

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUANA MENDONÇA CABRAL

ESSA SOU EU: CORPO, AUTOINSCRIÇÃO E AUTORIA NO CINEMA DE
CHANTAL AKERMAN



Niterói

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C117e Cabral, Luana Mendonça
Essa sou eu : Corpo, autoinscrição e autoria no cinema de
Chantal Akerman / Luana Mendonça Cabral ; Marina Cavalcanti
Tedesco, orientadora. Niterói, 2020.
150 p.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2020.m.13344263765>

1. Cinema. 2. Chantal Akerman. 3. Feminista. 4. Corpo no
cinema. 5. Produção intelectual. I. Tedesco, Marina
Cavalcanti, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

LUANA MENDONÇA CABRAL

ESSA SOU EU:

CORPO, AUTOINSCRIÇÃO E AUTORIA NO CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine UFF) para obtenção do título de Mestra em Cinema e Audiovisual.

Linha de Pesquisa: Narrativas e Estéticas

Orientadora: Prof. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco

**Niterói
2020**



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

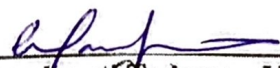
Ata de Defesa da mestranda LUANA MENDONÇA
CABRAL, na forma em que se segue:

Aos 14 dias do mês de agosto de dois mil e vinte, às 15 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (banca realizada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **LUANA MENDONÇA CABRAL** formada pelos seguintes professores doutores: Marina Cavalcanti Tedesco – Universidade Federal Fluminense (orientadora), João Luiz Vieira – Universidade Federal Fluminense, Carla Ludmila Maia Martins – Centro Universitário UNA Minas Gerais. Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"ESSA SOU EU: CORPO, AUTOINSCRIÇÃO E AUTORIAL NO CINEMA DE CHANTAL AKERMAN"**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A mestranda demonstra uma grande habilidade textual ao combinar muito bem diversas questões pertinentes aos objetivos do trabalho, articuladas ao eixo central de indagação, resultando em uma dissertação ao mesmo tempo coesa, coerente e rica em insights e possibilidades de continuação. A banca elogia, ainda, a contribuição do trabalho para os estudos sobre uma das principais diretoras do cinema mundial.

Assim, a banca considerou a aluna **APROVADA (X) NÃO APROVADA ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Marina Cavalcanti Tedesco, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca



Marina Cavalcanti Tedesco - UFF (Orientadora)



João Luiz Vieira - UFF



Carla Ludmila Maia Martins – UNA-MG

Para Heitor, com saudades

AGRADECIMENTOS

Ao concluir esse trabalho, agradeço a todos os(as) professores(as), alunos(as) e colaboradores(as) do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense pela dedicação e o esforço empregados em sua construção. Sobretudo, agradeço aos(às) discentes, colegas de turma e companheiros(as) de pós-graduação, pelas conversas, pelas trocas e pelo aprendizado compartilhado. Aos colegas pesquisadores e professores da Universidade Federal do Espírito Santo, especialmente a Erly Vieira Jr., amigo e ex-orientador, agradeço por terem me introduzido a boa parte das discussões que permeiam esta dissertação.

À minha orientadora, Marina Tedesco, agradeço pela generosidade, pela confiança irrestrita em mim depositada e pela sua dedicação. Estendo o agradecimento e os elogios aos demais membros da banca, João Luiz Vieira e Carla Maia, cujas observações ao longo dessa jornada mostraram-se cruciais para o resultado final do trabalho.

A Andre, Iara e Maíra, todo o meu amor: vocês representam uma rede de apoio que viabilizou a conclusão desse mestrado, realizado inteiramente sem bolsas de pesquisa, parcialmente longe de casa.

Com as amigadas, recentes ou de longa data, compartilho a nada trivial alegria de viver entre nossos pares.

Um dia, quis fazer um filme sobre mim.

Chantal Akerman

*De certa maneira, eu fiz do meu corpo um presente para outras
mulheres: devolvendo a nós mesmas os nossos próprios corpos.*

Carolee Schneemann

RESUMO

Este trabalho investiga os modos como a cineasta Chantal Akerman articula a inclusão de seu próprio corpo na tessitura fílmica, com o objetivo de compreender como esse mesmo movimento, doravante denominado autoinscrição na *mise-en-scène*, se desenvolve no contexto de sua obra ao longo dos anos e, para além disso, como essa operação estética impacta a experiência de assistir a cada uma das obras aqui estudadas. A partir da análise dos filmes *Saute ma ville* (1968), *Eu, tu, ele, ela* (1974), *News From Home* (1977), *Lá* (2006) e *Não é um filme caseiro* (2015), são identificados os elementos formais utilizados na construção da estratégia de autoinscrição empregada em cada um dos objetos estudados. A operação estética aqui analisada é contextualizada a partir do estudo de filmes feministas e experimentais realizados durante os anos 1960 e 1970, traçando caminhos para uma conexão entre a Segunda Onda Feminista e o contexto de surgimento da Teoria Feminista do Cinema com a atividade desses grupo de cineastas, no qual está incluída a própria Chantal Akerman, e a observada recorrência de uma estratégia de autoinscrição nos filmes de tais realizadoras. Feito isso, a investigação busca na materialidade dos filmes a compreensão desse gesto enquanto uma operação performática da autoria, na qual a cineasta inscreve-se a partir da fricção de seu corpo com o corpo fílmico, evidenciando a presença textual da enunciação a partir da identificação de uma experiência corporal mediadora de sua relação com o mundo, inserida na *mise-en-scène* como mediação da relação entre filme e espectador(a). Finalmente, a fim de melhor compreender a amplitude do gesto autoinscritivo de autoria performática no cinema de Akerman, são investigadas as poéticas de autoria (*auteurepoetics*) que envolvem os processos autorreflexivos em seu trabalho, da literatura às artes visuais, definidas pelo seu caráter multimídia e multidisciplinar.

PALAVRAS-CHAVE: AUTOINSCRIÇÃO; AUTORIA; CHANTAL AKERMAN; CORPO; TEORIA FEMINISTA DO CINEMA.

ABSTRACT

This thesis investigates the ways in which the director Chantal Akerman articulates an inclusion of her own body in the very structure of her films, with the aim of understanding how this action, henceforth called self-inscription on the *mise-en-scène*, it's developed on her work over the years. Moreover, we aim to understand how this aesthetic operation impacts the experience of watching these films. From the analysis of the films *Saute ma ville* (1968), *Je tu il elle* (1974), *News From Home* (1977), *Là-bas* (2006) and *No Home Movie* (2015), we identify the formal elements used on the construction of the self-inscription strategy used on the objects studied. By contextualizing the aesthetic operation here analyzed with feminist and experimental films produced during the 1960s and 1970s, we outline paths for a connection among the emergence of Feminist Film Theory, the Second Wave, and the artistic endeavor of this specific group of filmmakers, in which Chantal Akerman herself is included, observing a certain recurrence of this self-inscribing strategy amongst their films. After that, our investigation returns to the materiality of Chantal Akerman's films, in order to better understand and analyze their operation of performing authorship, in which the filmmaker inscribes herself through the friction of her body with the body of the film, thus evidencing the textual presence of the enunciation, from the identification of a bodily experience that mediates its relationship with the world – inscribed in the *mise-en-scène* as a form of mediation between the relationship of film and spectator. Finally, in order to understand the scope of Akerman's self-inscribing performing authorship, we investigate the poetics of authorship (*auteurepoetics*) present in her work, from literature to visual arts, which involves self-reflexive processes defined by their multimedia and multidisciplinary nature.

KEYWORDS: AUTHORSHIP; CHANTAL AKERMAN; BODY, FEMINIST FILM THEORY; SELF-INSCRIPTION.

SUMÁRIO

NOTA PRELIMINAR	17
INTRODUÇÃO	21
1 A CINEASTA NA MISE-EN-SCÈNE: ARTICULAÇÕES ENTRE CORPO E AUTOINSCRIÇÃO NO CINEMA DE CHANTAL AKERMAN	45
1.1 News from home (1977).....	48
1.2 Não é um filme caseiro (2015) e Lá (2006).....	54
1.3 Eu, tu, ele, ela (1974) e Saute ma ville (1968)	63
2 A AUTOINSCRIÇÃO NO CINEMA FEMINISTA EXPERIMENTAL E DE VANGUARDA: O CONTEXTO DA SEGUNDA ONDA FEMINISTA	71
2.1 Autoria como autoinscrição	71
2.2 A Teoria Feminista do Cinema.....	78
2.3 Autoinscrição e performance no cinema feminista durante os anos 1960 e 1970	92
3 O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN ENTRE AS PERFORMANCES E AS POÉTICAS AUTORAIS	107
3.1 Autoria performática: a cineasta presente no filme	108
3.2 Fricções corporais: o corpo da autora, o corpo do filme	116
3.3 Poéticas autorais: a cineasta no extracampo	127
CONCLUSÕES	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
FILMOGRAFIA	149

NOTA PRELIMINAR¹

Este trabalho surge a partir de uma relação de intimidade, construída ao longo de alguns anos, com o cinema de Chantal Akerman. Mais diretamente, ele nasce a partir do incômodo gerado por essa intimidade – o de sentir-se tão próxima de um corpo materialmente, geograficamente, culturalmente tão distante. O prazer de assistir aos seus filmes, sentindo na quase que literalmente na pele essa proximidade tornou-se, aos poucos, um gesto assustado de incompreensão. Como posso me relacionar de maneira tão íntima com essa essa mulher tão diferente de quem sou: judia, de origem européia, nascida em outra época, falante de outra língua? Quando me deixava admirar por seu jeito de construir-se dentro dos filmes, fazendo deles uma casa (e de si própria as paredes), me deparei com a poesia de Angélica Freitas.

a mulher é uma construção
deve ser

a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

Comecei, aí, a compreender que as vicissitudes desse encontro poderiam ser mais interessantes, até mesmo, do que a belíssima sensação de estar próxima àquela garota, àquela mulher, àquela senhora. E que romper imediatamente todas as barreiras que nos separavam seria sempre um feito misterioso, bonito, e que carrega consigo um punhado de fatores inexplicáveis que circulam no cinema, especialmente dentro dos filmes que amamos. Decidi portanto tentar abordar esse mistério das formas que conheço, através de teorizações as quais, pelo que se é conhecido da personalidade e do pensamento de Chantal Akerman, seriam sumariamente e sem qualquer cerimônia descartadas por ela descartadas.

Não a conheci, não houve tempo. No mesmo ano em que consegui transpôr meu próprio pudor em escrever sobre todas essas coisas, Chantal partiu. Não tive a oportunidade de

¹ Texto ilustrado com trechos do poema *A mulher é uma construção*, de Angélica Freitas, publicado no livro *Um útero é do tamanho de um punho* (Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2017. ISBN: 978-85-438-1078-2).

receber uma de suas respostas atravessadas, nem de entrevistá-la, nem de me constranger ao tentar dizer qualquer coisa que pudesse começar a explicar o que seus filmes fizeram e têm feito por mim. Não a conheci, portanto minhas memórias são feitas de celulóide – ou de grandes *pixels* que desenhavam os contornos das péssimas cópias de seus filmes (em sua maioria) que circulavam na internet quando descobri seu cinema.

Consegui encontrar cópias melhores, concluir meu curso de graduação rompendo com o medo de escrever a seu respeito e elaborar, por fim, um projeto de mestrado que me permitiria seguir com a investigação que resulta no trabalho aqui apresentado. Nesse percurso, tive a sorte de me encontrar com pessoas que foram igualmente tocadas pela presença indefectível de Chantal, seja a partir de uma relação de amizade e parceria, como Vivian, ou através da força de seus filmes, como Raquel, Arthur e Anderson. Me encontrei ainda mais próxima de Chantal e, para além disso, próxima também de outros textos, autores e autoras, a partir da identificação de uma afetividade em comum. Tive a impressão de que não estava sozinha – não estávamos mais sozinhas, eu e Chantal. E de que a sensibilidade compartilhada entre seus filmes e toda essa gente em muito se aproximava do sentimento que me trouxe até aqui.

particularmente sou uma mulher de tijolos à vista

Esses encontros fizeram com que eu voltasse minha atenção para o entorno dos filmes que investigava, e não apenas para o seu interior, pensando como a fortuna das relações com esse cinema – o qual chamamos “de Chantal Akerman”, manifesta em filmes, entrevistas e textos críticos ou teóricos, se desenrolava ao longo do tempo e como ela chegou até aqui. Foi aí que me lembrei de quando o conheci: assistindo a *A Prisioneira (La Captive)*, França, 2000) e discutindo-o em sala de aula, a partir da provocação de um texto teórico feminista sobre cinema, cujo autor(a) ou título já não me lembro mais. Na ocasião, não gostei do filme e não gostei do texto. Naquele momento, para mim, o cinema era algo que deveria andar em paralelo com a militância feminista, mas nunca com ela se cruzar. Sei que não fui a única mulher da minha geração a pensar dessa maneira e, portanto, é interessante refletir sobre como em poucos anos esse pensamento se modificou, no mundo, nas mulheres, em mim. Senti a necessidade de resgatar no exercício deste texto, à minha maneira, um pouco dos

caminhos tomados pela Teoria Feminista do Cinema, compreendendo que ela pode ser hoje tão necessária quanto na ocasião de seu surgimento, em meados dos anos 1970.

Sabemos que um longo arco de mudanças sociais e políticas, algumas delas ocorridas dentro do próprio movimento feminista, nos trouxe até aqui. E, também, que a sistematização de uma teoria dedicada à crítica feminista do cinema tem muita relação com o momento de seu surgimento, durante a Segunda Onda Feminista, e o contexto que se impunha. Agora, nesse momento em que o feminismo passa a ser efusivamente repensado num contexto global (Quarta Onda?), as epistemologias feministas mais do que nunca integram as disputas narrativas e discursivas, e é importante notar as muitas diferenças existentes entre uma onda e outra, mas também apontar suas semelhanças. Acredito na validade do gesto de olharmos para as contribuições feitas no âmbito da Teoria Feminista do Cinema, e nelas buscarmos as ferramentas (políticas, estéticas, metodológicas), que serão nossas aliadas, contemporaneamente e no futuro, na constituição de um novo pensamento feminista do cinema – e de um pensamento que volte a considerar a denominação “cinema feminista” como uma que valha a pena ser defendida.

nesse ponto, já é tarde
as psicólogas do café freud
se olham e sorriem

Entre 2017 e 2019, enquanto escrevia sobre seus filmes, os descobria, os via e revia, partiram Carolee Schneemann, Agnès Varda e Barbara Hammer. Também não as conheci: não houve tempo. E, assim como no caso de Chantal, estive próxima de seus corpos, de suas vozes, de seus olhares, mãos, pernas, braços, dedos, orelhas, cabelos – que elas decidiram oferecer ao mundo e aproximar de mim (e de tantas outras e outros) através de seus filmes. E que eu recebi (recebemos) com tamanho espanto, prazer e encanto.

Nada vai mudar –
Nada nunca vai mudar –
A mulher é uma construção

Essas mulheres, com seus tijolos à vista, me mostraram que a natureza do meu incômodo inicial, que me trouxe a essa pesquisa, poderia estar ligada a uma questão maior do que eu a minha própria, particular e pessoal inquietação. Ainda sem todas as respostas, sigo perseguindo Chantal.

INTRODUÇÃO

O corpo nas teorias contemporâneas do cinema

No livro *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (1985), Gilles Deleuze afirma que as autoras de cinema devem sua importância à "maneira como inovaram no cinema dos corpos" mais do que ao seu investimento num projeto militante de cinema feminista – precisamente, nas palavras do filósofo, em razão de terem conquistado “a fonte de suas próprias atitudes e a temporalidade que lhes corresponde como *gestus* individual ou comum” (DELEUZE, [1985]2013, p. 236). Esse "*gestus* feminino" é entendido como um dos tipos de manifestações do corpo no cinema moderno, que se diferenciaria do "corpo cotidiano" observado, por exemplo, no neorrealismo italiano (Rossellini, sobretudo) e no cinema experimental de Andy Warhol (idem, p. 229-230). Deleuze situa essa possibilidade de um cinema do corpo feminino no momento pós-*nouvelle vague*, e é descrito por ele como “um cinema das atitudes e posturas” (idem, p. 232), no qual todos os componentes da imagem se agrupam, se organizam e se definem a partir de um corpo, e não o contrário – uma questão de “restituir as imagens aos corpos das quais foram tomadas”, segundo a "fórmula" de Serge Daney (idem). Ao cinema pós-*nouvelle vague*, portanto, teria cabido investir num movimento de valorização do corpo instaurado por cineastas como Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e John Cassavetes durante o período. Não incluída por Deleuze entre os precursores da nova onda francesa, Agnès Varda, é, ao lado de Michele Rosiér e Chantal Akerman, identificada por ele como uma das responsáveis por esse modo de inscrição do corpo feminino no filme a partir de suas atitudes, variações e relações.

De certo, para além desse suposto "*gestus* feminino", o cinema dos corpos proposto por Deleuze abarca as mais diversas possibilidades estéticas e formais, e pode melhor ser definido justamente pela multiplicidade de autores e autoras que o representam (idem, p. 237). O gênero, portanto, é mais um ponto de partida teórico do que um intercessor para as questões do corpo na análise empreendida por Deleuze, que lança mão de um olhar sobre a obra dessas cineastas pós-*nouvelle vague* focado nas possibilidades de inscrição de “estados de corpos distintivos da personagem feminina” (idem, p. 235). Nas últimas décadas, a teoria do cinema tem se voltado com especial atenção para as relações entre esse meio e o corpo, considerando não apenas as formas de representação visual deste último na *mise-en-scène*. Para além disso,

a teoria do cinema investiga também as formas de recepção dos filmes por espectadores “corporalizados”, dotados de uma vasta gama de sentidos e não apenas do olhar, observando que este, notavelmente, possui centralidade dentro dos estudos de cinema, incluindo os de espectadorialidade. Apesar de se utilizarem de diferentes metodologias e matrizes teóricas, os trabalhos que circundam a investigação desse tema estão unidos por uma visão compartilhada do cinema enquanto mobilizador do corpo e dos sentidos do(a) espectador(a) através de um *contrato sensório*, cuja importância no que diz respeito à experiência de se assistir a um filme possui equivalência em relação à importância representada pelos processos mentais e cognitivos, bem como o envolvimento sentimental e as relações subjetivas de identificação envolvidas na relação entre espectador(a) e filme (VIEIRA JR, 2020, no prelo). O pesquisador Erly Vieira Jr. resume essa abordagem:

Para traçarmos aqui uma genealogia possível, podemos pensar no artigo “*O Cinema e a nova psicologia*”, de Maurice Merleau-Ponty (1945) como uma tentativa pioneira em se pensar o corpo do espectador inserido na experiência cinematográfica, algo que seria retomado e melhor demarcado por Vivian Sobchack em seu livro “*The Address of the Eye: a phenomenology of film experience* (1992)”, uma das obras que inauguram essa vertente contemporânea dos estudos de sensorialidade nos meios audiovisuais. A publicação de “*O corpo cinematográfico*” por Steven Shaviro, em 1993, irá acrescentar uma matriz deleuziana dentro desse campo, dando continuidade ao questionamento da primazia da visão sobre os outros órgãos do sentido promovido no livro de Sobchack. Em 1990, o francês Michel Chion publica o livro “*L’Audiovision*”, um marco no campo dos estudos do som, que inspiraria toda uma série de trabalhos detalhando os diversos aspectos da percepção sonora no cinema. E, também nesse *boom* do início daquela década, embora não necessariamente falando da dimensão sensória, mas dialogando diretamente com a materialidade da experiência fílmica, temos, em 1991, o influente texto de Linda Williams, “*Film bodies: Gender, genre and excess*”, que investiga a produção de excessos desencadeada junto aos espectadores de filmes melodramáticos, pornográficos, ou arrepiantes exemplares do cinema de horror. (VIEIRA JR, 2020, no prelo).

A partir dos anos 2000, autoras como Laura Marks e Jennifer Barker publicam trabalhos que se tornariam referência dentro dos estudos de sensorialidade ao discorrerem sobre a possibilidade de uma dimensão háptica ou tátil da experiência audiovisual². Em 2010, Malte Hagener e Thomas Elsaesser lançam o livro *Film Theory: an Introduction Through the*

² Laura Marks publica em 2000 o livro *The skin of film*, “no qual irá explorar uma dimensão háptica dos meios audiovisuais, ideia que será retomada em seu livro *Touch: Multisensory Culture* (2002)”. (VIEIRA JR, 2018, p. 02). Jennifer Barker, em 2009, publica *The Tactile Eye: touch and cinematic experience*, ampliando a discussão sobre a tatilidade na experiência audiovisual para além dos “termos de pele e superfície” e pensando “outras formas de convocação do corpo do espectador”, especialmente muscular e visceralmente (idem).

Senses, no qual interrogam as relações entre o cinema, a percepção e o corpo humano. Articulando diferentes vertentes da teoria cinematográfica de alguma maneira preocupadas com o assunto, os autores discutem a relação espaço-temporal entre os corpos e objetos presentes nos filmes e também entre filme e espectador. Para tanto, organizam o livro em sete capítulos que, juntos, consistem num apanhado histórico das teorias e das formas de cinema prevalentes num dado período. Assim, Hagener e Elsaesser se apropriam de modalidades de recepção e percepção do cinema tais como o pensamento do quadro como janela (capítulo 01, p. 13-34) e da própria tela como moldura ou limite (capítulo 2, p. 35-54).

O trabalho de Marks, Sobchack e de outras autoras como Barbara Creed e Linda Willians baseia a discussão do capítulo 5 de *Film Theory*, intitulado “Cinema como pele e toque”³. Um dos principais pontos levantados nesse capítulo é a crítica ao paradigma “ocularcentrista” da teoria cinematográfica, observado desde os anos 1920 e particularmente importante para o embasamento teórico dos modelos de análise fílmica em voga durante aos anos 1960 e 1970. Compartilhando de um ponto de vista também crítico a esse tipo de “centralidade totalitária” da visão dentro dos estudos sobre cinema, o Capítulo 6, “Cinema como ouvido: acústica e espaço”⁴ (p. 129-148), além de tratar da hierarquia presente entre a imagem e o som, faz um apanhado sobre a história do som no cinema desde seu surgimento, destacando suas potencialidades materiais e plásticas, a partir do entendimento do mesmo enquanto um fenômeno espacial e sensorial. O surgimento dos sistemas *Surround* e *Dolby*, por exemplo, representou uma dissolução profunda dos limites da tela de cinema em relação à percepção do(a) espectador(a), uma vez que o som, agora, o(a) atingia por todos os lados – e não mais unicamente a partir da direção da tela (ELSAESSER; HAGENER, 2010, p. 146). Em *Film Theory*, portanto, são repensadas não apenas as possíveis relações entre o corpo do(a) espectador(a) e o filme, mas também a própria constituição do objeto fílmico como um que ultrapassa os limites dados pela tela e cuja distância em relação ao corpo do(a) espectador(a) não deverá ter como medida, estritamente, o seu posicionamento em relação à tela iluminada.

Alguns anos antes da publicação de *Film Theory*, ainda na década de 1990, o conceito de "corpo cinemático" (*cinematic body*) foi desenvolvido por Steven Shaviro. A expressão

³ No original: “Cinema as skin and touch”. Tradução nossa.

⁴ No original: “Cinema as ear: acoustics and space”. Tradução nossa.

surge como título de seu livro homônimo, publicado em 1993, no qual o autor defende a ideia do filme em si como um corpo, composto de “luzes cintilantes, barulhos evanescentes e figuras insubstanciais”; figuras visuais às quais o(a) espectador(a) responde visceralmente mesmo antes de lê-las ou interpretá-las de uma determinada maneira (SHAVIRO, 1993, p. 26). Posteriormente, Shaviro realiza a autocrítica de *O Corpo Cinemático*, pontuando o “impulso polemizador” que permeia todo o livro como uma das coisas a respeito da publicação que, em retrospectiva, lhe causam maior constrangimento (SHAVIRO, 2008, p. 01). Um dos principais pontos relativos a esse tom excessivamente provocativo problematizado por Shaviro está relacionado à crítica presente no livro direcionada às teorias do cinema de bases psicanalíticas. Shaviro aponta para a existência de um “medo das imagens” ou de um medo de ser por elas seduzido, supostamente inerente a essa teoria, sendo esta a origem de seu incômodo: “um movimento quase reflexo de suspeita, negação e rejeição fóbica”. (SHAVIRO, 2012, p. 10). Ao passo que critica teóricos como Christian Metz pela distância autorreflexiva que tomariam em relação ao objeto filmico (SHAVIRO, 2012, p. 10), Shaviro afirma que a teoria do aparato cinematográfico de Jean-Louis Baudry, de base Lacaniana, ao se apropriar do mito de caverna de Platão confere às imagens certo caráter de falsárias ou simulacros, reforçando, assim, o papel da percepção e do afeto enquanto subordinados à textualidade (idem, p. 14-15).

