

Letícia Spirandelli de Queiroz

**A estranheza íntima do não pertencer: um olhar para filmografia de Chantal Akerman
atravessado pelo conceito de angústia na psicanálise**

Uberlândia - MG

2023

Leticia Spirandelli de Queiroz

**A estranheza íntima do não pertencer: um olhar para filmografia de Chantal
Akerman atravessado pelo conceito de angústia na psicanálise**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Psicologia.

Orientador: Caio César Souza Camargo Próchno

Uberlândia - MG

2023

Letícia Spirandelli de Queiroz

**A estranheza íntima do não pertencer: um olhar para filmografia de Chantal Akerman
atravessado pelo conceito de angústia na psicanálise**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Bacharel em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno

Banca Examinadora

Uberlândia, 28 de março de 2023.

Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno

Uberlândia-MG

Prof^a. Dra. Ana Paula de Ávila Gomide

Uberlândia-MG

Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

Uberlândia-MG

Uberlândia-MG

2023

Resumo

Neste presente trabalho, objetivou-se a investigar a experiência da angústia em suas diferentes manifestações, buscando através da teoria psicanalítica explicações fundamentadas numa certa metapsicologia no intuito de esclarecer o surgimento daquele afeto. Tentou-se percorrer um terreno da ausência enquanto movimentação do desejo. A discussão sobre a angústia foi entendida em um primeiro capítulo por meio de uma revisão conceitual a partir das contribuições teórico-clínicas de Sigmund Freud e Donald Winnicott. Em um segundo momento, para melhor elucidação prática desse fenômeno, recorreu-se a elementos artísticos que mobilizam um campo onde se faz possível a representação do não simbólico, do vazio da angústia. O cinema permite que o espectador se insira numa espécie de neurose artificial por situar a imagem do eu a partir da imagem do outro. Sendo assim, foi através da filmografia da diretora Chantal Akerman, em seus filmes-ensaios, onde se deparou com a representação do nada através de personagens que não pertenciam a lugar algum, que eram expatriados, deslocados, de todo e qualquer lugar. Para tanto, foram analisados quatro filmes da cineasta, por meio dos quais observou-se a presença de uma estranheza íntima atravessada por uma não existência, pensando-se na abordagem de Winnicott, atravessada de agonias impensáveis.

Palavras-Chaves: Chantal Akerman; Agonias Impensáveis; *Unheimliche*; Cinema; Psicanálise

Abstract

In this present work, the objective was to investigate the experience of anguish in its different manifestations, seeking through psychoanalysis theory explanations based on a certain metapsychology in order to clarify the arising of that affection. An attempt was made to run through a land of void as a movement of desire. The discussion about anguish was understood in a first chapter through a conceptual review based on the theoretical-clinical contributions of Sigmund Freud and Donald Winnicott. In a second moment, for a better practical elucidation of this phenomenon, were used artistic elements that mobilize a field where the representation of the non-symbolic, of the emptiness of anguish, is possible. Cinema allows the spectator to insert himself into a kind of artificial neurosis by situating the image of the self based on the image of the other. Therefore, it was through the filmography of director Chantal Akerman, in her experimental style, that we came across the representation of nothingness through characters that belonged nowhere, that were expatriates, displaced, from any and every place. For that, four of the filmmaker's movies were analyzed, which the presence of an intimate strangeness crossed by a non-existence was observed, thinking about Winnicott's approach, crossed by unthinkable agonies.

Keywords: Chantal Akerman; Unthinkable Agonies; *Unheimliche*; Cinema; Psychoanalysis

Agradecimentos

Agradeço primeiramente aos meus pais Angélica e Rodrigo, por terem me criado em um lar baseado em amor, perseverança e união. Sei que vocês não mediram esforços para me proporcionar sempre o melhor, e isso é algo que levarei por toda minha vida. Sou quem sou por terem estado ao meu lado quando precisei me tornar. Me ensinaram que mesmo em altos e baixos, sempre terei um lugar aonde recorrer. À vocês, meu eterno amor.

Agradeço às minhas irmãs Jéssica e Laura por me presentear com a oportunidade de compartilhar uma família com vocês e de poder ter conhecido a versão de cada uma ao longo do nosso crescimento. Sei que irmão não se escolhe, mas eu escolheria vocês infinitamente. À vocês, meu eterno orgulho.

Agradeço à toda minha família pelas trocas de ensinamento, de afeto, de opiniões e discussões ao longo de todos esses anos. Aos meus avós Dirce e Rubens, Sônia e Marcos, agradeço pela ternura, ensinamentos e valores em todo meu caminho até aqui. O legado de vocês se dará por muitas gerações. À vocês, minha eterna afeição.

Agradeço aos meus amigos por se fazerem sempre presente na minha vida. Às meninas do “Base” e ao meu melhor amigo Vinicius, meu muito obrigada por serem pessoas tão incríveis. São meus confidentes: torceram comigo; confiaram a mim seus segredos; me aconselharam quando precisei; compartilharam comigo suas risadas e suas vulnerabilidades. À vocês, minha eterna lealdade.

Agradeço ao meu namorado Matheus por fazer do nosso relacionamento algo que eu acreditava ser possível só em filmes. Essa vitória só pode ser uma realidade hoje graças ao seu apoio nos momentos de maior desespero e insegurança enquanto eu escrevia esse trabalho. Foi no incentivo junto à sua mão que seguro na minha que me ajudou a finalizar essa etapa. À você, minha eterna admiração.

Agradeço ao meu orientador Caio por todos os encontros semanais que tivemos nesse percurso. Foram nas orientações enquanto discutimos sobre cinema, psicanálise, filosofia, que me dei conta de algo que havia esquecido há algum tempo: o quanto eu gosto de estudar e ler sobre esses temas. Obrigada por ter me instigado a me implicar nessa pesquisa ao me questionar sobre qual temática meu corpo precisava atravessar naquele momento. Levarei esse disparador como norte para minhas futuras pesquisas. À você, minha eterna gratidão.

Agradeço aos componentes da banca examinadora: Ana Paula, Luiz Avelino e Ana Rosa. As reflexões levantadas ao longo da defesa do trabalho suscitaram novos olhares para esse tema tão importante para mim. E foi justamente essa minha intenção ao escrevê-lo: gerar discussões ao seu respeito. Meu muito obrigada.

Agradeço à Chantal Akerman pela coragem e ousadia ao fazer seus filmes. Inspirando mulheres ao redor do mundo, sendo pioneira em seu estilo de direção experimental, conseguiu produzir uma filmografia que retratasse a presença na ausência. Foi em seus filmes onde pude realmente me dar conta de conceitos tão caros para mim. Em sua memória, dedico a você esse trabalho.

Agradeço a mim por ter insistido em apostar numa temática que me fosse importante, caso contrário, serviria apenas como um fechamento de ciclo na universidade. Escrever essa tese foi um desafio enorme, me vi diversas vezes desacreditando no meu potencial. Emprestar seu corpo e seu tempo a pensar sobre angústia é algo angustiante. Em diversos momentos pensei que não daria conta de finalizá-lo, mas cá estou eu, orgulhosa do que acabei produzindo. À você, meu eterno descobrimento.

“A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho.”

Clarice Lispector, em “A descoberta do mundo”

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 -ANGÚSTIA NA PSICANÁLISE	14
1.1- ANGÚSTIA EM FREUD	14
1.2- ANGÚSTIA EM WINNICOTT	21
1.3- <i>DAS UNHEIMLICHE</i> E AGONIAS IMPENSÁVEIS: UMA POSSÍVEL ARTICULAÇÃO	26
CAPÍTULO 2 - CHANTAL AKERMAN: FILMOGRAFIA DO VAZIO E FICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA	29
2.1 - <i>SAUTE MA VILLE</i> E A EMERGÊNCIA DO REAL	29
2.2 - <i>LA CHAMBRE</i> E O ETERNO RETORNO DA ANGÚSTIA	34
2.3 -<i>NEWS FROM HOME</i>, UMA REPRESENTAÇÃO DISTORCIDA DO PERTENCER	39
2.4 - <i>NO HOME MOVIE</i> E O NÃO PERTENCIMENTO	45
CONCLUSÃO	54
REFERÊNCIAS	57

INTRODUÇÃO

Nunca deixarei de me surpreender com a arte e sua capacidade de nos tirar o fôlego e nos devolver como se fosse os primeiros ares já encontrados pelo corpo. Essa sensação de flutuar no tempo-espaço e ser invadida por um gozo cósmico avassalador, sem saber exatamente o que está sentindo e o porquê de ter sido tão fisgada por aquele objeto. Para mim, é algo que devolve o sentido da vida, sentido este do sentir na pele, na carne, nos ossos e no espírito as partículas e vontade de viver. O que é que nos faz sentir dessa maneira? De que campo nos aproximamos quando estamos em contato com a arte? São tantas indagações e questionamentos quanto a uma possível aproximação de um compreender sobre o que é isso que nos atravessa que é irrepresentável, mas, que de certa maneira nos acerca do sentimento de pertencer.

Surge aí uma fixação de querer saber mais sobre como uma obra artística, produzida por outros, consegue ser tão íntima e tão estranha. Dentre os diferentes autores da Psicanálise que se dispuseram a investigar esse fenômeno, Freud aborda a questão do **estranho** relacionado ao retorno do reprimido, falando então do vazio da angústia. Essa ausência evidencia uma movimentação do desejo, em que “o recalque transforma aquilo que é mais íntimo ao sujeito naquilo que lhe parece mais estranho” (Vieira, 1999).

Algo da ordem do afeto é atingido, transgride a satisfação estética e circunscreve a angústia. A arte desnuda o vazio a partir de um objeto que consegue acessá-lo, de modo que, possivelmente, seja a única a se aproximar verdadeiramente de *das Ding* (a Coisa), mesmo sendo esta irrepresentável. Ao se deparar com essa exposição surge uma familiaridade ao desconhecido do objeto, enquanto o eu se dissolve, algo inquietante que resiste à simbolização se faz presente (Lucero & Vorcaro, 2013).

O cinema, enquanto formato artístico de imagem, movimento e som, se estrutura como uma linguagem própria. Por meio de um arranjo ordenado de planos sequência, a sintaxe do choque entre imagens produz um novo potencial semântico de forma e conteúdo. Deleuze se

dispõe a engendrar uma filosofia ontológica do cinema teorizando em cima desse potencial de imagem-movimento e imagem-tempo. Para o autor, esse formato linguístico permite que o cineasta materialize a imagem-movimento, que antes fora antecipada no próprio pensamento, atravessando um espaço formal de um tempo subjetivo. É estabelecido um campo de imanência que possibilita extrair a imagem pura, restabelecer a percepção da coisa em si que ultrapassa a visão sensório-motora (Deleuze, 1985)

Essa associação nos leva a compreender que a imagem cinematográfica é de ordem transcendental, não opera em moldes de uma identificação orgânica. A própria montagem com a câmera captando imagens com ângulos impossíveis ao olho humano, com cortes abruptos e irracionais, junção de planos não lineares, registro do espaço-tempo que difere da cronologia cultural. Uma espécie de redenção da pura matéria sensível. (Deleuze, 1985). É apresentado então um registro do caos, uma desordem essencial originária, em que cada espectador só conseguirá absorver aquilo que seu corpo suportar para aquele momento.

A visão como receptora das imagens que a tela está refletindo se difere da noção do olhar, que é fixar a vista a um detalhe. Para que surja o olhar inconsciente é preciso excluir a visão. Lacan diz que o olhar se dá de maneira pulsional através da fascinação de um furo no imaginário, uma perturbação da estrutura, é o olhar como objeto-causa do desejo (Safatle, 2017). Não sou eu que olho para o objeto, é ele que me olha. Uma lacuna na trama simbólica do filme, uma cena que aparenta nos vigiar, algo de obscuro que estremece por não simbolizar mas reconhecer, é o que justamente para Lacan seria a aparição do Real. O cinema permite a criação de uma realidade ficcional ilusória, que convida o espectador a se inserir numa espécie de neurose artificial que situa a imagem do eu a partir da imagem do outro. A potencialidade da obra fílmica é produzir uma quebra do discurso em que o indizível, a falha do simbólico, é escancarada sobre o ser falante.

No aparato cinematográfico o sujeito consegue entrar em contato com esse hiato produzido pelo Real mais facilmente, já que, nos acontecimentos da realidade, admite-se uma

posição narcísica de detentor de seu destino que permite a fuga de situações desprazerosas como traumáticas. No filme, através do direcionamento do olhar, o sujeito se vê em uma situação em que é rasgado por algo que escapa qualquer tentativa de ocultação do desejo (Oliveira, 2011).

Xavier em 1988 exemplificou como o cinema dá ao espectador o privilégio do olhar, para que se inicie o processo de elaboração futura ao dizer:

Não tenho o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir, num processo que franqueou o que talvez de outro modo seria, para mim, de impossível acesso (Xavier, 1988)

É nessa lacuna que as fantasias teatrais de cada sujeito irão se adequar nas manifestações do que Lacan definiu como objeto *a* minúsculo. Esse objeto pode ser compreendido como a perda real do sistema simbólico, em que através do circuito pulsional, os significantes ficam circulando em torno do vazio desse furo, em que por meio desse circuito pulsional se dará a realização do desejo, e não em sua finalização, esta propriamente impossível. (Safatle, 2017).

O interesse maior por certo gênero cinematográfico; o fato de assistir ao mesmo filme inúmeras vezes; a transferência com um diretor ao ponto de já ter assistido a todas suas obras; tudo isso diz respeito a algo além de uma mera identificação. É um gozo estético fruto da produção de um outro também desejante. A partir de uma fixação do olhar num plano sequência de fotogramas que ao despertar algo do inominável e assim, angustiante, ao longo do filme, produzirá mais questões do que respostas fantasmáticas.

