução em que “é preciso questionar a técnica cinematográfica, repensá-la” (Xavier, 1977, p. 138), e isso claramente inclui a revisão dos usos sonoros.

Como dito acima, a desconstrução que emprega em sua textura fílmica elementos ambivalentes, inconclusivos, conflitantes, entre outros, não é uma característica específica de Akerman. Porém, a cineasta apresenta formas muito particulares que são repetidas ao longo de sua filmografia e demonstram os traços autorais de sua obra. O emprego do som é uma dessas características, e, embora a forma com que os sons são orquestrados dentro de cada filme seja diferente, o uso sonoro sempre está associado às sensações claustrofóbicas, que envolvem ansiedade, alienação, dor, luto etc. O ritmo de *Saute ma ville* (1968) e *Jeanne Dielman* é bem diferente, mas, ao mesmo tempo, as personagens parecem ser a mesma, como se houvesse uma impressão de continuidade entre os filmes, que pode, de forma generalizada, ser encontrada nos filmes que Chantal Akerman produziu durante a década de 1970.

Ao analisar como alguns cineastas modernos operam o uso sonoro, Bruce Williams (1991) elenca três filmes para sua empreitada, entre eles *News From Home* (1977), de Akerman. O filme apresenta imagens de Nova York coletadas no começo da década de 1970 e a voz *over* de Chantal Akerman lendo as cartas que sua mãe lhe enviava. Akerman rompe com a sequência cronológica das cartas e constrói, a partir da sua leitura e das imagens, uma narrativa de ausência. A separação, que para

a mãe e a filha é geográfica, no filme se concretiza na falta de resposta às cartas da mãe, nas imagens vazias de Nova York que criam ruído entre a leitura de Akerman e o que é mostrado. Através da análise dos filmes de Akerman, de Marguerite Duras e de Glauber Rocha, Williams investiga alternativas ao relacionamento estático entre som e imagem, e, embora *News From Home* não seja um dos objetos específicos desse artigo, algumas contribuições de Williams se fazem interessantes para discutir as características autorais da cineasta, pensando que alguns modos atravessam toda sua produção.

156 Williams (1991) observa que os contrastes entre imagem e som em *News From Home* enfraquecem o desenvolvimento da diegese, inserindo uma série de desvios que encorajam o espectador a refletir sobre aquilo que é mostrado. Segundo o autor, Akerman constrói esses desvios através da integração entre a voz *over* e o ambiente sonoro dos espaços de Nova York. Há uma similaridade de tratamento em *Saute ma ville*. Embora não haja um texto falado como no filme analisado por Williams, a diretora integra o cantarolar com alguns sons do ambiente, como o do fogão e, principalmente, do gás que vaza. Em *Jeanne Dielman* o som dos espaços também é altamente valorizado, e, nas cenas que contêm músicas, estas não pretendem ser inaudíveis, como Claudia Gorbman (1987) discute a respeito do cinema clássico narrativo em *Unheard melodies*. As músicas clássicas e populares que saem do rádio de Jeanne integram a sensação de distância afetiva entre Jeanne e seu filho. Os outros sons, os ruídos, funcionam como os desvios propostos por Williams (1991), possibilitando a reflexão sobre aquilo que é mostrado a partir da combinação de tais sons, que, em muitos casos, estão diretamente ligados, porém não sincronizados com as ações desempenhadas pelas personagens. O autor conclui argumentando que isso é uma possibilidade de criar uma relação “direta e não mediada com a imagem, ao mesmo tempo distanciada da diegese” (Williams, 1991, p. 10, tradução nossa).

Essas são estratégias do cinema de sensações de Akerman, que cria essas fissuras, ou desvios, em toda a *mise-en-scène*, e, aqui, diferentemente

da acepção de David Bordwell (2008),⁵ incluindo a montagem e o som como integrantes do conceito, pois acreditamos que tais aspectos também compõem a cena e principalmente a forma de percebê-la. Os filmes de Akerman pretendem que o espectador experimente o filme com seus corpos, que a percepção do filme não seja somente racional, mas também sensível. A declaração de Akerman, “eu quero que o espectador sinta... o tempo usado em cada plano: para fazer disso uma experiência física que se desdobra em você, na qual o tempo do preenchimento entra em você” (Mcbane, 2016, p. 39, tradução nossa), demonstra essas preocupações. Importante ressaltar que, aqui, o *sentir* não é enxergado no mesmo sentido formulado por Adorno (1976), quando ele julga os recursos sensíveis e emocionais como alienantes, mas sim como potência reflexiva, que, como pontuado por Margulies (2016), aproveita a popularidade e os significados envoltos na música, nos objetos, nos gestos e nos lugares para ampliar as possibilidades de leitura daquilo que é apresentado.

Sem perder de vista os debates do cinema moderno em torno da desconstrução e da desnaturalização da imagem, que se utilizam da ambiguidade, da inconclusão e do conflito como método reflexivo, é necessário se debruçar nas cenas de *Saute ma ville* e *Jeanne Dielman* para analisar como a construção do som é importante para o manejo das sensações aqui entendidas como claustrofóbicas. Perceber as estratégias utilizadas pela diretora para criar possibilidades interpretativas. Claudia Gorbman (1987) demonstra que, do mesmo modo que os outros elementos da *mise-en-scène*, a música coopera para o desenrolar da narrativa, introduzindo “humor e tonalidades no filme” (Gorbman, 1987, p. 11, tradução nossa). Essa relação entre a música e o restante do filme auxilia na criação de significados e experiências, formando o que Gorbman (1987) chamou de expressão *combinatoire*, que seria esse efeito combinatório entre o som e a imagem para a formação de sentidos. Tal expressão causa ritmo no filme, assim como atmosfera, espaço e distanciamento.

157

⁵ O autor define a *mise-en-scène* como “o cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (Bordwell, 2008, p. 36).