Corpo, cinema e a teoria feminista

O importante texto de Laura Mulvey *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, publicado em 1975 pela revista *Screen*, também não escapou aos questionamentos de Shaviro, sendo por ele acusado de construir um paradigma fálico e Edipiano da visão de forma tão ou mais monolítica e totalizante quanto qualquer objeto filmico oriundo de Hollywood por ela analisado em seu artigo havia sido capaz de fazer (SHAVIRO, 2012, p. 11). Em 2008, embora mantendo sua crítica ao modelo de Mulvey, Shaviro compreende que aquilo por ele descrito como um “medo das imagens”, como um distanciamento exacerbado de uma relação afetiva com o objeto filmico provocado pela imposição dessa matriz teórica poderia, de fato, apontar

para um tipo de envolvimento tão íntimo, pessoal e passional quanto o seu próprio envolvimento particular a partir da sua posição de cinéfilo.

[...] Ignora a evidência da própria cinefilia de Mulvey. Ninguém poderia ter escrito um artigo como “Prazer Visual e Cinema Narrativo” a menos que estivesse profundamente movido por, e profundamente engajado com, os prazeres oferecidos por Hitchcock e Sternberg e outros autores de Hollywood. É apenas da posição de um profundo gozo e de um profundo investimento que o clamor de Mulvey pela “destruição” do prazer cinéfilo tradicional é no mínimo inteligível. Portanto, quando eu denunciei esse clamor como “fóbico” eu posso ter estado formalmente correto, mas eu compreendi a lógica emocional completamente às avessas. (SHAVIRO, 2008, p. 02)⁵

Certamente, a crítica de Shaviro não figura sozinha no *hall* das respostas críticas a *Prazer Visual*, cuja repercussão estende-se do momento imediatamente posterior à sua publicação até os dias atuais⁶ – não à toa estamos, neste trabalho, retomando o artigo de Mulvey e as discussões por ele levantadas. Em 1989, a revista *Camera Obscura* dedica uma edição especial (20-21) da publicação inteiramente à discussão sobre a espectralidade feminina no cinema, com textos de diversas teóricas, em sua maioria europeias e norte-americanas, discorrendo sobre o tema. Como apontam as editoras Janet Bergstrom e Mary Ann Doane no texto de apresentação dessa edição, o artigo de Mulvey surge como um catalisador para discussões que, desde meados dos anos 1970, já se faziam presentes no trabalho de algumas cineastas feministas como Marjorie Rosen (*Popcorn Venus*, 1973) e Molly Haskell (*From Reverence to Rape*, 1975) (BERGSTROM; DOANE, 1989, p. 06). Também as revistas *Women and Film* (entre 1972 e 1975) e *Jump Cut* (a partir de 1974) investigavam as questões relacionadas à imagem da mulher por uma perspectiva feminista; *Câmera Obscura*, que só viria a ter sua primeira edição publicada em 1976, vinha sendo desde 1974 gestada tendo essas discussões em posição de centralidade (idem). Pesquisas

⁵ No original: “[...] it ignores the evident fact of Mulvey's own virulent cinephilia. Nobody could have written an article like "Visual Pleasure and Narrative Cinema" unless she was deeply moved by, and deeply invested in, the pleasures offered by Hitchcock and Sternberg and other Hollywood auteurs. It is only from the position of deep enjoyment and deep investment that Mulvey's call for the "destruction" of traditional cinephiliac pleasure is in the least bit intelligible. So, when I denounced this call as "phobic" I may have been formally correct, but I got the emotional logic entirely backwards.” Tradução nossa.

⁶ É importante notar que a própria Laura Mulvey realiza a autocrítica de seu *Prazer Visual* no artigo *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun* (1946), originalmente apresentado na conferência "Cinema and Psychoanalysis", realizada no *Center for Media Studies* em Suny, Buffalo, e publicado na revista *Framework* em 1981. Posteriormente, o artigo seria publicado também em seu livro *Visual and Other Pleasures* (1989), ao lado de outros textos escritos pela autora em torno da Teoria Feminista do Cinema.

sobre a representação da mulher no cinema também já permeavam o trabalho de autoras como Pam Cook e Claire Johnston, na Inglaterra, pautando discussões sobre o “cinema de mulheres” (*women's cinema*) e a partir do trabalho de cineastas específicas como Dorothy Arzner (idem, p. 06-07).

Portanto, em 1975, ao articular uma matriz teórica embebida pelas teorias de Lacan e Freud, num momento em que a relação com a psicanálise apresentava-se como bastante profícua para a teoria do cinema, e trazendo uma contundente crítica à representação da mulher no cinema clássico-narrativo, o artigo de Mulvey não somente inseria as questões de gênero definitivamente na teoria psicanalítica do cinema (e na teoria do cinema como um todo) mas, principalmente, estabelecia um novo paradigma para a crítica feminista ao postular o meio como um dispositivo formal de construção da imagem da mulher a partir de suas características formais específicas. Utilizando-se de um vocabulário hoje largamente disseminado nas discussões sobre gênero no audiovisual, Mulvey falava de um *olhar masculino* a partir do qual pontos de vista *fetichistas* e *voyeuristas* (MULVEY, 1983, p. 444-453) se articulavam narrativa e visualmente. Sua maior contribuição, arriscaremos, seja talvez a que faz ao apresentar uma outra forma de análise da questão do gênero no cinema que escape às teorias da representação, investigando propriamente os mecanismos cinematográficos que atuam na construção da maneira como a mulher é olhada e na forma como essa imagem se insere no jogo imagético e discursivo do espetáculo (BERGSTRON; DOANNE, 1989, p.07). A questão da diferença sexual no que diz respeito à espectralidade, contudo, não é tratada por Mulvey em *Prazer Visual*, assim como não fora abordada por seus pares de mesma matriz teórica, como Metz e Baudry. Parte das críticas direcionadas ao artigo se centravam, portanto, numa flagrante ausência. Para além disso, protestavam contra a aparente inescapabilidade a uma espectralidade masculina – em outras palavras, contra a visão monolítica do cinema que permeava a análise de Mulvey (idem).

Assim, a edição de 1989 da revista *Camera Obscura* parte das reverberações dessa ausência e das teorias que prolongavam, questionavam ou se opunham ao texto de Mulvey ao se debruçarem sobre a questão da espectralidade no cinema e também na televisão, a partir de questionamentos pontuais enviados a cada uma das teóricas convidadas, que partiam da descrição de seu envolvimento crítico com a questão da espectralidade feminina,

chegando até o questionamento da própria conceituação e existência de uma "espectadora mulher" e da articulação teórica deste termo (idem, p. 17-18). Em relação a essa última questão, Linda Willians, em seu artigo-resposta publicado na revista, posiciona-se a favor da manutenção das categorias de espectralidade feminina e masculina para fins de análise e, para além disso, para que as peculiaridades do prazer cinematográfico possam ser investigadas cada vez mais a fundo, embora reconheça o risco eminente de um pensamento binarista ao adotarmos essa estratégia (WILLIANS, 1989, p. 335). Willians critica principalmente a impossibilidade de qualquer resistência subjetiva "que não implicasse na completa destruição do simbólico patriarcal" (idem, p. 333), apontando novamente para o caráter monolítico da teoria de Mulvey e para a posição engessada que ela designaria à espectadora (por ela teorizada, na verdade, nos moldes de um espectador masculino e universal), sem deixar de reconhecer seus méritos:

Ainda que Mulvey não tenha falado uma palavra sobre a diferença da espectadora feminina, tudo que ela escreveu sobre o olhar masculino dominante e o regime fetichista e *voyeurista* do cinema clássico foi em nome de "libertar o olhar" de uma tradição de controle especular masculino. No binarismo de Mulvey e em seu exagero melodramático reside um sólido núcleo de verdade que diz respeito à dominância masculina no cinema e sobre o qual não se havia antes tão vigorosamente falado a respeito. O fato de ter sido falado quase exclusivamente em termos Lacanianos se provaria ao mesmo tempo como uma força e uma limitação num pensamento subsequente sobre o assunto"⁷ (WILLIANS, 1989, p. 312).

Contemporaneamente, é notável o uso do nome de Mulvey para nos referirmos, quase que como uma metáfora, a toda a teoria feminista de base psicanalítica dos anos 1970 e 1980, tamanha a influência de seu artigo – o texto "inaugural" da Teoria Feminista do Cinema de Mulvey continua sendo, inclusive, um dos poucos identificados dentro deste campo traduzidos no Brasil⁸, o que reforça seu caráter de "resumo" de toda uma teorização, sobretudo no contexto intelectual de países e regiões nas quais a Teoria Feminista do Cinema não possui tanta reverberação quanto nos Estados Unidos e na Inglaterra. Teóricas como Kaja

⁷ No original: "Although Mulvey spoke not one word about the difference of the female spectator, everything she wrote about the dominance of the masculine gaze and the fetishistic and voyeuristic regime of classical cinema was in the name of "freeing the look" from a tradition of male specular control. In Mulvey's binarism and melodramatic overstatement there lay a hard kernel of truth about male dominance in cinema that had never been so forcefully spoken. That it was spoken in almost exclusively Lacanian terms would prove to be both a strength and a limitation in subsequent thinking about the subject." Tradução nossa.

⁸ Traduzido por João Luiz Vieira e publicado no livro *A Experiência do Cinema* (1983), organizado por Ismail Xavier e publicado pela Editora Paz e Terra.

Silverman, Barbara Creed e mesmo Teresa de Lauretis, apesar de esta última derivar menos da teoria Lacaniana do que do pensamento Foucaultiano, foram responsáveis por continuar a discussão iniciada por Mulvey e, a partir disso, traçar novos caminhos em torno da compreensão da questão do gênero no cinema. Silverman, por exemplo, busca ainda dentro da teoria psicanalítica as bases para uma crítica feminista do cinema, com a diferença de que, além de não se concentrar apenas no cinema dominante *hollywodiano*, a autora inclui a questão da voz nessa discussão, antes centrada no “olhar” (*male gaze*), tratando não apenas do uso da voz no cinema a partir da perspectiva da diferenciação sexual, mas também discutindo a possibilidade de uma voz autoral feminina no cinema. Barbara Creed também compartilha de mesma matriz teórica, utilizando-se sobretudo do trabalho de Freud e Julia Kristeva para discutir as relações entre o gênero horror e a sociedade patriarcal. Já Teresa de Lauretis, responsável pela conceituação do termo “tecnologia de gênero”, apresenta em seu trabalho uma crítica a essa matriz teórica, interpelando Foucault e buscando desenhar uma alternativa à teoria feminista estabelecida até então, considerando neste percurso as variáveis de orientação sexual (Lauretis pautou, talvez pela primeira vez, a existência de uma espectadora lésbica no cinema), raça e classe, e estabelecendo um diálogo com a teoria *queer*, cujo percurso viria a se desenvolver para além da Teoria Feminista do Cinema muito também como forma de contestação aos caminhos que esta havia tomado no que diz respeito à sexualidade e ao prazer visual (CHAUDHURI, 2006, p.03).

Posteriormente, autoras como bell hooks⁹, Mary Ann Doane, Judith Mayne, Ruby Rich e a própria Linda Williams, anteriormente citada, dariam continuidade a essas críticas e apontariam, como fez (e faz) de Lauretis, para novos caminhos epistemológico-feministas no cinema e no audiovisual. Como ressalta Janet McCabe (2004), a Teoria Feminista do Cinema é uma muito particular que, por um lado, se apropria de debates localizados para além de suas bordas, como a psicanálise, o pós-estruturalismo e a teoria *queer*, possuindo, portanto, caráter interdisciplinar; mas que, por outro lado, também parte de questões específicas do campo do cinema e da linguagem cinematográfica (MCCABE, 2004, n.p.)¹⁰ – suas contribuições voltam-se, assim, não apenas para os estudos de gênero, mas também para a própria teoria do cinema:

⁹ Utilizamos o nome da autora em letras minúsculas, de acordo com seu desejo e determinação.

¹⁰ Citação presente na seção “Acknowledgments”, posição 78, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

As teóricas recorreram ao (pós)estruturalismo, à filosofia continental e à psicanálise para abordar a ausência teórica que havia sido por elas notada, bem como para identificar métodos críticos e ferramentas conceituais que poderiam ser usadas para formular uma Teoria Feminista do Cinema. Aquelas que forneceram termos e debates agiram sobre a teoria do cinema para avançar uma metodologia feminista, enquanto legitimavam seu quadro de referência e ponto de vista intelectual. Tal trabalho revelou que as mulheres não tinham acesso fácil à sua própria voz no falocentrismo da semiótica e da psicanálise; mas na redação do novo discurso feminista da teoria do cinema, as estudiosas, no entanto, lutaram para criar uma nova linguagem teórica com a qual falar, interrogando os próprios métodos que se apropriaram ou adotaram. Simplificando, estudiosas feministas questionaram a adequação do uso da psicanálise no próprio processo de revisá-la para a Teoria Feminista do Cinema¹¹. (MCCABE, 2004, n.p).¹²

Por que – e para que – Chantal Akerman?

Nascida em Bruxelas, na Bélgica, Chantal Akerman (6 de Junho de 1950 – 5 de Outubro de 2015) foi uma cineasta, atriz, artista visual e escritora, descendente de família judaico-polonesa. Habitando principalmente Nova York e Paris, Akerman realizou trabalhos também no Leste Europeu e em países como Israel, México e China, realizando filmes de curta, média e longa metragem nos mais diversos gêneros e formatos – ficções, documentários, experimentais, filmes para a televisão, entre outros (ROMNEY, 2015, n.p.). Embora seja amplamente reconhecida por sua obra cinematográfica, Chantal Akerman foi, como colocado anteriormente, uma artista de múltiplos formatos e plataformas. A partir dos anos 1990, realizou instalações em museus e galerias de arte ao redor do mundo, como *D'est, Au bord de la Fiction* (1995), *To walk next to one's shoelaces/in an empty fridge (Marcher a cote de ses lacet dans un frigidaire vide*, 2004), *Women from Antwerp in November (Femmes d'Anvers en Novembre*, 2008), *Tombee de nuit sur Shanghai (Nightfall on Shanghai*,

¹¹ No original: "Theorists turned to (post)structuralism, continental philosophy and psychoanalysis to address the perceived theoretical lack as well as to identify critical methods and conceptual tools that could be used to formulate a feminist film theory. Those who provided terms and debates acted upon film theory to advance a feminist methodology while legitimising its frame of reference and intellectual standpoint. Such work revealed that women had no easy access to her own voice in the phallogentrism of semiotics and psychoanalysis; but in the writing of the new feminist film theory discourse, scholars nevertheless struggle to construct a new theoretical language with which to speak by interrogating the very methods they had appropriated or adopted. Put simply, feminist scholars interrogated the appropriateness of using psychoanalysis in the very process of revising it for feminist film theory." Tradução nossa.

¹² Citação presente na seção "Acknowledgments", posição 254-261, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

2007-2009) e *Now* (2015). Além disso, Chantal Akerman lançou-se também ao domínio literário a partir da publicação de *Ma mère rit* (Mercvire de France: Paris, 2013) e *A Family in Brussels* (Dia Art Foundation: Nova York, 2003), sendo esse último originalmente um monólogo escrito e performado por Akerman em Paris, Bruxelas e Nova York.¹³ Akerman também escreveu *Chantal Akerman – Autoportrait en cinéaste*, livro organizado por Claudine Paquot e co-editado pela Revista *Cahiers du cinéma* e o Centre Pompidou, por ocasião da retrospectiva de seu trabalho realizada no centro francês.

Embora sua primeira obra no cinema seja o curta-metragem *Saute ma ville*¹⁴ (Bélgica, 1968), realizado pela cineasta aos dezoito anos de idade, quando ainda vivia em Bruxelas, foi *Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23 quai du commerce 1080 Bruxelles, França/Bélgica, 1975)* o filme responsável por colocar Chantal Akerman, definitivamente, dentro do circuito de cinema de arte europeu. O longa-metragem de ficção acompanha a rotina de uma dona de casa viúva, mãe de um rapaz adolescente, enquanto ela realiza as atividades diárias envolvidas no cuidado da casa e da família, que compreendem, além de lavar, passar, cozinhar e arrumar a casa, também prostituir-se eventualmente para complementar a renda do lar. Exibido em 1975 na Semana dos Realizadores do Festival de Cannes, o filme surpreendeu e empolgou a audiência, lançando a carreira da jovem cineasta, à época com 25 anos, que estreava seu segundo longa-metragem – o primeiro foi a ficção experimental *Eu, tu, ele, ela (Je, tu, il, elle, França/Bélgica)*, de 1974.

Apesar de ser *Jeanne Dielman* até hoje seu filme mais comentado e reverenciado, a consistência da obra de Akerman em sua totalidade a consagrou como uma das maiores realizadoras do cinema moderno. A contrapelo do apagamento histórico reservado a boa parte das mulheres diretoras de cinema de sua geração, Chantal Akerman tem seu corpo de trabalho consideravelmente reconhecido e discutido dentro das comunidades de crítico(as), acadêmicos(as) e cinéfilos(as) ao redor do mundo. Essa mobilização crítica teve início logo após a anteriormente mencionada estreia de *Jeanne Dielman* no Festival de Cannes. Como aponta Ruby Rich, boa parte das críticas tecidas a partir da exibição do filme deixavam a clara

¹³ Em 2013, a Editora 7Letras publicou o monólogo em português, com tradução e comentários de Flora Sússekind e Ivone Margulies. A publicação, intitulada "Uma família em Bruxelas", foi a primeira obra literária escrita por Chantal Akerman a ser publicada no Brasil.

¹⁴ Buscamos utilizar no texto o título das obras conforme lançadas no Brasil, seja na época do lançamento mundial do filme ou em relançamentos posteriores, tendo como principal fonte de dados o Internet Movie Database (IMDB). No caso de filmes até a presente data não lançados oficialmente no Brasil, como *Saute ma ville*, optamos por manter seus títulos originais.

a incompreensão, por parte dos(as) interlocutores(as), de sua dimensão política: realizado por uma equipe majoritariamente composta por mulheres e a partir de uma sensibilidade “conscientemente feminista” (RICH, 1980, p. 76), o filme é descrito por Rich como um trabalho “profundamente feminista em tema, estilo e representação” (idem, p. 77).

Pouco tempo depois da *premiere* de *Jeanne Dielman* no Festival de Cannes, a crítica européia exaltava o filme como “hiperrealista”, em homenagem à tradição realista no cinema (e também na literatura) e ao movimento super-realista na pintura. Dois problemas surgem com essa denominação: primeiro, a tradição do realismo cinematográfico nunca incluiu a mulher em sua relatada veracidade; segundo, a comparação com pintores super-realistas torna obscura a contradição entre o ilusionismo destes e o anti-ilusionismo de Akerman. Outro nome aplicado a *Jeanne Dielman* foi “etnográfico”, buscando evidenciar a insistência do filme na representação do tempo real e a ausência de elipses na edição. Novamente, a denominação nega um aspecto básico ao se referir a um cinema de observação clínica, destinado à “objetividade” e ao não envolvimento, muito mais neutro do que envolvido. A textura afável do filme e as afeições comprometidas de Akerman (os gestos da mulher foram emprestados de sua própria mãe e de sua tia) tornam essa denominação inapropriada.¹⁵ (RICH, 1980, p. 77)

Segundo a autora, a incompreensão da sensibilidade e das políticas feministas presentes no filme deu-se a partir do uso de uma linguagem inadequada para descrevê-lo, como explicitado na citação acima, que por vezes se encontrava com a necessidade de encaixar a protagonista no papel de uma personagem “exemplar” dentro da crítica feminista, a partir da generalização da personagem e de sua reação ao contexto opressor no qual se insere, que reforçam a incongruente relação estabelecida por parte da crítica entre o filme e a tradição realista no cinema. Apesar dessas contradições, essa recepção marcou o início de uma relação duradoura estabelecida entre público, crítica e o cinema de Akerman, que se refere à sua filiação feminista e às estratégias político-estéticas estabelecidas por seus filmes no que diz respeito à representação de gênero.

Como coloca Janet Bergstrom, os “turbulentos” anos 1970, período no qual Akerman realiza seus primeiros longa-metragens, foram marcados pelas discussões em torno da relação

¹⁵ No original: "Shortly after *Jeanne Dielman*'s premiere at the Cannes film festival, European critics extolled the film as "hyper-realist" in homage both to the realist film (and literary) tradition and to the super-realist movement in painting. Two problems arise with such a name: first, the tradition of cinematic realism has never included women in its alleged veracity; second, the comparison with super-realist painters obscures the contradiction between their illusionism and Akerman's anti-illusionisms. Another name applied to *Jeanne Dielman* was "ethnographic", in keeping with the film's insistence on real-time presentation and non-elliptical editing. Again, the name negates a basic aspect by referring to a cinema of clinical observation, aimed at "objectivity" and non involvement, detached rather than engaged. The film's warm texture and Akerman's committed sympathies (the woman's gestures were borrowed from her own mother and aunt) make the name inappropriate." Tradução nossa.

entre política e cinema. O feminismo, nesse contexto, irrompeu como assunto de primeira importância. Não sem motivo, portanto, a década é marcada pela publicação de textos como *Women's Cinema as Counter-cinema* (1974), escrito por Claire Johnston, e *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, escrito por Laura Mulvey (1975), consideradas, em retrospecto, publicações fundamentais para a criação do campo de investigação hoje denominado "Teoria Feminista do Cinema".

[Chantal Akerman] Alcançou sua maioria como diretora no mesmo momento histórico em que a nova era do feminismo e, ao contrário de algumas diretoras da época, não pensou duas vezes antes de definir *Jeanne Dielman* como um filme feminista. A posição de Akerman parecia mais extraordinária ainda porque explicava de maneira muito convincente que o que determinava sua perspectiva feminista era o modo como o filme se endereçava ao público (sua enunciação), e não apenas a história que se contava. Os filmes de Akerman tiveram influência fundamental sobre o nascente campo da teoria cinematográfica feminista, assim como da teoria cinematográfica em geral: *Jeanne Dielman* (1975), *Je tu il elle* (1974) e *News from Home* (1976) foram utilizados por vezes para articular debates em torno da representação da mulher e da diferença sexual no cinema. O fato de que suas obras eram abertamente autobiográficas, ainda que de uma maneira estilizada, indireta, e que o aspecto de sua vida que costumava representar tocava as relações entre mãe e filha atraiu enorme interesse no campo das investigações que tratavam de "mulheres e cinema". Igualmente, a extensa cena final de *Je tu il elle*, onde a própria Akerman aparecia, nua, fazendo amor com outra mulher, cena filmada de uma maneira incomodamente direta e também distanciada, trazia uma perspectiva inesperada sobre o *voyeurismo*, o exibicionismo e a imagem da mulher na tela, assim como da representação cinematográfica do desejo sexual entre mulheres¹⁶. (BERGSTROM, 2001, p. 34).

O aspecto autobiográfico de suas obras, portanto, já vinha desde então sendo evidenciado pelos(as) interlocutores(as) de seu trabalho. À medida que sua produção se expande e se diversifica, sobretudo a partir dos anos 1990, a investigação de sua identidade

¹⁶ No original: "[Chantal Akerman] Alcanzó su mayoría de edad como directora en el mismo momento histórico que la nueva era del feminismo y, al contrario que algunas directoras de la época, no dudó en definir *Jeanne Dielman* como una película feminista. La posición de Akerman parecía más extraordinaria todavía porque explicava muy convincentemente que lo que determinaba su perspectiva feminista era el modo en que la película se dirigía al público (su enunciación), y no sólo la historia que se contaba. Las películas de Akerman tuvieron una influencia fundamental en el naciente campo de la teoría cinematográfica feminista, así como en la teoría cinematográfica en general: *Jeanne Dielman* (1975), *Je tu il elle* (1974) y *News from Home* (1976) fueron utilizadas a menudo para articular debates en torno de la representación de la mujer y de la diferencia sexual en el cine. El hecho de que sus cintas fueran abiertamente autobiográficas, aunque de una manera estilizada, indirecta, y de que el aspecto de su vida que solía representar tocaba las relaciones entre madre e hija atrajo un enorme interés en el marco de las investigaciones que trataban de "las mujeres y el cine". De igual forma, la larga escena final de *Je tu il elle* donde la propia Akerman parecía, desnuda, haciendo amor contra mujer, escena rodada de una manera incómodamente directa y sin embargo distanciada, aportaba una perspectiva inesperada, distinta, sobre el *voyeurismo*, el exhibicionismo y la imagen de la mujer en la pantalla, así como la representación cinematográfica del deseo sexual entre mujeres." Tradução nossa.

judia passa a ser um tema chave da obra da cineasta, sendo também apontada nos textos críticos e análises de seus filmes. Contudo, discussões dessa natureza já perpassavam, de um modo ou de outro, os seus filmes, mesmo aqueles realizados nos anos 1970 (BERGSTROM, 2001, p. 34), como o anteriormente citado *Jeanne Dielman*. Ivone Margulies, em seu livro *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*¹⁷ (1996), discute as “ruminações” da própria identidade realizadas por Akerman em seu cinema, considerando, entre o documentário e a ficção, as formas de inscrição autobiográfica agenciadas por esses filmes. A memória, nesse caso intrinsecamente ligada à autobiografia, é também um aspecto largamente discutido considerando a obra de Chantal Akerman. Para além do livro de Margulies, uma importante publicação dedicada ao estudo da obra de Chantal Akerman, é *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman* (Southern Illinois University Press: Carbondale, 2003), livro editado pela teórica e realizadora de cinema norte-americana Gwendolyn Audrey Foster, composto por ensaios dedicados à discussão de seus filmes perpassando temas como a sexualidade e a identidade lésbica, a identidade judia e diaspórica e as noções de subjetividade e alteridade.