Isto posto, uma obra artística permeia o vazio e permite que entremos em contato com um objeto que não esperávamos encontrar, de modo que presenciemos a falta em si indicando um determinado acesso à angústia. E quando o próprio conteúdo, a temática expressada e estruturada na obra, vai ao encontro dessa angústia? Retratar o nada, o vazio de um espaço silencioso costurado em um tempo esculpido, o caos preenchido pela inquietante estranheza,

seria de certa forma documentar algo que foge do simbólico. Mas como registrar algo que não está inserido na linguagem? Como traduzir o impensável?

Investigando dentre os filmes já produzidos no cinema, a diretora que no meu entendimento mais se aproxima a essa potencialidade de registrar a falta seria a belga Chantal Akerman. Um cinema desafiador por inovar na estrutura que marca suas produções. Ismail Xavier (2016), no livro de Ivone Margulies “Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman”, levanta a reflexão de que, se pensarmos em movimentos estéticos, estaria a cineasta compondo o grupo dos vanguardistas do cinema experimental de Andy Warhol, ou se situaria melhor no cinema moderno europeu ao lado dos grandes nomes como Godard, Bresson, Rossellini, ou quem sabe ainda estaria ela relacionada ao cinema estrutural de Michael Snow, ou por último, teria ela transitado no interior desses movimentos de modo a inventar um estilo próprio, caracterizado por suas obras misturarem o real e o imaginário em uma ficção autobiográfica.

Em uma entrevista publicada, (1980 como citado em Margulies, 2016, p.14) Akerman revela seu estilo como diretora ao dizer que “há imagens já inscritas, e é exatamente sob elas que eu trabalho, sobre a imagem inscrita e aquela que eu gostaria de inscrever”. Sobre essas imagens já inscritas, estaria ela falando de *das Ding*? Sobre as imagens que gostaria de inscrever seria um objeto a expor esse vazio? Seria possível conduzir o espectador no rumo do real, assistindo um frame do indizível onde tudo cessa e nada se faz presente?

Este referido estudo tem como objetivo investigar justamente essa relação do vazio no cinema e contribuir com a reflexão de uma possível representação de algo que foge ao simbólico. Para se aproximar desse objetivo, nos propomos a caminhar entre os conceitos de angústia em Freud e Winnicott uma vez que esses autores se detiveram a pensar acerca de conteúdos angustiantes localizados em um campo não representativo no consciente, mas que escapa por outras vias. Seria a arte um espaço que permite que o real se manifeste? Analisaremos quatro

filmes de Chantal Akerman para investigarmos se essa última pode ser pensada, sendo eles: *Saute Ma Ville* (1971); *La Chambre* (1972); *News From Home* (1977); *No Home Movie* (2015).

CAPÍTULO 1 - ANGÚSTIA NA PSICANÁLISE

O conceito de angústia é essencial para se pensar na condição de constituição do sujeito. Como parte da estrutura psíquica, a noção de angústia como afeto que perpassa o desamparo e ausência foi trabalhada por diversos psicanalistas a fim de buscar compreender sua ontologia e seus desdobramentos na vida do indivíduo. Inicialmente trabalharemos neste capítulo seu primeiro surgimento em escritos psicanalíticos. Em Freud, num primeiro momento, ela é apreendida como sendo um sintoma advinda do recalque que encobria alguma manifestação inconsciente libidinal, algo da ordem da perda do objeto. O psicanalista amadurece seu pensamento a partir dos escritos da segunda tópica e reformula a incidência da angústia como anterior ao recalque na relação do sujeito com o real. Finalizaremos este bloco com estudos deste fenômeno atingindo uma expressão máxima, isto é, uma angústia que foge às simbolizações a partir de um sentimento de não pertencimento no mundo, elaborado por meio do conceito de agonias impensáveis em Winnicott. Dessa forma, este capítulo tem o intuito de desbravar a relação e dissonâncias desse afeto nas obras de Sigmund Freud e Donald Winnicott.

1.1- ANGÚSTIA EM FREUD

Os escritos produzidos e teorizados por Sigmund Freud foram surgindo a partir da experiência clínica do psicanalista com seus pacientes. A angústia como afeto aparece desde seus primeiros manuscritos em que se questionava sobre sua gênese relacionando-a com algo da sexualidade. Esse movimento de buscar apreender sobre esse afeto que se manifestava na queixa analítica manteve-se ao longo de toda sua obra, ora passando por mudanças estruturais do conceito a partir da segunda tópica, ora a utilizando como artifício para refletir sobre a etiologia

das psiconeuroses, mas que, de modo geral, se fez presente para fundamentar sua metapsicologia.

É perceptível que Freud no ano de 1895, através do texto “Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia”, já era acochado pelo tema da angústia, em que, redigindo sobre sua primeira teoria desse fenômeno, propôs que a angústia era fruto de um empobrecimento da realização libidinal sexual, no qual, ao produzir um excesso de tensão, ou seja, um acúmulo energético, irá procurar por uma descarga a fim de se satisfazer. Nesse mesmo escrito, o psicanalista elabora uma elucidção da causa da angústia ao acrescentar que quando a sexualidade é perturbada, uma descarga insatisfatória dessa sobrecarga da libido se transformará em sintomas de tensões físicas. A angústia, assim sendo como afeto na consciência, se revela enquanto excitações corporais (Freud, 1895).

Em consonância com essa impossibilidade de descarga adequada, possivelmente justificada pela incapacidade da elaboração da excitação sexual, haverá um empobrecimento do equilíbrio entre a força pulsional e as organizações do eu (Freud, 1895). O estado de angústia nas neuroses é compreendido como um estatuto afetivo que busca resguardar o sujeito. Podemos crer, assim, numa antecipação egóica defensiva de um perigo frente à própria libido que resultará numa repressão, e posteriormente, em consequência dessa defesa, produzirá angústia como resposta. Nesse primeiro momento, a angústia é vista como advinda do recalque.

Essa primeira posição escancara a importância desse afeto diante da topologia freudiana, ao se relacionar com os conceitos de recalque e pulsão. Se pensarmos em qual lugar a angústia se inscreve no aparelho psíquico, ela seria localizada em uma posição decorrente do recalque secundário, o recalque propriamente dito. Destarte, o psicanalista austríaco avança em sua pesquisa ao investigar a causa dessa evitação de satisfazer a tensão sexual. Qual o perigo de corresponder às demandas libidinais? Para responder tal questionamento, recorreu-se ao período infantil, desbravando a sexualidade e suas fases. Sendo assim, em 1917, Freud elucidou que através do Complexo de Édipo, como marca do segundo trauma no desenvolvimento infantil,

evidencia-se uma luz de sinal de angústia partindo do pressuposto de que, a partir da separação do primeiro objeto de amor, que é a mãe, produzirá na criança uma marca psíquica de uma ausência, desamparo simbólico (Freud, 1915-1917/1980).

A descoberta da perda do amor, somada ainda ao medo da castração na fase fálica, inscreve o horror no sujeito como algo a ser evitado. Não conseguindo associar a nada prévio devido à ausência de um registro simbólico, irá produzir um excesso de excitação que dará sentido à necessidade da urgência de uma descarga originando a sensação de angústia. Produzida diante de uma verdadeira crença de ameaça, a criança julga a castração como algo real, na qual, o ego não conseguindo dominar tal conflito, se resguarda na repressão e evita que esse conteúdo se torne consciente. É um marco na psicanálise por levantar o sentido da falta articulada ao desejo (Freud, 1925/1980).

A origem do afeto de angústia, se assim podemos colocar, a primeira experiência dessa ordem, pode ser observada em um período primitivo não simbólico, em que o próprio nascimento marca psiquicamente um acúmulo de estímulos desagradáveis enquanto saída do útero materno protetor. A instância materna é então a figura que exerce a função de sustentar os cuidados iniciais que satisfazem, parcialmente, às exigências do bebê, provendo artifícios para cessar suas necessidades não apenas filogenéticas, mas também, de apelo de sentido.

Cinco anos antes de publicar “Inibição, Sintoma e Angústia”, texto que colocaria a angústia em destaque na segunda tópica, em 1920, Freud escreve “Além do Princípio do Prazer”. Nesse escrito, por meio de observação clínica, notou-se que havia em alguns de seus pacientes aprisionados uma repetição de situações desprazerosas, o que fugia da regra do aparelho psíquico de sempre buscar o prazer. A partir desse momento, o autor percebeu que a angústia estaria relacionada a algo além da questão de satisfação libidinal.

Assim sendo, Freud vai aprimorando a ideia que a angústia acontece em um momento anterior ao recalque, ou melhor dizendo, é a partir de um certo afeto daquela, não passível de elaboração que anunciará um perigo incidindo em uma defesa psíquica (Freud, 1920) Vai se

constituindo uma demanda de amor em que, após a separação, a maternagem ocupa o primeiro objeto causa de desejo. A partir do momento que a mãe que aparece e desaparece, semelhante ao *Fort-Da*, anuncia a incompletude do sujeito, surgindo aí uma falta que jamais será preenchida. E isso é traumático por si só, resultando em um certa aflição que revela um buraco que atormenta mas que também dá consistência para se desejar.

Aprofundando a questão, Freud identificou que houve uma falha do ego em estabelecer uma satisfação pulsional, ou mesmo uma falha na repressão, em que o único destino que encontrou como forma de descarregar minimamente essa energia foi por meio do desprazer. Enfatiza, então, o caráter de compulsão, ou seja, a solução encontrada para o sofrimento da tensão psíquica foi através da reincidência de situações desprazerosas para que houvesse, mesmo que minimamente, um alívio momentâneo. Além disso, o psicanalista levantou a hipótese de que essa repetição pode servir como uma tentativa de elaboração de uma vivência traumática. Isso pode ser explicado uma vez que, o ego, ao se deparar com uma excitação externa (trauma), inscreve uma marca no psiquismo entre o ambiente externo e o interno produzindo uma espécie de caminho/fronteira que permite que a repetição se instaure. (Freud, 1920).

Ainda no texto supracitado da década de 20, é apresentado uma lógica de um dualismo pulsional na obra freudiana no qual se baseia a ideia de Eros e Thanatos, ou seja, os conceitos de Pulsão de Vida, uma força instintual de ligação, e Pulsão de Morte, uma força de destruição. Ambas categorias pulsionais, apesar de serem opostas, isto é, enquanto uma se expressa na vontade de se manter vivo, em estabelecer ligações, em algo relacionado ao sexual, a outra se manifesta enquanto destruição, enquanto desligamento, em direção à auto-conservação; relacionando-se diretamente ao buscar o estabelecimento de um equilíbrio libidinal no psiquismo (Freud, 1920). Podemos, assim, considerar que a angústia seria justamente uma representação de um desequilíbrio entre essas forças, na qual haveria uma tentativa de informar ao eu a necessidade de buscar algum artifício para preservar ou restaurar o balanço econômico de energias.

Como discutimos anteriormente, o ato do nascimento se configura como primeira experiência traumática, em que podemos afirmar que seria uma quebra do equilíbrio ideal pulsional pré-natal. Esse estado onde a tensão de excitação não se faz presente servirá de alvo para a mira do desejo ao longo do tempo. A pulsão de morte vai de encontro com esse parâmetro por buscar o retorno do completo repouso da pulsão, esta que, após o nascimento, somente se pode encontrar na morte. A destrutividade de Thanatos serviria então como um exemplo de auto-conservação por buscar destruir o objeto causador de sofrimento e remover com isso a excitação libidinal, estabelecendo assim um estado de inércia na vida do indivíduo. Podemos inferir a partir dessa reflexão que, ao remover a excitação e o objeto, falamos de um estado que tem o intuito de cessar a angústia e estabelecer uma falta da falta?

A psicanalista brasileira Pisetta (2008), se aprofunda no estudo das angústias em Freud e retoma esta como sinalizadora de um perigo temido em que o eu reconhecerá o sinal e se defenderá através do recalque, transferindo o medo da castração e da perda do objeto de amor em um perigo exterior ao sujeito, conceituado como angústia realística. Partindo da noção de compulsão à repetição, podemos inferir que retornar a uma situação desprazerosa, que se apresenta como diferente na mesma medida em que se aproxima do campo do trauma seria uma tentativa do ego de acionar a angústia, uma vez que “não houve possibilidade de sua atuação como sinal no momento da vivência traumática”. (Pisetta, 2008, p. 214). O recalque protege o ego do trauma, mas o deixa escapar ao inconsciente, em que:

A suposição de uma angústia realística, advinda do encontro com um perigo externo, como vemos, não convoca necessariamente a efetivação de um evento exterior aparentemente objetivo, mas a clivagem do eu, que toma como de fora o que lhe é mais íntimo (Pisetta, 2008, p. 411)

Por assim dizer, levantamos a questão de que a angústia estaria relacionada a uma ideia de desestruturação, uma ameaça à integralidade do eu. Há uma outra forma de angústia prescrita por Freud que é muito reconhecida pelos psicanalistas, que é a angústia de castração. Não nos

deteremos tanto sobre a questão por já termos discutido acerca da angústia estar relacionada a uma separação, nesta agora uma separação do órgão genital, o horror de ter o falo perdido. Neste determinado momento do texto, gostaríamos de chamar atenção para o que Freud conceituou de *Unheimlich*, termo encontrado no texto de 1919 fazendo este parte do grupo de escritos que antecederam e instigaram a mudança em sua metapsicologia. Além de levantar um outro fenômeno ligado ao afeto de angústia em seu artigo *das Unheimliche*, ele também se propõe a pensar em suas implicações a partir da análise de uma obra artística ao interpretar o conto de E.T.A Hoffmann “O homem da areia”.