Saute ma ville (1968)

O curta começa com um cantarolar fora de campo, que é alterado para o barulho da cidade. O som da cidade parece ser representado por um motor de carro (ou mesmo de um trator) que invade os ouvidos à medida que a imagem da rua surge enquadrando um caminhão estacionado. A câmera se movimenta em um *travelling* chegando em um prédio, e, através do movimento *tilt*, apresenta seu tamanho e seus muitos andares. Há um corte e a câmera novamente repete o *tilt* enquanto aparece a palavra RECIT ocupando o centro do quadro. A palavra francesa significa conto ou narrativa, denotando a intenção da diretora em marcar o filme como ficção. Após a mensagem escrita, o cantarolar se justapõe ao som da cidade, enquanto visualizamos alguns prédios do entorno e ouvimos o *Lalalala* cantarolado. O corte é feito e a câmera se posiciona dentro do hall de entrada, onde podemos ver a personagem interpretada por Chantal Akerman correndo para entrar no prédio, segurando um buquê de flores. A câmera acompanha o entrar da personagem e o caminho dela até a caixa de correio, de onde ela retira uma carta. É possível observar que o cantarolar não é uma ação da personagem, ele é extradiegético, mas, ao mesmo tempo, está sincronizado com os movimentos dela. Por exemplo, no momento em que a personagem aperta diversas vezes o botão do elevador, o *Lalalala* cantarolado acompanha seus movimentos frenéticos. Sem se sobressair totalmente aos sons do botão sendo apertado, os dois coabitam a cena.

158

Os sons cantados lembram produções de Bach, como Margulies (2016) apontou, brincam com as notas, quase um solfejo livre, porém de forma amadora. Acreditamos que é justamente através dos estranhamentos criados pelo aspecto “sujo” do canto que as sensações de claustrofobia doméstica são construídas. Propositalmente, o cantarolar em diversas vezes é desafinado, tentando chegar em notas agudas, ou fica mais acelerado, descompassado. Além disso, esses sons, por estarem muito presentes na cena e por também conversarem com a montagem e com a *performance* da personagem, produzem expressões, gestos. No momento em que ouvimos o som da voz cantando de forma mais rápida e vemos a imagem do dedo apertando o elevador, podemos perceber a



Figura 1. Cena do suicídio (*Saute ma Ville*, 1968).

ansiedade e a pressa da personagem. Aqui o som não é colocado como uma representação direta das ações, mas como um ponto de vista particular, que insere, ou produz, sensibilidades.

159

A personagem desiste de esperar o elevador e, após um *úpiiiií* gritado, começa a subir as escadas. Aqui o cantarolar também não é uma ação da personagem, ele novamente é extradiegético – porém já não é o *Lalalala* anterior e sim um *tanran-tanran-tanram* somado ao som de passos fortes que correm. O som se assemelha a um trote, cantado em voz forte e energética no começo, e depois passa a um cantarolar de forma cansada e ofegante, como se estivesse relacionado à personagem, que sobe as escadas correndo. Isso pode ser deduzido pelo esforço grande que se percebe na voz ao cantar, parecendo que chega a ficar engasgada, ou gritada, precisando puxar o ar. Ou então, quase no fim da cena, antes de ela chegar ao apartamento, o cantarolar marca o cansaço carregado pela respiração mais curta de quem fez exercício, de quem está sem fôlego. Esse canto não age como uma dublagem da cena, mas quase como uma narração. Sua rapidez, também é evidenciada pela montagem, que constrói uma relação entre o plano da personagem correndo e o do elevador

que sobe na sua velocidade de máquina. Assim que a personagem entra em seu apartamento, os sons do cantarolar cessam.

Entre os momentos do cantarolar no curta-metragem, todos os sons diegéticos são bem acentuados e é possível ouvir em segundo plano algumas palavras. O canto retorna quando a personagem começa a fazer um chá e lacrar com fita a porta de sua casa, que contém pôsteres com os dizeres GO HOME e C'EST MOI, o que assinala uma relação de simbiose entre a personagem e a casa, uma indicação da casa como um espaço íntimo, principalmente pelo “*c'est moi*” (“sou eu”). O canto mais uma vez se altera e agora, como dito por Margulies (2016), assemelha-se a um sussurro ou mesmo a um cantarolar com os lábios cerrados, mas, ainda assim, a música pertence ao campo do extradiegético. Essa técnica de cantarolar com os lábios fechados, chamada *bocca chiusa*, é executada pela personagem de forma a fazer com que seu canto pareça um grito de revolta ou sofrimento. O canto começa em volume menor, mas logo aumenta seu volume e agressividade. Como antes, o canto fica entre o canto e a fala, e é, muitas vezes, desafinado.

160

O cantarolar só dura alguns segundos e novamente o som dos objetos invade a cena, sendo intercalado com um silêncio absoluto, em que não ouvimos nenhum som. O canto retorna aos 8'40" do curta, no momento em que a personagem está lendo um jornal sentada no chão, parecendo um pouco cansada pelas tarefas que executou. O cantarolar dessa vez é muito semelhante ao anterior, um som produzido com *bocca chiusa*, que também fica em alguns momentos mais gritado e violento, colocando-se entre o canto e a fala, e, portanto, também construindo a sensação de um grito de revolta e sofrimento que é silenciado, que canta ou fala com os lábios fechados ou vedados. Indício das sensações de sufocamento e claustrofobia vivenciadas pela personagem. Esse som acompanha a personagem, que parece entediada riscando o jornal, e, nesse momento, o cantarolar é o único som da cena, com um volume forte somado à imagem da personagem olhando pela janela e depois se encarando no espelho. Como ocorre no início do filme, o som não é diegético, mas está vinculado à personagem, aquilo que o corpo performativamente expressa. Quando ela se olha no espelho, o cantarolar se altera como

se houvesse uma tristeza e um reconhecimento nessa ação de se olhar, e, pelas pausas e pela diminuição do volume do canto, há a sensação de lamento melancólico. A personagem abaixa os olhos e a música é interrompida, seguida da ação de começar a lacrar a janela com a fita, cujo som podemos ouvir de forma muito evidente e presente.