Para além disso, artigos publicados em importantes periódicos e revistas de cinema ao redor do mundo debruçaram-se sobre a obra da cineasta, discutindo essas e muitas outras questões. Algumas publicações, inclusive, dedicaram volumes inteiros à discussão da obra de Chantal Akerman, como é o caso da Edição número 100 da revista *Camera Obscura*. Editada por Patricia White e publicada em maio de 2019 sob o título *On Chantal Akerman*, a edição traz em seu corpo artigos, ensaios, fotos e entrevistas que buscam salientar a importância do trabalho de Akerman para a cultura feminista no cinema, analisando seu legado a partir de discussões atuais. Também a revista online *Senses of Cinema* publicou, em 2015, uma edição exclusivamente dedicada ao legado de Chantal Akerman. *Chantal Akerman: La Passion de L'Intime*, edição número 77 da publicação, conta com artigos de autoras em sua maioria próximas à cineasta (falecida anteriormente no mesmo ano), como Elisabeth Lebovici, Vivian Ostrovsky, Claire Atherton¹⁸, Nicole Brenez, Bérénice Reynaud e a anteriormente citada Janet

¹⁷ Originalmente publicado pela Duke University Press Books em 1996, o livro foi publicado no Brasil em 2016, pela Editora da Universidade de São Paulo, com o título *Nada Acontece: O Cotidiano Hiperrealista de Chantal Akerman* e tradução de Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves.

¹⁸ Renomada montadora francesa, Claire Atherton foi uma frequente colaboradora de Chantal Akerman e montou seu último filme, *Não é um filme caseiro* (*No Home Movie*, 2015).

Bergstrom. Fugindo à linguagem escrita, alguns filmes, principalmente *I don't belong anywhere: Le cinéma de Chantal Akerman* (Marianne Lambert, Bélgica, 2015) e *But elsewhere is always better (Mais ailleurs c'est toujours mieux*, Vivian Ostrovsky, França, 2016), se aproximam da obra e da memória de Akerman a partir da forma filmica. Neste último, um pequeno filme de apenas quatro minutos, Ostrovsky elabora um retrato afetuoso de sua própria relação com a cineasta, ao longo dos mais de quarenta anos de amizade que as uniram.

No Brasil, a Revista Devires: Cinema e Humanidades (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG) publicou, no ano de 2010, um volume dedicado inteiramente à obra de Chantal Akerman, editado pela pesquisadora Roberta Veiga, cuja extensa relação com o trabalho da cineasta franco-belga permeia também a bibliografia deste trabalho, sobretudo a partir do artigo "O Diário como Dispositivo e o Efeito do Eu no Cinema: Akerman e Perlov", escrito em parceria com Carla Apolinário Italiano e publicado em 2015 na revista Contemporânea: Comunicação e Cultura. Chantal Akerman teve, ainda, três importantes mostras retrospectivas realizadas no Brasil: a primeira em 2006, durante o Forumdoc.bh. 2006 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, em Minas Gerais; a segunda, em 2009, foi a mostra *O Cinema de Chantal Akerman*, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em suas sedes no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília. A terceira e mais recente foi realizada em 2016, na 18ª edição do FestCurtas BH, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Em comum, essas retrospectivas tem o trabalho da ensaísta e pesquisadora Carla Maia, responsável pela curadoria dos eventos realizados em 2006 e 2009 e pelo seminário *Vida e Obra em Chantal Akerman*, ministrado na ocasião da retrospectiva realizada em 2016.

Maia, em sua dissertação de mestrado intitulada *Lá, Do Outro Lado: subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman* (2008)¹⁹, debruça-se sobre os documentários *Lá* (2006) e *Do Outro Lado* (2002), realizados por Akerman, para discutir o conceito filosófico de subjetividade. Em sua análise, a pesquisadora tem como ponto de partida a presença da cineasta em cena nesses dois documentários, seja a partir de sua voz, de sua imagem ou de sua escrita. Tendo o corpo como importante agente mobilizador (e mobilizado) pelos desejos que

¹⁹ Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte), no ano de 2008.

permeiam o processo dos dois filmes, a atenção conferida a essa *presença* inscrita na tela é o ponto de partida de nossa pesquisa. Por outro lado, nos distanciamos, quase sempre, do tipo de incursão filosófica proposto por Maia ao dobrarmos nossa discussão sobre a própria teoria do cinema, buscando discutir, a partir da análise filmica, as relações entre esse gesto de autoinscrição e outros textos, teóricos, críticos ou mesmo filmicos, que tragam contribuições sobre a relação entre a noção de autoria e a inscrição de si próprio(a) no cinema. Nesse sentido, a posição oscilatória de Chantal Akerman nesses filmes, descrita por Ivone Margulies como uma de caráter “liminar” entre autora, personagem e *performer* (2016, p. 37), nos serve de inspiração para investigarmos como diferentes estratégias de autoinscrição como a voz, o olhar, e a imagem visual – que, inclusive, muitas vezes aparecem combinadas num mesmo filme –, podem traduzir-se em lugares, posições e presenças distintas de um mesmo corpo na *mise-en-scène*, fragmentando a ideia que se tem de um Eu vinculado pelo filme.

Nossa pesquisa, portanto, insere-se dentro de um campo de investigação já estabelecido, dando continuidade ao importante trabalho realizado por essas autoras e filiando-se especialmente às proposições trazidas no trabalho de Carla Maia e Ivone Margulies, que dizem respeito, respectivamente, ao papel da autoinscrição²⁰ e do corpo no cinema de Chantal Akerman. Esperamos dar continuidade aos estudos sobre a obra da cineasta, contextualizando sua produção e oferecendo novas perspectivas para a análise das linguagens e estéticas articuladas por sua potente obra cinematográfica. Além da revisão bibliográfica dessa ampla fortuna crítica produzida a partir do trabalho de Chantal Akerman, propomos o encontro de seu cinema com textos produzidos nos últimos anos, dedicados ao estudo do corpo, da autoria e da autoinscrição no cinema. Não obstante, utilizamos com fontes também textos filmicos, realizados por cineastas experimentais no período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, buscando estabelecer relações entre as estratégias de autoinscrição empregadas por Akerman e por outras cineastas a ela contemporâneas e, além disso, contextualizando o início de sua produção cinematográfica e de sua relação com a Teoria Feminista do Cinema.

Apesar de compreendermos a importância dos aspectos autobiográficos para a construção discursiva de seus filmes e para a relação estabelecida entre essas obras e o(a) espectador(a), nos interessa, aqui, analisar tais estratégias de inscrição de si própria como um

²⁰ Ainda que Maia não empregue o termo “autoinscrição” em sua análise, a discussão proposta pela autora acerca da relação entre o conceito filosófico de subjetivação e o cinema de Chantal Akerman reconhece a presença da diretora em cena como ponto de partida para sua formulação, de maneira semelhante ao que fazemos aqui.

exercício performático da própria noção de autoria. Sustentamos a hipótese de que o encontro entre o corpo fílmico e o corpo da cineasta constitui uma performance literal de autoria, costurada na tessitura fílmica e, portanto, localizada dentro do próprio texto. Assim, optamos por utilizar o termo “autoinscrição” para nos referirmos à estratégia especificamente estudada aqui, delimitando o escopo da investigação. Nosso esforço atua também no sentido de realizar uma análise transversal da filmografia de Chantal Akerman, considerando filmes realizados ao longo de toda a sua carreira cinematográfica, desde 1968 até 2015; filmes de curta e longa-metragem, ficções, documentários, ensaios e experimentais são cartografados a partir das diversas modalidades de inscrição corporal que, argumentamos, mobilizam sua forma e sua narrativa.

Nesse ponto, é importante ressaltar as limitações assumidas pelo trabalho a partir de seu escopo e, principalmente, de sua metodologia. Aqui, ao nos debruçarmos sobre as estratégias de autoinscrição, considerando uma análise textual e contextual dessa prática, realizamos um movimento, de certa maneira, anterior à conjugação de leituras interpretativas do ponto de vista narrativo, estético e, sobretudo, político de cada um dos filmes analisados. Se mencionamos anteriormente a ausência de uma abordagem frontal sobre o conceito de autobiografia aplicada aos filmes estudados, cabe também lembrar que o projeto estético que marca o cinema de Chantal Akerman caracteriza-se por lidar com identidades e corpos sob intensa disputa política e narrativa. A afetividade e a sexualidade lésbicas e a identidade judia diaspórica, sobretudo, são questões que permeiam toda a filmografia da cineasta e que tornam-se, em diversos momentos, inseparáveis dos aspectos formais de seus filmes. Não obstante, exitosas análises acerca de tais aspectos político-estéticos foram realizadas em grande parte dos trabalhos anteriormente mencionados, como os de Gwendolyn Audrey Foster e Ivone Margulies, por exemplo. Todavia, ainda que esse terreno já tenha sido explorado com vigor, é fato que as dimensões do trabalho realizado por Akerman – em termos do volume de sua produção, bem como de sua qualidade e complexidade –, sugerem ainda um longo caminho analítico a ser percorrido.

O intuito deste trabalho, portanto, é fornecer novas perspectivas e ferramentas para a continuidade desses estudos a partir de uma pesquisa focada na estratégia específica da autoinscrição, a qual objetiva expôr os mecanismos de construção e aplicação dessa estratégia que perpassam os objetos analisados. A bem dizer, o trabalho organiza-se em torno da ideia de

uma radicalização do lugar de construção e auto-elaboração de si no cinema, que conjuga a materialização de um corpo a partir do qual a existência é possível. É essa inclusão absoluta de um lugar não apenas de fala, mas também de presença, que deflagra a possibilidade de agenciamento político do corpo em cena, considerando-o em toda a sua centralidade e multiplicidade, mas também assinalando a especificidade da experiência em quadro.

Os filmes

Uma jovem mulher, de cabelos escuros e olhos claros, espalha cartas pelo chão de um cômodo quase que completamente vazio, exceto pela presença de um colchão, localizado no chão do cômodo e ao centro do quadro. Ela, então, se deita no colchão, tira toda a roupa e dorme. Posteriormente, sentada, come açúcar diretamente do pacote, com a ajuda de uma colher, derramando um pouco do doce nas cartas, ainda espalhadas pelo chão. Em *off*, uma voz narra um texto em primeira pessoa que descreve com detalhes cada uma dessas ações, de maneira redundante e ligeiramente fora de sincronicidade em relação à imagem. O corpo e a voz parecem, portanto, atuar em separado, independentes um em relação ao outro, ainda que se refiram às mesmas ações, executadas por uma mesma personagem. A cena em questão está presente no longa-metragem *Eu, tu, ele, ela* (1974), dirigido por Chantal Akerman; não só o filme a ela pertence, mas também o referido corpo e a referida voz.

Longe de se apresentar como uma ocorrência pontual, esse tipo de “situação de autoexposição da cineasta”, como define Sússekind (2016, p. 17), é um traço marcante da obra de Akerman, presente desde seu primeiro curta-metragem, *Saute ma ville* (1968). Em seu trabalho, desencaixes textuais e vocais, uma "trava hermenêutica" sistemática e um conjunto de tensões reiteradas entre figurações e desestabilizações do sujeito são imagens agentes de desestabilização que convivem lado a lado com as imagens pessoais e de intimidade, não raro protagonizadas pela própria cineasta. Os filmes realizados por Akerman até a década de 80 se caracterizam pela constante presença na diretora na *mise-en-scène* – aqui entendida como processo e produto, como tudo aquilo que está sob direção do cineasta (BORDWELL, 2008, p.33) – enquanto *performer*, situando-se numa posição liminar entre autora e personagem (MARGULIES 2016, p. 37). Aqui, chegamos a um ponto crucial dessa investigação que é a

observação de que, enquanto *performer* ou personagem, a relação do corpo da cineasta com o espaço doméstico é de extrema importância para cada um dos filmes mencionados.

Se em *Saute ma ville* Akerman se coloca dentro da cozinha de uma casa e experimenta com seu corpo, de forma enérgica, as potencialidades daquele ambiente, combinando “atividades opostas em gestos únicos: limpa e suja o chão da cozinha, lustra os sapatos e pinta as pernas de preto com a graxa, até finalmente explodir a si mesma” (MARGULIES, 2016, p. 318), Akerman está deitada na cama, a câmera, num repetitivo movimento horizontal, em *Eu, tu, ele, ela* seu o corpo dentro do espaço de um apartamento vazio, mais uma vez de forma voluntária, sendo constantemente posto à prova por atividades, das mais corriqueiras às mais estranhas, que envolvem múltiplas capacidades, ritmos: Akerman come um saco de açúcar, escreve uma carta, dorme, acorda, tira e coloca sua roupa compulsivamente sua roupa, tem relações sexuais com um homem e, depois, com uma mulher.

Desde meados dos anos 90, a produção cinematográfica da cineasta passa a investigar outras possibilidades de inscrição de si, voltando-se para um tipo de representação mais oblíqua (MARGULIES, 2016, p. 37), não dependente da performance da diretora enquanto figura em quadro. Em *Lá* (2006), Akerman permanece dentro do espaço doméstico – dessa vez, um apartamento alugado por ela em Tel Aviv. Contudo, aqui sua atuação dentro desse espaço não é dada pela figura de seu corpo, mas sobretudo por sua voz em *off* – voz sem corpo, portanto, acusmática (CHION, 2004, p. 12), ou seria essa voz “desacusmatizada” através do duplo rebatimento do olhar através da janela do apartamento, “que retorna para dentro onde pouco se vê?” (ITALIANO; VEIGA, 2015, p. 721). Ao passo que o lugar do cinema para o *acusmatizado* não é nem o lugar de dentro nem o de fora (idem, p. 35), também o de Akerman não é nem o dentro nem o fora de quadro, mas algo além ou, ainda, algo *entre*. A respeito de *Lá*, Roberta Veiga e Carla Apolinário Italiano (2015) afirmam a existência de uma forma diário como dispositivo de construção filmica, no qual a *mise-en-abyme*, flagrante da concepção de imagens sem fundo, irreduzíveis e não dotadas de um núcleo originário, representa uma metáfora para um diário que se inicia de novo a cada dia (ITALIANO; VEIGA, 2015, p. 721).

Os pequenos acontecimentos e as memórias da narradora não se conectam em uma trama com início, meio e fim, e assim sobram dias como fragmentos que se arrastam. O enquadramento primordial – criado pelo confinamento e pelo modo de visibilidade sempre o mesmo – mistura duração e repetição,

como uma *diariedade* condensada. [...] É através da expressão esparsa desses acontecimentos fracos, que não almejam nenhum fato incomum, que o espectador infere colando aqui e ali que Chantal está num apartamento que não é dela, que está ali para escrever, pois não só é possível ouvir o barulho das teclas, como a narradora menciona algumas vezes suas anotações que sumiram. (idem, p. 719-720)

Como colocam as autoras, o confinamento neste caso é aquilo que permite à repetição característica do diário se ligar com "o mais próximo, imediato e íntimo" (idem, p. 720), sendo essa intimidade sempre "obtusa, inalcançável" (idem). Esse problemático espaço de intimidade, "nem tão perto, nem tão longe" é colocado por Alisa Lebow como uma marca estilística do trabalho de Akerman. Para Lebow, a morte da cineasta constitui-se como um evento marcante que amplifica a percepção de que a experiência de assistir seus filmes dentro desse regime de afetos e intimidades constitui-se quase que como uma relação entre dois confidentes, interlocutores, ou duas alma-gêmeas (LEBOW, 2016, p. 56).

O cinema de Akerman convida à um tipo particular de intimidade, atraindo o espectador/crítico para uma relação que não apenas se apresenta como "um para um", como se ele estivesse sendo diretamente endereçado, mas faz com que ele se incline a querer abraçar e conter suas vulnerabilidades. Enquanto um teórico de cinema é treinado para ler e interpretar o filme e não o cineasta, eu acredito que até o mais bem treinado e mais contido teórico pode ser perdoado por ler a intencionalidade autoral e, ainda, estados psíquicos no trabalho de Akerman, à despeito das restrições disciplinares que agem contra isso²¹. (LEBOW, 2016, p. 56).

Aproximações com o conceito de *intimidade* estão também presentes no artigo de Elisabeth Lebovici publicado na edição n. 77 da revista *Senses of Cinema*, lançada em 2015 após o falecimento de Akerman e ainda sob o impacto de sua perda, dada no momento em que o mundo do cinema ainda repercutia a estreia de seu último longa-metragem, *Não é um filme Caseiro* (*No Home Movie*, 2015), no qual a cineasta revisita as memórias de sua mãe e das origens de sua família, novamente inscrevendo a si própria (e também sua própria mãe) na *mise-en-scène*. Lebovici é enfática ao afirmar: "o cinema de Chantal Akerman está dentro de

²¹ No original: "For Akerman's cinema invites a particular type of intimacy, luring spectator and critic alike into a relation that not only feels one-on-one, as if one has been directly addressed, but inclines one to want to embrace and contain her vulnerabilities. While a film theorist is trained to read and interpret the film and not the filmmaker, I believe that even the best-trained and most restrained film theorist can be forgiven for reading authorial intentionality and indeed psychic states into Akerman's work, despite the disciplinary constraints against it." Tradução nossa.

mim”²² (2015, n.p.), e segue constatando ser esse envolvimento um tão profundo, tão íntimo e pessoal, que possui dimensões físicas, corporais (idem).

Voltamos a Deleuze. Temos que o autor tece comentários acerca da obra de Akerman descrevendo as “atitudes corporais” presentes em filmes como *Eu, tu, ele, ela* (1968) e *Os Encontros de Anna* (1978) e remontando à sua ideia do *gestus* feminino que discutimos anteriormente: "A novidade de Chantal Akerman está em mostrar assim as atitudes corporais como signo de estados de corpos distintivos da personagem feminina". (DELEUZE, 2013, p. 235-236). Não por acaso, Ivone Margulies, quando questionada sobre como poderia ter assistido a *Jeanne Dielman* apenas uma vez e, contudo, lembrar-se com tantos detalhes do filme, responde que "lembrava de tudo porque o filme se inscrevera em seu corpo, em sua memória" (GHEORGE, 2014, p. 239). Como coloca Flora Sússekind (2015), ao relatar o cinema de Akerman como “corpóreo”, Margulies não se volta apenas a “potenciais efeitos filmicos de presença”, mas fala também do corpo espectral “sensorialmente aguçado pela experiência cinematográfica” (SÚSSEKIND, 2015, p. 15):

"Corpóreo" apontando, em seu processo crítico, para uma evidência crítica da materialidade da fisicalidade, do cinema, do ator, para a ênfase de aspectos literais, marginais (não apenas representacionais) da imagem, para uma espécie de excedente de realidade, no qual se inclui, igualmente, a lembrança forçosa do próprio corpo, e uma sensação de exacerbação perceptiva por parte do espectador. Nesse sentido, o trabalho de Chantal Akerman, como se pode observar ao longo da leitura de *Nada Acontece*, exerceria papel primordial na formulação de um cinema corpóreo por Ivone Margulies e no seu esforço – em diálogo com a reflexão baziniana, – de pensar formas de realismo cinematográfico para além das “questões de verossimilhança”. E, se os seus trabalhos mais recentes [...] tem se voltado para a história e para as estratégias de reencenação (*reenactment*) no cinema do pós-guerra [...], ao tratar do cinema de Chantal Akerman parece ser outra forma de teatralidade que está em questão. Ou, como observa Ivone na introdução de sua tese de doutorado, trata-se, nesse caso, de uma teatralidade na qual “a qualidade da presença oscila exatamente por causa de sua materialidade, por causa do excesso produzido pela hipérbole e pela redundância” (idem).

Eu, tu, ele, ela (1974), *Saute ma ville* (1968), *Lá* (2006), *News from Home* (1977) e *Não é um filme caseiro* (2015) são, portanto, nossos objetos de análise. Os filmes foram escolhidos a partir da observação de uma estratégia em comum: o corpo presente da cineasta, como

²² No original: "Chantal Akerman's cinema is within me."

coloca Carla Maia (2008, p. 02) ou, mais precisamente, da inscrição de seu corpo na *mise-en-scène* a partir de um conjunto de estratégias, variáveis em cada filme, mas que também se repetem entre algumas das obras selecionadas. Vários outros exemplos de filmes e obras audiovisuais realizados por Akerman trazem estratégias de autoinscrição semelhantes às aquelas estudadas nessa pesquisa. Contudo, as demandas (sobretudo de tempo, forma e metodologia) impostas pela própria natureza do trabalho, sendo ele uma dissertação de mestrado, sugerem a delimitação de um conjunto de objetos coeso e sucinto – e é isso que esperamos ter feito. Não nos furtaremos, entretanto, de mencionar outros trabalhos da cineasta que dialoguem com os assuntos caros a este texto, para fins de contextualização e análise comparada, sempre que julgarmos adequado.

Metodologia e estrutura

Este trabalho se propõe a investigar as formas como a cineasta Chantal Akerman articula a inclusão de seu próprio corpo na tessitura fílmica, com o objetivo de compreender como esse mesmo movimento, doravante denominado *autoinscrição*, se articula no contexto da obra da cineasta ao longo dos anos e, para além disso, como essa operação estética impacta a experiência de assistir a cada uma das obras aqui estudadas, focando especialmente na construção de uma presença corporal da figura da cineasta/autora na *mise-en-scène*. Inicialmente, nosso intuito era investigar a relação entre corpo e autorrepresentação nos filmes de Akerman a partir do conceito de subjetivação. Durante o desenvolvimento da pesquisa, outras questões mostraram-se mais interessantes e promissoras e optamos, então, por redefinir nossos objetivos, evitando nos dedicarmos em profundidade às implicações biográficas e autobiográficas advindas de um estudo sobre autorrepresentação. A partir disso, adotamos o termo autoinscrição para delimitar o tipo de estratégia a ser investigada e discutida, bem como os termos teórico-metodológicos nos quais essas análises seriam realizadas. Essa restrição apontou para a relação entre o processo de inscrição de si articulado por Akerman e a própria noção de autoria cinematográfica, tema bastante caro às teorias clássicas do cinema, que ressurge timidamente no contexto das teorias contemporâneas e que, julgamos, pode trazer importantes ferramentas a serem utilizadas na compreensão do trabalho de Chantal Akerman, no que diz respeito à sua realização e recepção.

Nosso ponto de partida é a análise fílmica (textual) dos objetos estudados, realizada no Capítulo 1. Buscamos oferecer um panorama geral sobre os filmes *Saute ma ville* (1968), *Eu, tu, ele, ela* (1974), *News From Home* (1977), *Lá* (2006) e *Não é um filme caseiro* (2015) e, acima de tudo, expôr as estratégias de autoinscrição neles identificadas, que serão discutidas ao longo de todo o trabalho. Nosso objetivo é, através dessas análises, ilustrar essas estratégias e torná-las compreensíveis a partir da escrita, buscando trazer para o texto (e através do texto) as “imagens” fílmicas a partir das quais erguemos nossa argumentação. Os textos utilizados de maneira instrumental, como intercessores à nossa análise, são fundamentais para a ilustração do potencial estético e narrativo dessas estratégias, também evidenciando como elas articulam muitas questões de linguagem já anteriormente discutidas pela teoria do cinema. A partir das análises individuais de cada filmes, estabelecemos semelhanças e distâncias existentes entre as obras que fazem parte do conjunto de objetos selecionados, acompanhando as rupturas e continuidades observadas de filme para filme.