Por conta da complexidade do termo, somos introduzidos a um estudo semântico logo no início do ensaio onde o autor faz uma introdução do significado que esta palavra poderia sugerir. *Heimlich*, vocábulo alemão que designa o familiar, em que ao introduzir o prefixo de negação *Un* levaria ao sentido contrário da palavra, porém, o psicanalista não está buscando estabelecer um sentido de oposição anuladora, mas de uma união de contrários. Por um lado, o familiar estaria relacionado ao vivo, ao aconchego, ao lar, intimidade, algo particular do indivíduo; do outro lado teríamos o infamiliar, algo do morto, do inanimado, algo exposto a qualquer um. Pensaremos então a partir de uma situação em que o sujeito ao se deparar diante de algo estrangeiro o levará a uma inquietante sensação de que esse algo o remete a outra Coisa. Portanto, o estranhamento estaria relacionado com o indicador que algo do obscuro a priori desconhecido, se aproxima do âmago da intimidade. A ambiguidade do dentro e fora se complementam. A tradução mais correta e aproximada do termo alemão seria a inquietante estranheza familiar. Na mais profunda intimidade reside um estrangeiro.

Ainda fascinado pela questão do recalque nas psiconeuroses, Freud irá desenvolver que o estranho seria justamente um sinal do retorno do recaiado. Como em suas palavras “ tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona.” (Freud, 1919/2019, p. 58). A partir dessa afirmativa, podemos considerar que o que fora recaiado anteriormente, principalmente conteúdos primitivos infantis, retornaria no reconhecimento do desconhecido

através de objetos externos. Essa estranheza familiar causa uma sensação de inquietude por ser algo que o sujeito induz que é do campo do proibido, não deveria estar lá, ou melhor, algo que veio à tona, mas que eu não deveria saber. Discorremos anteriormente sobre como a angústia é um afeto sensorial que surge a partir de uma emergência de sinal de perigo ao ego para que este reprima, por meio do recalque, o conteúdo que não seja suportável. Sendo assim, isso que as traduções denominaram de inquietante no *das Unheimliche* só pode se tratar da reincidência da angústia ao se deparar com o retorno daquilo que se foi alienado.

Na segunda parte do ensaio, Freud debruça sobre a questão do duplo. Ao dar um exemplo pessoal de quando fazia uma viagem de trem no interior da Itália, o psicanalista olhando para seu reflexo no espelho se estranha ao perceber a imagem de uma outra pessoa. A partir daí somos levados a refletir sobre um desamparo simbólico por meio da in-familiaridade com sua própria identidade, o estranhamento com o próprio eu poderia revelar rastros do narcisismo primário influenciado pelo sentimento de onipotência, onde o infamiliar se aproxima do sentimento de indiferenciação do outro consigo.

Essa identificação da própria imagem com uma outra pessoa manifesta uma coexistência do eu e não-eu no interior do sujeito. Essa expressão máxima de estranhamento com o que é mais íntimo ao ser, sua própria visão de si, é uma maneira de negar algo no processo de subjetivação, uma falha na noção de identidade. Christian Dunker redige uma pequena nota na edição bilingue do infamiliar acerca da relação do *Unheimlich* com o texto de Totem e Tabu de Freud, em que questiona a teoria freudiana de colocar a gênese no encontro do familiar, o totemismo de “sempre sabemos quem somos nós” (Freud, 1919/2019, p. 142). Colocando em dúvida tal afirmação quanto à familiaridade do processo identitário, levanta-se a hipótese de que em um primeiro momento nos estranhemos com a nossa própria imagem, portanto inferimos que nossa primeira experiência vem do estrangeiro, ou seja, de um auto estranhamento: esse sou eu? ou eu sou outro? Se considerarmos que o estranho surge a partir do retorno do recalco infantil,

essa suposição se faz lógica no qual o estranhamento imagético de si próprio deve ter ocorrido numa fase de desenvolvimento para que assim pudesse retornar posteriormente.

Ainda sobre o texto do “O infamiliar”, gostaríamos de destacar acerca do que o autor trabalha na terceira parte do escrito. Nesse desfecho, reflete-se sobre o caráter das ficções e sua capacidade de retratar um universo que engloba uma realidade em que ora se afasta do que vivenciamos em nosso mundo e ora se aproxima daquilo que conhecemos. Portanto é um espaço que se faz possível realizar desejos e fantasias, porém, tal característica fantástica não nos aproximaria tanto do infamiliar, uma vez que nosso senso de julgamento já estabelece algo particular do imaginário ficcional. O irreal não é passível de acontecimento em nossas vivências materiais, então como falar de uma certa intimidade? Quando o artista representa o âmago da realidade, isto é, retrata aspectos triviais oriundos da experiência de existir, sutilmente revela o surgimento do infamiliar “na medida em que ele deixa acontecer aquilo que, na realidade, raramente ou nunca chega a se tornar experiência” (Freud, 1919/2019, p. 80).

1.2 - ANGÚSTIA EM WINNICOTT

Para melhor compreender a diferença teórica entre um pensamento e outro é importante estabelecer que ambos, psicanalistas, se diferem em relação à própria noção de sujeito e constituição psíquica. Enquanto no capítulo anterior trabalhamos com um viés freudiano que leva em consideração uma ontologia baseada na sexualidade, aqui, o médico pediatra e psicanalista inglês Donald W. Winnicott não parte do princípio de pulsões libidinais como particular do processo de desenvolvimento (Winnicott, 1945). Ao contrário, parte do pressuposto de que serão estimulações externas, advindas do ambiente, instituição demarcada como figura materna, que inicialmente marcará o bebê como sendo a fonte de seus instintos. Só num período posterior de amadurecimento que o indivíduo passará a reconhecer tais experiências como sendo internas (Winnicott, 1945).

Assim, cabe explicitar que o autor considera uma fase primitiva de simbiose entre o bebê e mãe-ambiente, nela o indivíduo não se reconhece como unidade, estando ele num estágio de muita vulnerabilidade e dependência absoluta. Essa indiferenciação com a mãe deverá ser muito bem sustentada pelo ambiente, de forma que ele forneça anteparos para que as necessidades mencionadas sejam supridas, orgânicas e psíquicas, ao longo desse período de dependência. Winnicott vai considerar tal situação, quando satisfeita, de um ambiente suficientemente bom. Gradualmente, o sujeito passa a reconhecer uma alteridade entre eu e o ambiente, de modo que lhe é permitido viver a partir de si próprio reafirmando sua existência de ser no mundo (Winnicott, 1958).

Também, assim como Freud, se atentou para o marco do nascimento. Para o pediatra, pode-se fazer uma distinção entre dois tipos de categorização para o bebê nascer: experiência de nascimento e trauma de nascimento. Como médico, ele se aproxima de termos biológicos, em que um parto dentro da normalidade se daria quando este fosse realizado dentro dos parâmetros cronológicos de uma gestação de aproximadamente nove meses, momento em que o bebê já estivesse preparado, tanto fisicamente quanto psiquicamente, para vir ao mundo. Já um parto traumático seria aquele que fugiria, via de regra, dessa normalidade, ou seja, aqueles bebês que ou nasceram prematuros, ou aqueles que passaram do tempo na vida uterina (Santos, 2001).

Santos, psicanalista brasileiro, irá comentar que para Winnicott, o bebê, enquanto no pré-natal, já estaria se preparando para o momento que este deixaria de existir e passaria a reagir no ambiente, mas, essa experiência será de fato mais importante quando estiver relacionada ao processo de maturação. Passará a ser um trauma quando esta fizer uma marca no psiquismo do bebê por ter sido vivenciado como uma invasão do ambiente quando essa se mantiver prolongada, uma quebra do continuar-a-ser do sujeito (2001, p. 83).

Porém, a angústia é algo que estaria além da experiência traumática do nascimento, pois, se assim fosse, pessoas que tivessem passado por uma experiência normal no parto não sentiriam angústia, o que é um disparate. Primeiramente cabe ressaltar que para Winnicott, a angústia em

até certo limite faz parte da natureza do ser. Mas quando em estado patológico estaria relacionada à forma que a mãe-ambiente pode lidar com o estabelecimento de um ambiente suficientemente bom na fase de dependência absoluta. Isso é essencial para a maturação do ego e para o seguimento até a fase de dependência relativa, e futuramente, rumo à independência (Winnicott, 1967).

Devemos aqui ressaltar o princípio que em qualquer que seja a criação e cuidados maternos, haverá falhas ambientais e frustrações a serem experimentadas pelo bebê logo após seu nascimento, afinal de contas, é impossível corresponder a todas as expectativas demandadas devido a uma falha na comunicação com esse ser que ainda não possui acesso à linguagem. Winnicott irá complementar essa lógica ao dizer que tais frustrações serão benéficas para o desenvolvimento do continuar-a-ser, em que, essas falhas reincidirão ao longo de toda a vida do sujeito e este deverá aprender a lidar com elas (Winnicott, 1967). A partir dessa premissa, afirmamos que todo indivíduo sentirá a afeição da desilusão em certa medida, assim fazendo parte do processo de amadurecimento por conter o sentimento de onipotência típica da dependência absoluta (Winnicott, 1967).

Mas, então, qual o estado que podemos inferir uma patologia de angústia? É essencial tomar por base na teoria de Winnicott a questão da repetição. O lactente, após o nascimento, se vê aflito a partir de experiências em que há uma separação da união com a figura materna, porém a partir de um ambiente suficientemente bom, será possível estabelecer uma correção dessa aflição a partir do retorno da mãe. Quando somada a uma reincidência dessas falhas que ultrapassam sua tolerância à ausência da mãe, o bebê acaba sendo forçado a se defender o que acomete numa ruptura do processo de vir-a-ser.

Distanciando-se da teoria freudiana, Winnicott faz uma nova proposição ao negar a primazia de pulsões instintuais que colocam o sujeito como escravo de uma eterna busca de se livrar dessas excitações por meio de um descarregamento. Isto não significa que o médico não considere importante se atentar para os instintos, pelo contrário, ele os considera como algo

intrínseco ao homem. Todavia, a lógica winnicottiana se baseia que para que se instaure algo da ordem do impulsivo é necessário que o bebê já tenha o discernimento de eu e não-eu, momento este em que passa a se relacionar com o ambiente de forma objetiva. Esse consernimento de que os objetos não fazem parte de mim leva à constituição do que ele conceituou como *self*. A base etiológica para o fenômeno da angústia estaria relacionada a um período prévio ao *self*, quando ainda se está no processo de uma tentativa de integração e sob cuidados absolutos da mãe-ambiente. Portanto, o bebê precisa surgir e conseqüentemente existir no meio entre dois nada, ou melhor dizendo, num entre localizado no nada da sua ainda não-integração e da sua possibilidade de morte (Winnicott, 1960).

O bebê nos primeiros meses demandará um cuidado mais minucioso, em que a mãe deverá prover meios de responder às reações de frustração dele permitindo que se alimente e se movimente no seu continuar-a-ser. Caso o ambiente não estabeleça esse suporte, irá se constituir quebras no vir-as-ser que o impedirá de tornar-se um ser diferente de outro. Pina (2020) resume que “se isto ocorrer repetidas vezes, estabelece-se um padrão de reação do bebê que interfere nos seus processos de integração que, por sua vez, culminam no não-estabelecimento do *self* unitário” (2020, p. 80).

É válido comentarmos sobre a questão da maternagem como algo imperfeito, assim como todas as outras coisas, devido à impossibilidade de suprir as expectativas irreais do outro. Há uma necessidade da mãe também receber cuidados e apoio do ambiente que é representado através das relações de cônjuge, família e comunidade, para que assim ela possa exercer sua tarefa árdua com maior dedicação e menor sobrecarga. Porém, cabe à mãe, como figura institucionalizada, isto é, uma posição de quem irá promover condições de atender as necessidades do bebê, e mesmo com falhas propiciar a ele condições de se instalar no mundo. Nesse primeiro estágio se introduz um caráter fusional que tem como finalidade estabelecer um sentimento de confiabilidade do recém-nascido no ambiente em que “ela é o bebê, e o bebê é ela” (Winnicott, 1987). A manifestação de confiança no ambiente permite que o sujeito se

expresse com maior segurança desenvolvendo o sentimento de pertencimento. A cada intrusão do ambiente nessa lógica da continuidade da existência, mais se converte em uma reação de aniquilamento (Winnicott, 1960).

Isto tudo tende ao estabelecimento de um self unitário; mas não é demais ressaltar que o que acontece neste estágio precoce depende da proteção do ego proporcionada pelo elemento materno da parêntese materno-infantil. Pode-se dizer que uma proteção do ego suficientemente boa pela mãe possibilita ao novo ser humano construir uma personalidade, um padrão existencial de se por diante do mundo, de verdadeiramente se instalar no mundo, de acontecer. Caso tudo isso não aconteça, o novo ser humano não terá a oportunidade de nascer, de se dar ao mundo enquanto uma alteridade (Winnicott, 1965). Haverá para o psicanalista inglês aquilo que ele denomina de formação de agonias impensáveis. Winnicott utiliza o termo agonia por achar que o termo angústia ou mesmo ansiedade são termos muito brandos para essa vivência que se realiza enquanto um não acontecimento, um não nascimento (Winnicott, 1974). Pacientes de Winnicott afirmavam: “Eu não existo, eu ainda não nasci, eu sou um desacontecido, eu não estou aqui”.