A personagem de Chantal Akerman começa a se preparar para o fim da narrativa, *récit*, que termina com a cena do suicídio. Após pegar a carta e o buquê e levá-los para a área do fogão, ela liga o que parece ser um rádio e aqui temos o único momento em que há uma explicação diegética para os sons cantarolados. Assim que o rádio é ligado, o som de um tilintar alto e risos excessivos acompanham a personagem dançando e passando algum tipo de líquido no rosto. O riso exagerado dela, que inclusive engasga em sua euforia, torna-se um suspiro triste quando a personagem se olha no espelho, ficando pouco a pouco mais sussurrado e soluçado. Um som fatigado, como um choro engasgado, coabita a cena em que a personagem escreve algo de forma violenta no espelho e depois se vira para a morte. Não há mais som cantarolado ou gargalhado, ouvimos o riscar do fósforo, um som falado de *Bang Bang*, a personagem ligar o gás, cujo vazamento ouvimos de forma bem presente até o corte e o som fora de campo das explosões em cadeia geradas pela explosão do apartamento.

161

A dificuldade de identificar, em algumas sequências de filmes, a que campo pertence o som, se diegético ou extradiegético, é observada pela pesquisadora Robynn Stilwell (2007). Essa dificuldade está presente em *Saute ma ville*, e podemos observá-la inclusive se voltarmos à declaração de Margulies (2016) em que a pesquisadora aponta o canto como uma ação da personagem. A confusão gerada pela origem do canto é construída pela justaposição do cantarolar com os sons diegéticos, e acreditamos que pela própria presença de Chantal Akerman enquanto personagem. Aparentemente, o som do cantarolar, que é justaposto aos sons das ações e espaços, é cantado pela própria Akerman, e, na medida em que ela é a atriz do filme, a origem do som fica ainda mais borrada. Stilwell (2007) aponta que a lacuna entre o diegético e o extradiegético funciona por vezes como um espaço limiar, que cria desestabilização e ambiguidade,

em que o primeiro plano e o segundo plano são condicionados por “um complexo de fatores, incluindo diálogos, postura dos atores e a percepção auditiva” (Stilwell, 2007, p. 189, tradução nossa), um espaço como detentor de poder e transformação, de inversão e de estranhamento, de fazer estranho a fim de fazer sentido. Embora o procedimento descrito por Stilwell esteja presente no cinema clássico também, tal declaração ressoa junto às constatações de Bruce Williams (1991), quando o autor identifica os desvios como uma forma de relação direta com o filme, embora distanciada da diegese. Essa é umas das estratégias comuns aos cineastas modernos, a de criar uma empatia com aquilo narrado, mas sem criar uma fusão, um processo de identificação com o personagem, como no cinema ilusionista.

162 Stilwell (2007), empregando conceitos de Michel Chion (2008), observa uma associação entre o extradiegético e a empatia, e o diegético e o anempático, aquilo que cria a repulsa, a antipatia, o distanciamento, para demonstrar que é um método comumente utilizado no cinema. Esse movimento entre empatia e distanciamento é comum nos filmes de Akerman, e, em *Saute ma ville*, ganha um sentido interessante para a narrativa, pois ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera dramática, age de forma desdramatizada. Aproximamo-nos das sensações da personagem, como a da claustrofobia vinculada ao espaço doméstico, mas mantendo uma posição reflexiva sobre os significados do canto e das ações empregadas. Esse acesso à subjetividade da personagem pode ser entendido como um aspecto metadieético, pontuado por Gorbman (1987) e por Stilwell (2007) como aquilo que situa o espectador em um modo particular do ponto de vista do personagem.

Claudia Gorbman (2012) considera o que chama de “canto amador” como “um meio receptivo e infinitamente flexível” (Gorbman, 2012, p. 41) de expressão dentro da narrativa. Para Gorbman, o canto amador é aquele praticado pelos personagens de forma não profissional, “feito com o som sincronizado com índices adequados de realismo espacial” (Gorbman, 2012, p. 23). A autora analisa como o cantarolar dos personagens pode criar chaves para entender aspectos subjetivos, como por exemplo, o personagem Michel do filme *Açossado (À bout de souffle*,

1960), de Godard. O filme começa com a cena de Michel roubando um carro e fugindo da polícia. O personagem cantarola músicas e faz trocadilhos musicais com o nome de Patrícia, por quem está apaixonado e com quem está indo se encontrar. Gorbman afirma que a partir desse cantarolar de Michel podemos perceber a liberdade e energia vividas pelo personagem, assim como em outros casos pode expressar outros sentimentos, como “solidão ou solidariedade a um grupo” (Gorbman, 2012, p. 24).