No Capítulo 2, contextualizamos as estratégias de autoinscrição analisadas a partir da identificação de outros exemplos, advindos da vanguarda feminista e experimental. Nesse período, sob a influência da Segunda Onda Feminista, as relações entre cinema e feminismo ganharam novos contornos. O surgimento da Teoria Feminista do Cinema está diretamente ligado à atividade dessas cineastas experimentais e a um desejo pela apropriação feminista da linguagem cinematográfica. Compreender esse momento histórico, considerando as transformações nele ocorridas como cruciais para o desenvolvimento da relação entre o feminismo, a teoria e a prática de cinema, pode nos oferecer pistas para entendermos de que formas a inscrição de si, enquanto ferramenta de linguagem, é capaz de articular o desejo por uma intervenção estética no cinema protagonizada pelas sensibilidades feministas. A profunda relação entre a obra de Akerman e a Teoria Feminista do Cinema desde seu surgimento, nos anos 1970, aponta para a importância de discutirmos como essas questões contextuais podem influenciar a realização e a recepção, sobretudo crítica, de suas obras.

O recorte estabelecido nesse capítulo refere-se a filmes, de longa, média ou curta-metragem, dirigidos ou co-dirigidos por mulheres. Acima de tudo, os filmes abordados são realizados na Europa e nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 e 1970. Considerando o contexto político, social e cultural compartilhado por essas realizadoras, e inclusive por Chantal Akerman, é preciso considerar que o momento vivido pelo movimento feminista,

apesar de possuir reverberações em quase todo o mundo, no continente europeu e em território norte-americano possuía características não compartilhadas por outros países. Na América Latina, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela ascensão e governo de regimes ditatoriais, que delimitavam as condições de vida das mulheres envolvidas com os movimentos de liberação (assim como demais grupos militantes de causas progressistas ou de esquerda), obrigados a funcionar na clandestinidade. Por conseguinte, as pautas dos movimentos feministas latino-americanos traziam consigo as especificidades do contexto sócio-político vivido na região. No Brasil, por exemplo, grupos feministas dedicavam-se frontalmente a combater a ditadura militar, como foi o caso do Movimento Feminino pela Anistia, formado em 1975 (RIBEIRO, 2018, p. 45). Considerando a influência desse contexto na produção artística e intelectual feminista latino-americana e brasileira, bem como a conjuntura específica de outros países, acreditamos ser um equívoco trabalhar com objetos realizados em contextos tão díspares à específica situação com a qual o início da produção cinematográfica de Chantal Akerman dialoga, relacionado também ao início das atividades da Teoria Feminista do Cinema. Período esse de intensas trocas entre prática e teoria no campo do cinema, no qual as acaloradas discussões estético-políticas que permeavam todas as manifestações artísticas se mostraram especialmente relevantes no campo do cinema.

No Capítulo 3, por fim, discutimos como as situações de autoinscrição corporal articuladas no trabalho de Akerman se relacionam com a ideia de autoria, pensando principalmente os conceito de *autoria performática*. Como veremos, esse gesto de inscrição de si permeia o trabalho da artista não apenas no cinema, mas também nas artes visuais e na literatura. A partir do conceito de *poéticas autorais (auteurepoetics)*, propomos possíveis diálogos entre textos vinculados em diferentes mídias e plataformas que trazem consigo, em comum, a presença marcante do corpo da autora. Discussão importante no contexto da teoria do cinema, a autoria e sua presença nas discussões do cinema, enquanto tema e metodologia, é neste capítulo brevemente sumarizada tendo como principal fonte a historiografia de Jean-Claude Bernardet. Nossa análise inspira-se, sobretudo, no pensamento de autores(as) como Raymond Bellour, Kaja Silverman, Cybelle H. McFadden e Yvonne Tasker, que propõem em seus trabalhos uma certa noção de autoria localizada dentro do texto de maneira visível e radicalmente literal – e que pode ser apropriada esteticamente ou politicamente por diferentes projetos cinematográficos.

A opção de não ilustrar o texto com figuras ou *frames* correspondentes às cenas dos filmes comentados surge em parte por desejarmos que seja, o próprio texto, uma ilustração das cenas, filmes e imagens a partir das quais pensamos (DELEUZE, 1985, p. 08). Para além disso, buscamos também evitar uma redução da proposta de análise aqui apresentada ao aspecto visual ou pictórico da autoinscrição. Uma vez que consideramos a inscrição corporal da autora em seus filmes em termos dificilmente traduzíveis para a imagem estática – a voz em seus diferentes registros, a inscrição do ponto de vista na cena e o diálogo com o extracampo, por exemplo – decidimos que a inclusão de *frames* ilustrativos, sobretudo daqueles que contassem com a imagem do corpo da realizadora em tela, poderiam se desviar dos objetivos de nossa análise. Esperamos que as descrições presentes no texto (especialmente no Capítulo 1 cumpram com seu objetivo de trazerem, durante a experiência da leitura, um pouco do movimento, da força e da potência dos filmes discutidos.

1 A CINEASTA NA *MISE-EN-SCÈNE*: ARTICULAÇÕES ENTRE CORPO E AUTOINSCRIÇÃO NO CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

A comunicação entre os espaços dentro e fora de campo no cinema é tratada por Michel Chion em seu livro *La voix au cinéma*, originalmente publicado em 1982, como um possível jogo de “pique-esconde”, no qual a relação entre a imagem visual e a voz de um personagem se articula (CHION, 1999, p. 18). O autor utiliza o termo *acusmática*, aplicado à teoria musical nos anos 1950 por Pierre Schaeffer, para conceituar a existência de um som cuja origem não seja, de imediato, visivelmente identificável – as origens da palavra remetem à filosofia grega antiga, mais especificamente à prática atribuída às aulas ministradas por Pitágoras, nas quais seus alunos deveriam ouvir a voz do mestre sem visualizar seu corpo, evitando distraírem-se do conteúdo presente em sua fala. No caso específico da voz, *acusmètre* é o nome dado pelo autor ao ser cuja referência visual está ausente num sistema, apesar de ouvirmos sua voz. O exemplo mais simples: o de uma pessoa com quem falamos ao telefone sem a possibilidade de vermos seu rosto. Uma situação acusmática e uma situação visível, por definição, não se diferenciariam por características materiais do som empregadas de maneira diferente em uma e outra, mas propriamente na relação entre o que (não) vemos e o que ouvimos (idem, p. 19).

No cinema, afirma Chion, a definição de *acusmètre* encontra-se numa zona de constante insegurança, dada a possibilidade de, a qualquer momento, o corpo ao qual pertence essa voz ser mostrado ao espectador (idem, p. 20). Ainda, as implicações estéticas e narrativas dessa presença acusmática estão, ele aponta, diretamente ligadas ao fato da origem dessa voz, a imagem desse personagem cuja voz ouvimos, ter sido revelada ou não, sendo a mais comum dessas presenças a de um *acusmètre* que tudo vê, que está em todo lugar e encontra-se não-localizado corporalmente, aproximando-se dos poderes de Deus²³, assim como visto em *O Testamento do Dr. Mabuse*, de Fritz Lang (Alemanha, 1933), e na voz onisciente do computador Hal em *2001: uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick (EUA, 1968), para citarmos alguns poucos e conhecidos exemplos (idem, p. 23-24). A possibilidade de “desacusmatização” de uma voz num filme, dada pela revelação de sua origem corporal, implicaria na perda de seus “poderes”: aqui, me refiro não apenas à metáfora de um “ser Todo Poderoso” utilizada por Chion, mas também à sua denominação dessa voz descorporalizada

²³ Não será essa a única vez que Chion, no mesmo livro, se utiliza de uma metáfora dessa natureza, tendo inclusive se referido a Deus como sendo o “maior *acusmètre*” que já existiu.

como possuidora de uma espécie de “virgindade”²⁴ (sic), conforme o corpo ainda não tenha sido revelado pela imagem (idem, 23). Não obstante, o autor afirma ser a des-acusmatização um movimento que “fortemente lembra um *streptease*”, fazendo uma analogia entre a forma como o processo de revelação da imagem misteriosa poderia se dar progressivamente em ambos os casos (idem, p. 28).

Kaja Silverman, em seu livro *The Acoustic Mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema* (1988), opõe-se a essa metáfora proposta por Chion, principalmente pelo fato que essa comparação reafirma uma relação estrita entre o corpo feminino e o espetáculo visual, ao mesmo tempo em que alinha o masculino à capacidade de visão²⁵ (SILVERMAN, 1988, p. 59). Silverman reconhece, contudo, o marco teórico responsável por atribuir à voz acusmática, por ela denominada *voice over*, as características de uma espécie de autoridade narrativa que transcende a noção de corpo:

Há um consenso teórico geral de que o *status* teleológico do *voice-over* desincorporado é o efeito da manutenção de sua origem num lugar fora da câmera, inacessível ao olhar do aparato cinematográfico ou do sujeito que olha - de violar a regra da sincronização de forma tão absoluta que a voz é deixada sem um *locus* identificável. Em outras palavras, o *Voice-over* é privilegiado ao ponto que transcende o corpo. Inversamente, ele perde poder e autoridade com cada invasão corporal, de um sotaque regional ou “grão idiosincrático” até a definitiva localização da imagem. A sincronização marca o momento final em quaisquer dessas tais localizações, o ponto de inteira e completa “corporalização”²⁶. (SILVERMAN, 1988, p. 49)

Para a autora, o cinema historicamente se utiliza da diferenciação sexual na maneira como distribui os significados atribuídos a essas vozes em *off*, seus *poderes*. A subjetividade feminina, portanto, estaria incorporada dentro de um lugar “exageradamente diegético”, associado à interioridade narrativa, enquanto a subjetividade masculina se relacionaria com a

²⁴ Posto que a metáfora empregada pelo autor possui caráter explicitamente misógino, evidenciamos seu uso neste trabalho justamente em razão da contraposição realizada por interlocutoras de seu pensamento como Kaja Silverman, que ao disputarem o conceito de voz acusmática e outras discussões acerca do emprego da voz no cinema, apontam para as contradições machistas presentes não apenas na linguagem dos filmes, mas também na linguagem teórica e crítica que os interpreta e interpela.

²⁵ No original: "There is a general theoretical consensus that the theological status of the disembodied voice-over is the effect of maintaining its source in a place apart from the camera, inaccessible to the gaze of either the cinematic apparatus or the viewing subject—of violating the rule of synchronization so absolutely that the voice is left without an identifiable locus. In other words, the voice-over is privileged to the degree that *it transcends the body*. Conversely, it loses power and authority with every corporeal encroachment, from a regional accent or idiosyncratic "grain" to definitive localization in the image. Synchronization marks the final moment in any such localization, the point of full and complete "embodiment." (p. 49)." Tradução nossa.

visão total, a autoridade: uma relação de exterioridade em relação à própria diegese. Essa “visão externa” está, assim, identificada com o próprio aparato cinematográfico, e se inscreve no filme desta maneira, ao passo que à mulher, enquanto estratégia de inscrição subjetiva no filme, cabem os movimentos ligados à exibição visual de sua figura, ao espetáculo de seu corpo feminino. Esta disposição de atribuições e poderes da voz é colocada por Silverman a partir de um conjunto que a própria identifica como “cinema Hollywoodiano”, de maneira que sua análise reflita a recorrência dessas estratégias e seu uso dominante quase que tão somente nesse (amplo e robusto) filão do cinema. A partir disso, questionamos aqui quais seriam as possibilidades de inscrição de um *voice-over*, de uma voz em *off* ou de uma voz acusmática, para retomar o conceito de Chion, dentro de um regime de imagens produzido de acordo com outra lógica de realização, largamente identificada no contexto da crítica de cinema como “autoral”, e considerando essas estratégias como partes de uma análise estética transversal, que as leia a partir de sua relação com outros elementos constituintes da experiência proposta pelos filmes em questão e das formas de engajamento que podem suscitar. Tomaremos como objeto os filmes da cineasta Chantal Akerman, cuja obra dialoga não apenas com uma tradição outra de cinema (francês, autoral), mas também com a experiência do gênero, e cujo surgimento e reverberação – todo o contexto de produção e reprodução – se dá à luz de debates importantes acerca da condição das mulheres na sociedade, realizados na esfera pública, de maneira generalizada, e também especificamente no campo do cinema.

Neste capítulo, discutiremos cinco filmes realizados por Akerman entre 1968 e 2015, que utilizam a voz, seja ela em *off*, acusmática ou assincrônica, como uma forma de inscrição corporal performada pela própria cineasta. Em todos, a relação entre o espaço filmado (quadro) e o fora-de-campo, proponho, é o que possibilita a construção de um corpo, ainda que fragmentado, desintegrado, como dispositivo de *mise-en-scène*. Para além da voz, como veremos, o ponto de vista visualmente estabelecido por Akerman (*Lá, Não é um filme caseiro*), e até mesmo a imagem de seu corpo propriamente inscrita (*Saute ma ville, Eu, tu, ele, ela*), sugerem uma relação de apropriação da imagem pelo corpo da cineasta, antes mesmo de que por suas ideias ou pelo seu ponto de vista, e atuam como uma indicação de sua presença.

1.1 *News from home* (1977)

As cartas da mãe, residente em Bruxelas, enviadas à filha, vivendo em Nova York, são ponto de partida para a realização de *News from Home* (Chantal Akerman, 1977). Enquanto vemos imagens da cidade norte-americana, por meio de planos abertos de suas ruas e vagões ou estações de metrô, uma voz feminina, atravessada pela sonoridade urbana, as lê. O que sabemos sobre essa voz, para além do provável gênero de sua emissora, refere-se às suas características materiais, aos adjetivos que podemos, no momento da escuta, lhe atribuir: seu volume, que varia entre médio e baixo, seu tom informal, mas pouco apaixonado. A voz é da própria filha, Chantal Akerman; o que seria a princípio uma informação extra-filmica, a qual só um(a) espectador(a) informado(a), talvez interessado pela figura ou pelo trabalho da diretora poderia ter acesso, é revelado pelo filme através do pequeno detalhe da coincidência entre o gênero e o destinatário das cartas e os de quem as lê, uma vez que a sobreposição da voz às imagens da cidade é, no mínimo, uma pista do fato de que é a dona daquela voz que caminha pelas ruas, que as olha, que as filma.

Com justiça, é possível dizer que o filme mais sugere esse significado do que propriamente o revela ao(à) espectador(a). A associação entre a presença da cineasta e a existência dos planos dos espaços públicos em Nova York, por exemplo, somente se tornará apreensível através de um pequeno ruído na imagem provocado pelo olhar dos transeuntes que encaram, insistentemente ou de maneira mais contida, a câmera, como que denunciando a presença física de um(a) enunciador(a), alguém que se encontra atrás de todo o aparato, num espaço anterior ao pro-filmico, e do qual jamais teremos qualquer referência imagética de rosto ou de corpo. A mera presença desses planos ponto-de-vista não garante que se trate, nesse caso, da presença de Akerman por trás das câmeras. Com efeito, é conhecido o trabalho de Babette Mangolte²⁷ como diretora de fotografia de *News from Home*, o que indica sua atuação como operadora de câmera durante a filmagem dos planos que aqui discutimos²⁸. Tratamos, portanto, de um jogo de ilusionismos produzidos posteriormente à filmagem das

²⁷ A diretora de fotografia e cineasta francesa Babette Mangolte trabalhou com Chantal Akerman em diversos filmes além de *News from Home*, como *Jeanne Dielmann*, *Hotel Monterey* e *La Chambre*. Radicada em Nova York, também colaborou com artistas como Trisha Brown e Yvonne Rainer (WESTON, 2018, n. p.)

²⁸ As informações sobre a composição da equipe técnica de *News from Home*, bem como dos demais filmes aqui citados, foi obtida a partir da consulta à página das obras no Internet Movie Database. Ver: https://www.imdb.com/title/tt0076452/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast. Acesso em 01 de Dezembro de 2018.

cenas, a partir da montagem do som e da imagem, dependentes da experiência espectral para se concretizarem e produzirem um ou outro significado. Ainda que o(a) espectador(a) possa, por associação, inferir se tratar da presença da diretora, dona da voz que ouvimos, personagem das cartas que são narradas, objetivamente o que existe é a certeza de que o dispositivo que capta aquela imagem é um corpo presente no extracampo e que é notado por aqueles que são filmados.

Em um dos planos filmados dentro dos vagões do metrô em movimento, esse ruído se amplifica e toma uma nova proporção a partir do olhar incisivo de um senhor que encara a câmera com desconfiança, até que decide se retirar do vagão e caminhar em direção a um outro, abandonando gradualmente nosso campo de visão. Durante todo o filme, os olhares tímidos e curiosos das pessoas nas ruas vão ao encontro do nosso próprio olhar, colado por um plano ponto-de-vista à perspectiva da câmera, geralmente esquivando-se com rapidez do constrangimento ali gerado dentro de uma duração que não excede poucos segundos. Todavia, o longo plano filmado dentro do vagão, acima descrito, ultrapassa esse limite confortável de interpelação, potencializando o embate silencioso travado entre esses olhares.

A insistência de ambos no confronto, que culmina no afastamento do homem e em seu protesto silencioso ao retirar-se do vagão, é o ápice ou o momento mais sensível da tomada de consciência de um corpo presente em cena que é, para o espectador, “invisível”. O olhar dos transeuntes e o gesto específico deste homem, contudo, promovem uma ruptura nessa relação de invisibilidade e trazem para dentro do quadro a existência de um alguém ocupante do lugar de onde o ponto-de-vista do filme é estabelecido, que compartilha com os transeuntes, fisicamente, de um mesmo espaço e de um mesmo tempo. Sublinhamos “ponto-de-vista” pela ambiguidade presente na identificação dos planos de *News From Home* como representações do olhar inscrito na imagem. Como mencionado anteriormente, a perambulação em Nova York pode ser lida como o trajeto realizado sob a perspectiva de Chantal, à qual a nossa própria visão se “colaria” numa relação de sutura, de acordo com a teoria do dispositivo cinematográfico, e também de identificação primária, correspondente à identificação do(a) espectador(a) com o olhar do(a) cineasta, conforme estabelece Christian Metz (ELSAESER; HAGENER, 2010, p. 89-90). Contudo, o olhar da enunciação do qual falamos aqui diz respeito menos ao olhar *voyeurista* e dissociado da narrativa, do que a um olhar narrativamente inscrito e, sobretudo, corporalmente identificável, ainda que o corpo seja

escamoteado do campo de visão pelo aparato de filmagem. Este aparato, por si só, não significa nada: torná-lo evidente, visível ou perceptível, identificável, é justamente acusar a presença de um(a) enunciador(a), ou de uma enunciação – de um mecanismo que se apropria de algum tipo de técnica para que existam aqueles fluxos de imagem. Inevitavelmente, essa presença também acaba por habitar o discurso do filme e, no caso de *News from Home*, ela complica mais ainda o jogo das atribuições de quem ocuparia o lugar de personagem ou enunciador(a). Melhor dizendo: o jogo de como essas atribuições se articulam na superfície do filme e para além dela.

Ainda que tal associação possa ressoar naquilo que Silverman chama de antropomorfismo do aparato cinematográfico, ou seja, a associação entre a câmera ou o gravador e a visão ou a audição humanas (SILVERMAN, 1988, p. 11), nos interessa aqui apontar para uma relação possível entre o quadro e o fora-de-quadro, fundamentada pela ausência da imagem visível de um corpo e a presença absoluta de sua voz, que se inscreve na experiência deste filme, e através da qual Akerman possa também inscrever a si própria, inscrever sua performance, seu corpo; evocar sua presença, para além de seu gesto autoral como cineasta.

O enquadramento é a delimitação daquilo que entra num conjunto artificialmente fechado, denominado quadro (DELEUZE, 1985, p. 30). Todo quadro, sabemos, por sua própria existência delimita um extra-quadro ou *extracampo*, que compreende aquilo que, "embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê" (idem, p. 26-27). Deleuze propõe a existência de dois modos diferentes de extracampo, sendo eles o de um conjunto mais vasto do que o quadro, que o prolonga (relativo), ou o de um todo que integra também este quadro e não pertence à ordem do visível (absoluto) – como coloca o filósofo, esse segundo aspecto poderia ser atingido indiretamente, no infinito, por intermédio e extensão do primeiro ou, num outro caso, a partir de uma limitação desse primeiro aspecto, de sua neutralização (idem, p. 28):

Num caso, o extracampo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutra caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que "insiste" ou "subsiste", um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do extracampo se misturam constantemente. Mas quando consideramos uma imagem enquadrada como um sistema fechado, podemos dizer que um aspecto se sobrepõe ao outro segundo a natureza do "fio".

Quanto mais grosso for o fio que liga o conjunto visto a outros conjuntos não vistos, melhor o extracampo cumpre sua primeira função, que é de acrescentar espaço ao espaço. Mas, quando o fio é muito tênue, ele não se contenta em reforçar o fechamento do quadro, ou em eliminar a relação com o exterior. Ele não garante, evidentemente, uma isolamento completa do sistema relativamente fechado, o que seria impossível. Mas quanto mais tênue for, mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado. (idem, p. 28)

Temos que o extracampo em *News from Home* caracteriza-se como a ausência visual do corpo da filha, Chantal Akerman, em tela, ao passo que o próprio se manifesta a partir do *voice over* e do olhar ou postura dos personagens em relação à presença da câmera. A incitação provocada por essas manifestações corporais, que chamaremos de “invisíveis”, acrescenta um espaço contíguo ao espaço da tela, do visível, que é o espaço no qual se encontra o sujeito da enunciação, nesse caso também personagem do filme. Por nunca chegar ao seu fim - não existe o momento no qual o corpo de Akerman é revelado, esse movimento desdobra-se e repercute de maneira mais radical por toda a organização fílmica, atestando, como aponta Deleuze, uma presença mais *inquietante*. Tal presença se revela como uma representação distorcida, enviesada do “eu” (MARGULIES, 2016, p. 248).

As vozes são emitidas e se dirigem ao mesmo lugar. Elas ecoam de um espaço paradoxal, ao mesmo tempo origem e fim, causando um curto-circuito na comunicação. Os pronomes “eu” e “você” geralmente definem um sujeito em relação a outro, porém, nesse caso, esses portadores de subjetividade aparecem precariamente enraizados. *News from Home* questiona a noção de presença, de uma fonte única e evidente de discurso, no momento mesmo em que a diferença e distância parecem abolidas: o momento do proferimento. Emissor e destinatário se confundem, negando uma identidade essencial de um e de outro. (MARGULIES, 2016, p. 249)

A voz de Akerman, que se sobrepõe a essas imagens, poderíamos delimitar como acusmática, uma vez que este corpo a partir do qual ela se projeta permanece a nós visualmente oculto. Contudo, não diremos que esse corpo se faz ausente ou invisível, e sim que seu movimento de “desacusmatização” se dá de maneira não-visual, a partir da inscrição desse corpo situado num extracampo imediatamente prolongável ao campo, trazido à cena pelos olhares e posicionamentos corporais dos personagens-transeuntes que, como se um espelho estivesse ali instalado, o percebem e relatam sua presença de maneira simultânea.

Todavia, o poder de *acusmètre* dessa voz, conforme delimita Chion, já se encontra desestabilizado pela maneira como a narração se costura em meio à paisagem sonora, sobretudo aos ruídos da cidade.

É notável a presença de um forte sotaque francês na voz que lê um texto em língua inglesa, provavelmente traduzido para o idioma e não originalmente escrito desta forma, se nos arriscarmos a presumir que a mãe de origem polonesa, residente na Bélgica, provavelmente não escreverá para a filha em inglês – em dado momento, ela chega a saudar a filha pelo fato de que esteja, durante sua estadia em Nova York, aprendendo o idioma falado na cidade, afirmando que isso será muito positivo para o futuro da jovem. Para além disso, em por vezes o conteúdo do texto falado se perde²⁹ em razão da interferência de sons de trânsito, automóveis, veículos diversos de transporte: toda uma "sinfonia urbana" que inunda o filme atingindo, inclusive, o *voice over*, não se deixando conter por sua suposta autoridade ou absolutez. Como aponta Silverman no trecho anteriormente citado, essa voz perde seus “poderes” a cada grão idiossincrático inserido que torne-a passível de identificação ou, nesse caso, passível de *corporificação*. Segundo Ivone Margulies, os ruídos da cidade, que a uma primeira vista parecem sons indiciais, captados e reproduzidos juntamente à imagem que vemos, se encontram fora de sincronia, o que torna a sua interferência no fluxo do *voice over* ainda mais ruidosa e capaz de desviar nossa atenção ou, dizendo de outra maneira, desautorizar a existência autônoma e absoluta do *voice over* e fazê-lo flutuar entre o que é dito e o que é visto (MARGULIES, 2016, p. 249). Para a autora, tal separação da imagem e do som em dois regimes distintos e quase conflitantes de atenção acompanha também a disjunção entre o espaço da escrita da carta, aquele ocupado pela mãe, e o espaço da performance de Akerman, enquanto estrangeira, residente em Nova York: a intimidade e a ternura do texto reivindicam proximidade e afirmam a existência e a insistência do laço afetivo, mas as interrupções da cidade, através dessa incontestante e ruidosa paisagem sonora, transmitem a distância (idem, p. 249-250).