Da mesma forma que outros pensadores partiram de uma angústia primária advinda do trauma do nascimento, aqui destacamos para um afeto relacionado a uma agonia que antecipa a própria morte. Oriunda de um estágio primitivo, o bebê quando não sustentado pelo ambiente se vê em uma situação de não confiabilidade para existir frente a uma ameaça do mundo, ele não acontece. Não é como no recalque para Freud que o ego reprimiria o conteúdo tornando algo inconsciente por ser insuportável. São não experiências que fogem do espaço-tempo. Por ter desenvolvido uma interrupção na formação da estrutura egóica, se torna uma agonia impensável, uma vez que tal sensação primitiva não passou por uma simbolização, tendo aquela agonia sido vivenciada em um período de pré-representação. Com o passar do tempo, o sentimento de não pertencimento e senso de não existir passam a ser um padrão na vida do indivíduo como uma forma de defesa de experimentar novamente aquilo que o fragmentou ou o aniquilou, sendo assim, se insere num campo de “cair para sempre”.

1.3 - *DAS UNHEIMLICHE* E AGONIAS IMPENSÁVEIS: UMA POSSÍVEL ARTICULAÇÃO

A partir do que fora apresentado nos subtópicos anteriores, trabalharemos em torno de uma aproximação dos conceitos de angústia em Freud, circulando a inquietante estranheza, e angústia em Winnicott por meio das agonias impensáveis. Se partirmos em termos ontológicos relacionados à categoria do sujeito entre os autores, seria complicado fazer uma interseção entre o fenômeno da angústia entre os dois, devido ao caráter da diferença estruturante metapsicológica. De modo geral, o austriaco se detém para angústia em termos de sinalização de um perigo diante da separação, seja do amor do objeto ou da castração fálica, seguido de uma ativação de um mecanismo de defesa repressor, afirmando-se uma existência de um ego em um psiquismo já estruturado. Já o psicanalista inglês estabelece o termo considerando um período que é anterior a noção de um eu-integrado, portanto a origem da angústia winnicottiana se caracterizaria em um estágio anterior ao de Freud, marcado pela dependência absoluta da relação simbiótica materno-infantil.

Tentaremos aqui apenas esboçar uma aproximação conceitual ao retomarmos a reflexão de uma possível leitura do conceito de *Unheimlich* como tendo sua gênese a partir de uma estranheza identitária em um período de fusão-bebê pré-edípico. Seria como explorar uma perspectiva desse conceito tão rico do estranho familiar, o compreendendo como um retorno de uma experiência bastante primitiva que permanecia até então recalcada. Um vestígio da onipotência infantil do narcisismo primário, mas um vestígio que não volta da mesma forma do original. É como se fosse um reflexo a partir de um vidro: a visão é turva, ao mesmo tempo que se vê de um lado, também se vê do outro, surgindo algum borrão na mistura dos dois. O infamiliar parece então estar relacionado a um dualismo de percepção, seja ela de si ou da realidade, e que esse sentimento de infamiliaridade acontece devido a transformação do reconhecimento da identidade daquele objeto, uma vez que se experiencia uma situação de

desorientação daquilo que é real. Portanto, somos levados a refletir sobre a própria vivência de existir, se esta é real ou irreal. É interessante pensarmos que de qualquer maneira já olhamos para a realidade de forma tendenciosa e faltante devido a um ocultamento proveniente do recalque, porém, no caso do estranhamento com o âmago da intimidade, uma estranheza da própria imagem de si, falamos de um questionamento do sentimento de pertencer. Esse corpo me pertence ou sou um eu fragmentado?

Se pensarmos que o infamiliar desnuda algo que deveria ter permanecido oculto, retomaremos a angústia originária de separação no nascimento em que a cisão do bebê ao corpo da mãe incidiria algo da ordem do traumático. Continuando fundido à figura materna devido ao período do narcisismo primário de que o mundo é produção minha, se o outro, objeto ou ser, está ali para me satisfazer, quer dizer que eu o criei, ele é uma derivação minha. Há uma ruptura da barreira da fantasia com a realidade, em que o espaço que surge dessa cisão é a própria revelação do real.

Sendo assim, entendemos que o fenômeno do *Unheimliche* transparece algo de conteúdo pré-simbólico provavelmente devido a alguma falha na censura psíquica. Esse acesso indevido leva-nos a uma sensação inquietante, algo que não deveria estar acontecendo, aconteceu. Não se sabe exatamente o porquê, justamente por ser algo que não possui registro, o que o torna impensável. É angústia, nosso corpo é afetado momentaneamente por essa situação, diferentemente das agonias impensáveis winnicottianas, em que o indivíduo se afoga por não conseguir sair desse local não representativo. Dentre as diversas teorias psicanalíticas, para sua grande maioria há uma compreensão que esse estágio de se inserir no campo do real/inconsciente/não-simbólico, quando acontecido por tempo prolongado, é considerado como algo característico das psicoses. No caso de *das Unheimliche*, podemos dizer que ele foge a regra por ser uma coisa passageira em que o sujeito reconhece durante seu próprio acontecimento que há algo de errado ao rodear esse terreno, e que inclusive, é uma situação que muitos neuróticos já afirmaram ter passado por algo semelhante.

Para o psicanalista inglês, as agonias impensáveis entrariam na estrutura psicótica. Apesar de não fazer parte de delírios, alucinações e persecutoriedade estereotipadas deste grupo, é inegável que esse sentimento de não existir no mundo escancara o inconsciente. É uma tipologia que revela um estado não-integrado ao isolar o si-mesmo. Diferentemente do colapso na loucura para outros autores, aqui não é o caso de ter ocorrido alguma falha na organização psíquica ao demandar uma defesa que barra conteúdos da ordem do real. Pelo contrário: para Winnicott há um excesso de defesas contra a possibilidade de aniquilamento do ser. Alguém que experimenta agonias impensáveis é porque vivenciou um trauma (intrusão do ambiente na relação mãe-bebê) ainda em um estágio prévio ao ego em que teve uma quebra em sua continuidade de ser no processo de maturação. A identidade, o *self*, é então constituído a partir da cisão com a figura materna, porém nesses casos em que houve uma paralisação do desenvolvimento, quando o fio da dependência absoluta é separado e o indivíduo reconhece que a mãe não é ele e ele não é a mãe, o sujeito se vê perdido no mundo. A vida não lhe pertence pois o que lhe é mais íntimo um dia já foi aniquilado.

Percebe-se que essa separação com a mãe como fator de angústia é algo que ambos psicanalistas acordaram em suas respectivas teorias, seja na separação com o próprio corpo materno durante o nascimento, ou na fusão mãe-bebê nos primeiros meses de vida. O sujeito se estabelece diante do sentimento de alteridade: o surgimento do senso do eu a partir do outro. A aproximação teórica ainda vai além: tanto em *das Unheimliche* quanto nas agonias impensáveis se tem como base conceitual o acesso a um conteúdo primitivo não simbolizado, o sendo percebido como algo inquietante. Destacamos que em ambas as abordagens tratamos de uma postulação de ambivalência frente à identificação do eu e da realidade. Outra articulação conceitual diz respeito à reincidência do trauma, seja pela repetição de uma intrusão ambiental que revela essa ausência, seja pelo retorno do recaiado na repetição do infamiliar. Mas o que mais nos chama atenção é quanto à psicanálise existencial que ambos propuseram a olhar. Agonias impensáveis seriam um limiar extremo da infamiliaridade do eu por talvez esse não ter

tido a experiência de se reconhecer de tal maneira? A intimidade do vazio do existir aparece nas duas obras, mas com intensidades diferentes.

CAPÍTULO 2 - CHANTAL AKERMAN: FILMOGRAFIA DO VAZIO E FICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA

2.1 - SAUTE MA VILLE E A EMERGÊNCIA DO REAL

No ano de 1968, Chantal Akerman nos seus 18 anos estaria gravando seu primeiro filme enquanto fazia o curso de cinema que largaria pouco tempo depois. *Saute Ma Ville*, traduzido para o português como “Exploda minha cidade”, é um curta-metragem feito com baixíssimo orçamento, utilizando apenas uma 35mm e um filme preto e branco, associado à uma sonografia e encenação produzidas pela própria diretora; foi compilado em uma obra de 13 minutos de duração. Definitivamente aquele que mais se distancia de seus outros filmes, não com relação ao conteúdo uma vez que a temática permanece a mesma, mas quanto ao estilo e forma da *mise-en-scene*.

Propomos neste momento analisar *Saute Ma Ville* sob a ótica da psicanálise. Neste filme-ensaio nos deparamos logo na primeira cena com uma imagem de uma paisagem urbana, uma cidade em preto em branco, com frames mostrando a fachada de alguns prédios seguido de uma mudança de enquadramento para miragem do céu com a palavra centralizada no primeiro-plano "*Récit*", para o português, “Narrativa”. Logo somos induzidos a aceitar o convite de mergulharmos nessa história.

Inicialmente vemos uma garota entrar na recepção de um prédio segurando um buquê de flores e indo conferir a correspondência. Pega um conjunto de envelopes e corre para apertar o botão do elevador demonstrando estar com uma certa pressa, agitação marcada não só pela impaciência de aguardar a chegada do elevador, chegando a correr pelas escadas, mas, inclusive, pela quantidade de cortes de tomadas curtas corroborando para uma sensação de frenesi. Essa

tomada tem algo do infantil, quando a personagem vai correr pela escada e alterna com imagens do elevador subindo, temos a impressão de uma espécie de uma brincadeira de competição com o elevador para ver quem chega mais rápido. Esse lado imaturo da personagem percorre ao longo de todo o filme, seja devido ao lado do brincar associado à destruição típica dessa fase, mas à própria imaturidade de Chantal como diretora.

Após a chegada da personagem em seu apartamento, nos deparamos com uma cozinha minúscula seguida de uma sacada. Esse é o cenário do curta, apenas a cozinha de uma quitinete, não mostrando o resto dos cômodos do ambiente. Como se não bastasse, assistimos ela velar a porta com uma fita, reafirmando uma fronteira entre o apartamento e o mundo afora. A porta fechada nos revela duas colagens pregadas nela, uma escrita *Go Home* e outra escrita *C'est Moi*. Traduzindo essas palavras, temos de um lado uma indicação para o externo, Vá para casa, e de outro uma afirmação para o interno, Eu Sou. Essa alteridade externo-interno já é uma referência para nos atentarmos a esse filme, Chantal estaria nos querendo enxergar o ambiente como revelador da sua própria intimidade? Com o decorrer do filme entendemos que essa casa, esse espaço, está em uma relação simbiótica com a personagem.

Dando continuidade ao plano-sequência, a garota retratada pela própria Chantal, abre o envelope que recebera e o lê. Somos instigados a querer saber o conteúdo dessa carta, uma vez que aparenta despertar algo na personagem. Claramente mexida após a leitura da mesma, a prega no armário e segue a realizar uma cadeia de atividades que a princípio sendo muito comum a todos nós, mesmo assim, nos remete a uma certa estranheza. Começamos a observar um padrão de ambiguidade no filme além do externo-interno como já mencionado. A movimentação marcada por um dinamismo organização-destruição é percebida por toda *mise en scene*, sendo que podemos analisar essa questão a partir da trama da personagem envolvida no planejamento em realizar as atividades domésticas, mas, tudo se efetivando de modo caótico. Ao mesmo tempo que há um desejo de cuidar dessa casa, nos surpreendemos ao vê-la destruindo euforicamente o ambiente. Uma cena marcante que retrata isso bem é quando ela joga todas as

coisas do armário no chão para depois limpar a bagunça. Há uma estranheza nessa emissão do caos para depois o organizar. Uma outra manifestação desse dinamismo pode inclusive ser observada na própria estruturação do filme. Por exemplo, vemos uma organização da diretoria com a montagem e com a própria narrativa, podendo ser notada através da sua intencionalidade de produzir cena após cena, construindo, assim, uma lógica narrativa em conjunto com a simultaneidade entre os sons emitidos pela personagem em associação com suas ações. O ritmo sonoro de risadas e murmúrios prestes a explodir algo, como tal faz uma panela de pressão. Mas por outra via, percebemos que Chantal tentou colocar em jogo características do cinema experimental ao se sustentar no improvisado, em exageros de cortes e na própria encenação, algo relatado pela cineasta em entrevistas para revistas.

Vemos que a fronteira entre o externo-interno foi quebrada, surgindo algo do real como um furo na familiaridade dos acontecimentos. A inquietude da personagem ao retratar com humor o caos interno-externo nos leva à angustiante sensação de nos depararmos ao sem sentido, estamos assistindo ao tudo ao mesmo tempo ao nada. Onde o filme nos levará? Temos aí já o pressentimento de que a máxima da destruição irá acontecer. Esse estado frenético e eufórico da garota nos implica que há uma urgência de extravasar no externo algo que é interno. Adiante da cena que joga água e limpa a bagunça que acabara de fazer, passa a engraxar seus sapatos, e como se não bastasse, passa então a engraxar suas próprias pernas. É uma cena intrigante, ao mesmo tempo que lustrar um sapato tem como objetivo o deixar mais belo, mais brilhante, seu trabalho ao ser realizado deixa manchas devido à pasta gosmenta preta. No caso do filme deixa a dúvida, propõe uma dualidade na motivação da personagem, estaria ela numa tentativa de embelezar seu corpo ao esfregar o material em suas pernas, ou, seria o caso de uma representação mais intrínseca, uma emergência de simbolizar algo sujo, algo do trauma, mas que acaba sendo em vão a tentativa de dar um significado já que ela não parece se contentar com essa ação. Isso fica bem claro, pois, posteriormente, somos levados a uma imagem da sacada marcada

por um horizonte obscuro, então já nos é anunciado o seu desejo, ela se jogaria no abismo do que se é desconhecido? Para compensar essa necessidade, joga seu gato ao invés de se jogar.