A solidão vivida pela personagem de Akerman em *Saute ma ville* é intensificada pelo cantarolar, mesmo que não executado pela personagem, e, se resgatarmos a informação de Margulies (2016) de que o canto foi inspirado em uma manifestação de mulheres em que a cineasta esteve presente e na qual as mulheres cantavam como forma de união, podemos pensar o cantarolar no filme como uma inspiração que a cineasta teve a partir desse canto coletivo de mulheres, e talvez também como uma manifestação de solidão. O suicídio e a agressividade sugeridos pela personagem são temas que a psicanálise e os movimentos feministas abordaram como formas de expressão de uma insatisfação feminina com suas vidas ou como manifestação de traumas gerados pelas normas patriarcais. No momento em que esse cantarolar é banal, como *lalalala* ou *tanram-tanram*, ele se aproxima a algo comum a todos. São sons comumente produzidos e possivelmente são as mulheres quem mais produzem esse cantarolar, visto que estas passam mais tempo sozinhas em casa. Talvez para algumas mulheres, sobretudo para as da década de 1970, o cantarolar seja algo para distrair, preencher o vazio da casa, ou mesmo uma companhia durante o executar das tarefas domésticas, pois muitas mulheres não têm, ou tinham, com quem conversar, nem mesmo seus companheiros ou filhos, como o caso de *Jeanne Dielman*. O cantar “muitas vezes funciona como uma destilação – de sentimento, subjetividade, um relacionamento, uma situação narrativa” (Gorbman, 2012, p. 25), inserindo-se em um lugar entre a fala e a música, portanto discursivo, produzindo o enunciado em combinação com os outros elementos do filme. Em *Saute ma ville*, como já observado, o canto não parte da personagem, mas, como ele está na lacuna entre o diegético e

o extradiegético, seus significados estão associados à sincronização, ou também à dessincronização com as ações, como os gestos exagerados em que a personagem destrói ao mesmo tempo em que alude a alguma lógica de organização.

Segundo Barbara Mcbane (2016), o som e o ato de cantar são algo presente na filmografia de Chantal Akerman, estendendo-se inclusive para as produções posteriores à década de 1970. Mcbane nota que “Akerman liga *performances* cantadas – modo favorecido em seus primeiros filmes sobre sexualidade feminina – com Ariane e sua banda de mulheres” (Mcbane, 2016, p. 42, tradução nossa). Ariane, personagem de *A prisioneira* (*La Captive*, 2000), assim como a personagem interpretada por Akerman em *Saute ma ville*, vive uma vida claustrofóbica vinculada ao ambiente doméstico e é vigiada pelo companheiro Simon. Através das músicas cantadas pela personagem em relação com o cenário que separa o casal é perceptível a invisibilidade de Ariane, demonstrando a capacidade do som e da ação de cantar de criar um humor e tonalidades para o filme, como observado por Gorbman (1987).

164

Como Akerman mesma disse, “a prisão é muito, muito presente em todo o meu trabalho. Às vezes não muito de frente” (Mcbane, 2016, p. 44, tradução nossa) ou literalmente. A prisão vivida em *Saute ma ville*, *A prisioneira* ou *Jeanne Dielman* são formas mais subjetivas de aprisionamento, em que as personagens estão enclausuradas em uma vida doméstica, estratificadas em normas sobre o que é ser mulher ou dona de casa em sociedades patriarcais. O canto e a música nos filmes da cineasta auxiliam na construção das sensações de cativo, ou claustrofobia, trabalhando juntamente com outros elementos da *mise-en-scène* para criar esse espaço sensível ao longo da narrativa. Seu percurso no filme vai sendo acentuado até chegar a um momento catártico em que as personagens rompem com essa prisão internalizada, como ocorre em *Saute ma ville* e *A prisioneira* através do suicídio, ou em *Jeanne Dielman* com o assassinato. Tais ações têm um caráter libertário e, em *Saute ma ville*, isso fica evidente principalmente pelos sons das explosões em cadeia.

O uso do canto amador ou mesmo das músicas preexistentes na produção de Akerman opera de acordo com o que Gorbman definiu como “dispositivo estrutural e temático” (Gorbman, 2012, p. 41), confirmando também um traço autoral. Uma abordagem autoral é sugerida pela pesquisadora como forma de “iluminar as qualidades e funções do canto amador” (Gorbman, 2012, p. 35) e, assim como Gorbman aplica nos filmes de Kubrick, Kurosawa, Hitchcock, entre outros, é possível estender a Akerman. Gorbman (2007) também argumenta em *Auteur Music* sobre o uso principalmente das músicas preexistentes como formas autorais e de usos idiossincráticos dos sons por diretores-autores, como em Godard e Tarantino, o que igualmente pode ser aplicado ao uso das músicas em *Jeanne Dielman*. Nem sempre as personagens de Akerman cantam, porém os sons, sejam músicas preexistentes, cantos, monólogos, entre outros sons presentes em seus filmes, sempre estão inserindo informações dentro da cena, compondo a *mise-en-scène*. Porque mesmo que a dimensão do “aqui e agora”⁶ do cinema seja diferente daquela do palco de teatro, origem do termo *mise-en-scène*, sendo o som acrescentado posteriormente à filmagem, nos filmes de Akerman o pensamento e o projeto do som já estão presentes desde o início, muitas vezes antes da filmagem. Como Luíza Alvim (2019) comenta, em filmes em que a *performance* musical é o elemento principal da encenação, como ocorre em *Saute ma ville*, “a música terá necessariamente que ser pensada como elemento da *mise-en-scène*, mesmo que não esteja presente no momento da filmagem e gravada com o som direto” (Alvim, 2019, p. 162). Dito isso, partimos para a análise do uso de músicas preexistentes em *Jeanne Dielman*.

165

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

Como em *Saute ma ville*, o filme de maior repercussão crítica de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman* apresenta uma personagem que passa a maior parte dos seus dias em seu apartamento, no qual divide sua rotina entre

⁶ De acordo com Luíza Alvim (2019) tal argumento foi desenvolvido por Suzana Reck Miranda no evento SOCINE 2017.

ser uma mãe viúva que tem que cuidar da casa e filho e se prostituir durante as tardes para ganhar dinheiro. *Jeanne Dielman*, ao contrário do curta inicial rápido de 12 minutos e 30 segundos, apresenta mais de três horas divididas nos três dias vividos na narrativa. Embora o longa-metragem não possua o cantarolar marcando todo o ritmo do filme e dos sentimentos da personagem, também apresenta uma personagem que cantarola ao som de músicas clássicas ou populares enquanto faz suas tarefas, quase ignorando ou sendo ignorada pelo filho, que ocupa o mesmo espaço, lendo sentado no sofá enquanto a mãe permanece à mesa tricotando. Em *Jeanne Dielman* há o uso de músicas diegéticas, ou seja, elas estão em cena, e não por acaso tais músicas visibilizam alguns sentimentos ou informações que também estão presentes em cena, fazendo com que o espectador compartilhe e vivencie o sufocamento e a claustrofobia doméstica impostos à personagem.