Apesar de não nos depararmos com a figura da leitora-narradora em nenhum momento do filme, a imagem dessa mulher é trazida a partir de outros meios que não o propriamente visual, e para além desse prolongamento imediato do extracampo indicado pelo

²⁹ Esse efeito perde potência nas versões legendadas do filme, que tendem a suprimir os momentos de confusão sonora, nos quais o texto lido por Chantal se torna parcialmente inaudível, pelo conteúdo integral do texto, transcrito sem as interrupções das quais tratamos aqui.

comportamento dos transeuntes, que relata uma presença física sensível ao espectador ainda que essa esteja anterior ao nosso campo de visão. Temos que “a filha”, apesar de sua ausência visual, é uma presença pulsante no filme, trazida a todo momento no texto da mãe, que reivindica periodicamente suas respostas, pedindo diversas vezes que Akerman lhe escreva de volta com rapidez e finalmente lhe dê notícias. À essa ansiedade materna e também ao carinho das palavras escritas, Akerman responde com a sobreposição de uma voz, a sua voz, colocada de forma protocolar, monótona, dando mais atenção às palavras ali contidas do que à emoção ou à intenção que, provavelmente, motivaram a escritura das cartas. Repetidamente, ela lê as queixas e pedidos de sua mãe e recusa-se a respondê-los, optando por se colocar diante das cartas a partir de uma releitura, de uma interpretação performática: a estrutura "serial e aditiva" (MARGULIES, 2016, p. 248) do filme amplifica esse efeito de negação de uma resposta ao organizar, ao longo de todo o filme, as cartas, escritas dentro de uma mesma relação remetente-destinatário (de mãe para filha), de maneira que sejam separadas apenas por longos silêncios – e nunca por um contato feito na direção oposta.

Trata-se de um eco filial e torto que repete as mesmas palavras queixosas da mãe. "Minha querida", Akerman lê em inglês com forte sotaque francês, “abraços e beijos de sua mãe que a ama”. Ou: “Eu vivo ao ritmo de suas cartas”. Emprestando a própria voz ao texto materno, ela cria uma estranha superposição de papéis e desequilibra a ficção autobiográfica. Akerman ventriloquiza a mãe: “Você sempre escreve a mesma coisa, e eu tenho a impressão de que você não diz nada”. Dar voz à reclamação materna é sua reação à reclamação: a escrita materna se torna dela, e à força. Ainda assim, essa escrita é menos uma resposta à mãe do que seu eco vazio. (idem, p. 249)

News from Home lida duplamente com a inscrição do corpo de Akerman, a partir de sua ausência visual e de sua presença, fragmentada, que se dá exclusivamente de maneira não-visual, ora a partir da convocação do espaço extracampo, ora a partir da voz em *off* que lê as cartas da mãe. Esse corpo fragmentado se une em torno de uma personagem, que ocupa também lugar discursivo na narrativa, cuja constituição não é visual, apesar de deixar rastros, evidências. Sua presença dilui-se por entre distintas posições perante a narrativa: ela é a personagem invocada pela mãe nas cartas, bem como é quem empresta sua voz, manifestação de seu corpo, para a narração em *off* – esse *locus* é por si só ambivalente, uma vez que mistura a posição de enunciadora, ao reter o corpo no extracampo e identificando-o em alguma

instância com o aparato, com a posição da *performer*. Esses papéis não se invalidam: eles se sobrepõem e modificam-se entre si na relação com o todo.

1.2 *Não é um filme caseiro* (2015) e *Lá* (2006)

Também em *Não é um filme caseiro*, último longa-metragem realizado por Akerman, lançado em 2015, a cineasta se multiplica nos lugares de personagem e de autora ou enunciativa, inscrevendo-se de maneira ambivalente e transitando pela narrativa a partir de dois pontos de vista nunca totalmente dissociados, uma vez que é um mesmo corpo o ponto referencial dessas duas *personas*. Também a mãe de Akerman, Natália, é central para a estrutura de *Não é um filme caseiro*, organizada a partir dos encontros e conversas entre mãe e filha, realizados por ligações via *Skype* ou na casa de Natália, em Bruxelas, onde por vezes também está a irmã de Akerman, Sylvaine. Aqui, portanto, a presença de Natália não é mais evocada a partir de seu texto, suas palavras recolocadas na voz de Akerman, como é em *News from Home*; são a sua imagem e a sua própria voz que se colocam em diálogo com o corpo e a câmera de Chantal, enquanto as memórias dessa mulher, sobrevivente de Auschwitz, são evocadas por ela e por outras mulheres que estão à sua volta, como a cuidadora, de origem latina (uma imigrante, portanto, assim como Natalia), também entrevistada por Chantal³⁰.

Enquanto *News from Home* é marcado pela ausência da imagem do corpo e pela sugestão de uma presença no extracampo através, sobretudo, da voz, *Não é um filme caseiro* aposta na fisicalidade dos encontros, principalmente entre mãe e filha, mesmo no momento em que as duas não dividem objetivamente o mesmo espaço. Quando Chantal conversa por *Skype* com sua mãe, “para mostrar que não existem distâncias no mundo”³¹, é a tentativa de uma aproximação corporal que ela dá a ver de forma mais expressiva – ainda que seja esse corpo tão somente uma imagem codificada por um tecnologia digital. Aqui, é importante colocar ambos os filmes lado a lado e pensar, a partir da própria frase de Akerman, a atualização de uma estratégia de comunicação e, em última instância, de aproximação entre

³⁰ Embora Natalia seja, dentre as mulheres de *Não é um filme caseiro*, a única com presença constante nos filmes de Akerman, a presença da irmã e da cuidadora já havia sido desenhada em seus romances (que serão discutidos mais adiante), *A Family in Brussels* (2003) e *Ma mère rit* (2013).

³¹ Chantal, ao ser questionada pela mãe sobre o motivo de filmar a ligação e de incluir esse momento no filme, oferece essa resposta.

dois sujeitos. Se no filme de 1977 a estratégia de comunicação (que se traduz em dispositivo fílmico) é o texto das cartas, bem como a temporalidade dessas correspondências, que percorrem terra e oceano para chegarem até seu destinatário, em 2015 é a imediatez das chamadas de vídeo online que possibilitam e mediam uma comunicação instantânea, imagética, cuja resposta não pode ser postergada como eram as respostas às cartas outrora trocadas entre mãe e filha: a distância espacial já não se imprime na troca de informações, os tempos estão mais confusos, sobrepostos, e isso se impõe na troca entre os sujeitos, como pontua Fábio Andrade:

Esta sensação de proximidade misturada com a certeza da distância é belamente ativada pelo primeiro corte do filme: poucos planos depois de o vendaval ter soprado contra os galhos de uma árvore em uma paisagem ancestral, a câmera mostra o jardim da mãe da diretora, onde uma cadeira está jogada de ponta cabeça, como se o vento que soprou do outro lado do mundo pudesse de fato tê-la virado. Enquanto em *Lá* a proximidade ao olho do furacão impedia que a diretora transgredisse as cortinas translúcidas que cobriam a janela e interagisse de fato com a vida do lado de fora, aqui a distância é subsumida pela ligação invisível que conecta mãe e filha (palavras que podem ser lidas tanto literal quanto alegoricamente). (ANDRADE, 2016, n. p.)

Há uma tentativa, para além disso, de se aproximar o quanto for possível da superfície dessa imagem no momento em que Akerman aproxima sua câmera da tela do computador, na qual vemos o rosto de sua mãe. O plano fechado do vídeo, por si só em baixa resolução, transforma essa imagem em algo mais abstrato e menos "realista" do que um rosto, e dá a ver os *pixels* que são, de fato, a matéria que constitui aquele corpo, ressaltando propriamente a realidade daquela imagem e sua condição de representação.

Tendo uma câmera portátil em mãos, é Akerman quem filma boa parte das cenas do filme, estratégia que também contribui para a criação de uma relação de proximidade entre a cineasta e sua mãe. A voz acusmática de *News from Home*, responsável por prolongar o espaço fora de quadro e transformá-lo numa presença sensível, não está aqui presente. O filme é marcado, pelo contrário, por uma relação de indicialidade da voz em relação às personagens filmadas, inclusive a própria Akerman, que se reveza em frente e atrás da câmera. Até então, o gesto cinematográfico parece inteiramente comprometido com a proposta de um documentário em sua variação mais pessoal e íntima, cuja investigação se dá no registro de um cotidiano quase que exclusivamente domiciliar. É, contudo, o próprio título que nos

aponta para a impossibilidade dessa classificação: este não é um filme caseiro. Apesar de ser pontuado pelos detalhes singelos da intimidade familiar, como comer, tomar os remédios, lembrar-se do passado e narrar as memórias (MARGULIES, 2016, p. 50), o filme não se contenta em permanecer dentro da estrutura de *home movie* a qual essa matéria filmada está inevitavelmente ligada. Como é comum no cinema de Akerman, as atividades cotidianas são ancoradas por corpos inseguros quanto à própria estabilidade, personagens donos de um gestual confuso, errante e atrapalhado. Isso não apenas coloca em questão a relação entre os objetos desse cotidiano e os sujeitos que os manipulam, mas também o significado próprio dessas atividades, a partir da desconstrução dessas operações tão básicas e mecânicas que acabam por se tornar gestos esvaziados de sentido e abertos para a comicidade, para o absurdo ou para a irrupção de alguma rebeldia.

Em *Não é um filme caseiro*, nos atentaremos especificamente para a presença de planos nos quais Akerman, empunhando sua câmera portátil, enquanto filma alguma dessas cenas cotidianas dentro de casa, se desequilibra e perde o controle sobre a imagem captada ao deixar a filmadora cair. Como foi dito, a presença de Akerman atrás da câmera é, desde as primeiras cenas do filme, um componente da *mise-en-scène*. Este é revelado por meio da inscrição de sua voz, que conversa com Natália, e da própria reação de sua mãe a alguém que se coloca invisível, por detrás do aparato – seu olhar, seu caminhar em direção à câmera. Em dado momento, essa presença passa a se revelar pela própria instabilidade da câmera, responsável por dar a ver a ação de um corpo que a opera e que imprime na imagem e no som a cadência de seus gestos.

Tudo começa quando Chantal filma seu reflexo no vidro de uma janela da cozinha. A partir de então, ela caminha com a câmera, na altura de seu olhar, apontada para frente, filmando aquilo que vai se revelando pelo caminho. Não é, porém, uma caminhada contemplativa. As imagens tremidas e fora de foco revelam o desequilíbrio do corpo que opera a câmera e a traz junto de si, denunciando os tropeços de um caminhar desajeitado. A própria busca por uma imagem a se filmar parece um tanto atabalhoada e ansiosa, estando o quadro sujeito à aparição de partes aleatórias de qualquer objeto que a cineasta encontre pelo caminho, quando não está completamente tomado pelo breu, pela escuridão típica da junção de um cenário pouco iluminado com um dispositivo de filmagem doméstico ou portátil – mais ao final do filme, será a luz estourada de um dia de sol, que colore tudo o que a câmera filma

de um branco estridente, que veremos. Sobretudo, o tom dessa caminhada é dado pela respiração de Chantal, sempre ofegante e muito próxima de nós. A voz, responsável pela delimitação de sua presença em tantos momentos deste e de seus demais filmes, sobretudo documentários, é substituída por esse ruído incômodo, angustiante, que remete imediatamente à presença de um corpo humano próximo. Chantal segue caminhando pela casa, adentrando cômodos: banheiro, quartos, sala, cozinha. Ainda que o ritmo de sua respiração esteja, finalmente, menos ofegante, seus passos ainda parecem incertos, e as imagens que vemos, captadas por sua câmera, não são precisas em enquadrar nenhum objeto ou cena: parecem, pelo contrário, buscar algo que não está lá. São esses momentos que indicam uma relação irrevogável de proximidade entre o corpo da cineasta e a imagem que se coloca na tela, denunciando a instabilidade do gesto próprio de empunhar uma câmera e apontá-la em direção a um objeto. Assistir à sequência descrita acima é colocar-se em relação direta com o corpo da cineasta, que se faz presente pela inscrição de sua voz e de sua respiração, de seu ponto de vista e de seu olhar, do seu caminhar e do ritmo de seus passos.

Mais tarde, quando Natália adormece no sofá, ao passo que Sylvaine tenta mantê-la acordada e pergunta se ela passa bem, Chantal aparece em quadro, com sua câmera em punho, filmando-a. Concentrada em sua própria ação, Chantal dá um passo à frente, para melhor captar a imagem, e acaba por tropeçar num móvel do centro da sala, que ela não viu. Ela, então, senta-se ao chão e segue filmando a mãe. Nessa sequência, portanto, Akerman não é responsável por filmar a imagem que vemos, porquanto está inserida dentro do quadro. Suas ações se colocam no jogo da *mise-en-scène* não a partir dos gestos de seu corpo, como na sequência anterior, ou de sua voz potencialmente acusmática, como acontece também em *News from Home*, mas a partir da sua imagem, da inscrição de uma representação visual de seu corpo. Contudo, essa representação se refere também a seu papel de realizadora, de criadora das imagens que vemos. O fato de empunhar a sua câmera, e mesmo de perder o equilíbrio ao andar enquanto a manuseia, confunde novamente os lugares ocupados por Akerman em *Não é um filme caseiro*. A proximidade que temos de seu corpo nos planos subjetivos do filme, nesse momento, dá lugar a uma distância que se revela, no momento da queda, também muito íntima ao captar esse momento de fragilidade de seu corpo. Aqui, Akerman deixa de ser a filha ou a cineasta, e passa a atuar, diante de uma câmera fixa e distante, enquanto uma figura situada na intercessão desses dois papéis.

Akerman, neste filme, flutua permanentemente entre os papéis de personagem e de uma autora “exposta” às lentes da câmera. A cineasta se coloca dentro do filme não apenas como a interlocutora das ideias que ele busca articular, tampouco como a filha em busca de colher as memórias da própria mãe, já no final de sua vida. Ela se insere a partir da materialização sensível de sua presença, ainda que muitas vezes ela não esteja visível no quadro. Nesses momentos, sua presença está sobretudo na dimensão sonora, por meio de uma ofegante respiração. Em *Lá* (2006), é também a banda sonora responsável por inserir na *mise-en-scène* a sensação de um corpo presente, ainda que não visível. Realizado quase inteiramente nas dependências de um apartamento em Israel, *Lá* é um documentário realizado por Akerman em Tel Aviv, no qual a cineasta se debruça sobre sua própria identidade judia a partir das memórias de sua família e de sua infância. Se em *News from Home* são as cartas da mãe lidas pela voz da filha que costuram a estrutura narrativa, aqui Chantal narra com as suas próprias palavras suas reflexões pessoais sobre essas questões, assim como relata os detalhes cotidianos da vivência no apartamento em questão: é como se ela lesse o próprio diário. Apesar de a câmera estar quase o tempo inteiro dentro do apartamento, dele vemos muito pouco. É, por meio de planos médios e fixos, a vista da janela e daquilo que ela dá a ver no espaço externo (trazendo eventualmente a presença de vizinhos, vistos ao longe em suas casas, seus terraços e varandas) que predomina na paisagem do filme. Como apontam Veiga e Italiano, a existência desse “enquadramento primordial”, criado pelo confinamento e pelo modo de visibilidade sempre o mesmo, mistura duração e repetição numa espécie de “diariedade condensada” (VEIGA; ITALIANO, 2015, p. 719)

Os pequenos acontecimentos e as memórias da narradora não se conectam em uma trama com início, meio e fim, e assim sobram dias como fragmentos que se arrastam. [...] Se quase nada acontece na imagem, os eventos diários verbalizados por Chantal, como notas em um caderno, são insignificantes e fazem referência a um quase presente que dura todo o filme: Me deitei e dormi; Saí às 7 da manhã. *Eu não tinha mais cigarros; Telefonei para minha mãe e disse a ela que ia bem; Ouço um avião que passa; Comi o arroz, a água do arroz e as cenouras...* Mesmo quando não há uma referência explícita a um passado recente, a extensão do presente pela ordinariedade e repetição traz a sensação de calendário, dos dias que passam. *Enfim, a maior parte do tempo eu fico aqui, no apartamento e como as provisões da proprietária.* É através da expressão esparsa desses acontecimentos fracos, que não almejam nenhum fato incomum, que o espectador infere colando aqui e ali que Chantal está num apartamento que não é dela, que está ali para escrever, pois não só é possível ouvir o barulho das teclas, como a narradora menciona algumas vezes suas anotações que sumiram (VEIGA; ITALIANO, 2015, p. 719-720).

A repetição desse enquadramento ao longo do filme, em conjunto com a longa duração de cada um desses planos, atua no descentramento da nossa atenção, que se volta para pequenos detalhes como as mudanças de ângulos, as transformações na iluminação do ambiente, os pequenos movimentos das cortinas semi-transparentes que filtram a luz que vem de fora. A aproximação com uma tradição de cinema experimental, sobretudo ligado às vanguardas minimalistas (TAUBIN, 2007, n.p.), se torna bastante evidente ao nos atentarmos para o rigor formal com que a cineasta compõe os quadros e organiza a montagem. Em nenhuma ocasião temos um contraplano a esse enquadramento primordial, que daria a ver o interior do apartamento a partir de uma outra perspectiva.

Contudo, a presença de Akerman é, neste caso, assim como nos filmes anteriormente discutidos, indefectível. Sua voz, sobretudo, emerge na dimensão sonora como aquilo que costura narrativamente um filme de estrutura porosa e fragmentária. É a partir de sua fala que as cenas adquirem um sentido para além da dimensão formal e contemplativa garantida pela fotografia. A *mise-en-scène*, portanto, apesar de flertar com o experimental, tem como um elemento crucial o relato trazido pela voz de Akerman. É a partir dele, como coloca a autora na citação anterior, que o espectador pode ir “colando aqui e ali” informações sobre a estadia de Akerman, o que ela faz naquele apartamento e como esse confinamento se liga às suas reflexões sobre a sua identidade e a relação dela e de sua família com Israel.

Amy Taubin, ao comentar o filme, afirma que a cineasta une à tradição minimalista um “conteúdo humanista” geralmente ignorado por essas vanguardas (2007, n.p.), apontando, possivelmente, para uma união entre o formalismo do cinema experimental e uma presumível preocupação política ou ética do documentário presente em seu cinema. De certo, o que fica evidente em *Lá* é a criação de um regime do olhar baseado na rigidez, na repetição e na duração (estendida) de um enquadramento, sugerindo a distância e a abstração quase como imperativos dessa visualidade, ao mesmo tempo em que a dimensão sonora propõe uma relação de extrema proximidade com o filme. A voz de Chantal atua tecendo o fio narrativo que filia o(a) espectador(a) a partir de um tipo específico de relação com a obra: cognitivo, hermenêutico, interessado em compreendê-la ou desvendá-la. Mas é também essa voz uma superfície que nos atinge fisicamente, a partir dessa dimensão sensória que é a escuta.

Logo nos planos iniciais do filme, após alguns minutos de som ambiente - carros, pássaros e cachorros da vizinhança, tudo pouco discernível, aparentando estar muito distante

do local onde “estamos” – passamos a ouvir alguns passos e ruídos referentes à manipulação de um livro ou caderno folheado por alguém. A proximidade desse alguém e dos objetos que ele(a) manipula é perceptível justamente pelo volume desses ruídos, muito mais alto e discernível se comparado ao som ambiente que ouvíamos nos minutos iniciais do filme. Ao olharmos a janela, a partir dessa perspectiva interior, de dentro para fora do imóvel, é possível inferir que estamos *dentro* do apartamento e que não estamos sozinhos(as). Há uma pessoa, que não vemos, mas cuja movimentação escutamos e percebemos. Sua presença, portanto, deixa um rastro sonoro. Mais uma vez, é o extracampo o responsável por prolongar o fio entre o que é visível e aquilo que está fora de quadro, mas que também define o contorno de suas extremidades, acrescentando um borrão a esta delimitação.

Um telefone toca: o volume assusta, parecemos estar muito próximos a ele. Chantal atende, e esta é a primeira vez que ouvimos a sua voz – também em alto e bom som, como se ela estivesse próxima de nós – enquanto responde perguntas de alguém que a questiona sobre seus hábitos: se vai sair à noite, se tem se alimentado direito. Situações semelhantes a essa se repetirão ao longo do filme, em momentos nos quais a voz de Akerman abandonará o *voice over* e a posição de narradora, na qual ela em geral se coloca, para se inserir na paisagem sonora do ambiente. Ao conversar no telefone, Akerman deixa a posição de “narradora” que ocupa quando lê o texto em *voice over*, passando a interagir com a diegese nos termos de uma personagem. Em ambas as situações, contudo, essa voz não deixa de se definir por seu potencial acusmático, uma vez que não vemos o corpo de Akerman em nenhum instante, exceto num dos poucos planos externos, filmados fora do apartamento em questão, que integram o filme – e, ainda assim, neste momento a voz se cala.

Essas modalidades de inscrição da voz, uma mais ligada à diegese e a uma atuação performática dentro da *mise-en-scène*, outra atuante enquanto *voice over*, sobrepondo-se à ação que se dá no quadro e na montagem, intercalam-se durante todo o filme. Elas se distinguem por uma ligeira mudança no conteúdo das falas, sendo a primeira voltada a responder as perguntas de alguém que está na outra linha (cuja voz não ouvimos nenhuma vez). A segunda é uma espécie de diário falado que mistura memórias, reflexões e relatos minuciosos do cotidiano no apartamento. Também sutis são as variações sensíveis presentes na textura e na forma dessas vozes, que diferem uma modalidade de inscrição da outra, o que contribui para o esgarçamento das fronteiras, segundo uma perspectiva espectral, entre a

voz da narração e a voz da personagem, uma vez que a materialidade da inscrição de ambas é quase indiferenciável. É necessário, portanto, que um regime de tempo se instaure para que o(a) espectador(a) compreenda que Akerman ocupa dois lugares expressivos, e que sua voz “dá voz” a dois pontos de vista ligeiramente distintos – e que certamente possuem pontos de convergência. A mais notável dissonância estética entre essas vozes diz respeito justamente à espacialidade do som. Como colocam Elsaesser e Hagener, a escuta é sempre tridimensional e espacial, pois ouvimos em todas as direções (2010, p. 130). Essa característica é especialmente cara ao cinema não apenas considerando a arquitetura e a tecnologia (Dolby, THX, Surround etc) das salas de exibição, mas também dentro do espaço acústico diegeticamente construído no filme, no qual o som contribui de maneira decisiva para a criação de uma "topografia imaginária do cinema" (idem).

Em *Lá*, a interação de Akerman com o aparelho de telefone se dá de maneira exclusivamente sonora. Ao ouvirmos o toque do aparelho, inferimos imediatamente a relação de distância existente entre nosso ponto de escuta, onde virtualmente se situaria nosso corpo, e o objeto que emite tal som. É notável a capacidade que tem o som, portanto, de ancorar e estabilizar o corpo do(a) espectador(a) no espaço (ELSAESSER; HAGENER, 2010, p. 131), inclusive em relação aos outros corpos ou objetos que também o ocupam. Como descrevemos acima, a abertura do filme traz um momento particularmente potente dessa relação entre o corpo espectral e o som. Quando o telefone chama, após uma sequência longa e silenciosa de um plano fixo na janela, somos surpreendidos pelo volume de seu toque, que indica uma proximidade até então oculta no campo sonoro e permanentemente ausente no campo visual. A “tarefa antropológica” da escuta em nos orientar de maneira tridimensional, estabilizar nosso corpo e, acima de tudo, proteger-nos de qualquer ameaça no ambiente, sobretudo aquelas que não podemos ver (SCHAUB, 2005, p. 76 apud ELSAESSER; HAGENER, 2010, p. 131) pode impulsionar essa surpresa, ou até mesmo uma reação de susto, ao ouvirmos o telefone tocar.

