

# A autoficcionalidade e as subjetividades femininas em *Uma Família em Bruxelas* (1998) e *Notícias de Casa* (1976), de Chantal Akerman

*Autofiction and feminine subjectivities in a Family in Brussels (1998) and News from Home (1976) by Chantal Akerman*

Erlândia Ribeiro da Silva  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

[erlandiaribeiro95@gmail.com](mailto:erlandiaribeiro95@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1735-4860>

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar como se dá o processo autoficcional (eu-outro) e de que maneira as subjetividades femininas subvertem a hegemonia patriarcal nas obras *Uma família em Bruxelas* (1998) e *Notícias de casa* (1977), da cineasta belga Chantal Akerman (1950-2015). Nesse sentido, analisaremos as cartas presentes em seu filme, assim como fragmentos presentes em seu livro, a fim de identificar o movimento de construção dessas subjetividades, que levantamos como hipótese serem destoantes dos mitos e representações padronizadas vinculadas às mulheres.

**Palavras-chave:** Chantal Akerman; autoficcionalidade; subjetividade; cinema; literatura.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze how the autofictional process (I-Other) unfold and in which ways the feminine subjectivities subvert the patriarchal hegemony in the works *A Family In Brussels* (1998) and *News From Home* (1977), by the Belgian filmmaker Chantal Akerman (1950-2015). In this regard, we will analyze the letters present in the movie as well as fragments present in the book, in order to identify the building process of those subjectivities, which we claim, as our hypothesis, to be discordant from the standard myths and representations related to women.

**Keywords:** Chantal Akerman; autofiction; subjectivity; cinema; literature.

## INTRODUÇÃO

A diretora de cinema e também escritora Chantal Akerman nasceu em 1950 em Bruxelas e faleceu em 2015 em Paris. Ela realizou mais de 40 filmes ao longo de sua vida, iniciando sua carreira já aos 18 anos de idade com seu curta *Exploda minha cidade* (1968), seguido por importantes longas que marcariam sua caminhada na sétima arte como *Eu, tu, ela, ele* (1974) e *Jeane Dielman* (1975), que foram sinalizados como obras-primas feministas. No plano temático, Akerman privilegiou questões políticas, de identidade e de sexualidade de forma bastante singular, tendo o tempo expandido como uma marca em todos os seus trabalhos.

Neste artigo, a proposta é verificar de que maneira as subjetividades femininas têm nuances destoantes do que o padrão hegemônico patriarcal tenta introduzir como comportamentos ideais para as mulheres, principalmente se tratando de uma relação parental entre mãe e filha, em que o afeto mútuo aparece de forma equilibrada e coerente e os deslizos dessas relações quase nunca aparecem.

Além disso, buscaremos evidenciar que, a partir desses sujeitos, se dá a autoficcionalidade nessas narrativas, levando em consideração que vida e obra se mesclam e não há como delimitar em quais momentos a cineasta inscreve sua própria relação com a sua mãe e em que momentos a ficcionaliza.

Dessa forma, na primeira seção traçaremos como essas subjetividades femininas e a autoficcionalização agem como uma forma de “salvação” no cinema para as cineastas, pois assim abre-se a possibilidade de alargar um campo até então constituído por homens, que muitas vezes não souberam captar ou mesmo distorceram a imagem feminina, endossando estereótipos e fazendo parte da constituição de todo um imaginário que não oferece verdadeiramente todas as faces múltiplas do ser mulher.

Na segunda seção, “A compreensão de si através do destinatário ou ‘o eu é um outro’”, propomos uma reflexão do papel importante que as cartas da mãe desempenham dentro da narrativa, e como se abre uma nova configuração através das “respostas filmadas” da filha.

Na terceira seção, “Entre cartas e telefonemas: à espera de respostas”, analisamos mais profundamente como no filme e no livro esses espaços de confronto e vazio se apresentam: com a mãe sempre à espera de respostas e a filha, à sua maneira,

respondendo e entregando, talvez mais do que cartas e telefonemas, um filme e um livro afetivamente potentes em suas nuances.