166

O filme, que começa na tarde do primeiro dia da narrativa, com Jeanne na cozinha, colocando algo para cozinhar enquanto espera o cliente chegar, apresenta a música no fim do dia, após ela e o filho Sylvain jantarem e revisarem a lição de casa dele. Esse momento de ouvir o rádio parece ser um dos hábitos rotineiros da mãe e filho, como um instante de lazer ao fim do dia, ou mesmo um jeito de preencher a falta de contato e intimidade que há entre eles.

No primeiro dia da narrativa, após Jeanne limpar a mesa e Sylvain ir se sentar no sofá, a protagonista folheia distraidamente um jornal e, depois, pega o que parece ser seu kit de tricô e liga o rádio. Ouvimos o fim de uma música e aplausos seguidos de uma apresentação do locutor, que introduz as informações da próxima música, “*Bagatela para piano* de Ludwig van Beethoven”, popularmente conhecida como *Für Elise* (“*Para Elise*”, 1810), interpretada por uma pianista, designada pelo locutor como Suzanne D[...].⁷ A bagatela em questão possui o formato musical de Rondó, peça musical que se inicia com uma seção principal (A), repetida depois de cada seção diferente (B, C), criando uma sequência que forma: A-B-A-C-A. A escolha da música de Beethoven é curiosa,

⁷ Embora na cena o locutor também informe o sobrenome da interprete, não foi possível identificar e não há essa informação na ficha técnica do filme.



Figura 2. Cena de Jeanne e Sylvain ouvindo *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault* (*Jeanne Dielman*, 1975).

167

desde sua forma, até a tonalidade de lá menor, pois se relaciona não só com a história do filme, como também com a própria estrutura fílmica de *Jeanne Dielman*, em que há uma lógica de repetição desenvolvida ao longo dos três dias de narrativa. O primeiro dia também funciona como uma seção principal, pois é através desse dia que conhecemos a rotina de Jeanne, que a mesma cumpre impecavelmente, sem os pequenos “erros” (mudanças) que ocorrem nos dias seguintes. Esse primeiro dia age na estrutura do filme, três partes correspondentes aos três dias narrativos, de modo semelhante à seção principal (A) de rondó, pois, nos dois dias seguintes, há essas mudanças em sua rotina, e a tentativa da personagem de retornar a ordem, criando um jogo que mescla a repetição da ordem e suas mudanças, ocasionadas pela perda de controle de Jeanne.

A música de Beethoven é cantarolada distraidamente pela personagem enquanto tricota automaticamente um suéter para seu filho. Jeanne demonstra conhecer bem a bagatela de Beethoven, pois mesmo estando concentrada em seu tricô e na leitura da revista, disposta à sua frente, cantarola quase a cena inteira, vibrando, gesticulando com a cabeça no

trecho mais conhecido, referente à primeira parte da música (A). Pela postura corporal de Jeanne, ela parece estar tranquila e distraída, diferente da preocupação ou frustração que surgem nos dias seguintes. Pelo enquadramento da cena, não vemos Sylvain sentado ao sofá. Há um plano médio que enquadra o topo da mesa, Jeanne sentada tricotando e um armário com algumas porcelanas rebatendo uma luz que parece vir de fora. A música continua, Jeanne mede o tamanho do suéter em Sylvain, que após a confirmação das medidas se retira do quadro, e a protagonista volta a cantarolar como antes. A cena não é curta, tem aproximadamente 3 minutos e meio de duração e é toda acompanhada por *Für Elise*, executada até o fim da sua terceira parte (C). A música é interrompida pelo som de apitos, como um *timer* ou alarme, que faz Jeanne parar de tricotar e desligar o rádio no momento em que a música retornava para a primeira parte (A). O apito parece marcar o horário em que ambos, mãe e filho, saem para dar uma volta pelo quarteirão.

168

O cantarolar da personagem, assim como a música de Beethoven, são formas de inserir camadas interpretativas à cena da mãe e do filho. Margulies (2016) aponta o uso que Akerman faz de “músicas clichês”, como a autora nomeou, referindo-se aos vastos usos que certas músicas utilizadas possuem dentro e fora do cinema, o que poderia torná-las um pouco banais. Entretanto, segundo Margulies, essa banalidade que reveste tais músicas carrega para a cena os diversos sentidos adquiridos através das utilizações vulgares, ou mesmo o próprio conhecimento popular da história da composição.

A bagatela *Für Elise* foi escrita no período de transição do classicismo para o romantismo, o que caracteriza certa tendência romântica na composição de Beethoven. Entretanto, seu uso em *Jeanne Dielman* envolve a cena, dando um humor burocrático para a relação entre a mãe e o filho. A popularidade dessa peça de Beethoven se deve sobretudo ao fato de tocar em espaços comuns, como salas de espera, elevadores, *halls* de entrada, com intenção de tranquilizar o ambiente. Além disso, é uma música representativa da educação musical do período da juventude da personagem, em que a maioria das mulheres aprendia a tocar piano como uma forma de demonstrar ser “prendada”, critério para realizar

um bom casamento. O fato de Jeanne cantarolar e conhecer *Für Elise* simboliza que, mesmo tendo uma origem simples, pobre, como conta ao filho, também vivenciou tal educação musical, conhecendo a composição. Fator que, inclusive, testemunha a falta de perspectiva das mulheres do período para além do casamento, o que também fica explícito na fala de Jeanne antes de dormir, quando conta como conheceu o falecido esposo e chegou ao casamento.