Ao atender a chamada, Akerman se coloca junto ao aparelho telefônico, portanto virtualmente próxima também do corpo do(a) espectador(a). Ainda, somos capazes de inferir também, mesmo que de maneira pouco precisa, sua localização dentro do apartamento: se está no mesmo cômodo, ou se está um pouco mais distante; se em determinada cena está mais próxima de nós do que em uma anterior; os passos característicos de sua movimentação de um

lugar para o outro. O fato de não estar presente no campo visual também nos dá a garantia de que ela só pode estar no espaço anterior à câmera e ao redor dela. Aqui, é importante ressaltar que essa análise diz respeito àquilo com que podemos nos relacionar ao assistirmos ao filme, e não às estratégias de montagem ou encenação relativas a sua realização. Dito isso, o que nos interessa pensar é o quanto a espacialização dessa voz torna sensível a presença de Akerman no interior do apartamento. Não nos ligamos a essa voz apenas em razão do que ela diz, mas também da intensidade com que o diz, de seu volume, dos ruídos que a atravessam, da sensação de distância ou proximidade na relação entre corpos que seu emprego é capaz de provocar. Não é apenas essa voz, portanto, uma “parte” do corpo da própria cineasta inscrita na *mise-en-scène*, mas é também ela um fenômeno espacial, que envolve sensorialmente o(a) espectador(a) e que concede ao filme uma dimensão corporal (ELSAESSER; HAGENER, 2010, p. 137).

O som cobre e descobre, toca e envolve até mesmo o corpo do(a) espectador(a) [...]. De diversas maneiras, estamos mais suscetíveis ao som do que às percepções visuais, um fato sobre o qual os filmes de horror capitalizam quando o som é usado para evocar uma ameaça e uma presença ainda não vista. Quando não podemos visualmente localizar a origem do som no espaço, nossa compreensão direcional de informação aurial (identificação, designação) é muito mais fraca do que informação percebida pelo olho. O som é também efêmero, transparente e diáfano, escapa ao nosso desejo de capturá-lo, fixá-lo e congelá-lo. Enquanto a imagem pode ser parada e reproduzida em stills e ampliações, o som pode ser produzido apenas uma vez, isto é, não pode ser reduzido a um único momento [...] ³². (ELSAESSER; HAGENER, 2010, p. 137)

Em *Lá*, a imagem de Chantal só é vista com nitidez em uma das poucas cenas externas filmadas na praia, na qual vemos seu corpo de costas para a câmera enquanto a cineasta contempla o mar. A ideia que permeia todo o filme é a da supressão de sua representação visual, que dá lugar a uma forma de existir na *mise-en-scène* a partir principalmente da voz e da escrita pessoal, confessional. Dessa forma, o privilégio em “transcender” a ideia de corpo, conforme coloca Silverman (1988, p. 49), se distancia de *Lá* não pela revelação da imagem desse corpo, mas pelos “grão idiossincráticos”, ainda utilizando a terminologia da autora, que

³² No original: “Sound cores and uncovers, touques and enfolds even the spectators body [...]. In many ways we are more susceptible to sound than visual perceptions, a fact on which horror films capitalize when sound is used to evoke a threatening and yet unseen presence. When we cannot visually locate the origin of sounds in space, our direccional grasp of aural information (identification, designation) is much weaker than information perceived by the eye. Sound is also fleeting, transparent and diaphanous, it escapes our desire to capture, fixate and freeze it. While the film image can be stopped and reproduced through stills and frame enlargements, sound can be reproduced only in time, i.e. it cannot be reduced to a single moment.” Tradução nossa.

se apresentam na forma dessa voz e evidenciam o corpo que a origina. O filme inverte radicalmente a estratégia utilizada anteriormente por Chantal Akerman em alguns exemplares de seu cinema de ficção, nos quais a cineasta se coloca como atriz e performer, a partir de sua imagem visualmente inscrita na tela. A seguir, trataremos de duas obras referentes a esse período, *Saute ma ville* (1968) e *Eu, tu, ele, ela* (1974), que trazem a presença de um corpo predominantemente a partir da exposição de sua imagem. Um corpo inscrito dentro do registro visual, mais “fotográfico”, portanto, do que do que cinematográfico, muito embora engajamentos com este último sejam também possíveis a partir da dimensão sonora, sobretudo em *Eu, tu, ele, ela*.

1.3 *Eu, tu, ele, ela* (1974) e *Saute ma ville* (1968)

Uma jovem mulher, de cabelos escuros e olhos claros, espalha cartas pelo chão de um cômodo quase que completamente vazio, exceto pela presença, centralizada no enquadramento, de um colchão. Ela, então, se deita, tira toda a roupa e dorme. Posteriormente, sentada, come açúcar diretamente de um pacote, com a ajuda de uma colher, derramando um pouco do doce nas cartas, ainda espalhadas pelo chão. Em *off*, uma voz narra um texto em primeira pessoa que descreve com detalhes cada uma dessas ações, não necessariamente no tempo em que elas se desenvolvem na tela. Pelo contrário, as ações da personagem e aquelas descritas pela voz em *off* parecem ocorrer em tempos distintos e de maneira separada – ainda que a narração esteja em primeira pessoa, nos levando a crer que quem fala é justamente a personagem em quadro. O corpo e a voz parecem, portanto, atuar em separado, independentes um em relação ao outro, ainda que se refiram às mesmas ações, executadas por uma mesma personagem. A descrição é então erguida sobre fundações irregulares (MARGULIES, 2016, p. 202), uma vez que há um desarranjo entre aquilo que é dito e aquilo que é visto, ou uma impossibilidade de “comprovação” simultânea de um pelo outro. Assim, como coloca Ivone Margulies, a “conexão arbitrária” estabelecida entre som e imagem cria uma sensação de abstração temporal no(a) espectador(a), a partir da impossibilidade de verificação da imagem pelo som e vice versa, a partir do momento em que constatamos, ao assistir ao filme, que ambos tem como referencial um mesmo conjunto de

ações e são performados por uma mesma personagem: neste filme, Akerman empresta a voz para a narração em *off*, além de estar em cena como atriz do filme interpretando a protagonista Julie. Como vimos, quando se trata do som, usualmente tentamos identificar um ponto de origem, uma fonte, e a não identificação dessa origem tradicionalmente contribui para alinhá-lo a uma ideia de “autoridade” diegética. No caso deste filme, anda que saibamos que se trata da voz da personagem que acompanhamos em quadro, e que é o seu relato que escutamos, nós não vemos em momento algum essa voz partir deste corpo e a ligação entre os dois, portanto, permanece para nós oculta. A origem do som, neste caso, não é visualmente identificável, ajudando a definir esta experiência temporal abstrata da qual Margulies nos fala.

Dividido em três partes, *Eu, tu, ele, ela* (1974) traz Chantal Akerman no papel de Julie, a protagonista das cenas acima descritas e, de fato, do próprio filme. Os encontros afetivo-sexuais da protagonista impulsionam a narrativa: se neste primeiro momento ela se isola em confinamento num apartamento enquanto descreve sua rotina (aqui, uma aproximação com *Lá*) e escreve uma carta para sua amada, na segunda parte ela se infiltra “no mundo dos bares de beira de estrada e das paradas de caminhão” (MARGULIES, 2015, p. 196), onde conhece um caminhoneiro e ouve seu monólogo sobre a própria vida doméstica e sexual (*idem*). Na terceira parte, Julie se encontra com uma ex-namorada: no apartamento desta outra mulher, elas sem vêem em momentos de intimidade, primeiramente na cozinha, e em seguida no quarto.

Dentro do caminhão e dentro do quarto se passam as duas cenas de sexo do filme, sendo a primeira consideravelmente mais breve e filmada de maneira a encobrir quase totalmente os corpos dos envolvidos – apenas vemos, a partir de uma câmera estática e distante, a movimentação de Julie em relação ao corpo do caminhoneiro, sugerindo que ela o masturba. Na outra sequência, também filmada por uma câmera estática, através de três longos planos, vemos as personagens, nuas, enquanto fazem amor, completamente absorvidas pelo próprio envolvimento e pelo desejo que as move. Os planos médios contrastam com o som amplificado do contato entre os corpos e do amarfanhar dos lençóis, conforme coloca Ivone Margulies (2016, p. 196); para a autora, esses elementos tornam a cena de sexo concreta e estilizada, ao passo que situam a presença autoral como dividida entre a encenação da ação e sua direção (*idem*). O som, assim, ocupa o lugar da proximidade e da intimidade, “arranhando” nossa percepção da cena a partir da escuta e trazendo para muito perto uma ação

inteiramente filmada sem o uso de *close ups*. Colocando a história da representação lésbica no cinema em perspectiva, Johanna K. Smith afirma que o filme é indiscutivelmente um dos primeiros a mostrar a sexualidade lésbica no cinema de maneira explícita, rejeitando a erotização *soft-core*, via de regra orientada pela subjetividade masculina (2015, p. 23), geralmente encontrada no cinema. Para além disso, a forma explícita como a cena e os corpos são mostrados oferecia uma perspectiva distinta e inesperada sobre o *voyeurismo*, o exibicionismo e sobre a inscrição da imagem da mulher na tela (BERGSTROM, 2001, p. 34).

A posição ocupada por Chantal Akerman nesse, assim como nos demais filmes, reside na oscilação entre personagem, autora e diretora. Inscrevendo-se a partir de seu corpo filmado e de sua voz, como narradora, e dos sons produzidos pelo contato com outro corpo durante o ato sexual. Novamente, essas fronteiras não estão claras ao espectador e agem muito mais dentro da confusão provocada pelo seu entrelaçamento do que pela divisão das possíveis atribuições relativas a cada um desses “papéis”.

Com uma fisicalidade mais próxima da arte performática do que da narrativa cinematográfica convencional, *Je tu il elle* revê as noções de personagem, não tanto para negá-las quanto para adotá-las. A atuação de Akerman se equilibra entre as condições de autor, diretor e ator. O fato de ela usar um nome fictício, Julie, não para a personagem, mas para nomear a si mesma como uma atriz no filme, submete sua assinatura a uma peculiar despossessão: ao colocar o nome fictício “Julie” nos créditos, junto àqueles de um ator e uma atriz verdadeiros, e ao desconsiderar a necessidade de dar a essa “atriz” um sobrenome, Akerman declara seu anonimato. Isso faz parte da fase liminar de “desnudamento” de títulos e de status, e permeia todo o filme. Akerman inclui até mesmo os créditos - essa suposta área neutra onde informações extradiegéticas autenticam a presença - em sua “crise de identidade”. Apesar de a assinatura falsa “Julie” representar tanto o “Je” (ou “Eu”) quanto um instável amálgama entre personagem, autor e ator, o efeito é de uma leve caricatura que no filme é mais profunda. (MARGULIES, 2016, p. 198)

O “Eu” presente no título, ainda que neste caso se ligue intrinsecamente à tal “crise de identidade” tematizada pelo filme, como pontua Margulies, nos faz pensar também no sujeito oculto em *Saute ma ville* – “exploda *minha* cidade”, numa tradução livre do título deste curta-metragem realizado em 1968, até o momento não lançado no Brasil. A protagonista, aqui, é novamente a própria Chantal Akerman, à época com dezoito anos. Nele, ouvimos uma voz feminina que cantarola *lalala* enquanto Akerman se apressa para entrar em seu apartamento. Chegando ao seu destino, percebemos que a voz é da própria jovem, que continua a cantar enquanto realiza uma série de atividades na cozinha do apartamento de maneira desajeitada e

pouco assertiva, ao mesmo tempo que enérgica. Enquanto prepara uma refeição, ela veda as frestas da porta; tenta limpar o chão do cômodo mas se atrapalha na função, derrubando uma série de utensílios e quebrando o rodo que utiliza, e acaba então por sentar-se ao chão para engraxar os próprios sapatos; ela se veste, põe uma capa de chuva e um lenço sobre a cabeça mas, ao contrário do esperado, permanece no interior no apartamento. Enquanto isso, a cantoria segue o ritmo desajeitado das ações, se misturando a eventuais risadas descontroladas e ruídos diversos – este som não é sincrônico, visto que os lábios da personagem nem ao menos se movimentam.

Ao ver sua imagem refletida num espelho da cozinha, Akerman começa a dançar sozinha enquanto se lambuzava com algum tipo de material de limpeza, como um sabão, que ela alcança na pia. Com os dedos sujos, ela escreve algo no espelho e, em seguida, atea fogo num papel que está logo acima do fogão, para então pegar as flores que há pouco trouxe da rua e, segurando-as, provocar a explosão de seu apartamento ao liberar a válvula do gás de cozinha - no momento em que ouvimos a explosão, surge a tela preta, e por cima dela são narrados os créditos. Durante o filme, sempre que Chantal se aproxima da porta de casa vemos um desenho que, à uma distância, parece ser de seu próprio rosto, acompanhado da afirmação: *C'est moi!* – essa sou *eu!*, numa tradução livre. O sujeito, que já vinha sendo desenhado no título, é aqui explicitamente indicado. Com efeito, a inscrição visual do corpo de Akerman aqui se aproxima daquela realizada em *Eu, tu, ele, ela*, sobretudo pelo uso não-sincrônico da voz da própria realizadora sobre sua própria imagem. Ao se olhar no espelho, e de fato contemplar por alguns segundos seu próprio reflexo, a dobra do filme sobre essa identidade ao mesmo tempo que afirmada também desestabilizada e questionada. Não perderemos de vista, pois, o fato de ser esse olhar imediatamente anterior ao próprio suicídio, antecedendo o momento no qual Chantal risca o fósforo. Outra semelhança com *Eu, tu, ele, ela* se dá a partir do confinamento enquanto força motriz narrativa e estética:

Se o diário, historicamente, fora um lugar de fala da mulher que, encerrada no domínio doméstico, tinha na escrita de si trancada a sete chaves, uma forma de constituição do eu, Akerman parece levar tal função moral e política ao limite. A cineasta rearranja essa geografia da intimidade ao trabalhar ad nauseam os espaços de confinamento e seus limites, e tornar a clausura feminina não só um tema, mas uma escolha formal. Akerman parece desmontar o gênero e reconfigurá-lo como um novo dispositivo: o controle sobre a mulher, que submeteu sua escrita à esfera íntima, se inverte na medida em que a cineasta usa o controle cinematográfico para expor publicamente esse lugar feminino e desfuncionalizar a funcionalidade e a

disciplinarização da mulher no confinamento doméstico. Isso se dá tanto no conteúdo banal de seus filmes quanto recursos expressivos: os enquadramentos fixos e prolongados, a meia distância da câmera, a implosão da narrativa em prol da atenção e duração nos gestos ordinários. (VEIGA; ITALIANO, 2015, p. 718).

Se em *Eu, tu, ele, ela* os limites desta “geografia da intimidade” descrita na citação acima são rompidos pela itinerância cara aos próprios encontros que delimitam narrativamente o filme, em *Saute ma ville* eles são literalmente explodidos por Akerman, juntos, é claro, com ela mesma. Cotidiano e clausura em ambos os filmes impulsionam-se mutuamente, evidenciando a disciplinarização do corpo e do gestual femininos a partir da “desfuncionalização” e desnormatização de atividades corriqueiras e tão intimamente ligadas ao espaço doméstico, sobretudo da cozinha.

Aqui, é importante notar a comunicação entre a obra de Akerman e obras de outras artistas experimentais do vídeo e do cinema atuantes entre as décadas de 1960 e 1980, que se utilizavam também do espaço doméstico da cozinha, bem como os elementos e tecnologias que o compõe para, sobretudo, desestabilizar os códigos normativos que permeiam a narrativa da mulher no mundo moderno ocidental. Para nos atermos a alguns poucos exemplos, citaremos obras como a performance filmada de Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* (EUA, 1975) na qual a artista, confinada em uma cozinha, apresenta utensílios domésticos frente à câmera (estática), nomeando-os corretamente, porém subvertendo seu uso comum a partir de seus próprios gestos³³. No curta-metragem *The Kitchen*, dirigido por All Sharon Larkin (EUA, 1975), o confinamento ao qual a protagonista é submetida cria uma ponte entre o encarceramento da mulher negra e as instituições psiquiátricas, sendo o motivo do colapso nervoso que acomete essa mulher o cabelo – um trauma que é também político e que afeta muitas mulheres negras. O filme, realizado dentro do coletivo de cinema negro *LA Rebellion*, formado por então estudantes da University of California, Los Angeles (UCLA)³⁴, traz uma sequência na qual a protagonista se lembra dos momentos nos quais, ainda criança, foi submetida a uma série de procedimentos com o objetivo de alisar seu cabelo. Uma mulher adulta, também negra (provavelmente sua mãe) esquentava um pente de ferro na chama do fogão e com violência tenta pentear o cabelo da jovem garota, que não se furta de expressar a dor sentida. Esse gestual, provavelmente inexistente do repertório afetivo e na memória de

³³ Ver: <https://www.eai.org/titles/semiotics-of-the-kitchen>

³⁴ Ver: <https://www.cinema.ucla.edu/la-rebellion/films/kitchen>

peessoas brancas, mostra-se de extremo impacto ao inscrever de maneira imediata uma relação de dor, trauma e conflitos e contradições nascida já no próprio seio familiar, e nos atinge de forma especialmente forte a partir da maneira direta e frontal como nos é mostrado. No Brasil, a artista Sonia Andrade realiza em seu segundo trabalho em vídeo, *Feijão* (Brasil, 1975), também um exercício de releitura desse espaço doméstico, nesse caso trazendo o papel da mídia também para o cerne de sua crítica. A artista se coloca numa mesa de refeição na qual se encontram alimentos básicos do dia-a-dia do brasileiro, como guaraná e o feijão, que dá título à obra. De costas para uma televisão, que exhibe um programa de ficção norte-americano, Sonia se alimenta: essa refeição se transformará rapidamente numa ação na qual a artista espalha o feijão preparado por todo o seu rosto e seu corpo e, ainda, se levanta e passa a jogar a comida também na câmera que a filma, até que o campo visual seja quase completamente encoberto.³⁵

Realizados em 1975, esses trabalhos compartilham de uma poética transgressora, que culmina na implosão dos próprios códigos do espaço doméstico. No caso de *The Kitchen*, esses códigos são questionados não a partir da experimentalidade e da performance, como nos demais exemplos, mas a partir da encenação de uma situação que já oferece em seu próprio léxico a ruptura com o uso “tradicional” desse espaço e de seus utensílios, evidenciando também as diferenças que determinados signos possuem entre diferentes grupos de mulheres, sobretudo considerando a experiência de gênero de mulheres negras. *Saute ma ville*, cuja realização se dá ainda nos anos 1960, portanto antecedendo a realização das obras acima citadas, traz juntamente à questão do confinamento uma relação com a identidade e a própria ideia de sujeito. Colocado à prova pelos elementos do meio doméstico (e vice-versa), o corpo feminino nestes exemplos é articulado a partir de sua inscrição visual na imagem, assim como em *Eu, tu, ele, ela*. Nesses filmes, contudo, a voz cumpre papel fundamental da inscrição de uma ideia do corpo da realizadora na *mise-en-scène*, principalmente, conforme argumentamos, devido ao caráter espacial, tridimensional e sensorial da escuta, potencializado pelo trabalho de som desenvolvido nas obras em questão. Nesses casos, a suposta unidade do sujeito enunciativo/narrador é desestabilizada a partir do uso não sincrônico da voz e da imagem de Akerman, que flutua entre as posições de narradora e personagem. Em filmes como *Lá* e *News from Home*, a ausência visual do corpo, somada a um uso potente da voz e

³⁵ Ver: <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000058232&lg=GBR>

do texto, aludem à indefectível presença de um corpo no extracampo, longe dos limites da lente mas completamente infiltrado na *mise-en-scène*, a partir de um complexo jogo sonoro, visual e perceptivo. Ao empunhar a câmera em *Não é um filme caseiro*, Chantal Akerman assume o papel da autora do filme dentro de uma chave performática. A câmera treme, balança e se desequilibra juntamente ao corpo da cineasta, inscrevendo no filme não apenas seu plano ponto-de-vista, mas um inventário de gestos humanos, gestos de Chantal; que ao serem por nós adotados como ponto-de-vista através de uma relação de perspectiva, tornam-se também nossos gestos, gestos de nosso corpo imaginado e projetado de espectador(a). Aqui, Akerman não só está por trás da câmera como também mostra a si própria, inclusive em momentos nos quais filma outros corpos; grava também sua própria voz enquanto conversa, inclusive enquanto está a fazer entrevistas. As posições de autora e performer são, em grande parte dos momentos, coexistentes, o que traduz-se numa presença liminar, ambígua, complexa... múltipla.

2 A AUTOINSCRIÇÃO NO CINEMA FEMINISTA EXPERIMENTAL E DE VANGUARDA: O CONTEXTO DA SEGUNDA ONDA FEMINISTA

Alguém me deu uma câmera Super 8, ou provavelmente uma câmera de 8mm – eu não sei – e eu comecei a filmar as minhas sombras no campo e a fazer meus primeiros psicodramas sobre mim, enquanto uma mulher num mundo de homens. Meu primeiro filme se chamava Schizy e era sobre aprender a enxergar duplamente. Qual era a realidade que eu via? O que era esperado de mim? E como as pessoas me viam. Então, esquizofrênica³⁶.

Barbara Hammer em entrevista para a revista *Another Gaze*³⁷

2.1 Autoria como autoinscrição

A noção de autoria no cinema apresenta-se como um conceito complexo, por vezes contraditório e polêmico. Como coloca Jean-Claude Bernardet, embora a *Política dos Autores* proposta pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinema* entre 1950 e 1960 tenha apresentado um novo paradigma para os estudos autorais, referências à figura do autor no cinema se faziam presentes já nos anos 1920, no vocabulário de intelectuais franceses como o cineasta Jean Epstein e o romancista Alexandre Arnoux (BERNADET, 2018, n.p³⁸). De lá pra cá, diversas proposições acerca do tema foram feitas, a partir de diferentes matrizes teóricas. Assim, a autoria pôde ser pensada, por exemplo, como origem de um texto, expressão da personalidade de um(a) realizador(a), a partir de seu contexto sociológico de produção ou até mesmo enquanto uma estratégia de leitura, seja essa crítica ou espectral (STAIGER, 2003, p. 47-50, apud SAYAD, 2013, n.p.³⁹). Não raro, tais proposições derivam de estudos de

³⁶ No original: "Somebody gave me a Super 8, or probably an 8mm camera – I don't know – and I started filming my shadows in the countryside and began making early psychodramas about myself as a woman in a man's world. My first film was called *Schizy* and was about learning how to see double. What was the reality I saw? And what was expected of me? And how did other people see me. So, schizophrenic." Tradução nossa.

³⁷ Entrevista completa disponível em: <http://www.anothergaze.com/deconstruct-reconstruct-challenge-celebrate-conversation-barbara-hammer-interview/>. Acesso em 22/05/2019.

³⁸ Citação presente no capítulo "Domínio Francês - anos 1950", posição 115, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

³⁹ Citação presente no capítulo "Performance, Corporeality and the Borders of the Film", posição 526-540, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

autoria vindos de outros campos das artes, principalmente da literatura⁴⁰, e também dos trabalhos dedicados a essa temática produzidos por autores como Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben. Diversas críticas feitas à metodologia dos estudos autorais, especialmente à Teoria do Autor, baseiam-se na ideia de que esse modelo de análise ignora importantes aspectos extratextuais envolvidos na realização fílmica, como o contexto de produção e recepção das obras (HOLLINGER, 2012, p. 231). Ainda, o fato de ser o cinema majoritariamente uma modalidade de criação artística coletiva, que envolve a contribuição de múltiplos profissionais durante a realização de cada obra, aponta também para um desencontro entre essa proposta metodológica e seu objeto de análise. Novos modelos, distantes daquele adotado nos anos 1950 e 1960, foram propostos ao longo dos anos. O modelo estruturalista, por exemplo, que tem Peter Wollen como um de seus principais teóricos, buscou romper com o “culto à personalidade” do autor⁴¹ presente em modelos anteriores, compreendendo a figura do diretor como algo diferente da estrutura à qual nos referimos quando dizemos ser um filme “de Hawks”, “de Hitchcock” ou “de Fuller” (WOLLEN, [1969 e 1972], p. 147). O modelo estruturalista dos estudos de autoria previa a identificação e a compreensão de sistemas de diferenças e oposições na obra de cada cineasta, e não apenas de similaridades, como muitas das teorias anteriores (WOLLEN, [1969 e 1972], p. 139). Pensava, assim, o autor como força, função – uma figura que, ao mesmo tempo, influencia e é influenciada pela produção e pelo consumo desses textos (HOLLINGER, 2012, p. 232).