## **AS SUBJETIVIDADES FEMININAS: POSSIBILIDADES DE “SALVAÇÃO”**

No cinema hollywoodiano e tradicional, as mulheres estiveram por muito tempo representadas de maneira estereotipada: a docilidade ou a ferocidade, a mocinha ou a vilã. Além dessas dicotomias, a objetificação do corpo das mulheres foi incansavelmente perpetuada, com planos fechados em decotes, pernas, nádegas etc. Essas exposições representadas pelo machismo cinematográfico marcavam a narrativa. Apenas mais recentemente tivemos a chance de ver nas telas outras possibilidades, como aponta a pesquisadora Ana Lucilia Rodrigues, em seu livro *Cinema e psicanálise: a tela do feminino ao feminismo* (2019):

As teóricas feministas que se voltaram contra essa situação revisitaram a questão autoral, a partir de uma perspectiva feminista, na busca de uma linguagem cinematográfica capaz de expressar o “desejo feminino”, o que se materializou em produções de diretoras consagradas, como Agnès Varda, Naomi Kawase ou Chantal Akerman, entre outras que vão além da guerra dos sexos e das identidades de gênero (Rodrigues, 2019, p. 7).

Esse movimento que Rodrigues aponta foi importantíssimo para que houvessem novas representações em tela. Entre as diretoras destacadas está Akerman, que desde seus primeiros trabalhos cinematográficos, no início dos anos 70, buscava através de sua câmera criticar o papel imposto às mulheres, tanto social quanto culturalmente, e entregar com seus filmes outras possibilidades de pensar esse feminino, sem cair em dicotomias vagas ou clichês, já muito gastos para a época.

O pesquisador Ismail Xavier, em seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, chama-nos a atenção para esse movimento do cinema dos anos 70 e cita Akerman:

Ao longo dos anos 1970, após os abalos sísmicos de muita teoria e de alguma prática, o terreno se acomoda, a experiência mais radical se confina, ganhando continuidade apenas em projetos muito particulares – lembro

Straub, Marguerite Duras, Chantal Akerman, Syberberg entre outros (Xavier, 2012, p. 172).

Nesse sentido, em sua experiência mais radical, como aponta Xavier, a cineasta parece sinalizar uma linguagem narrativa própria, com um tempo próprio: o cotidiano expandido. Esse tempo aponta detalhes, o que está mais perto do que se imagina, em um movimento poético e silencioso que nos faz sentirmos, enquanto espectadores e leitores, mais “próximos” da narrativa. Essas representações em tela revelam “o discurso feminista” que Xavier aponta como algo que “mobiliza a psicanálise para discutir a questão de um cinema e de um olhar feminino, que faz a crítica dos pressupostos patriarcais de todo um cinema” (Xavier, 2012, p. 174). Esse movimento de olhar para o cinema de Akerman como uma possibilidade de verificar as subjetividades femininas e sua autoficcionalidade, ao mesclar vida e obra em sua composição, leva-nos a pensar nessa constituição do olhar e de uma voz feminina que nos possibilita pensar juntamente com a “perspectiva feminista”, anteriormente apontada por Rodrigues, que até então era apresentada por diretores homens. Esses, alterando essa composição subjetiva e utilizando estereótipos e tabus, terminavam por negatizar essa visão das mulheres, colocando-as à margem desses processos. Dessa forma, o exercício de analisar a obra de Akerman é uma possibilidade de verificar narrativas que se desdobram e subvertem os mitos e a sociedade patriarcal. Como aponta Evangelina Seiler, em *Chantal Akerman: tempo expandido*:

Akerman transitou no movimento feminista como precursora, ao relatar histórias sobre o encarceramento feminino, como em *Exploda minha cidade*, 1968; e *Jeanne Dielman*, 1975, nos quais as mulheres e suas obrigações domésticas foram extensivamente representadas. Sua obra ultrapassa as observações típicas do machismo e vai além da vitimização, como acontece em *Eu, tu, ela, ele*, 1974. Com isso, Akerman ao mesmo tempo denunciou uma sociedade burguesa, acomodada em seu status quo (Seiler, 2019, p. 11).