Conforme Gorbman (2012) comenta sobre o “canto amador”, o cantarolar distraído de Jeanne possibilita um acesso às sensações da personagem. Tal qual *Saute ma ville*, no longa-metragem o canto de Jeanne intensifica o automatismo das ações dela, como se fosse um reflexo de um trabalho automático manual que a coloca em estado de alienação e de repetição. Assim como é um jeito de preencher o espaço vazio de comunicação entre ela e seu filho, os personagens agem como se fossem dois desconhecidos que ocupam um mesmo espaço, de forma polida, porém impessoal. Gorbman (2012) pontua, o canto amador é “uma forma essencial de evocar personalidade, subjetividade e inter-relações” (Gorbman, 2012, p. 40). Jeanne, ao cantarolar a música *Für Elise*, transborda a falta de intimidade entre ela e seu filho. A música pode soar um pouco melancólica, porém a combinação dela com a expressão corporal de Jeanne não produz esse sentido, estando mais próxima da interpretação de música de elevador. Como se a música também fosse ressignificada pelo seu uso exaustivo. Do mesmo modo, o fato de que a intérprete da música de Beethoven seja uma mulher pode ser uma forma de evocar a educação musical das mulheres do período.

Já no fim do segundo dia da narrativa, a interação entre Jeanne e Sylvain é marcada pela quebra de automatismo: a perfeição e a pontualidade na hora de servir o jantar sofrem alteração por Jeanne ter queimado as batatas. Ao fim do jantar e da lição de casa, Sylvain senta-se no sofá para ler, enquanto Jeanne pega papel e caneta para responder a carta que sua irmã lhe enviara. A personagem demonstra dificuldade em responder a carta, parando algumas vezes para pensar. O enquadramento permanece na mesma altura do dia anterior, entretanto, agora Sylvain também é enquadrado, quase como se os dois polarizassem o plano. Sylvain ocupa

o lado esquerdo do quadro enquanto sua mãe ocupa o lado direito. O filho pede à mãe que ligue o rádio, ela responde afirmativamente, saindo do quadro e voltando a se sentar e a tentar escrever. A música que sai do rádio é agora *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault* (1923), de Albert Willemetz, interpretada pela soprano Yvonne Printemps.

A canção de Willemetz⁸ propõe, como o próprio título indica, fazer uma mistura (*pot-pourri*), ou paródia, de canções já existentes. *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault* é uma canção isolada, mas estabelece diálogo com parte do cancionário francês do final do século XIX e início do século XX e com a *opéra-comique* (algumas das músicas utilizadas são árias). Mais ainda, as músicas escolhidas por Willemetz para formar o *pot-pourri* possuem características em comum interessantes para a leitura da cena em *Jeanne Dielman*. Todas elas cantam histórias de tragédias amorosas: traições, abandonos, disputas entre parceiros, entre outras.

170 Na cena em que toca *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault*, Jeanne liga o rádio e a canção já está sendo reproduzida. Ouvimos, primeiramente, o trecho correspondente à canção *Bonsoir madame la Lune* (1899) de Emile Bessière e Paul Marinier, que conta a história de um homem solitário e triste que conversa com a lua após a saída de um *cabaret*, estabelecendo diálogo com a profissão de Jeanne. Depois ouvimos trecho de *La Chaloupeuse* (1912) de Heintz Fernand cujo tema é uma mulher bonita que se porta de forma não convencional, navegando pelo rio Sena com seu amante. Ela mata o companheiro em uma briga e o joga no rio, o que acarreta sua tristeza e solidão, levando-a ao suicídio. O paralelo com o que irá ocorrer no dia seguinte de Jeanne é evidente, pois a personagem mata seu cliente após atingir um orgasmo. *La chanson de Fortunio* (1861) de Jacques Offenbach é o trecho seguinte, canção que aborda a disputa pelo amor de uma bela jovem casada com um homem mais velho, o que também traça paralelo com a história de Jeanne, pois ela, igualmente, casou-se com um homem mais velho, sem amá-lo. *Berceuse tendre* (1911) de Léo Daniderff é a próxima canção, e canta sobre o

⁸ Foi conhecido por produzir operetas, trabalhou como diretor no Théâtre des Bouffes Parisiens e também atuou na produção de filmes como roteirista. Frisa-se que muitas das produções cinematográficas em que ele participou são baseadas em operetas.

amor e o coração partido. O próximo trecho encontrado⁹ é referente a *Les Cloches de Corneville* (1877), *opéra-comique* de Robert Planquette dividida em três atos que abordam o plano de um fazendeiro para conquistar fortuna e o drama de duas meninas cuja identidade fora alterada por ele. O fazendeiro vive isolado com as duas meninas, o que também estabelece relação com o modo de vida de Jeanne, além de inserir na atmosfera as questões financeiras vivenciadas pela personagem. Nesse trecho, é reproduzido o número musical referente ao segundo ato, *L'air de Germaine: Ne parlez pas de mon courage*, também interpretado por uma soprano no original. O último trecho que ouvimos na cena é referente a *Ça vous fait quelque chose* (1914) de Lucien Delormel que tem como pano de fundo a história de um personagem que é arregimentado e demonstra pessimismo com a violência e hierarquias do ambiente. Na canção de Delormel a morte e o armamento estão presentes, e da mesma maneira que em *La chaloupeuse*, o trecho parece fazer referência ao que irá ocorrer no próximo dia, o assassinato.