Numa outra perspectiva, a autoria insere-se nas discussões da Teoria Feminista do Cinema⁴² a partir de uma dualidade fundamental: por um lado, ela é passível de críticas devido à maneira de certa forma “ingênuas” como pode ser metodologicamente conduzida (no sentido de estreitar as possibilidades de leitura dos filmes); por outro, a disparidade de

⁴⁰ Bernadet discute as relações entre a noção de autoria quando empregada ao cinema e a literatura, sendo ela “uma das grandes experiências formadoras no seio da cultura francesa, que, me parece, sempre cultuou mais seus escritores que seus pintores, músicos ou arquitetos” (2018, n.p.). Ele aponta: Embora se possa dizer *autor de um quadro, autor de uma partitura*, ‘absolutamente’, como diz o dicionário, autor significa escritor. Não há dúvida de que a palavra autor usada pelos adeptos da política e seus seguidores encontra sua origem no domínio literário. Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance. (BERNADET, 2018, n.p.). Citações presentes no capítulo Domínio Francês - anos 1950”, posição 169, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁴¹ Dada a quase exclusiva presença de diretores do gênero masculino no panteão dos grandes realizadores durante as décadas nas quais a Teoria do Autor difundiu-se (como discutiremos adiante), optamos por, nesse ponto, não flexionar o gênero.

⁴² Mais adiante nesse capítulo, discutiremos a Teoria Feminista do Cinema com maior profundidade num tópico especificamente dedicado a ela.

reconhecimento existente entre o trabalho de homens e mulheres diretores(as), que leva a categoria de “autor” a ser lida como quase exclusivamente masculina⁴³, torna importante para as políticas culturais feministas a “reparação” dessa história e a retomada dessa narrativa a partir da apropriação dos estudos de autoria e do investimento em análises centradas no trabalho da(s) autora(s) sistematicamente invisibilizadas (TASKER, 2010, p. 213), ressaltando seu protagonismo na realização cinematográfica e na história do cinema. Portanto, seja pela crítica às próprias bases nas quais se constitui a Teoria do Autor, ou à disputa por essa matriz discursiva e metodológica, que culmina na discussão sobre a existência (ou não) de uma autoria feminina, a discussão sobre autoria sempre esteve implicada na Teoria Feminista do Cinema.

Em seu texto *Female Authorship Reconsidered* (1990, p. 96), Judith Mayne propõe a desmistificação do estudos autorais e a compreensão da conveniência de adotar essa metodologia para nos referirmos a um conjunto de preocupações estéticas e narrativas semelhantes àquelas observadas no cinema de gênero, por exemplo. Ela, para isso, comenta algumas leituras feitas sobre a obra de Dorothy Arzner por teóricas feministas, especialmente Claire Johnston, analisando o emprego da análise de autoria enquanto metodologia e apontando seus acertos e imprecisões. Mayne aponta, também, para um tipo de relação com os estudos autorais baseado numa percepção mais “literal” da inscrição do(a) cineasta(a) no texto filmico, referindo-se sobretudo ao texto *Hitchcock: the enunciator*, escrito por Raymond Bellour e publicado na revista *Camera Obscura* (n.2, 1977), no qual o autor analisa a inscrição do cineasta nas cenas de seus próprios filmes pontuando acontecimentos de grande importância dramática e narrativa. Esse tipo de compreensão “restrita” da autoria – usando aqui novamente um termo trazido por Mayne (1990, p. 96), apesar de estar pontualmente presente em análises clássicas como a de Bellour, representa um campo de análise explorado de maneira mais sistemática pela teoria contemporânea do cinema, sobretudo em sua intercessão com a teoria feminista.

Nessa perspectiva, dois conceitos-chave são importantes para a compreensão do gesto autoral cuja investigação aqui propomos: visibilidade e performatividade. O primeiro, proposto por Yvonne Tasker, se refere às estratégias textuais (nos próprios filmes) e

⁴³ Como aponta Karen Hollinger (2012, p. 231), a Teoria do Autor por vezes é aplicada enquanto Teoria do Grande Homem, de forma que o panteão dos(as) grandes realizadores(as) de cinema seja equivalente ao dos “grandes homens” existentes em sua história.

extratextuais (em revistas, livros, reportagens etc) de inscrição da *imagem* das cineastas/ autoras, considerando a mulher cineasta como uma figura potente cuja icônica presença tem a ver com a possibilidade de distinção de um cinema feito por mulheres” (TASKER, 2010, p. 214). Tasker propõe, ainda, a extensão da categoria “autora” para outras profissionais envolvidas na realização filmica, como diretoras de arte, operadoras de câmera, editoras de som, entre tantos outros exemplos que ultrapassem a figura da diretora/roteirista (2010, p. 224). Para a autora, a inscrição das imagens dessas mulheres (especialmente das cineastas independentes) num regime de visibilidade tem função estratégica no campo das políticas feministas, visto que a autoria possui extrema importância dentro da economia do cinema independente, mas as mulheres ainda possuem dificuldades em sustentar uma carreira prolífica e realizar filmes de maneira contínua (TASKER, 2010, p. 2016-217). A situação torna-se ainda mais “curiosa” quando consideramos que a autoria cinematográfica perdeu, nas últimas décadas, parte de seu capital intelectual na teoria e na crítica de cinema, ao passo que as cineastas mulheres vêm conseguindo, finalmente, alcançar alguma visibilidade enquanto autoras (TASKER, 2010, p. 2014).

Já o conceito de performatividade, conforme sua aplicação nos estudos autorais, é aqui pensado a partir do trabalho de Cecilia Sayad em seu livro *Performative Authorship: self-inscription and corporeality in the cinema*, no qual a autora propõe sua tese da “autoria performática”, compreendendo a autoria filmica dentro de seu potencial de auto-construção e a partir das ideias de corporalidade e presença (SAYAD, 2013, n.p⁴⁴). Embora não se localize dentro da discussão feminista propriamente, a argumentação de Sayad liga-se à de Tasker, bem como à de Raymond de Bellour e ao gesto apontado por Mayne, ao identificar a possibilidade de uma autoria construída dentro dos próprios filmes, de maneira literal, e calcada sobretudo na presença do(a) realizador na *mise-en-scène*. Sayad, contudo, aprofunda-se mais na questão da corporalidade e nas diversas possibilidades de autoinscrição agenciadas por autores(as) diversos(as), ao passo que Tasker limita sua análise à categoria da visualidade. Dessa maneira, prosseguiremos dando especial atenção às contribuições no campo da autoinscrição feitas por Sayad, mas sem perder de vista a importante articulação feita por Tasker entre autoinscrição, visibilidade e as políticas feministas do cinema.

⁴⁴ Citação presente no capítulo “Performance, Corporeality and the Borders of the Film”, posição 493, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

Apesar de derivar em parte do trabalho de Foucault e Barthes, a argumentação de Sayad rompe com a tradição pós-estruturalista de afirmação do desaparecimento do autor e, ainda, com o modelo "funcionalista" do fenômeno autoral trazido por Foucault, responsável por atribuir à figura do(a) autor(a) uma "função sócio-cultural" (SAYAD, 2013, n.p.⁴⁵).

Nós aprendemos com Booth, Foucault e Barthes que o ato da autoria é ele próprio indicativo de uma função específica que não pode compreender todo o ser, toda a essência ou toda a biografia do autor – tudo o que entrou em crise no pensamento pós-estruturalista. No fim, a ideia de autoria performática ao mesmo tempo corrobora e diverge dessas valiosas teorias: onde os aspectos gestuais e exteriores da escrita eram vistos como elementos esvaziadores de uma essência autoral do texto, eu estudo as maneiras pelas quais eles são, ao invés disso, transformados em traços de uma presença autoral. (SAYAD, 2013, n.p.⁴⁶)⁴⁷

Ao analisar a presença do(a) autor(a) no próprio texto fílmico, a autora se vale, principalmente, do conceito de *performatividade* conforme proposto por Judith Butler em seu livro *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, originalmente publicado em 1990, e da abordagem de Janet Staiger em seu artigo *Authorship Approaches* (2003) acerca da autoria no cinema, que a compreende como uma *técnica de si* na qual o(a) autor(a) atua criando e recriando o indivíduo enquanto um sujeito ativo dentro da história (STAIGER, 2003, p. 50, apud SAYAD, 2013, n.p.⁴⁸).

Segue-se que, em vez de um título a ser ganho, o termo "autor" designa um sujeito que executa processos criativos de acordo com modelos pré-existentes para a produção de textos. Por outro lado, o desempenho libera os autores, permitindo-lhes explorar em vez de alcançar, reciclar em vez de inovar. Ao invés de avaliar o quanto os autores de poder cultural, social ou político realmente têm, este livro investiga as maneiras pelas quais a representação dramática da tentativa de se expressar, a busca pela palavra ou

⁴⁵ Citação presente no capítulo "Performance, Corporeality and the Borders of the Film", posição 493, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁴⁶ Citação presente no capítulo "Performance, Corporeality and the Borders of the Film", posição 512, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁴⁷ No original: "We learned from Booth, Foucault and Barthes that the act of authoring is in itself indicative of a specific function that cannot encompass the author's whole being, essence or biography - all of which came into crisis in poststructuralist thought. In the end, the idea of performing authorship both borrows and diverts from these valuable theories: where the exterior and gestural aspects of writing were seen as elements emptying the text of an authorial essence, I study the ways in which they are, instead, turned into traces of an authorial presence." Tradução nossa.

⁴⁸ Citação presente no capítulo "Performance, Corporeality and the Borders of the Film", posição 540, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

imagem correta e o desejo de ser ouvido ou visto impactam. nossa percepção de uma voz autoral em filmes. (SAYAD, 2013, n.p.⁴⁹)⁵⁰.

Em seu recorte, Sayad analisa filmes de cineastas como Eduardo Coutinho, Jean Rouch, Orson Welles, Agnès Varda e Sarah Turner, abrangendo, entre documentários, ficções e filmes experimentais, uma ampla gama de projetos estéticos e narrativos. Todavia, o conceito proposto pela pesquisadora restringe-se à análise de filmes que lidam com a figura performática do(a) autor(a) de maneira frontal, direta: em outras palavras, nos filmes analisados por Sayad a performance do(a) cineasta inscreve-se sempre no lugar de autor(a) ou remetendo-se a uma atividade autoral, criativa. Filmes como *Perestroika* (*Perestroika*, Sarah Turner, Reino Unido, 2009), *As Praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, Agnès Varda, França, 2008) e *JLG por JLG: Auto-Retrato de Dezembro* (*JLG/JLG – autoportrait de décembre*, Jean-Luc Godard, França, 1994), analisados no livro, são centrados narrativamente nas experiências e nos processos dos(as) diretores(as), cuja corporalidade encontra-se inscrita na *mise-en-scène*. A partir da observação de uma certa recorrência de estratégias similares àquelas descritas por Sayad, pensaremos a autoria performática enquanto uma estratégia de alta circulação dentro dos limites do cinema da vanguarda feminista realizado entre as décadas de 1960 e 1970, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos. Os filmes aqui analisados, como veremos, nem sempre colocam o lugar da autoria ou enunciação em posição de destaque, e as associações entre a figura da realizadora e seu corpo inscrito no filme se dão, eventualmente, para além do *frame*. Assim, o termo aqui é usado como estratégia de leitura do gesto autoinscritivo no que tange aos objetos analisados, de maneira que a dimensão performática da autoria por vezes aponte para além do texto fílmico ou, ainda, esteja localizada de modo difuso por entre o emaranhado de questões estéticas e políticas colocadas pelos filmes.

De certo, os filmes aqui mencionados não inauguram muito menos encerram as possibilidades de autoinscrição da cineasta no cinema – lembremos dos filmes da pioneira

⁴⁹ Citação presente no capítulo “Performance, Corporeality and the Borders of the Film”, posição 627, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁵⁰ No original: "It follows that, Rather than a title to be earned, the term "author" designates a subject performing creative processes in accordance with pre-existing models for the production of texts. On the other hand performance frees authors, allowing them to explore rather than achieve, to recycle rather than innovate. Rather than assess how much cultural, social or political power authors actually have, this book investigates the ways in which the dramatic rendition of the attempt to express oneself, the search for the right word or image and the desire to be heard or seen, impacts our perception of an authorial voice in films." Tradução nossa.

Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, EUA, 1943) ou do trabalho de cineastas contemporâneas como Trinh T. Minh ha (*Reassemblage: from the firelight to the screen*, EUA, 1983), Cheryl Dunye (*Watermelon Woman*, EUA, 1992), Penny Lane (*The Abortion Diaries*, EUA, 2005) e Laetitia Hohenberg (*L'heure Bleue*, França, 2018). Todavia, cada um desses filmes se vale da autoria performática como estratégia formal e/ou narrativa, articulando-a entre o universo particular de seus interesses estéticos, afetivos e políticos. Para além de Agnès Varda, que já utilizava a autoinscrição em seu cinema (principalmente documental) desde meados da década de 1960 em filmes como *Uncle Yanco* (EUA/França, 1967) e *Saudações, Cubanos!* (Cuba/França, 1964), cineastas como Carolee Schneemann (*Fuses*, EUA, 1969), Chantal Akerman (*Eu, tu, ele, ela*, França, 1974), Barbara Hammer (*Dyketactics*, EUA, 1974) e Yvonne Rainer (*Hand Film*, EUA, 1966) buscavam na linguagem do cinema e através do próprio corpo formas de evidenciar sensibilidades e subjetividades. Numa outra chave, Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos (*S.C.U.M Manifesto 1967*, França, 1976), assim como Laura Mulvey e Peter Wollen (*Riddles of the Sphinx*, Inglaterra, 1977), apostavam na inscrição da própria voz e do gesto enunciativo como recurso estético. Ainda, *The All-Around Reduced Personality*, (Alemanha, 1978), dirigido por Helke Sander, conjuga a corporalidade da realizadora e as potencialidades de enunciação evocadas a partir da inscrição da fotógrafa, protagonista do filme interpretada pela própria roteirista e cineasta, na narrativa. Também em *Wanda* (EUA, 1970), é a roteirista e diretora Barbara Loden quem interpreta a protagonista, que dá nome ao filme hoje considerado uma “obra-prima feminista”, à revelia da morna repercussão inicial de seu lançamento (SCHINDEL, 2018, n.p.).

Durante as décadas de 1960 e 1970, período em que são realizados os filmes acima mencionados, o feminismo europeu experimentava o auge de sua efervescência. No campo do cinema, diretamente afetado pelo pensamento político-teórico da Segunda Onda Feminista, a década de 1970 é marcada pelo nascimento da Teoria Feminista do Cinema a partir da publicação de seus textos inaugurais, da atividade de revistas como *Screen* (1952–presente) e *Camera Obscura* (1976–presente), e da realização de festivais como o *New York Internacional Festival of Women's Films* (1972). Adiante, faremos uma breve introdução ao tema a fim de melhor compreender o contexto político, teórico e intelectual de realização dos filmes aqui discutidos e as relações entre teoria e prática que permearam esse contexto, bem

como os princípios fundadores da Teoria Feminista do Cinema e alguns de seus desdobramentos e ramificações ao longo de décadas de existência.

2.2 A Teoria Feminista do Cinema

O heterogêneo corpo teórico que hoje conhecemos como Teoria Feminista do Cinema traduz-se na organização de um pensamento das problemáticas de gênero, especificamente voltadas às questões das mulheres, que busca tanto reconhecer os significados das representações de gênero nos filmes quanto analisar as estruturas, sobretudo de linguagem, responsáveis por construir essas representações, essas imagens (SMELICK, 2016, p.01). Dessa maneira, a Teoria Feminista do Cinema se articula não apenas em torno de sua postura crítica em relação à representação da mulher mas, sobretudo, da compreensão do papel da linguagem cinematográfica na construção (e na desconstrução) dessas representações, de modo que a apropriação da linguagem e, em última instância, a subversão de determinadas estratégias formais e narrativas (nas quais nos aprofundaremos mais adiante) sejam fundamentais para a existência de um cinema marcadamente feminista, em sua busca por investigar e inventar novas possibilidades de inscrição da imagem da mulher e da questão de gênero, relacionadas a temas como o corpo, a sexualidade, a maternidade, entre outros.

O surgimento de textos feministas voltados ao estudo do cinema se dá sobretudo no continente europeu, especialmente na Inglaterra, durante a década de 1970, e a partir das discussões levantadas pelo movimento conhecido como Segunda Onda Feminista. Movida especialmente pelas reflexões de Simone de Beauvoir em torno do mito da mulher como Outro e de sua constituição enquanto objeto em oposição ao sujeito masculino (MCCABE, 2004, n.p.⁵¹), apresentadas em sua referencial obra *Le Deuxième Sexe (O Segundo Sexo)*, originalmente publicada em 1949, a Segunda Onda constitui-se como um movimento voltado à investigação das raízes da opressão feminina, lendo-a não apenas como socialmente ativa, como também culturalmente alimentada pelo discurso patriarcal. Seja do ponto de vista biológico ou do ponto de vista psicanalítico, argumenta Beauvoir, não existiria lógica ou racionalidade na concepção da mulher enquanto ser inferior ao homem, sendo este

⁵¹ Citação presente no capítulo “Introduction: Woman is not born but becomes a woman”, posição 106, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

pensamento naturalizado pela ideologia patriarcal e, sobretudo, disseminado por discursos instituídos por homens nas mais diversas instâncias: política, religião, sexualidade. Trabalhos como *The Dialectic of Sex*, de Shulamith Firestone (1970), *Patriarchal Attitudes*, de Eva Figs (1970), *Female Eunuch*⁵², de Germaine Greer (1970) e *Sexual Politics*, de Kate Millett (1970) são também determinantes produções intelectuais da Segunda Onda, surgidas na esteira de *O Segundo Sexo* e por ele influenciadas na mesma medida em que expandiam suas discussões, como coloca Janet McCabe (2004, n.p.)⁵³:

Esses estudos pioneiros apoiaram a ação política radical do movimento feminista, oferecendo o conhecimento sobre como o mundo patriarcal agia para pressionar as mulheres. Partir diretamente do trabalho de de Beauvoir permitiu que escritoras da Segunda Onda Feminista propusessem intransigentes históricos culturais da opressão feminina, da desigualdade sexual e da exclusão de gênero: “a cultura está tão saturada com a influência masculina que as mulheres quase nunca têm a chance de verem a si próprias culturalmente com seus próprios olhos” (FIRESTONE, 1979, p. 149). Esses escritos não apenas foram úteis para desconstruir a ideologia patriarcal, na qual a supremacia e a importância da subjetividade masculina era inquestionável, mas também identificaram novos espaços para a resistência feminina e a articulação de uma alternativa, uma experiência subjetiva feminina. Enquanto uma área identificável na década de 1970, a teoria feminista deu voz a uma consciência política feminina em que “o pessoal é político.”⁵⁴ (MCCABE, 2004, n.p.)

A redefinição do conceito de político, agora estendido às esferas mais íntimas das relações (de poder) entre homens e mulheres, teve enorme importância nas práticas políticas e teorias feministas a partir de então, posto que as feministas passaram a tentar desvendar as relações de poder existentes nas mais diversas esferas e, para além disso, passaram a sustentar a noção de patriarcado como uma ideia “global e unitária de poder”, numa perspectiva que

⁵² Hoje amplamente rechaçado, o livro de Greer teve grande influência no movimento feminista dos anos 1970, assim como outras obras da autora. Optamos por mencioná-lo nesse panorama com intuito informativo, sem endossar seus questionáveis argumentos.

⁵³ Citação presente no capítulo “Introduction: Woman is not born but becomes a woman”, posição 164, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁵⁴ No original: "These pioneering studies underpinned the radical political action of the feminist movement, offering knowledge about how the patriarchal world worked to press women. Drawing directly on de Beauvoir's work allowed second-wave feminist writers to propose uncompromising cultural histories of female oppression, sexual inequality and gender exclusion: 'culture is so saturated with male bias that women almost never have a chance to see themselves culturally through their own eyes' (FIRESTONE, 1979, p. 149). These writings not only proved useful for deconstructing patriarchal ideology in which the supremacy and importance of male subjectivity had gone unquestioned, but also identified new spaces for female resistance and the articulation of an alternative, subject feminine experience. As and identifiable area by the 1970s, feminist theory gave voice to a female political consciousness in which 'the personal is political'." Tradução nossa.

determinava cada relacionamento homem/mulher como uma relação política (PISCITELLI, 2001, p. 05). O entendimento de que as instituições patriarcais seriam todas as instituições desenvolvidas no contexto da dominação masculina, considerando a forte presença dessa dominação "através do tempo e das culturas" (PISCITELLI, 2001, p. 06), apontava para a existência de poucos espaços capazes de escaparem completamente ao patriarcado e constituírem-se sob práticas alheias à subordinação da condição feminina (idem).

Essa perspectiva de análise dava como estabelecido que as mulheres compartilhavam uma realidade diferente da dos homens. As feministas radicais argumentaram que a dominação masculina excluía as mulheres da história, da política, da teoria, e das explicações prevaletentes da realidade. Esses argumentos tiveram conseqüências na produção científica. As teóricas feministas passaram a revisar as produções disciplinares perguntando-se como seriam diferentes se elas -- história, antropologia, ciência política, etc -- tivessem considerado relevante considerar o 'ponto de vista feminino'. As formas tradicionais de explicação das diversas disciplinas foram perscrutadas na procura de conceitos apropriados para dar conta da opressão feminina e da realidade das mulheres. Nesse caminho, os conceitos existentes foram confrontados e alguns adquiriram novos conteúdos. (PISCITELLI, 2001, p. 06)

Os grupos de conscientização de mulheres, inicialmente criados nos Estados Unidos pelo Movimento de Liberação das Mulheres (*Woman's Liberation Movement*) reuniam mulheres, em sua maioria ativistas, para discutirem suas vivências pessoais. Esse processo de socialização das experiências permitiu às participantes constatarem que os problemas cotidianamente vivenciados por elas tinham raízes sociais (SARDENBERG, 2018, p. 16). Exclusivos para mulheres, tais grupos permitiam o compartilhamento de informações até então guardadas em segredo, e o entendimento de que aquelas experiências eram compartilhadas com um número maior de mulheres do que as próprias participantes imaginavam:

Com efeito, é bom lembrar que a troca de vivências e experiências sobre violência nesses grupos levou à constatação de que a violência doméstica contra mulheres e meninas é fenômeno muito maior e com raízes mais profundas do que se imaginava. Não por acaso, dos grupos de conscientização surgiram as Casas Abrigo, Centros de Atendimento a vítimas de estupro (*Rape Crisis Centers*) e grupos de apoio para mulheres em situação de violência, ou seja, da reflexão coletiva surgiram ações transformadoras, de apoio a mulheres (DOBASH; DOBASH, 1992). Podemos assim dizer que se caminhou tanto no sentido do empoderamento pessoal quanto do coletivo, criando-se condições para o enfrentamento da violência contra mulheres.

Da mesma forma, a troca de experiências sobre sexualidade, gravidez e parto, contracepção, esterilização, aborto, masturbação, doenças sexualmente

transmissíveis e outras questões dessa ordem, em grupos de conscientização em Boston, acabou levando à extensa pesquisa, cujos resultados foram publicados originalmente em 1970, em linguagem clara e sem jargões, no livro *Our Bodies Ourselves*, pelo *Boston Women's Health Book Collective* (1970). (SARDENBERG, 2018, p. 24)

Assim, a Segunda Onda Feminista não apenas apontou para a dimensão política dos acontecimentos decorridos na vida privada das mulheres, mas também lançou as bases para o entendimento das questões que as afligiam enquanto problemas sociais. Não por acaso, essas questões estão diretamente ligadas ao corpo da mulher: direitos reprodutivos, aborto, sexualidade, prazer. A ênfase na esfera privada e nas vivências íntimas de cada mulher possibilitou que as preocupações relacionadas aos seus corpos e aos seus desejos fossem finalmente colocadas em pauta, primeiramente dentro dos grupos de discussão e, posteriormente, no campo da teoria e da práxis feminista. A vertente radical, de bastante influência dentro do movimento feminista nessa época, pautava com especial ênfase a relação entre o corpo da mulher, mais especificamente suas capacidades reprodutivas, e a manutenção do patriarcado, estabelecendo que o sistema só poderia ter seu fim a partir da tomada de controle das mulheres sobre sua reprodução sexual (PISCITELLI, 2001, p. 3-4). Com efeito, a categoria “mulheres” conforme proposta pelas principais correntes teóricas desse período, consiste num recorte muito específico de experiência do ser-mulher, anterior a importantes considerações interseccionais com “modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2017, p. 21). Adiante, entenderemos como a questão do corpo se fez presente também no contexto do surgimento da teoria/crítica de cinema feminista durante os anos 1970, considerando as possíveis influências sobre ela exercida pelo movimento feminista global e transdisciplinar que se traçava desde os anos 1960.