Dessa forma, compreendemos que o cinema de Akerman ajudou na abertura de um cinema crítico para que outras cineastas ou coletivos de mulheres se enxergassem na tela, colocando os devidos tensionamentos das relações, sem cair nas superficialidades que tomavam conta do cinema hollywoodiano. Nesse sentido, o movimento do cinema de Akerman e de outras diretoras da mesma época abriu um espaço importante para a representatividade das mulheres em tela, colocando em sua arte um protesto que

reivindicava um novo olhar e uma nova proposta. Nessa nova dinâmica, estabelecia-se não somente um outro discurso em tela, com uma estética à vista de um cinema mais radical, como aponta Xavier, mas, também, dava-se a ver um cinema mais crítico para com a condição das mulheres na sociedade e na arte.

## **A COMPREENSÃO DE SI ATRAVÉS DO DESTINATÁRIO OU “O EU É UM OUTRO”**

Ademais dessa subjetividade feminina, tão fora da curva e tão múltipla em sua representação nas obras da cineasta, há outro aspecto que nos chama a atenção: a autoficcionalidade que borra as fronteiras entre biografia e ficção, possibilitando uma leitura simultaneamente referencial e ficcional. O conceito de autoficção:

Foi criado por Serge Doubrovsky em 1977, na quarta capa de seu livro *Le Fils* [O filho]. Nos anos 1980, a França foi inundada de livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos do dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões, porque não tinham nenhum objetivo de autojustificação e nenhum caráter purgativo (Perrone-Moisés, 2016, p. 204).

Desde então, a autoficção seria uma das formas assumidas pela literatura depois do fim do paradigma moderno das letras e da ascensão do narcisismo da sociedade midiática contemporânea, numa linha de continuidade com a crítica estruturalista do sujeito, com a crítica filosófica da representação e com a teoria da performance de gênero (Klinger, 2007). Aqui podemos perceber a autoficção enquanto ambivalente, pois sua configuração estética mescla relatos autobiográficos, ficcionais e reais, colocando a interpretação no limite para o espectador/leitor em sua decodificação.

A autoficcionalidade, tantas vezes mal interpretada por ser considerada apenas uma modalidade literária “confessional”, na verdade implica também em autoconhecimento e identificação dos sujeitos, algo extremamente relevante para nossa geração.

O individualismo e o narcisismo são, certamente, características de nossa época. Entretanto, o "cuidado de si", tal como postulado pelos filósofos

gregos e retomado por Foucault, não se restringe ao "pequeno eu"; cuidar de si é o primeiro passo para servir à polis, é também cuidar dos outros. Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual. Portanto, a autoficção não é necessariamente egoísta e descartável (Perrone-Moisés, 2016, p. 206).

Esse “cuidado de si” apontado por Perrone é também percorrido por Klinger, que ressalta que tal movimento sempre foi visto negativamente, sobretudo pela tradição cristã (que só irá se dissolver pós Renascimento com a queda da igreja e com a Reforma), como um individualismo inaceitável ou mesmo imoral, mas que o mesmo já existia desde a Antiguidade com o “cuida de ti mesmo” (2007, p. 29). Nesse contexto, observamos que, na obra de Akerman, há uma abertura justamente para essas possibilidades de identificação com o leitor/espectador, do individual para o coletivo, na relação de duas personagens mulheres em seus papéis de mãe e filha.

Em direção às análises das obras, no filme *Notícias de casa* (1976), Akerman apresenta cenas de Nova York, enquanto lê cartas de sua mãe:

O filme, feito no retorno de Akerman a Nova York, em 1976, depois de uma temporada na Europa, é composto de uma série de planos longos e fixos das ruas de Manhattan e dos vagões do metrô, com algumas panorâmicas e dois longos planos-sequência perto do final. Sua estrutura é serial, aditiva, sem nenhum acúmulo de tensão dramática. O uso do som e, especialmente, da narração orquestram o tom de litania do filme. Lidas em voz alta, as cartas enviadas por sua mãe durante sua primeira estadia na cidade, ricocheteiam várias vezes do tempo e espaço original de sua escrita: primeiro quando Akerman as leu privadamente, depois quando relidas para o filme (1976) e a cada vez que o filme é exibido. Notícias da Bélgica, fragmentos mundanos, fofocas de família, os humores da mãe, são implacavelmente reditos no lugar e no momento da leitura, revelando uma história pessoal sumária. Dessa forma, a carta comprime a dupla temporalidade da escrita autobiográfica: um relato necessariamente atrasado das experiências vividas por alguém anteriormente (Margulies, 2016, p. 248).