Após essa cena da sacada, Chantal pega um frasco com um líquido em seu interior e começa a se lambuzar com ele enquanto dança ao som de risadas. Talvez a cena mais bonita do curta, homologamente estaria ela dançando em torno do real. A sensação de mesmo com todo descontrole de si e da realidade, ela para tudo para aproveitar aqueles últimos instantes de vida. O gozo de saber que não haverá meios para descarregar toda a angústia internalizada continua sendo prazeroso nessa dança consigo quase masturbatória. E então surge um corte que cessa o ritmo da dança, algo que a toma toda atenção: ver a si própria. Ao ver seu reflexo no espelho temos a impressão de que se instaura um espanto próximo do horror: algo que estaria acontecendo não era para acontecer. Cai então no abismo do espelho.

Com seu rosto agora em primeiro plano, o afeto entra em cena. Chantal ao se olhar no espelho revela uma expressão de tristeza e solidão, diferentemente daquele êxtase que a percorre em todo o curta-metragem, neste instante emerge um vazio em sua feição. Podemos inferir nessa passagem uma infamiliaridade com sua identidade refletida, uma vez que nós espectadores temos a impressão de que somos nós atrás do espelho. O jogo de filmagem centraliza o enquadramento de tal forma que a moldura esteja sempre à vista, como se a câmera filmasse por trás dessa moldura, tanto é que na cena seguinte só a vemos por meio do reflexo desse espelho. Outro fator que corrobora com essa hipótese é a sensação de estarmos presente junto àquela personagem, como testemunha daquilo que viria a acontecer. Há uma dimensão contraditória, no momento em que a personagem se vê, a quem ela estaria olhando? Essa aparição do duplo assistindo à cena final do suicídio escancara o *das Unheimliche* em que esse outro que reflete lhe angustia a ponto de buscar seu extermínio. Como uma assombração fruto de uma estranheza, a existência não lhe é mais suportável, todas essas tentativas de descarrego ao longo do filme não conseguem dar fim à sua angústia. Assim, a garota esboça escrever com o dedo no espelho "*It's All Over*" para o português "tudo está acabado", e se prepara para dar fim a sua vida.

Como dito anteriormente, essa cena final fatídica é representada apenas pelo reflexo, por dentro da moldura vemos Chantal acendendo um fósforo e explodindo um balão com o fogo. Essa bolha que é estourada, semelhante ao nome que é dado ao curta, antecede uma outra explosão que estaria para acontecer. Assim, dando continuidade ao ato, coloca fogo na carta que estava pendurada atrás do fogão, a mesma que recebeu logo no início do curta e que não temos conhecimento do que se trata mas que provavelmente carregava algum conteúdo delicado para a personagem devido a maneira em que reagiu ao lê-la. Posteriormente liga o gás e pega o buquê que trouxe para casa também nos minutos iniciais, e neste momento somos levados a inferir duas passagens. Primeiro à dúvida de que seria um plano de suicídio desde o começo do filme, ou se estaria ela em estado maniaco? Há fatores que corroboram para ambas premissas. Por um lado temos a sensação de que logo que ela entra em sua casa há uma série de ações que isoladamente não fazem sentido algum, mas quando postas em conjunto juntamente ao desfecho de sua morte, parece haver uma organização. Porque estaria ela vedando com fita a porta da própria casa? Mas isso também serve como indícios para um estado de mania, ainda mais agregado com o comportamento extremamente agitado. Por último, acrescentamos mais um significado para esse buquê, como a própria valorização estética da diretora. A fotografia dessa última cena é da garota debruçada com o corpo mole em cima do fogão segurando o buquê em suas mãos enquanto espera pela explosão. Há uma beleza nessa imagem refletida que estamos vendo, não chegamos a assistir a morte propriamente dita pois há um corte para uma tela preta e só depois escutamos o barulho da explosão. Na última imagem do curta há uma morte como fim daquela angústia, um estado libertador daquele sufocamento claustrofóbico diante o concreto, apartamento e corpo.

Esse primeiro trabalho de Chantal Akerman é essencial para pensarmos na vida e na carreira dela como diretora. Como falamos, existe algo do imaturo e amador comparado aos outros filmes quando já estabelece seu estilo de filmografia, mas é interessante pensarmos como essa imaturidade do filme revela muito do seu inconsciente. É evidente que não se resume

apenas à uma projeção de sua vida pessoal, mas é inegável que Chantal desloca algo da sua não existência em seus filmes, de seu sentimento de não pertencimento como é dito em outras obras. Ela se esconde por trás de suas personagens mulheres como forma de se defender de algo a priori insuportável mas que nas artes se encontra, mesmo que insuficiente, certa sublimação.

2.2 - LA CHAMBRE E O ETERNO RETORNO DA ANGÚSTIA

A obra “*La Chambre*”, ou traduzido como “O Quarto”, também é um filme que se configura como um curta-metragem, porém sendo produzido de maneira bastante diferente comparado ao “*Saute ma Ville*” que analisamos anteriormente. Publicado no ano de 1972, o curta tem aproximadamente 11 minutos de duração. Desprovido de som e filmado com o uso de cores, aqui já observamos aspectos típicos do o que se configuraria seu estilo como diretora. O uso de câmera fixa e planos longos e monótonos, no caso de *La Chambre* sem corte algum; a repetição e inserção no tempo e espaço; tudo isso faz parte de características bastante utilizadas por Chantal em seus filmes.

O filme todo se passa em seu quarto, é então colocado uma câmera panorâmica que filma esse cômodo em 360°. Esse aspecto de delimitação do ambiente nos vai revelando a mobília, cadeira, mesa com alguns alimentos em cima, cômoda, escada, itens de decoração, nos é mostrado também cada canto do imóvel, e por fim, a própria Chantal deitada em uma cama. Esse é o filme, nos é mostrado esse cenário repetitivamente. Aqui nesse filme trabalharemos tanto conteúdo perpassado pela solidão angustiante, mas também a própria sensação de angústia que esse filme nos remete.

Apesar de ser um curta-metragem rápido, ele é bastante desafiador para quem o assiste. Temos como primeira impressão que não há nada acontecendo. Como foi filmado na década de 70, acredito que era mais fácil assinar o contrato filmico e mergulhar nesse tempo-espaço tal como a diretora esperaria, afinal, com a quantidade tecnológica dispersora na qual vivemos

atualmente nos faz com que tenhamos obstáculos para nos inserirmos por completo na obra. Aceitar o tempo sendo estruturado de uma maneira muito mais lenta do que estamos acostumados é uma tarefa árdua, ainda mais quando há uma repetição da mesma coisa, ou melhor colocado, a repetição do nada. E é o que torna o filme tão surpreendente, Chantal aqui retrata o vazio. O vazio colado em um cotidiano tão conhecido a todos. Estar deitada em seu quarto num momento de ócio. Mas a complexidade do filme ainda é superada.

Nos momentos em que a câmera revela Chantal, percebemos que a mesma está encarando esse objeto que a está gravando, e numa duplicidade, esse objeto a encara de volta. Enquanto a mulher não parece esboçar nenhum movimento, a câmera continua a rodar em sentido horário repetidamente, até que em um certo instante, Chantal segura uma maçã e o objeto altera seu curso para o outro sentido, como se captasse algo que gostaria de olhar. Após se encararem, a câmera volta a filmar o quarto igual se estava fazendo anteriormente. De repente, novamente ela muda de direção para se aproximar da personagem mais rapidamente do que se desse a volta completa, nos deparando com ela desfrutando a fruta enquanto persiste a olhar fixamente para a câmera. Esse jogo de exibição, quem olha quem nos dá a sensação de estarmos vigiando e sendo vigiados se configurando como algo de uma angústia persecutória. Por fim, aparece Chantal esfregando os olhos, não sabemos se é o caso de sonolência ou de choro, e depois volta a deitar na cama.

Assistimos então a um ensaio da angústia em que essa repetição nos leva a nos questionar a quanto tempo estaria acontecendo essa mesma situação. Esse jogo, em que o ápice do momento é o devoramento de uma maçã, nos leva a crer que essa exposição poderia estar ocorrendo eternamente. Infinitamente, estaria ela presa nessa jaula com o nada acontecendo na esperança de que algo, nem que seja a morte, cessasse esse ciclo. Levando em consideração a metapsicologia freudiana, essa repetição em série estaria atrelada a uma compulsão de se colocar em experiências desprazerosas buscando encontrar meios de descarregar excitações não elaboradas através de situações semelhantes ao conteúdo traumático. Como discutimos em outro

tópico neste trabalho, essa compulsão à repetição está justamente direcionada a um estado de repouso anterior à vida, conceituada como Pulsão de Morte. Supondo uma articulação entre a auto-conservação com angústia, essa perpétua recorrência que Chantal estaria filmando em *La Chambre* simbolizaria muito bem o que o psicanalista atribui como estado de inércia.

Para Freud, a inércia é vista como uma forma de proteção do ego contra a tensão e a angústia. O ego, que é parte consciente da personalidade, pode circular à inércia como uma forma de evitar o confronto com desejos ou impulsos inconscientes que podem ser ameaçadores ou conflitantes. Assim, ao permanecer inativo ou em repouso, o ego mantém um certo grau de estabilidade psíquica. Ao analisar a obra, é perceptível que algo da ordem do não acontecimento estaria inscrito, mas, que ao mesmo tempo, a angústia também estaria inserida no contexto e em cada detalhe.

A inércia no concreto do filme é nítido: o corpo da mulher deitada na cama estando ela praticamente imóvel; os objetos sempre no mesmo lugar; as ações quase que imperceptíveis; a princípio há uma constância, um repouso do tempo. Em uma primeira impressão seria o retorno das cenas às mesmas. Quando analisado mais minuciosamente, podemos perceber detalhes escondidos mas que quando olhados se revelam. É no olhar de Chantal; no movimento quase consciente da câmera; na instituição do sentimento de solidão; nas partículas que gritam por socorro em todo aquele cômodo. Enquanto tem algo do consciente, do visível e do concreto, há muito do inconsciente, do indizível, do desconhecido naquela atmosfera. Podemos inferir que há uma contradição acontecendo ali, uma defesa do ego tentando emergir, mas um furo do id estaria escorrendo pelo espaço-tempo.

Se estamos falando de Compulsão à Repetição isso nos remete diretamente à peça teatral de Samuel Beckett “Fim de Partida”. O cenário é atemporal: uma sala bem rústica ou poderíamos dizer um bunker, provavelmente depois de uma guerra nuclear, um ambiente claustrofóbico onde duas personagens, Hamm e Clov entram em uma disputa acirrada para dizer o nada, para tagarelar às últimas consequências o não sentido da existência humana, uma certa

ontologia do nada. Repetem à exaustão que não sabem o que estão fazendo naquele lugar, não entendem o fato de permanecerem vivos, e, mesmo assim, não têm coragem de cometer suicídio. Tal decisão, de pôr fim à própria vida, também não teria sentido algum. Uma repetição infinita do nada e, assim, desperdiçam todo o tempo numa ladainha sem sentido. É, para Beckett, a posição do homem contemporâneo da civilização ocidental. Fadado ao mais completo Nihilismo em se tratando do existir.

Num pequeno trecho da peça:

Hamm: Fico cismado. (*Pausa*) Será que um ser racional voltando à terra não acabaria tirando conclusões, só de nos observar? (*Assume a voz de uma inteligência superior*) Ah bom, agora entendo, agora sei o que eles estão fazendo! (*Clov sobressalta-se, larga a luneta e começa a coçar a virilha com as duas mãos. Voz normal*) Mesmo sem ir tão longe... (*emocionado*)... nós mesmos... às vezes... (*com veemência*) Pensar que isso tudo poderá talvez não ter sido em vão!

Clov: (*angustiado, se coçando*) Acho que é uma pulga!

Hamm: Uma pulga! Ainda há pulgas?

Clov: (*se coçando*) A não ser que seja um piolho.

Hamm: (*muito perturbado*) Mas a humanidade poderia se reconstituir a partir dela! Pegue-a, pelo amor de Deus!

Clov: Vou buscar o pó.

Sai.

Hamm: É uma pulga! É apavorante! Que dia!

Entra Clov com o pulverizador.

Clov: Voltei com o inseticida.

Hamm: Que ela tenha o seu quinhão!

Clov solta a barra da camisa, desabota e afrouxa a calça, afasta-a do ventre, joga o inseticida para dentro. Inclina-se, olha, espera, estremece, joga freneticamente mais inseticida, inclina-se, olha, espera.

Clov: Vaca!

Hamm: Você a pegou?

Clov: Parece. (*Larga o pulverizador e ajeita a roupa*) A não ser que ela tenha trepado.

Hamm: Trepado! Subido, que você quis dizer. A menos que ela tenha escapado subindo.

Clov: Subindo? Por que não trepando?

Hamm: Você não raciocina? Se ela tivesse trepado, estaríamos fodidos.

Pausa.

Clov: E o xixi?

Hamm: Já estou fazendo.

Clov: Ah, é assim que se faz, assim que se faz.

Pausa.

Hamm: (*com ânimo*) Vamos os dois para o sul! Por mar! Você pode fazer uma jangada. As correntes vão nos levar longe, até outros... mamíferos!

Clov: Deus nos livre

Hamm: Sozinho, embarco sozinho! Faça-me a jangada, imediatamente. Amanhã vou estar longe

Clov: (*precipita-se em direção à porta*) É pra já.