A música *Le Pot-Pourri d'Alain Gerbault* integra a cena de Jeanne em sua incapacidade de responder a carta, rasgando e recomeçando. Sylvain lhe pergunta se ela não consegue escrever por causa da música, ela responde “talvez seja por causa da cantora... não, não sei o que responder..”, e, em seguida, desiste e começa a folhear o jornal, distraidamente, sem se prender em nenhuma notícia. Jeanne se levanta e vai buscar seu kit de tricô e começa a tricotar até a mesma sequência de apitos do dia anterior disparar e interromper sua tarefa. Após os apitos, Sylvain pergunta “Podemos não ir hoje? Comemos tarde”, ao que Jeanne desatenta responde “sim”, porém inicia os preparativos para a saída, demonstrando que não escutou a pergunta e só respondeu automaticamente. A personagem se levanta mais uma vez, o enquadramento é outro, agora não mais mostrando a mesa e sim o outro lado da sala, onde está o rádio, o aquecedor que ela acende com um fósforo e o filho, sentado no sofá ao lado. Após acender o aquecedor, Jeanne sai do quadro e Sylvain desliga o rádio, que ainda tocava a mesma música, apaga a luz e segue sua mãe

171

⁹ *Il y a des souvenirs* é um trecho tocado antes de *Les Cloches de Corneville*, porém não encontramos sua origem.

para a volta rotineira pelo quarteirão. Sylvain somente desliga o rádio após a música deixar claro que se tratava da história de Alain Gerbault, ermitão do mar que adquiriu certa fama por suas aventuras (há menção ao nome dele duas vezes nos trechos parafraseados das canções originais (Le soir.be, 2020)).

172 No segundo dia, a postura corporal de Jeanne está totalmente diferente, não cantarola como no dia anterior, indicando um sinal da ruptura no automatismo e na alienação da personagem, que está incomodada e talvez até frustrada pelos erros cometidos ao longo do dia, como queimar as batatas e não conseguir fazer o purê. A mudança de música de *Für Elise* para a canção de Willemetz acompanha o desenrolar dos acontecimentos vividos pela personagem. A música, composta pelos diversos trechos e interpretada pela soprano Yvonne Printemps, tem em seu título a evocação da história de Alain Gerbault, que, na década de 1920, realizou sozinho uma circum-navegação, estabelecendo-se depois em uma ilha do Oceano Pacífico, onde escreveu uma série de livros. Do modo que os trechos são estruturados, podemos considerar que a canção parte do ponto de vista de Gerbault, que conta para a lua seus motivos de ter saído da cidade, Paris, fugindo de traições, hipocrisias, ciúmes, calúnias e infâmias que permanecem na lembrança e que o impedem de retornar, preferindo a calma e a tranquilidade do mar. Tal música, de certa forma, traduz esses sentimentos de descolamento e solidão que Jeanne vivencia em sua vida de viúva e prostituta. O fato de Jeanne não conseguir responder a carta de sua irmã, pela falta de boas notícias e pela impossibilidade de compartilhar seus segredos, faz eco ao personagem Alain Gerbault, que, em sua solidão, tem como amiga a lua. A ideia de um sujeito que vive ilhado em um barco se assemelha à vida doméstica de Jeanne, que de certa forma também adota uma postura de eremita, pois vive isolada e quase não sai do apartamento, ou, quando sai, é para resolver assuntos vinculados às demandas da casa. Estar cercada pelo mar também pode ser um paralelo para a distância entre as irmãs, que possuem o Oceano Atlântico entre si, pois a irmã está no Canadá e Jeanne na Bélgica. Porém, diferente de Gerbault, que pode dividir seus segredos com sua amiga, a lua, Jeanne não pode fazer o mesmo com a

irmã. De certa forma, a música deixa audível a fuga de Jeanne das relações sociais e seu isolamento em seu apartamento.

A canção, que evoca a fuga de Gerbault da sociedade e de um padrão de modo de vida, antecipa o que virá ao longo do terceiro dia da narrativa, criando uma atmosfera trágica e de sofrimento que embala Jeanne, como um comentário sobre a vida da personagem. Faz uso também das referências das histórias individuais evocadas pelas músicas originais de cada trecho do *pot-pourri* para a construção dessa atmosfera. A relação gerada entre a imagem e a música sugere quase como se a música cantada por Printemps fizesse uma sátira da vida de Jeanne e de seu deslocamento social. O tom agudo da soprano também ajuda a intensificar essa sensação, ele cria uma certa urgência para aquilo que é contado através da letra. Diferente de *Für Elise*, que possui um sistema de repetições bem marcados, em *Le Pot Pourri d'Alain Gerbault* há maiores variações em sua forma musical, ocasionada pela mistura, *pot-pourri*, dos trechos.

A estratégia de Akerman quanto ao uso do som e da música não cria hierarquia entre os elementos em cena. Conforme Margulies (2016) comentou, é uma forma de combinar os elementos fílmicos desenvolvendo uma escritura autoral que abarca todo o processo, que pensa as imagens e os sons como construtores do cinema, como Gorbman (2007) apontou sobre Varda e Godard, diretor que Gorbman denomina como *mélomane*, em tradução, amante da música. A música, por não atuar como subordinada às imagens, como ocorre convencionalmente no cinema, adquire uma qualidade elástica para se inserir na cena. O que acreditamos também estar vinculado àquilo que Gorbman (1987) chamou de expressão *combinatoire*, que pressupõe a combinação da imagem e dos sons como forma de construir atmosfera, ou seja, mais uma camada interpretativa para as cenas vivenciadas pela personagem.