Esse movimento autoficcional, no filme da cineasta, repete-se em sua obra literária *Uma família em Bruxelas* (1998), em que Akerman narra uma troca contínua entre mãe e filha, construindo toda a narrativa entre telefonemas e monólogos interiores das duas personagens. Pensando na autoficcionalidade e no eu que se inscreve nas obras, levantamos a questão que Philippe Lejeune, em seu texto *Cinema e autobiografia*, ressalta: “Será que o eu é capaz de se expressar no cinema? E um filme pode ser autobiográfico?” (Lejeune, 2014, p. 264). As duas narrativas parecem apontar

dimensões que esclarecem tal questionamento, levando em conta que o eu que Akerman inscreve em suas narrativas está sempre em tensão com o outro. Assim, a premissa de Rimbaud (2006, p. 157), de que “o eu é um outro”, cabe nessas representações. A mãe, sem nome, e a filha, também anônima, podem representar, na verdade, qualquer mãe e qualquer filha que se identifiquem com a narrativa, dando espaço para que o campo do íntimo (nesse caso da cineasta) seja ampliado para o público e reverberado em suas significações estéticas e estruturais.

Ainda nesse sentido, recorreremos a Leonor Arfuch que sinaliza essa intenção para além de si mesmo e da comunicação com o outro:

É a multiplicidade dos relatos, suscetíveis de enunciação diferente, em diversos registros e coautorias (a conversa, a história de vida, a entrevista, a relação psicanalítica), que vai construindo uma urdidura reconhecível como “própria”, mas definível só em termos relacionais: eu sou tal aqui em relação a certos outros diferentes e exteriores a mim. Dupla “outridade”, então, para além de si mesmo, que compromete a relação com o social, os ideais a compartilhar, em termos de solidariedade, justiça, responsabilidade (Arfuch, 2010, p. 129).

Nesse sentido, parece evidente que o eu que aparece de forma específica nessas obras na verdade também se comunica com o outro. Há um movimento de comoção que inicia essas narrativas, de uma quase incomunicabilidade, mas que retorna quando refletimos que a resposta está no ato da filmagem da cidade, ou mesmo no silêncio da filha, mas que retoma tais memórias. Ivone Margulies, uma das tradutoras de *Uma família em Bruxelas*, diz em entrevista que:

Fizemos um evento em torno do livro no Brasil, uma leitura da tradução que a Flora Sussekind e eu publicamos como *Uma família em Bruxelas*. Pessoas que nunca tinham visto um filme de Akerman ficaram extremamente comovidas com o filme. Eu adoraria contar para a Chantal sobre o sucesso do evento – como membros de minha família, pessoas que não têm nenhuma sensibilidade estética, ficaram extremamente comovidos (Margulies, 2019, p. 40).

Essa comoção gerada no público parece intrinsecamente ligada a esse eu que Akerman inscreve de maneira tão natural e ao mesmo tempo tão inteligente, ligando a relação familiar, mais ou menos estável, a uma dimensão realista. Isso faz com que Akerman não precise intervir com clichês de ordem familiar ou precipitar o seu próprio discurso enquanto resposta, conforme aponta Leyla Perrone-Moisés:

E como sempre, na literatura, o que está em jogo não é a verdade, mas a verossimilhança. Os relatos do escritor criam essa verossimilhança de várias formas: pela similitude com os relatos orais, supostos mais verdadeiros do que os escritos, pela abundância de “efeitos de real” e pelo ritmo lento como o da existência (Perrone-Moisés, 2016, p. 218).

Aqui verificamos que o atributo do tempo expandido, característica das obras de Akerman, é o que sinaliza também o ritmo lento da própria existência, gerando uma proximidade entre o espectador/leitor e o trabalho fílmico/literário. Além disso, pensando no gênero missivo e lembrando do caráter afetivo que Arfuch destaca como marca constituinte dessa escrita, a pesquisadora revela:

Permitir a intromissão num diálogo privilegiado, na alternância das vozes com a textura da afetividade e do caráter – às vezes, das duas vozes –, no tom menor da domesticidade ou no da polêmica, assistir ao desenvolvimento de uma relação amorosa ou de um pensamento, acompanhar a vibração existencial de alguém que se “conhece” de longe (Arfuch, 2010, p. 148).