Hamm: Espere! (*Clov para*) Você acha que tem tubarão?

Clov: Tubarão? Não sei. Se tiver, terá.

Vai em direção à porta.

Hamm: Espere! (*Clov para*) Não está na hora do meu calmante ainda?

Clov: (*com violência*) Não!

Vai em direção à porta.

Hamm: Espere! (*Clov para*) Como vão seus olhos?

Clov: Mal.

Hamm: Mas você enxerga

Clov: O suficiente.

Hamm: Como vão suas pernas?

Clov: Mal.

Hamm: Mas você anda.

Clov: Vou e venho.

Percebe-se o quanto as personagens não têm nada a dizer e repetem perguntas que já foram seguidamente respondidas, mas, que, igualmente, precisam ser repetidas mais uma vez. Em vários momentos temos: “Onde está o meu calmante?” Ou seja, pode-se pensar o quanto Chantal foi influenciada pelo mestre do teatro do absurdo. Uma estrutura de compulsão à repetição que se percebe em Beckett na maioria de suas peças pode-se vislumbrar em *La*

Chambre. Seria algo como o eterno retorno do mesmo. Em Beckett como em Chantal é um mesmo opressor, uma angústia sem termo, o sempre já vivido. Não há qualquer oportunidade de redenção ou salvação para esses dois artistas. Ou seja, não é como em Nietzsche para quem na afirmação do eterno retorno do idêntico pode ser o caminho para um dizer sim à vida sem qualquer concessão. Esta mesma vida idêntica eu a viverei infinitas vezes, na mesma ordem e sequência sem qualquer mudança, sem qualquer diferença. Para tanto, para tal assunção, serão necessários espíritos muito fortes, o que, claramente, não se encontra no universo de Chantal ou mesmo no de Beckett. O eterno retorno de tudo é vivenciado de maneira claustrofóbica e com demasiado sofrimento.

Numa outra perspectiva acerca das interpretações do eterno retorno de Nietzsche temos aquela de Deleuze, em que a cada volta do círculo há uma certa diferenciação, uma certa seleção: ou seja, o que retorna é o diferente. A cada movimento da câmera em *La Chambre* acontece algo novo, por mínimo que seja, uma suave diferença. Deleuze indica uma certa alternativa para escapar a esse movimento hegemônico do niilismo. Uma pequena força para romper esse circuito de angústia, uma pequena linha de fuga para enfrentar a compulsão à repetição e pulsão de morte. Acreditamos que Chantal não teria forças suficientes para incorporar essa última alternativa. Quanto a Beckett ele discordaria integralmente dela, achando-a uma infeliz ingenuidade.

2.3 -NEWS FROM HOME, UMA REPRESENTAÇÃO DISTORCIDA DO PERTENCER

Em 1977 estaria Chantal Akerman filmando a obra "*News From Home*", traduzido para o português, "Notícias de Casa". Caracterizado como um documentário-experimental, a diretora nos insere nas ruas da cidade de Nova Iorque em que somos expostos a imagens produzidas por uma câmera 35mm juntamente à sons estilhaçados de carros, buzinas e metrô em segundo plano, enquanto que, ao mesmo tempo em um primeiro plano, lê cartas enviadas por sua mãe.

A cada take gravado do cenário dessa cidade, Chantal percorre em um movimento de retratar seu olhar para essa ambientação. A diretora belga havia se mudado de seu país natal para os Estados Unidos no começo de sua juventude, carregando consigo o sonho de se aventurar no mundo do cinema. Em meios a altos e baixos, ela larga a faculdade para seguir suas produções independentes e colocar no concreto suas aspirações artísticas. Nesse caminho, através de *News from home*, nos mergulhamos numa experiência de uma jovem entusiasmada a gravar um pouco da sua nova realidade enquanto revivencia sua relação com a família que deixou na Bélgica, mas que, sem dúvidas, deixa escapar inconscientemente sua questão mais íntima: a de não pertencer a lugar algum.

Novamente, como padrão na filmografia de Akerman, somos entrelaçados à questão da contradição. A princípio, o conteúdo das cartas que ouvimos ao longo do filme é de uma mulher enlutada com a partida da filha para um outro país, saudosista, procurando perguntar sobre sua nova vida, se a garota está conseguindo se sustentar financeiramente, e ainda a questionando repetitivamente sobre quando será seu retorno para casa. Percebe-se então que há um interesse genuíno dessa mãe em se fazer presente, porém, concomitantemente, não se tem nenhum aprofundamento além de perguntas convenientes e relatos de situações superficiais. Dito isso, acrescentamos que há algo de estranho na entonação da filha quando ela lê essas cartas recebidas, uma certa frieza passa por suas cordas vocais.

Vale ressaltar que diferentemente de muitos outros artistas e suas obras, Chantal Akerman intencionalmente se expõe em seus filmes por trazer diversos aspectos de sua vida pessoal. Certamente, existe também um distanciamento em relação a vida da cineasta com seu trabalho, o que se infere neste estudo não ultrapassa o caráter de uma hipótese, sendo esta feita a partir de observações encontradas nos filmes.

Ao longo de todo *News from home*, assistimos a uma filmografia do devir da experiência humana. Somos fisgados por uma obra em que o ambiente é o alicerce para suas resoluções, o que esse filme nos mostra? O cenário nova-iorquino nesse filme é diferente da grande Nova

Porque que nós estávamos acostumados a ver na década de 60 do século passado, nesse momento nos deparamos com um olhar diferente daquela cidade que tinha um glamour hollywoodiano. Aqui o direcionamento é para um outro alvo onde são retratadas ruas comuns, comércio cotidiano, transporte público esperado, pessoas com seus afazeres cotidianos, tudo isso transmitindo um conteúdo corriqueiro mas cheio de histórias. O que se passa na vida de cada uma dessas pessoas; quem anda por essas calçadas, quantas vivências esse metrô transporta consigo? Nesse filme podemos extrair uma valorização do ambiente e como esse atua diante do movimento permanente da continuidade do existir.

Winnicott enfatiza em seus estudos uma teoria a priori ambientalista. Para o médico-psicanalista, nosso *si-próprio* é oriundo de uma experiência, portanto, antes mesmo de nos configurarmos como eu, vivenciamos um processo relacional de interação com o que o mundo tem a oferecer. Posto isso, salientamos que a singularidade do constituir psíquico necessita de um suporte ambiental, ou seja, é a qualidade desse *holding* permitirá que o ser afirme, ou não, aquilo que lhe é mais caro: seu acontecimento de se permitir ser quem se é. É evidente que no filme em questão a lógica é familiar aos postulados de Winnicott, ao caminhar em cada um dos cantos que foram gravados, o pertencer em cada um desses ambientes se dará de uma maneira singular, permitindo *selves* diferentes e particulares.

Contribuindo com tal premissa, além desse registro material do devir da população nova iorquina, destacamos uma simulação que se aproxima ao íntimo da teoria winnicottiana, uma vez que nos inserimos não apenas nas estimulações externas de um ambiente propriamente dito, mas também de uma ambientação maternal. A instituição determinante para a teoria da maturação de Donald Winnicott é denominada como *mãe-ambiente* e esta pode ser analisada através do movimento de narração proferido pela própria diretora. Ora, se ao longo de todo o filme trabalha-se com a ideia de ambiente e seus desdobramentos para uma particularidade, o que estava sendo dito não fugiria desse padrão. Algo que lhe era confidencial veio a público: cartas que apesar de representar um cotidiano qualquer revelavam o que para Chantal era mais pessoal,

a relação com sua mãe. Observamos que essa relação é marcada por um carinho pleno de cobranças de um lado; pelo outro, apesar de certo ocultamento de resposta, percebemos algo parecido com descaso. Dito isso, nos é revelado uma certa dependência ao mesmo tempo que um distanciamento entre ambas. Essa configuração nos leva a refletir sobre qual teria sido o suporte ambiental-materno de Chantal Akerman.

Se algum cineasta atual quisesse gravar algo como *News From Home*, não conseguiria. Tanto por essa questão de o olhar de Akerman ser tão singular como qualquer outro, mas também por hoje não permitirem que um filme experimental se desse de tal maneira. Atualmente, um exacerbado de burocracias, licenças e autorizações são necessárias para gravar um filme, diferentemente dos anos 70 em que era possível se executar um filme apenas com uma câmera pessoal, filmando diversos locais e pessoas aleatórias sem se preocupar com permissões legais para tal. Esse detalhe corrobora com o caráter de documentário que muitos dão para o longa. O registro de algo tão espontâneo, já perceptível no olhar de estranheza dos figurantes para a câmera que os está filmando, quem são aquelas pessoas? Poderia ser eu, você, ou até mesmo, Chantal.

Creio que esse seja o intuito manifesto da diretora ao fazer esse filme. Quando ela lê suas cartas e essa leitura se mistura com os sons do ambiente, pensamos, essa carta poderia ter como destinatário qualquer um no interior dessas vidas que passam pelas imagens. Não há nada de especial em seu conteúdo, nada de tão subjetivo que nos fizesse inferir que algo de diferente aconteceria unicamente a Chantal Akerman. Digo, mesmo com os nomes de tias, da irmã, e dela própria, tudo o que ouvimos são situações corriqueiras, em sua grande maioria, notícias da vida de terceiros e nunca um aprofundamento desta relação materno-filial. A trivialidade dessas notícias de casa são as mesmas ao de um barulho de metrô nesse devir de ir e vir que passa por toda Nova Iorque em um emaranhado idiossincrático de passageiros e estações.

Entretanto, tem algo presente no filme que vai além dessa suposta neutralidade. Da ordem do indizível, percebemos um conteúdo embutido nesta atmosfera que não é dito. Não é

nas palavras inscritas nas cartas lidas que ele se revela; o desvelamos por este se manifestar justamente em suas entrelinhas. Observamos uma estranheza interligada na intimidade delas. Se o objetivo era retratar um cenário em que essas cartas lhe remetessem a um sentimento de pertença, inconscientemente somos acometidos por uma sensação contrária: de que alguém finalmente se libertou de um aprisionamento, um pássaro que acabou de fugir de sua gaiola. Mas esse pássaro foi surpreendido com um detalhe que não havia previsto, não se tinha indicação para onde voar; será que haveria algum lugar no mapa com as coordenadas para seu ninho? Se a gaiola o angustiava antes, agora, a falta de direcionamento de um lugar que o pertencesse lhe faz ter até saudades da jaula. Por mais artificial e limitado que fosse esse ambiente onde cresceu, ali sua sobrevivência era pelo menos garantida, criando assim um sentimento distorcido de se pertencer àquele lugar. Porém, é sábio dizer que o pertencimento não se concretiza em lugar algum.

Em momentos específicos, percebemos que o barulho externo de carros, metrô e conversas acabam atrapalhando o espectador de compreender a sentença lida por completo, manifestando em lacunas no entendimento do conteúdo da carta. Quando nos atentamos para esse detalhe, é notório que durante a montagem do filme aumentaram propositalmente o som do ambiente externo nessas cenas em questão. Não se trata de uma situação de mero acaso, tais edições foram muito bem selecionadas por Chantal. Quando analisado, percebe-se que o fenômeno segue um padrão, é justamente durante frases que carregam notícias mais delicadas, isto é, logo quando a mãe aparenta abrir espaços para uma conversa mais sensível que somos interditados de escutar tal conteúdo. Essa fuga de intimidade tem seu respaldo na própria fonoaudiologia. Existem algumas ondas agudas que quando atingidas um certo grau de frequência sonora, tornam-se inaudíveis para ouvido humano, e principalmente, para ouvidos de pessoas mais velhas, como o próprio grupo etário de sua mãe. Fica evidente que algo lhe angustia nessas notícias de casa.

Chama-nos à atenção essa dualidade de casas que Chantal nos apresenta. A qual *home* ela se refere no título da obra? Seu país de origem, casa de sua família, ou dessa nova residência que teria encontrado no continente americano? Devido ao conteúdo das cartas serem apenas aquelas enviadas pela mãe, entendemos que as notícias, e por conseguinte a casa, são aquelas do território belga. Mas é curioso que “*home*” pode ser traduzido também como “lar” para a língua portuguesa, carregando uma conotação mais aconchegante, de abrigo, de fortaleza, de pertencimento. Mas se houvesse de fato um sentimento como este, acreditamos que seria simbolizado como algo mais intimista, haveria um interesse maior de se atualizar com essas notícias. Ao longo de diversas cartas lidas, a mãe de Chantal precisa solicitar inúmeras vezes para que a garota escreva de volta.

Simultaneamente, também não vemos uma intimidade da cineasta com a cidade de Nova Iorque. Não vemos o local de sua moradia, lugar onde trabalha, nem mesmo suas relações, seus colegas e demais companheiros. A maior dúvida que nos rodeia ao longo do filme é do motivo pelo qual ela lê algo tão pessoal, isto é, se faz vulnerável ao mesmo tempo que retrata algo que lhe parece tão alheio. É possível inferir que ela procura gravar uma relação de contrários? Ou então de que essa pessoalidade de cartas trocadas com a mãe não é algo que considera tão íntimo assim. Ou mais, que é um mesmo peso para duas medidas: as notícias de casa e a figuração de lugares randômicos carregam o mesmo valor. Em uma suposição, talvez o ambiente em que cresceu não a proveu um *holding* suficientemente bom, talvez esse lar que ela teve a oportunidade de compartilhar teria sido tão distante quanto as ruas nova iorquinas; talvez essa mãe, mesmo com o maior afeto que aparenta demonstrar, não conseguiu em um momento anterior à constituição do ego da filha suprir todas as necessidades dela para a configuração de uma onipotência infantil. É necessária uma análise mais minuciosa dessa descrição da vida da diretora, mas ao que nos parece é de que não há casa para Chantal, não há local que a pertença, uma vez que é uma desacompanhada.