Claudia Gorbman (1987) comenta que muitos cineastas vão se utilizar de músicas diegéticas para criar ambiguidades, como Alain Resnais e Godard, e Akerman não irá fazer diferente. No primeiro dia é possível identificar um tom irônico na música, como se a frieza e impessoalidade que *Für Elise* adquirida pelo seu uso constante fosse o contrário do que se espera da relação entre mãe e filho, ainda mais por Jeanne estar trico-

tando um suéter para Sylvain, o que poderia ser identificado isoladamente como uma ação carinhosa, mas que, pela mecanicidade da interação, não ocorre. Já no segundo dia, percebemos que algo mudou na personagem e na ordem rotineira, então, a música soa não como contrária àquilo que vemos na imagem, mas como um escárnio, uma sátira, como um comentário sarcástico das tragédias pessoais de Jeanne, como seu isolamento. A música é “não apenas ‘inconsciente’ da situação dramática, mas ‘indiferente’” (Gorbman, 1987, p. 24, tradução nossa). Portanto, as músicas transferem uma emoção para a cena, como o possível desejo de fuga de Jeanne, mas não criam a empatia e fusão que as narrativas clássicas geralmente buscam, característica que Bruce Williams (1991) atribuiu ao cinema moderno pela utilização do conflito gerado entre o som e a imagem, construindo ambiguidades.

Através dessas cenas em que a música é diegética em *Jeanne Dielman*, é possível acessar algumas sutilezas da relação de Jeanne e seu filho, e, como em *Saute ma ville* ou *A prisioneira*, o cantarolar ou a música *Le Pot Pourri d’Alain Gerbault* criam desvios dentro da cena que possibilitam ao espectador acessar a vida claustrofóbica da personagem, demonstrando o quanto a vida doméstica, nesse caso, se assemelha a uma prisão solitária para as personagens, ou contrariamente, ao barco que possibilita a fuga da realidade cruel da sociedade.

174

Considerações finais

Ao longo das análises dos filmes *Saute ma ville* (1968) e *Jeanne Dielman*, 23 *Quai du Commerce*, 1080 *Bruxelles* podemos observar que a abordagem autoral sugerida por Claudia Gorbman (2007, 2012) pode ser entendida para o uso dos sons em geral, sejam eles cantos ou músicas preexistentes. Nos filmes de Akerman, os sons estão vinculados às sensações vividas pelas personagens no seu dia-a-dia e nas relações que estabelecem com outros, seja o filho de Jeanne ou a cidade, como em *Saute ma ville*.

As observações feitas por Margulies (2016) se confirmam quanto ao interesse da diretora nos significados envelopados nas músicas e que, na filmografia de Akerman, auxiliam na construção e interpretação de

sensações vividas pela personagem. A prisão, como a cineasta colocou, é algo recorrente em sua produção, e nos filmes aqui analisados se materializa na casa, no espaço doméstico que imprime uma lógica de ordem para as mulheres. As ações empregadas, como o cantarolar, visibilizam a claustrofobia que elas sentem pelo espaço doméstico e suas tarefas.

O cantarolar praticado pelas personagens demonstra alienação, como se ao cantar essas mulheres pudessem ocupar outro espaço, um lugar imaginário, diferente dos apartamentos em que vivem. Assim sendo, a música é entendida como um aspecto importante da direção de Akerman, sendo considerada pertencente à *mise-en-scène*, já que esta não é periférica em relação à imagem e sim acompanha os enquadramentos, os gestos, a iluminação, criando subjetividades e inter-relações. Nos filmes de Akerman, o som parece ter sempre a mesma importância que as imagens, como se ambos fossem sempre pensados juntos para gerar combinações e conflitos que são destinados a fazer com que o espectador vivencie ou sinta a vida das personagens, o filme.

Mesmo que de forma dessincronizada, a música e a imagem trabalham juntas para as desconstruções e desnaturalizações propostas pelos cineastas modernos. Ao causar desvios, ironias, sarcasmos e ambiguidades, Chantal Akerman possibilita ao espectador criar caminhos interpretativos não lineares, distanciados e, portanto, reflexivos. O uso sonoro de Akerman cria um ruído na cena, impossibilitando uma fusão e um processo de identificação diretos, sendo indiferente, anempática, como dito por Chion (2008). As músicas utilizadas por Chantal Akerman em ambos os filmes fazem referência à vida das mulheres. Tal valor cultural é aproveitado para que o espectador possa questionar a presença delas nas cenas, mas de forma conflitante e ambígua, sem jogá-los para dentro da diegese, mesmo quando as músicas são extradiegéticas.

175



Referências

- Adorno, Theodor; Eisler, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamento, 1976.
- Alvim, Luíza. “Performances musicais em filmes de Rohmer, Truffaut e Godard dos anos 60”. In: Opolski, Débora; Beltrão, Filipe; Carreiro, Rodrigo (org.). *Estilo e som no audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2019.
- Bordwell, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- Chion, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- Gorbman, Claudia. “Auteur Music”. In: Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, Richard D. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- Gorbman, Claudia. “O canto Amador”. Costa, Fernando M.; Sá, Simone Pereira de. *Imagem + Som*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- Gorbman, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing, 1987.
- 176 Le soir.be. “Il peut le dire: ‘Le pot-pourri d’Alain Gerbault’”, 30 abril 1996. Disponível em: <https://www.lesoir.be/art/il-peut-le-dire-t-19960430-Z0C127.html>. Acesso em: 13 jun. 2020.
- Margulies, Ivone. *Nada acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: EDUSP, 2016.
- Mcbane, Barbara. “Walking, Talking, Singing, Exploding ... and Silence: Chantal Akerman’s Soundtracks”. *Film Quarterly*, v. 70, n. 1, p. 39-47, 2016.
- Stilwell, Robynn J. “The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic”. In: Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, Richard D. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- Xavier, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- Williams, Bruce. “Splintered Perspectives: Counterpoint and Subjectivity in the Modernist Film Narrative”. *Film Criticism*, Meadville, v. 15, n. 2, p. 2-12, 1991.

NATÁLIA MARCHIORI DA SILVA

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde desenvolve pesquisa sobre o cinema de Chantal Akerman no âmbito do Grupo de Pesquisa “CINEMÍDIA – Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais”. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8897-2784>. E-mail: nathy_marchiori@hotmail.com