Nas obras de Akerman, no entanto, esse jogo da afetividade não é facilmente traduzido – a tessitura desses afetos parece ser fissurada. A mãe presente no filme e na narrativa parece se compreender na medida em que escreve as cartas e faz as ligações à filha, num movimento de autoconhecimento. A filha, em contrapartida, não parece revelar quase nada: a tela em movimento constante no filme, as ruas, o trem, as pessoas parecem sinalizar suas respostas, dentro de um vazio poético e caótico, fruto da sociedade moderna. Sobre esse movimento de descoberta da mãe, refletimos o que Foucault diz em seu texto *Escrita de si*:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo (Foucault, 2006, p. 157).

Aqui parece claro o gesto da mãe de se abrir conforme escreve as cartas e conforme a passagem do tempo. Ela constrói a si mesma justamente nesse movimento de se sentir olhada, de fazer aparecer seu rosto próximo do rosto da filha. A experiência de diferenciação e quebra de expectativa que temos se dá pela filha, que “se mostra” através das imagens que filma e que se mantém atrás da câmera, filmando a nova cidade

para que a mãe veja e ouça. Esse gesto, então, se torna uma metalinguagem, entregando para a mãe mais que uma carta – um filme de uma hora e meia de duração.

## **ENTRE CARTAS E TELEFONEMAS: À ESPERA DE RESPOSTAS**

Na obra fílmica não temos nenhuma carta de resposta, apenas temos as cartas da mãe. O que pode ser caracterizado como resposta é o movimento de imagens da câmera. Nesse sentido, Akerman parece “escrever com a câmera, filmar com palavras” na medida em que, como aponta José Carlos Avellar, em seu livro *Cinema e Literatura no Brasil*:

[...] um filme, quando passa na tela, e um livro, no instante em que está sendo lido, não são apenas esses objetos que aparecem diante dos olhos. São também e principalmente o que começa a se criar no imaginário a partir do estímulo que vem da imagem e da letra (Avellar, 1994, p. 98).

Esses exercícios de filmagem da cidade de Nova York que Akerman nos traz enquanto lê/narra as cartas de sua mãe aparecem como respostas. A afetividade talvez se traduza nas imagens que mostram, na solidão, em uma cidade que não é a sua, nesse deslocamento e vazio de estar distante e fragmentada em sua narrativa. Aqui, vida e obra se mesclam, marcadas por uma tensão que também se apresenta na obra literária de Akerman. Em sua narrativa, os pensamentos em monólogo da mãe e da filha surgem numa tentativa de quebrar o silêncio, mas parecem em vão. O movimento de escrita de si e do outro é explorado na narrativa em um embaralhamento das vozes, pela desidentificação das personagens, que acabam por se confundir, gerando uma ambiguidade para o espectador/leitor:

Eu a vejo sobretudo falando no telefone e em frente à televisão, recostada no sofá, às vezes com o jornal diante dela. Quando ela está no telefone, ela fala alto demais e com uma animação que frequentemente soa meio forçada, mas nem sempre. Hoje, sexta-feira, ela não vai estar em casa. Não, ela vai passar a noite com parentes. Ela adora isso. Ela se arruma, coloca maquiagem, alguém vai buscá-la e mais tarde a levam de volta para casa. Ela é muito querida pela família dela, eu acho. Esses são parentes bem próximos. Mas os parentes de fato mais próximos que ela tem estão longe, bem longe dela. Ela mantém contato com eles, mas apenas por telefone. Não é a mesma coisa, é claro, que ser levada de carro, que ser beijada, e ver uma mulher, sua prima, sorrindo para ela e dizendo e então como vai você. E as crianças também, os filhos da

prima, e um homem, o marido da prima, conversando com ela com carinho e humor (Akerman, 2017, p. 7).