2.4 - *NO HOME MOVIE* E O NÃO PERTENCIMENTO

Ao longo de toda sua carreira como cineasta, Chantal Akerman não se importou de retratar em seus filmes aspectos relacionados à sua vida. Além de emprestar sua história pessoal, se serve com seu corpo e sua voz para vários filmes que viera a produzir. Optamos por analisar obras akermanianas que mostrassem esse lado de uma biografia-ficcional, uma pessoa com coragem suficiente de tornar pública sua vulnerabilidade. Em 2015, Akerman publicou seu último trabalho, *No Home Movie*. Como de praxe, mais um título enigmático. Durante o período que estava fazendo sucesso com seus filmes em festivais de cinema ao longo do mundo, alguns críticos postulavam seu estilo de filmagem como sendo amador, semelhante a filmes caseiros. Diziam que não mostravam uma postura tão profissional devido aos equipamentos que utilizava, ao conteúdo do roteiro e a maneira que edita seus filmes. Ela chegou até a se aventurar em produções mais sofisticadas nesse sentido, destinando uma verba maior, contratando atrizes famosas e manobrando câmeras da última geração. Porém, suas obras-primas foram lapidadas na simplicidade, sem muita edição, fantasia ou glamourização. Era na realidade, ou melhor, num hiper-realismo que ela se fazia mestre.

Assim, opta por encerrar sua filmografia com uma obra em seu estilo mais puro: filmando um cotidiano nada surpreendente com sua câmera popular retratando sua intimidade. Há quem comenta que o título do filme é como uma resposta a esses críticos, afinal de contas, tudo o que vemos se encaixa nos padrões de como é feito um filme caseiro. Mas qual o intuito de acrescentar um advérbio de negação, ou aqui podendo ser dito até como um prefixo de negação? É para dar um sentido de sátira ou será que tem outro sentido quando levado em consideração o conteúdo do filme? São perguntas que ficarão mais claras posteriormente.

Dessa vez, Chantal amplia seu escopo de personagens: Natalia, sua mãe, como protagonista; sua irmã Sylviane junto a outras duas mulheres que trabalham para sua mãe compõem o restante do elenco. Nessa obra voltada mais para a história de Natalia, somos

inseridos na dinâmica familiar da diretora em que ao acompanhar situações corriqueiras de conversas entre as partes, nos vai sendo revelado detalhes que servirão para refletirmos em cima dos questionamentos levantados no tópico anterior.

O filme se inicia com um *take* de uma árvore tendo seus galhos movimentados ao ritmo e assobio do vento de um deserto. Temos a sensação de que o fluxo atmosférico é forte na luta em tentar lhe derrubar, porém há algo com uma força ainda maior que a mantém firme ao segurá-la. Suas raízes não permitem que a seja arrancada nessa batalha. Não sabemos o quão rígida essas raízes se mantêm no solo, mas ao longo dessa tomada de 3 minutos, vemos que esse suporte é o suficiente para vencer a partida daquele momento da árvore contra o meio externo. Em seguida somos teletransportados para Bélgica, uma calmaria toma a cena e nos devolve o ar que aquela inquietante ventania havia nos roubado. Estamos entrando no universo particular dos Akerman. Natalia aparece caminhando em sua sala de estar, entramos sem pedir licença em sua casa.

Ao contrário daquele posicionamento que levantamos em *News from Home*, a relação materno filial não parece mais ser tão fria como supúnhamos. Compramos nesse primeiro ato uma intimidade entre as duas mulheres que aparecem conversando na cozinha em que ambas aparentam estar contentes na presença uma da outra. Ao longo do diálogo passamos a entender que aquela situação não era corriqueira, uma vez que Chantal estava de passagem, visitando sua mãe em seu país de origem. Será que é na Bélgica que ela encontra seu ninho, sua casa? Começamos a acreditar que a diretora estaria destinando seu último filme para mostrar mais de perto quem é essa mulher que a criou em uma tentativa de querer nos mostrar que estávamos errados ao inferir uma estranheza na relação entre elas.

Ao longo do filme somos alternados por passagens ambientadas na casa de sua mãe e cenários que acobertam conversas via vídeo-chamada através de uma tela de computador. A partir desse movimento, Chantal quer deixar evidente que insiste em manter contato com Natalia, mesmo quando se encontra longe fisicamente. Afinal de contas, por estar sempre

viajando a trabalho, ela se viu tendo que encontrar outros meios de fazer perpetuar a conexão da parilha mãe e filha. Como neste recorte de uma das conversas pelo skype, ela afirma:

Natalia: Diga-me, por que você está me filmando assim?

Chantal: Porque eu quero mostrar que *não existe mais distância* no mundo

É evidente que ela estava se referindo às barreiras que foram quebradas oriundas da globalização, o que permitiu a possibilidade de que se estabelecesse um contato entre pessoas que não estão no mesmo ambiente. Não há distância que não possa ser superada: hoje se faz conexão com pessoas que se localizam em hemisférios opostos. Mas nota-se, nesse trecho levantado que conseguimos extrair detalhes que sutilmente revelam uma outra distância. Sentimos que quando Natalia atende a ligação de Chantal, estava esperando por um bate papo entre mãe e filha, mas é surpreendida pela filha segurando uma câmera que registraria tudo aquilo que seria dito. Essa primeira ligação é mais curta, a diretora só estaria avisando a mãe de sua chegada em breve, porém já é perceptível um distanciamento de Chantal em corresponder às falas carinhosas de Natalia.

Em uma segunda ligação, esse incômodo do distanciamento, seja devido a um não aprofundamento de falas sentimentais ou ao fato de estar sendo gravada, fica ainda mais evidente na postura de Natália. Sentimos que há uma pressão dessa senhora em fazer com que a filha se sensibilize para lhe dar mais atenção. Após alguns minutos de chamada, Chantal informa que deverá desligar, pois tinha agendado um outro compromisso naquele horário, o que não foi bem compreendido por sua mãe:

Natalia: Ora, o que você está esperando? Se você está ocupada, está ocupada. Sabe que eu não quero aborrecer você. A última coisa que eu quero é aborrecer você. Quero que gostemos de nossas conversas.

Notamos uma entonação manipulativa na voz de Natalia ao se levantar a hipótese de que a filha estaria desligando a vídeo-chamada não porque tinha que trabalhar tal como foi explicado

por Chantal anteriormente, mas que o estaria fazendo por não estar gostando da conversa. O que nos parece é que essa mãe exagera em suas reações ao se colocar no lugar de vítima diante da falta de carinho que esperava obter como resposta da filha. Entretanto, tal chateação não surge sem nenhum respaldo. Vejamos uma idosa com saudades de a filha receber uma ligação contente por esperar poder ter um momento de intimidade entre elas, mas acaba se aborrecendo ao perceber que está novamente tendo sua privacidade violada. Esse interesse da diretora em gravar o cotidiano e história de vida de sua mãe pode ter surgido através de um desejo genuíno de prestar homenagem à genitora, porém, temos a impressão de que seu foco maior passa a ser a própria produção do filme do que a troca entre as duas.

Durante essa mesma cena, vemos Natalia tentar prolongar o assunto diversas vezes mesmo após já terem se despedido, e, em uma dessas deixas ela verbaliza “Eu não gosto de estar sendo fotografada!”, porém a queixa acaba sendo desprezada por Chantal que continua a filmar a conversa. Durante esse leque entre se despedirem e emendarem um novo assunto, a mãe continuamente insiste se declarando para filha. Contudo, em certo momento a diretora chega a pontuar que esses elogios que estava recebendo não passavam de um exagero, sendo que sua mãe acabaria acerca disso não concordando.

Natalia: Eu gostaria de dizer muito mais, mas quando eu penso que alguém poderá ouvir isto, eu desisto. Eu não quero que todos escutem o que desejo lhe dizer.

Novamente é expresso um descontentamento com as gravações. Diante dessa afirmativa, nos questionamos sobre o que é esse muito mais que ela tem para dizer. Bom, a justificativa para o não dizer é que alguém poderia ficar sabendo desses sentimentos desejantes, mas qual seria o problema de se tornar objeto do conhecimento de outras pessoas? Esse detalhe nos chama atenção quando associado a uma postura de persuasão de Natalia nesse filme e em *News from Home*. Não sabemos como é essa relação por trás das câmeras, se na privacidade essa mãe de fato falaria tudo o que está prometendo. Se considerarmos esse comprometimento como

uma falácia, hipoteticamente, a diretora estaria atestando com o uso da câmera um pacto que não estava sendo cumprido. Se estivermos com razão, essa máquina capaz de congelar e registrar o momento serviria como testemunha para tudo aquilo que sozinha um dia presenciou. Mas além disso, acreditamos que naquele instante Natalia estaria informando a Chantal que ela realmente gostaria de conseguir dizer mais para a filha. Mas sabemos que a fala acompanha aquilo que suportamos no momento, então nossa maior dúvida é: como teria sido o processo de criação de Chantal Akerman. Na fase de dependência absoluta, teria Natalia conseguido prover um ambiente suficientemente bom para que ela pudesse existir? Teria desde sempre insistido nessas declarações e elogios à filha?

Temos algumas informações importantes sobre o período de infância da cineasta e do período que antecederam seu nascimento. Ao longo de *No Home Movie* testemunhamos relatos do passado dessa família. Natalia e seu marido nasceram na Polônia, filhos de um judaísmo ortodoxo, e que após a união matrimonial, foram para a Bélgica buscando construir suas vidas a partir de um novo horizonte não tão conservador como onde foram criados. Segundo o que observamos da conversa entre mãe e filha na cozinha, o pai de Chantal era quem mais se incomodava com essa doutrinação fervorosa. Com o passar de alguns anos, o nazismo foi sutilmente infiltrado em território belga, e como Natália e seu marido eram considerados judeus, acabaram sendo levados por soldados alemães para o campo de concentração de Auschwitz. Felizmente, ambos saíram como sobreviventes do holocausto e retornaram para a Bélgica.

Bom, temos de informação que Chantal iniciou seus estudos em uma escola judaica onde tinha maior acesso à religião, aprendia as orações e a língua hebraica. Natalia recorda-se de como a filha apresentava comportamento desafiador na escola, mas que apesar disso, sempre se destacava por sempre ter tido facilidade com os estudos. Após um tempo, quando esse descontentamento com a religião foi ficando mais presente, o pai de Chantal decide retirá-la dessa escola e a partir daí a garota passou a estudar em casa. Enquanto estavam conversando sobre essa criação baseada em crenças do judaísmo, ambas concordaram que possuíam um certo

arrependimento de ter aberto mão de muitos costumes que a religião propunha devido a um desejo do pai. Em um determinado momento a filha se recorda de uma fala que uma conhecida havia lhe compartilhado no passado:

Chantal: Por conta da religião judaica aprendemos que não devemos amar os pais e sim respeitá-los. O que é uma ideia brilhante!

Dizer isso para a própria mãe carrega um peso intrínseco à fala. Mesmo que Natalia tenha gesticulado a cabeça sinalizando concordar com a frase proferida, na defensiva, ela acaba rebatendo essa afirmação ao relembrar de uma situação que beijou a testa de uma garota, e que tal ato de carinho fez com que ela dissesse que nunca havia recebido algo parecido de sua própria mãe. Percebe-se que ela retoma esse recorte para mostrar o porquê dessa garota acreditar nisso, diferentemente de Chantal, ela não teria recebido atos afetuosos iguais à filha. Mas por algum motivo, a diretora não só concorda com a fala da conhecida, como acha algo brilhante. Aprofundamento sobre o que essa religião propaga é algo que não está na minha alçada, porém, assim como em muitas outras, percebo que comumente há essa crença de que acima de qualquer coisa deve haver respeito dos filhos para com seus pais, criando um costume de que para uma boa criação deve se priorizar estabelecer um vínculo autoritário do que desenvolver afeições. Entretanto, penso que o amor e o respeito não são opostos; muito pelo contrário, são complementares.

Adotar uma hipótese de que o ambiente que Chantal Akerman cresceu não fora suficientemente bom apenas se baseando em uma suposição de criação ao estilo judaico é extrapolar uma análise. Se assim o fosse, qualquer criança fruto de uma criação severa experienciaria as agonias impensáveis propostas por Winnicott. Mas bem, por que então insistimos em manter esse diagnóstico hipotético para a diretora? Retomemos a teoria winnicottiana quando o psicanalista reforça o advérbio “suficientemente” para esclarecer que não será uma falha ou outra que determinará a mãe ou o ambiente como bom ou mau, mas sim

sua recorrência no processo de maturação daquele indivíduo. Essas falhas ao prover o *holding* não precisam ser necessariamente algo explícito como deixar de alimentar o bebê ou de fornecer carinho. Pode ser uma coisa mais sutil que se manifesta inconscientemente na relação materno-filial. Sabe-se que nessa primeira etapa da vida é preciso ocorrer o fenômeno de fusão em que a mãe e o bebê são um só. Porém, e se pensarmos que essa mulher pode ter passado por uma situação traumática antes da gestação e que acaba projetando para sua filha? Ela pode não ter tido condições suficientes de tomar seu lugar nessa parilha simbiótica.