A suspensão de uma explicação – a ideia de vazio, de distância e deslocamento – aparece de forma muito presente na narrativa. Akerman traz igualmente tais conceitos em seu filme quando aponta nas cartas da mãe: “Continue escrevendo. Suas cartas me fazem muito bem” ou “Fiquei surpresa em não receber uma carta sua essa semana”, “Só tenha cuidado ao sair de noite sozinha. Nova York é perigosa” e “Sei que está ocupada, mas tente e escreva. É tudo o que me resta”. Os apelos da mãe por respostas somado às imagens que Chantal nos oferece no filme, somam o aspecto cru e comovente da narrativa fílmica. O entrelaçamento de duas vozes e as imagens da cidade em movimento, parecem questionar e confrontar a todo momento essa doçura da mãe e, às vezes, colocá-la também como espectadora das imagens.

No livro, as ideias de retorno também se encontram suspensas. Como no trecho a seguir:

A filha não conta tudo, mas ela adivinha o que está faltando, ela é muito boa em adivinhar o que falta, e ela sabe que a filha quer contar, mas sem contar tudo para que ela não tenha que ficar pensando demais. Então, como ela sabe disso, ela sabe que há mais para saber, e adivinha o resto, e fica aflita (Akerman, 2017, p. 10).

Essa sinalização de tensão e de algo suspenso permeia a obra e abre muitas reflexões. A personagem da filha que se sente inapropriada no seio familiar, talvez pela condição de artista, e a personagem da mãe que faz o trabalho de se apresentar aberta a tais possibilidades apesar do medo. Essas inflexões nas obras aparecem sustentadas quando pensamos no utilitarismo da sociedade patriarcal que requer uma âncora naquilo que parece mais rentável e útil. Assim o artista, como nos lembra Bataille (2001, p. 147) dilapida o patrimônio familiar, quando se afirma como tal e causa a destruição desse, em certa medida.

Em outro momento da narrativa a mãe sinaliza seu apego afetivo com relação à filha e revela:

Eu sempre digo à minha filha de Menilmontant enquanto eu puder ouvir a sua voz no telefone eu estou bem e posso dizer também se você está bem. Você sempre diz que está bem quando eu pergunto se você está bem, mas você diz de um jeito tão vago que eu sei que você está pensando noutra coisa

e logo em seguida você sempre diz agora eu tenho que ir. Quando você diz eu tenho que preparar alguma coisa para comer, aí me sinto bem e fico até com apetite, eu mesma, mas quando você não diz nada, só diz agora eu tenho que ir, sem acrescentar mais nada, então eu me sento lá e penso em você ou, em vez disso, eu não penso, eu só me sento lá, como se estivesse faltando alguma coisa e como se essa coisa continuasse faltando (Akerman, 2017, p. 15).

Esse trecho traz um confronto nessa relação familiar, um espaço vazio que parece não ser preenchido pela voz da filha, que falta e desestabiliza esses anseios maternos. O que se entrega parece pouco, não é o suficiente, e a falta e o vazio vêm como diagnósticos. Essa tensão é exposta por Flora Süssekind e Ivone Margulies no posfácio de *Uma família em Bruxelas*:

News from home, há, além da apropriação vocal, um outro jogo de sobreposições, entre as imagens de Nova York, que dominam visualmente o filme, e a leitura pela cineasta das cartas enviadas de Bruxelas por sua mãe três anos antes, e que parecem se contrapor constantemente ao que se vê. Uma forma de ventriloquismo, como já se assinalou, caracterizada, nesse caso, por dupla tensão. De um lado, entre o que se vê e o que se ouve, isto é, entre os prédios imensos e o movimento urbano de uma cidade como Nova York e a vida menor, os acontecimentos mínimos, registrados pelas cartas. E, de outro lado, um texto que se presentifica, mas lido à distância, com a voz de seu destinatário; o relato materno do cotidiano em Bruxelas, detalhado, saudosos, mas exposto pela voz propositadamente desemocionalizada da filha. E o texto epistolar ganharia, ainda, por vezes, camada sonora extra, que tornaria quase inaudível essa voz que o lê, e não se interrompe, nem mesmo abafada pelo som do metrô, e por outros ruídos diversos da cidade. Produz-se, assim, uma espécie de eco duplamente distorcido das palavras melancólicas, saudosas, de uma mãe que diz, de Bruxelas, para a filha distante, como seria de esperar, coisas como “minha querida”, “abraços e beijos da mãe que te ama”, “eu vivo ao ritmo de suas cartas”. Um eco distorcido tanto pela locução sem ênfases da filha, quanto pela dimensão sonora própria a essa outra cidade (Sussekina, Margulies, 2017, p. 67).