Existem diversos estudos na literatura acadêmica que se propuseram a investigar as heranças psíquicas advindas de sobreviventes do holocausto. Em uma experiência de horror, tortura e quase morte, é inegável que defesas egoicas seriam acionadas nesses indivíduos que foram levados para campos de concentração, de forma a preservar seu psiquismo de colapsar diante de tudo aquilo que o apavorava, permanecendo em constante alerta. Essa angústia de sinal aparece em diversos relatos de sobreviventes. Vale ressaltar que cada vivência e sua elaboração se dá de maneira particular para cada um que passou por esse trauma. Há quem, logo após sua saída do campo, acaba por tirar sua própria vida; há quem consiga superar e colocar essa experiência no passado. Pensemos ainda em como esse registro simbólico se passará entre gerações. Sabemos que Chantal é filha da primeira geração de sobreviventes, tendo seus dois genitores passado por esse horror. Como um casal consegue preparar um ambiente para que não haja intrusões e ameaças de aniquilamento ao bebê quando que, recentemente, eles mesmos passaram justamente por uma experiência que se caracteriza como tal? Nem eles creem mais em uma proteção do fim da existência, afinal de contas, suas vidas foram salvas por um mero acaso. É obvio que marcas foram feitas diante desse pesadelo, tão isso é verdade que a própria Chantal quando conta para uma funcionária que sua mãe passou por esses campos chega a dizer “É por isso que ela é assim!”.

Dito tudo isso, ressaltamos que não é apenas uma aposta nossa a de que Natalia sofreu angústias até o fim de sua vida quando tinha lembranças desse tempo em Auschwitz. Logo após

a cena em que mãe e filha conversam sobre esse passado terrível junto a tantas outras recordações de décadas passadas, se faz um corte em que pula para uma tomada onde aparecem duas figuras na sala de jantar. A mãe de Chantal e sua cuidadora estão sentadas na mesa conversando sobre a falta de apetite da idosa. Quando Cintia, a cuidadora, olha para a câmera escondida em um móvel e percebe que provavelmente estão sendo observadas, solta o seguinte comentário para Natalia:

Cintia: Chantal quando conversa assim... você acaba não comendo muito bem. Quando ela diz certas coisas, você vai ficando mais ansiosa. Ela sabe que você é ansiosa, o que ela não sabe é que ocorre por causa dela.

Percebe-se que a estranheza na relação de Chantal e Natalia é algo observado por outras pessoas ao redor. Como assim a ansiedade da mulher é acometida por conta da filha? Para ser proferida tal análise, desconfiamos de uma dependência desse relacionamento. Durante a produção desse filme, Natalia enfrenta uma batalha ao lutar contra uma doença cognitiva. Com o desenrolar da trama, vamos percebendo como a mãe de Chantal vai piorando aos poucos. Essas passagens de estágio da doença são retratadas por meio de uma gravação de um deserto israelense.

Como dissemos anteriormente, o vimos inicialmente atrás de uma árvore. A segunda tomada em que esse cenário aparece, somos movidos junto a uma imagem em movimento por meio desse amontoado de areia e dunas. Sendo mais uma cena de filmografia prolongada, ficamos ao longo de alguns minutos percorrendo por esse deserto; à maneira que é referenciado no senso comum: estamos no meio do nada. Após assistir diversas vezes ao filme, tenho a sensação de que Chantal retrata esse deserto como sua dimensão do espaço. Vimos em diversas obras dela o retrato de prédios e casas nas cidades por onde passava, evidentemente havia um fascínio da diretora em filmar lares alheios. Sempre nos perguntávamos, qual casa seria a sua?

Mesmo conhecendo a casa de sua mãe, não sabemos se foi naquele apartamento que Chantal morou quando mais nova, não sinto que Chantal pertencia àquele ambiente. O mais

próximo de pertencimento que tive ao presenciar a filmografia akermaniana foi em *No Home Movie* quando ela nos mostra esses fotogramas desse deserto. Ela procura representar nessa imensa vastidão que não há paredes de concreto que possa abriga-la do mundo afora, é nesse nada em que ela se sente mais colada. É quando Natalia começa a piorar que vemos uma outra face desse deserto: temos agora uma filmagem totalmente colapsada, confusa, com imagens tremidas percorrendo por esse cenário em alta velocidade. Temos a impressão de que aquele espaço estava desmoronando. Chantal estaria se desmoronando. Bom, se continuarmos a averiguar a hipótese de uma regressão à dependência na relação entre ambas, a angústia da separação entre mãe-filha com a possível morte da genitora é algo que faria com que a estrutura que lhe dava sustentação estremece-se.

Essa duplicidade de identidade entre Chantal e Natalia pode ser refletida a partir de outro momento no filme. A cineasta estava na casa de sua mãe gravando durante o período noturno a sacada que dava para rua. Ela filma a vizinhança. Prosseguindo, por conta da baixa iluminação e uso de uma câmera para uso popular, em certos momentos temos a tela toda escura. No fundo escutamos apenas o som de sua respiração: inspiração e expiração. Nesse sinal de vitalidade somos interrompidos com um corte com gravação de uma sombra. Uma penumbra com formato de um corpo humano aparece de tal maneira que temos a sensação de que ela estaria caminhando em nossa direção. Não sabemos a quem aquela sombra pertence, se seria a Chantal ou sua mãe. Ao retirar o zoom vemos que se tratava de um espelho. Temos nesse recorte algo que se aproxima do infamiliar freudiano.

Acreditávamos no começo do filme que Chantal estaria errada ao postular que não haveria mais distância entre ela e sua mãe. Mas quem se equivocou fomos nós: por mais esquisita e estranha que a intimidade entre delas aparentava ser, era o que as mantinha firmes, estariam mais aglutinadas do que imaginávamos. Se a cineasta é uma desacontecida como havíamos previsto, foi apenas em uma fase pré-egóica em fusão com essa mãe que ela pôde experienciar um pouco da existência. Mesmo sendo frágil, essa raiz relacional era o que a

segurava nessa vida. É um pouco contraditório, afinal de contas, aquilo que não se deu como esperado, isto é, na relação com uma mãe que não conseguiu fornecer um ambiente suficientemente bom, que é onde a filha se refugia como possibilidade de ser. As últimas palavras retratadas por Natalia em *No Home Movie* antes de sua morte são: destinadas para sua filha: “Estamos mais próximas do que nunca! Aonde está Chantal?”

Como desfecho da obra, observamos uma cena do deserto: estático, sem árvores, apenas a ventania se fazendo presente. Depois corta para a casa da mãe de Chantal em um completo silêncio. Antes havia uma pulsão inscrita no ambiente: seja nos móveis, nas pinturas emolduradas nas paredes, nos porta-retratos com fotos da família. Agora temos um esvaziamento lentamente do ar que restava naquela casa. Temos a sensação de sufocamento ao olhar para aquela cena, analogamente parecia uma representação da vida se esvaindo. Aparece então Chantal fechando as cortinas de um quarto, e desaparecendo da tela.

CONCLUSÃO

Ao produzir esse trabalho, tivemos como norteador o desejo de compreender melhor sobre o fenômeno da angústia. Depois de realizada uma revisão entre os principais conceitos freudianos e winnicottianos entrelaçados a essa manifestação, procuramos analisar a obra de uma diretora que evidentemente foi acometida por um extremo limiar de uma agonia profunda. Apesar dos conceitos *das Unheimliche* e agonias impensáveis terem bastante coisa em comum, não encontramos na literatura algum estudo que os relacionasse de certa maneira, assim, acreditamos que mesmo com um esboço bem resumido nesse trabalho por não ser seu foco principal, servirá para que pesquisas futuras se disponham a aprofundar na questão.

No cinema, temos a possibilidade de dar forma a coisas que normalmente são difíceis de serem expressadas. Desconfiávamos em alguns momentos que encontraríamos algum filme capaz de retratar o nada, uma angústia em seu âmago. Após se aventurar pelas obras de Chantal

Akerman não sobram dúvidas que ela o fez com maestria. Tendo inspiração na coragem dessa cineasta, mesmo sabendo que ao levantar pontos de sua história pessoal para contribuir com a análise de seus filmes, poderíamos ser vistos fazendo um psicologismo ou mesmo uma psicanálise selvagem de uma obra artística, decidimos por manter esse emaranhado por acreditarmos que nem a própria Chantal se preocupou tanto em separar a ficção da sua biografia a partir de seus filmes.

Há um conflito: às vezes se confunde sobre o caráter dessa análise, estamos diagnosticando uma personagem ou uma pessoa real como alguém que enfrenta agonias impensáveis? Por haver essa mistura entre intimidade e distanciamento da privacidade de Chantal afirmamos que é uma persona que surge entre esse mundo da fantasia e do real. Bom, se pensarmos conceitualmente sobre alguém que sofre com tais agonias, essa mesma confusão se faz presente, pois se trata de alguém que sofreu um aniquilamento de sua existência antes mesmo de poder ser. Pode então ser considerada uma pessoa real? Concluimos que sua salvação só poderia acontecer no setting analítico, quando um profissional capacitado conseguiria junto a paciente desacomodada regredir a um estágio anterior ao si-mesmo; para isso o analista deveria ocupar a posição materno-ambiental para sustentar um *holding* diante dessa experiência que precede a simbolização. O analisante deveria tentar construir uma transferência segura com seu analista de modo a ter uma confiança para verbalizar aquilo que o apavora: cair no buraco da loucura, pois só lá conseguiria elaborar algo que um dia não conseguira registrar em seu psiquismo.

No caso de Chantal Akerman essa salvação não foi possível de ser realizada. Temos a informação de que após publicar *No Home Movie* pouco tempo depois da morte de sua mãe Natalia, a diretora colocou um fim a sua existência. Esse final trágico corrobora com a hipótese diagnóstica de que Chantal Akerman fez parte do grupo daqueles que experimentaram agonias impensáveis. Foi uma grande perda para o cinema de uma diretora brilhante que inovou na sétima arte por fazer algo que ninguém jamais conseguira fazer antes. Com seu estilo próprio,

mas não caseiro, Chantal inspira muitos jovens aspirantes a essa modalidade cinematográfica. A revista "Sight and Sound", conhecida por soltar uma lista a cada década dos 100 melhores filmes já produzidos no cinema, no ano de 2022, em sua última escalação, colocou o filme "*Jeanne Dielman*" de Chantal em primeiro lugar. Tomando o topo do grande mestre Hitchcock, a colocação da cineasta belga chamou atenção de cinéfilos ao redor do mundo, uma vez que muitos não tinham qualquer conhecimento de sua obra. Acreditamos que essa popularização de sua obra fará com que esse nosso trabalho ganhe algum espaço, uma vez que é quase inexistente pesquisas que relacionem seus filmes com a psicanálise. Mas isso não significa que seus filmes são de fácil agrado entre a população, é fato que seus filmes não são para qualquer um. Encarar a angústia é um movimento difícil para a grande maioria das pessoas e que vivemos numa sociedade de massa onde o exercício do pensar não de modo algum algo desejável.

REFERÊNCIAS

- Akerman, C. (1968). *Saute Ma Ville* [Filme]. Bélgica.
- Akerman, C. (1972). *La Chambre* [Filme]. Bélgica.
- Akerman, C. (1977). *News From Home* [Filme]. Estados Unidos.
- Akerman, C. (2015). *No Home Movie* [Filme]. Bélgica.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Freud, S. (1895[1894]) Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “neurose de angústia”. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1917/1996). A ansiedade. In *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1919/2019). O infamiliar. In *Edição Bilingue das Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica
- Freud, S. (1920/1996). Além do princípio do prazer. In *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago
- Freud, S. (1925/1996). Inibições, sintomas e ansiedade. In *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago.
- Lucero, A., & Vorcaro, Â. (2013). Do vazio ao objeto: das ding e a sublimação em Jacques Lacan. *Ágora: Estudos Em Teoria Psicanalítica*, (16) 25–39. <https://doi.org/10.1590/s1516-14982013000300003>
- Margulies, I. (2016). *Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp.
- Oliveira, A. (2011). *A irrealidade no cinema contemporâneo: Matrix e a Cidade dos sonhos*. Cruz das almas: UFRB

- Pina, A. de L. (2021). *A concepção de Agonias Impensáveis e sua Relação com a Etiologia das Psicoses na Obras de D. W. Winnicott*. (Dissertação de Pós-Graduação).
- Pisetta, M. A. A. de M. (2008). Considerações sobre as teorias da angústia em Freud. *Psicologia: Ciência E Profissão*, 28(2), 404–417. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932008000200014>.
- Safatle, V. (2017). *Introdução a Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Santos, E. S. (2001). *As angústias impensáveis em relação a angústia de castração*. (Dissertação de Mestrado).
- Vieira, M. A. (1999). A inquietante estranheza : do fenômeno à estrutura. *Latusa*, 1(4/5), 123-138.
- Winnicott, D. W. (1958). Ansiedade Associada à Insegurança. In *Da Pediatria à Psicanálise: Obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Imago
- Winnicott, D. W. (1945). Desenvolvimento Emocional Primitivo. In *Da Pediatria à Psicanálise: Obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Imago
- Winnicott, D. W. (1967). A Localização da Experiência Cultural. In *O brincar & a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago
- Winnicott, D. W. (1960). Teoria do Relacionamento Paterno-Infantil. In *O ambiente e os Processos de Maturação*. Rio de Janeiro: Imago
- Winnicott, D. W. (1987). *Os bebês e as suas mães*. São Paulo: Martins Fontes
- Winnicott, D. W. (1965). A integração do Ego no Desenvolvimento da Criança. In *O ambiente e os Processos de Maturação*. Rio de Janeiro: Imago
- Winnicott, D. W. (1974). O Medo do Colapso. In *Explorações Psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Xavier, I. (1988). Cinema: revelação e engano. In I. Xavier (Org.), *O olhar e a cena* (pp.31-57).

São Paulo: Cosac & Naify