Esse movimento de leitura da carta e do movimento de leitura de imagens faz dessa obra fílmica de Akerman uma singular figura em suas demais produções. O formato fragmentado que a diretora traça em sua composição e o silêncio e a voz monótona em que lê a carta da mãe causam certa estranheza inicialmente, de que logo que as palavras são ditas elas também se esvaziam. Conforme Leyla Perrone Moisés coloca:

Essa é uma das exigências para que uma autoficção seja literatura: não é a fala de um eu vaidoso e autocomplacente, mas de um eu que se busca e se autoquestiona com honestidade. Escusado dizer que essa "honestidade" não deve ser atribuída ao escritor. Como qualquer qualidade de um texto literário,

essa impressão de honestidade é criada pelo discurso. E ela é simpática para o leitor (Perrone-Moisés, 2016, p. 212).

Após a exposição dos trechos das obras acima citadas, conseguimos compreender melhor esse comentário de Moisés, pois afinal o que Akerman traça em seu projeto filmico/literário está no campo dessa impressão de honestidade que é somada ao desconforto evidente de relações que são tradicionalmente vinculadas na mídia e outros veículos como estáveis, positivas e não problemáticas. Nesse sentido, a cineasta abre outras possibilidades de compreensão, dialogando com o espectador/leitor e comovendo através de suas narrativas autoficcionais que, no entanto, se abrem para o outro indeterminado que lê/especta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que Akerman traz inúmeras reflexões tanto em sua obra fílmica quanto literária, assim chegando a algumas chaves de leitura possíveis para as narrativas aqui trabalhadas. A primeira é de que a cineasta se apropria de modo original do gênero epistolar, dando respostas através das filmagens, “filmando como quem escreve”. Em segundo lugar, Akerman subverte a relação entre mãe e filha e reflete novas nuances para a subjetividade dessas duas mulheres que estão naturalmente fragmentadas, pelo deslocamento espaço-temporal e afetivo.

Por último, acreditamos que, através do jogo entre o “eu” íntimo e o “eu” público (que chamamos de autoficcionalidade), Akerman revela em seu projeto artístico e estético um espelho para a “outridade”, demonstrando nessas situações de tensão e afeto muito específicas uma sensibilidade profunda para com o outro, para com o silêncio, para com a vida em sua potência cotidiana e mínima, que não parece nos oferecer muitas respostas e sim mais questionamentos, mais reflexões. Nunca um ponto de chegada, mas sempre de partida para novas formas do sensível.

## REFERÊNCIAS

AKERMAN, Chantal. *Uma família em Bruxelas*. Tradução: Flora Sussekind e Ivone Margulies. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

AKERMAN, Chantal. *Tempo expandido*. Evangelina Seiler, curadora. São Paulo: BEI; Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2019.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, Projeto Frankfurt, 1994.

BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.

SEILER, Evangelina. *Chantal Akerman: Tempo expandido*. São Paulo: BEI; Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

NEWS from home. Direção: Chantal Akerman. França, Bélgica. Produção: Institut National de l'Audiovisuel (INA), Paradise Films, Unité Trois, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1976. 1 DVD (85 min.).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. *Alea*: Estudos Neolatinos. 2006, v. 8, n. 1, pp. 154-163.

RODRIGUES, Ana Lucília. *Cinema e Psicanálise: a tela do feminino ao feminismo*. São Paulo: nVersos Editora, 2019.

SUSSEKIND, FLORA. Margulies & Akerman. Cinema corpóreo e emergência do real. In: *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Recebido em: 08/05/2023

Aceito em: 09/10/2023

**Erlândia Ribeiro:** Possui graduação em Letras – Espanhol pela Universidade Federal de Rondônia (2018), graduação em Letras – Português pelo Claretiano Centro Universitário (2022) e mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia (2020). É doutoranda em Letras, com ênfase em Estudos Literários pela UFES (2020-2024). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, literatura feminina, literatura brasileira, transgressão e literatura latino-americana.