Nesse contexto político-intelectual, é importante ressaltar o papel central ocupado pelos festivais de cinema dedicados à produção feita por mulheres, como o *New York International Festival of Women's Films* (1972) e o *Toronto Women and Film Festival* (1973) (MCCABE, 2004, n.p.). Também é fundamental considerar a atuação das revistas e dos periódicos de cinema nesse momento: passavam não apenas a oferecer espaço às críticas de teor feminista que surgiam, como a também impulsionar discussões de gênero de maneira mais sistematizada. Algumas publicações consolidadas, como é o caso da revista *Velvet Light Trap* (1971-presente), dedicaram algumas de suas edições inteiramente a investigações voltadas às

questões da mulher no cinema; outras, como a revista britânica *Screen* (1952-presente), passaram a investir em novas metodologias, abandonando seu teor puramente jornalístico em busca de novas maneiras de falar sobre cinema e assim “distinguir a forma filmica de outras manifestações culturais” (MCCABE, 2004, n.p.)⁵⁵, o que abriria espaço para o encontro da psicanálise e a de autores como Freud, Lacan e Althusser com o cinema, mudando os rumos daquilo que viria a se constituir propriamente como uma teoria específica do meio, e particularmente influenciando textos pioneiros da Teoria Feminista do Cinema (como veremos adiante). Algumas revistas exclusivamente dedicadas aos debates da crítica feminista também surgiram nessa época, como a alemã *Frauen und Film*, fundada por Helke Sander (1974-1983), e a norte-americana *Women and Film* (1972-1975), cujos(as) integrantes formariam, já em 1976, a célebre *Camera Obscura: journal for feminism and film theory*, existente até hoje (MCCABE, 2004, n.p.)⁵⁶. Como coloca Janet McCabe, essas publicações tornaram possível o surgimento de um espaço intelectual onde a análise e a crítica filmica feminista pudessem existir (2004, n.p.)⁵⁷.

Enquanto teoria, portanto, a intervenção feminista no cinema começa a se estabelecer apenas a partir de meados dos anos 1970. Dessa maneira, textos como *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey (1975) e *Woman's Cinema as Countercinema*, de Claire Johnston (1973), são comumente identificados como pioneiros, justamente por compartilharem, em termos epistemológicos, metodológicos e analíticos, de aspirações teóricas mais próximas daquilo que a teoria viria a constituir. Focados em discussões sobre a linguagem cinematográfica e respaldando-se na teoria psicanalítica do cinema, os textos de Laura Mulvey e Claire Johnston eram contrapontos a um tipo de crítica feminista representada sobretudo pelo trabalho de Marjorie Rosen e Molly Haskell que, respectivamente em *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream* (1973) e *From Reverence to Rape* (1974), apresentavam análises caracteristicamente sociológicas sobre a situação da mulher no cinema, inscrevendo o meio como uma espécie de “reflexo” das estruturas sociais de opressão e criticando, de maneira contundente, as categorizações às quais Hollywood vinha submetendo

⁵⁵Citação presente no capítulo 2, “Structuring a Language of Theory”, posição 332, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁵⁶Citação presente no capítulo 2, “Structuring a Language of Theory”, posição 341, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁵⁷ Citação presente no capítulo 2, “Structuring a Language of Theory”, posição 350, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

a mulher, por meio de suas personagens femininas estereotipadas e de suas narrativas reprodutoras de mitos de feminilidade (MCCABE, 2004, n.p.)⁵⁸. Essa abordagem, conforme aponta McCabe, derivava explicitamente das ideias de Simone de Beauvoir e de toda a Segunda Onda Feminista sobre a dominância da ideologia patriarcal em toda e qualquer instância cultural, social ou discursiva existente. A teoria feminista surge, nesse momento, com o desejo de reivindicar uma teorização específica do cinema que oferecesse as bases e as ferramentas para as discussões sobre a questão de diferenciação e desigualdade entre os gêneros, concentrando-se, nesse momento inicial, em análises textuais dos objetos e das situações fílmicas a serem exploradas.

Publicado originalmente em *Notes on Women's Cinema* (London: Society for Education in Film and Television, 1973, pp. 24-31), o texto *Woman's Cinema as Countercinema* também oferece ideias sobre a noção de mito conforme observada no cinema, derivando principalmente do trabalho de Roland Barthes em seu livro *Mythologies (Mitologias)*, originalmente publicado em 1957 (Les Lettres nouvelles: Paris), no qual relaciona o conceito com os estudos em iconografia de Erwin Panofsky. Ao se opor frontalmente às análises sociológicas sobre a representação feminina no cinema, tais como as de Haskell e Rosen, Johnston afirma que “rejeita qualquer visão em termos de realismo, uma vez que isso envolveria uma aceitação da aparente denotação natural do signo e envolveria a negação da realidade do mito em operação”⁵⁹ (JOHNSTON, 1999, p. 33).

Muito do que foi escrito sobre a estereotipação da mulher no cinema toma como ponto de partida uma visão monolítica da mídia como repressiva e manipuladora: dessa maneira, Hollywood tem sido vista como uma fábrica de sonhos produzindo um produto cultural opressivo. Essa visão superpolitizada tem pouca relação com as ideias sobre arte expressas tanto por Marx quanto por Lênin, uma vez que ambos apontaram para a inexistência de uma conexão direta entre o desenvolvimento da arte e das bases materiais da sociedade. A ideia da intencionalidade da arte implicada por essa visão é extremamente ilusória e retrógrada, e provoca um curto-circuito na possibilidade de uma crítica que pudesse se tornar útil no sentido de desenvolver uma estratégia para o cinema de mulheres. Se nós aceitarmos que o desenvolvimento dos estereótipos femininos não foi uma estratégia

⁵⁸ Citação presente no capítulo “Introduction: Woman is not born but becomes a woman”, posição 200, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁵⁹ No original: “[...] we reject any view in terms of realism, for this would involve an acceptance of the apparent natural denotation of the sign and would involve a denial of the reality of myth in operation.” Tradução nossa.

consciente da fábrica de sonhos de Hollywood, o que nos resta?
(JOHNSTON, 1999, p. 31-32)⁶⁰

A autora rejeita, também, a ideia de que o cinema Hollywoodiano (objeto de análise de grande parte dos trabalhos da crítica feminista) seria mais propenso à propagação de tais mitos do que, por exemplo, o cinema de arte europeu. Pensando sobretudo nos filmes de Dorothy Arzner e Ida Lupino, brevemente analisados no artigo enquanto modelos de resistência dentro do cinema de estúdios Hollywoodiano (JOHNSTON, 1999, p. 38-39), Johnston afirma que, de fato, em razão da iconografia oferecer de alguma forma maior resistência frente às caracterizações realistas, as qualidades de mito de certos estereótipos podem se tornar mais facilmente dissociáveis e podem ser usadas como uma maneira de se referir a uma conhecida tradição ideológica e, a partir disso, criticá-la (idem, p. 33). Embora Johnston se valha de um vocabulário Freudiano para criticar a fetichização que, segundo ela, caracterizaria todo o *star system*⁶¹, é Laura Mulvey quem de fato trás a psicanálise para o centro da discussão. *Prazer Visual e o Cinema Narrativo*, também a partir de uma análise do cinema Hollywoodiano, apontava a predominância de um olhar masculino – ou, melhor dizendo, de um olhar masculinizante da figura feminina, atrelado ao dispositivo cinematográfico que, tendo o aparato e a técnica como meios de atualização, geraria formas de representação da mulher baseadas numa estética falocêntrica, *voyeurista*, escopofílica (MULVEY, 1983, p. 444-453), colocando assim o homem como dono do olhar e a mulher "apenas" como imagem. Aqui, novamente, a preocupação com a concepção da mulher como Outro, tão importante para a Segunda Onda Feminista, se faz presente. O artigo não advogava pela redenção do cinema dominante, tampouco pela negociação com seus modos de produção, suas narrativas e suas estéticas. Ao contrário disso, defendia a existência de um cinema

⁶⁰ No original: "Much writing on the stereotyping of women in the cinema takes as its starting point a monolithic view of the media as repressive and manipulative: in this way, Hollywood has been viewed as a dream factory producing an oppressive cultural product. This over-politicised view bears little relation to the ideas on art expressed either by Marx or Lenin, who both pointed to there being no direct connection between the development of art and the material basis of society. The idea of the intentionality of art which this view implies is extremely misleading and retrograde, and short-circuits the possibility of a critique which could prove useful for developing a strategy for women's cinema. If we accept that the developing of female stereotypes was not a conscious strategy of the Hollywood dream machine, what are we left with?" Tradução nossa.

⁶¹ Johnston, a partir de Freud, afirma que todo fetichismo é uma substituição fálica e a projeção da fantasia narcisista masculina (JOHNSTON, 1999, p.34); segundo a autora, no *star system*, especialmente, a fetichização da grande estrela indicaria uma fantasia coletiva falocêntrica, valendo-se do exemplo de Mae West para aprofundar sua análise (idem).

realizado em oposição a este cinema comercial; alternativo e de vanguarda, capaz de atualizar as rupturas estéticas e discursivas pretendidas pela teoria feminista.

Enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar. O cinema se transformou nas últimas décadas. Não é mais o sistema monolítico baseado em grandes investimentos de capital conforme exemplificado da melhor forma por Hollywood nas décadas de 30, 40 e 50. Avanços tecnológicos (16mm, etc) alteraram as condições econômicas da produção cinematográfica, que agora pode ser tanto artesanal quanto capitalista. Assim, é possível o desenvolvimento de um cinema alternativo. Não importa o quão irônico e auto-consciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. [...] Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas só pode existir enquanto contraponto. (MULVEY, 1983, p. 439)

O texto sofreu múltiplas críticas após sua publicação. Mulvey, ao refletir sobre o contexto que marcou a escritura, a publicação e a recepção de seu artigo, pondera:

Por vezes se esquece o fato de que o contexto cultural que produziu os ensaios teóricos e os filmes experimentais, muitas vezes eles próprios experimentando com a teoria, não era acadêmico. E sempre houve, então, uma desconfortável desconexão entre o polêmico e insistentemente radical trabalho da época e a sua adoção, por demais abrupta, nos "estudos de cinema" uma vez que eles finalmente chegaram à Academia⁶². (MULVEY, 2015, p. 17).

De fato, é importante considerar a conjuntura política que impulsionou as idéias das teóricas dos anos 1970, movimentada não apenas pelas mudanças sociais, políticas e econômicas de uma época, mas também pelo surgimento de “experimentos extremos” no campo da teoria (psicanálise, Marxismo e semiótica) que se influenciavam mutuamente e criavam um ambiente intelectual propício para teorizações radicalmente propositivas e disruptivas (MULVEY, 2015, p.17). *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, nesse sentido, se assemelha mais a uma espécie de manifesto teórico do cinema do que a um artigo acadêmico em seu sentido restrito. Suas proposições radicais acerca do fim do prazer visual, como contém o próprio título, bem como da existência de um cinema experimental feminista que

⁶² No original: "It is sometimes forgotten that the cultural context that produced the theoretical essays and the experimental films, often themselves experimenting with theory, was not academic. And there has always been an uneasy mismatch between the polemical and insistently radical work of the time, certainly not intended for a student audience, and its rather too abrupt adoption into "film studies" once they ultimately arrived in the academy." Tradução nossa.

servisse de contraponto ao cinema comercial Hollywoodiano, vão de encontro às ações demandadas por Johnston em seu ensaio, no qual a autora clama por uma estratégia que abrace tanto a noção do filme como ferramenta política quanto seu papel enquanto entretenimento (JOHNSTON, 1999, p. 39). Dessa maneira, ideias derivadas dos filmes de entretenimento devem informar os filmes políticos, da mesma maneira que ideias políticas devem informar o cinema de entretenimento: uma via de mão dupla, como ela mesma descreve (JOHNSTON, 1999, p. 40).

A partir da década de 1980, teóricas como a norte-americana Kaja Silverman, a australiana Barbara Creed e a ítalo-americana Teresa de Lauretis foram responsáveis por levar adiante as discussões pautadas por Mulvey, Johnston e demais críticas e teóricas feministas dos anos 1970 dedicadas ao estudo do cinema. Silverman, fortemente ligada à teoria psicanalítica, sobretudo ao trabalho de Jacques Lacan, publica em 1988 seu livro *The Acoustic Mirror*, no qual parte da discussão sobre o “olhar” masculino levantada nos anos 1970 para pensar o papel da voz no cinema, discutindo não apenas a voz enquanto manifestação sonora e suas implicações estéticas, semióticas, políticas; mas também a concepção do que seria uma voz autoral (CHAUDHURI, 2006, p. 03). A autora, é importante dizer, pauta o cinema Hollywoodiano (ou cinema dominante) de maneira semelhante a Mulvey, identificando as repetições estratégicas de elementos de linguagem, nesse caso ligados à voz e à autoria, manifestados dentro da estrutura de produção comercial norte-americana sempre em oposição a outros cinemas. Dentro de tais estratégias, Silverman aponta para o uso mais corrente do *voice over* pelos personagens masculinos e do som sincronizado no que diz respeito às personagens femininas, considerando as relações de poder e privilégio contidas na inscrição dessas vozes (CHAUDHURI, 2006, p. 52). Já nos anos 1990, Barbara Creed, partindo também da psicanálise e influenciada, sobretudo, pelo trabalho da teórica Julia Kristeva, se volta para uma análise do cinema de horror enquanto experiência de gênero, da qual resulta, principalmente, seu importante livro *The Monstrous-Feminine* (1993). Nele, Creed se utiliza do conceito de Abjeção descrito por Kristeva para apontar para a prevalência do olhar masculino, assim como de uma ideologia patriarcal, dentro do gênero, manifesta na figura de uma “monstruosidade feminina” presente nas funções reprodutivas e ligadas à maternidade (CHAUDHURI, 2006, p. 93).

A temática da maternidade e das relações entre mãe e filho(a), embora estivesse presente na crítica feminista desde os anos 1970, ganha fôlego nos anos 1980 a partir de publicações como *The Monstrous-Feminine* e *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983)⁶³. Este último, escrito por E. Ann Kaplan, trás uma crítica pertinente à forma como teóricas feministas que tem a psicanálise como base de seu pensamento, como Julia Kristeva e Adrienne Rich, pensam a maternidade a partir das relações entre mãe e filho, tratando quase que exclusivamente da experiência masculina e a problemática da castração, e negligenciando assim a relação entre a menina e a maternidade (KAPLAN, 1995, p. 282). Baseando-se em exemplos do cinema Hollywoodiano e no cinema de vanguarda para tecer suas análises, a autora propõe a Maternidade⁶⁴ como uma possibilidade de existência que escapa parcialmente ao capitalismo e ao patriarcado – uma “brecha” dentro da maneira como a mulher pode reinventar suas formas de vida dentro da sociedade.

[...] Tanto Laura Mulvey quanto Julia Kristeva mostraram, de maneiras diferentes, que essa omissão da mãe fornece alguma esperança já que mostra que a cultura patriarcal não é monolítica; não está selada. Há brechas através das quais as mulheres podem começar a fazer perguntas e introduzir modificações. A Maternidade torna-se um lugar a partir do qual pode-se começar a reformular nossa posição enquanto mulher exatamente porque o patriarcado não tratou disso teoricamente nem tampouco na esfera social (isto é, oferecendo creches grátis, licença maternidade, programas infantis após a escola etc.). A Maternidade foi reprimida em todos os níveis exceto o da hipostatização, romantização e idealização. Ainda assim as mulheres vêm lutando enquanto mãe – silenciosamente, discretamente, muitas vezes com angústia, frequentemente com satisfação, mas sempre na periferia de uma sociedade que tenta fazer com que todos (homens e mulheres) nos esqueçamos de nossas mães. (KAPLAN, 1995, p. 283)

Nesse momento, as matrizes psicanalíticas Freudianas e Lacanianas, embora ainda presentes no trabalho das teóricas citadas, começam a perder sua exclusividade dentro do referencial teórico-metodológico da Teoria Feminista do Cinema. Dentre outras questões, o foco exclusivo na diferenciação sexual e nas categorias propostas pela psicanálise excluía outras diferenças como raça, classe e orientação sexual. A dificuldade em pensar a experiência feminina fora do padrão branco, heteronormativo, cisgênero e de classe média, implícito até então nas teorizações feministas (sejam elas sobre espectadoras, filmes ou personagens), portanto, foi responsável por um desejo de ressignificação e apropriação da teoria

⁶³ No Brasil, o livro foi publicado pela Editora Rocco em 1995, com tradução de Helen Marcia Potter Pessoa.

⁶⁴ Usamos aqui o termo iniciado em letra maiúscula conforme escreve a autora.

psicanalítica – manifesto no trabalho de Silverman e de Lauretis, para citar alguns exemplos – e, ainda, pela expansão do referencial teórico dos estudos feministas sobre cinema, confrontados com suas limitações de análise.

Teresa de Lauretis utiliza-se de ambas as estratégias em seu revolucionário trabalho sobre o cinema lésbico e, de maneira geral, em seu estudo sobre gênero no cinema. A autora conjuga entre suas influências a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e o pensamento de Michel Foucault, ressignificando as teorias desses autores a partir da “diferença lésbica” e afirmando não serem as concepções de sexualidade presentes no trabalho de ambos necessariamente excludentes (CHAUDHURI, 2006, p. 89). Para além de identificar a falta proporcional de representação lésbica no cinema, o trabalho de Lauretis se ocupa da diferenciação entre a experiência lésbica e a experiência feminina heterossexual (heteronormativa) ou da experiência homossexual masculina: ou seja, ocupa-se da busca pela especificidade lésbica enquanto representação no cinema, sublinhando suas consequências políticas, pessoais e públicas (CHAUDHURI, 2006, p. 77). Nesse ponto, a autora volta sua crítica também para a própria Teoria Feminista (incluindo os estudos de cinema), que por muitas vezes discute a lesbianidade de maneira metafórica, associando-a a uma ideia de comunidade exclusivamente feminina, “sem homens”. A real diferença sexual, (psicossocial) na qual a lesbianidade está implicada, é portanto ignorada e substituída pela genérica categorização da lesbianidade como uma relação de “irmandade”, de mulher para mulher (CHAUDHURI, 2006, p. 81). Também em seu livro *Technologies of Gender* (1987), Lauretis volta-se para a crítica do discurso teórico feminista, considerando-o uma tecnologia de gênero tanto quanto a mídia, o cinema e as instituições de uma sociedade organizada. A autora afirma que, sendo o gênero uma representação, sua construção e desconstrução são movimentos interdependentes, apontando para a responsabilidade incutida na teorização feminista e sugerindo a necessidade de constante interpelação de seu discurso. Ela afirma, ainda, a urgência em buscarmos os termos para a construção do gênero à margem dos discursos hegemônicos:

Propostos de fora do contrato sexual heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível local de resistências, na subjetividade e na auto-representação” (DE LAURETIS, 1987, p. 228)

Assim como De Lauretis, bell hooks, especialmente em seu livro *Black Looks: race and representation* (1992), chama para si a tarefa de interpelar a Teoria Feminista do Cinema. Em seu estudo sobre raça e representação, a autora aponta para as práticas racistas presentes no Movimento de Liberação das Mulheres, ao qual o surgimento de uma crítica feminista de cinema, em meados dos anos 1970, esteve intrinsecamente ligado (HOOKS, 1992, p. 125), associando portanto as raízes do movimento ao apagamento da experiência da mulher negra, sobretudo enquanto espectadora, que apresenta-se como característica marcante desse campo teórico.

A Teoria Feminista do Cinema enraizou-se numa estrutura psicanalítica a-histórica que privilegia a diferença sexual e ativamente suprime o reconhecimento da raça, reencenando e espelhando o apagamento da mulher negra que ocorre nos filmes, silenciando qualquer discussão de diferença racial – de diferença sexual racializada. Apesar das intervenções críticas feministas buscarem desconstruir a categoria “mulher”, o que sinaliza a importância da raça, muitas críticas de cinema feministas continuam a estruturar seus discursos como se elas falassem sobre “mulheres”, quando na verdade falam apenas de mulheres brancas. (HOOKS, 1992, p. 123).⁶⁵

Em *Black Looks*, hooks propõe uma análise que expande a categoria de imagem para além dos limites do *frame* e da tela de cinema, puxando um fio associativo entre o texto fílmico (e, diga-se de passagem, são numerosas as análises críticas cinematográficas propostas pela autora neste livro) e a cultura visual de maneira mais ampla: imagens de videoclipes, comerciais, e a própria experiência de “olhar” a cidade e as ruas. No capítulo *The Oppositional Gaze: black female spectators*, hooks define o olhar como um lugar de resistência anterior à situação espectral, globalmente compartilhado por pessoas negras que, na prática, entendem a existência de um olhar crítico, desafiador, à contrapelo: um olhar em oposição (HOOKS, 1992, p. 116). Como coloca a pesquisadora Ceíça Ferreira, hooks desconstrói a falácia do olhar masculino no cinema como sendo um dado universal, opondo-se àquilo que propunha Mulvey, e “considerando a experiência histórica diferenciada das mulheres negras, ressalta que raça também é determinante na construção do olhar e do prazer

⁶⁵ No original: "Feminist film theory rooted in an ahistorical psychoanalytic framework that privileges sexual difference and actively suppresses recognition of race, reenacting and mirroring the erasure of black womanhood that occurs in films, silencing any discussion of racial difference - of racialized sexual difference. Despite feminist critical interventions aimed at deconstructing the category "woman" which highlight the significance of race, many feminist film critics continue to structure their discourse as though it speaks about "women" when in actuality it speaks only about white women". Tradução nossa.

visual” (FERREIRA, 2018, p. 16). Para além de um movimento de resistência, hooks propõe o olhar como uma potência criadora de textos alternativos, definindo um tipo de “resistência ativa” (HOOKS, 1992, p. 128) que ultrapassa a negação e lança-se a um campo propositivo. “Como espectadoras críticas, mulheres negras participam numa ampla gama de relações de olhares, contestam, resistem, revisam, interrogam e inventam em múltiplos níveis” (HOOKS, 1992, p. 128), define a autora.

A partir dos anos 1990, uma certa “virada afetiva” caracteriza em parte os caminhos tomados pela Teoria Feminista do Cinema⁶⁶, que passou a incluir as questões da experiência e da corporalidade nos estudos espectatoriais (KOIVUNEN, 2015, p. 97). Essa reorientação crítica também se deu no rompimento com certa dependência teórico-metodológica ao legado dos anos 1970 e 1980, como vimos, expressivamente orientado por matrizes psicanalíticas e semióticas (KOIVUNEN, 2015, p. 97-98), de modo que a questão da espectralidade feminina pudesse então ser pensada a partir de novas relações de proximidade e distância e, ainda, que o paradigma do “olhar”, tão caro aos estudos feministas, fosse revisto a partir do conceito de “toque” (idem, p. 98)⁶⁷.

O que foi rejeitado foi o conceito psicanalítico, semiótico e Marxista do olhar como um construto cultural, social e ideológico que requer uma distância entre o espectador e aquilo /aquele que é visto. Tão indiscriminada e radical é essa mudança de perspectiva que, lendo Sobchack, Marks, Kennedy, ou Del Rio, parece quase impossível entender o valor de uma distância crítica, a noção de “distanciamento apaixonado”, ou o objetivo político de destruir o prazer visual do cinema narrativo. [...] A falta de continuidades intergeracionais e genealogias feministas resulta num silêncio entre as novas abordagens e a teoria psicanalítica, semiótica e marxista como a outra. Nesse sentido, certas mudanças de paradigma tem tomado lugar e incomensuráveis vocabulários críticos paralelos que se comunicam

⁶⁶ Essa colocação certamente simplifica o desenvolvimento histórico da Teoria Feminista do Cinema e privilegia determinado corpo teórico em detrimento de outros, como coloca Anu Koivunen (2015, p. 97). Aqui, utilizamos-na em busca de sistematizar a complexa ramificação teórica e metodológica inerente ao campo ao qual nos referimos, tensionando algumas de suas mais influentes e expressivas correntes de pensamento para fins de comparação e, ainda, melhor compreensão de sua situação contemporânea.

⁶⁷ Autoras como bell hooks e Teresa de Lauretis, como discutimos anteriormente, já haviam feito contundentes interferências teóricas buscando problematizar tal legado e, de fato, rompendo com ele.

entre si emergiram - ao lado de novas abordagens críticas e conceituações de cinema.⁶⁸

A partir desse breve panorama, podemos compreender a maneira interdisciplinar como se constitui essa teoria, cujo desenvolvimento ao longo de quase cinco décadas mostra-se vinculado às reformulações dentro do próprio movimento feminista, ao desenvolvimento dos estudos no campo das ciências humanas e, ainda, ao desenvolvimento da teoria do cinema e de sua consolidação enquanto área de conhecimento específico. Desde os primeiros textos publicados na década de 1970, as relações entre teoria e prática se mostraram caras à teoria feminista, cujo caráter propositivo se desenha a partir do “manifesto” de Mulvey por um cinema experimental radicalmente feminista, e do chamado de Johnston a um contra-cinema. A partir de então, trabalhos como o de Teresa de Lauretis e bell hooks, ao voltarem-se à discussão dos limites próprios dessa teoria e lançando-se sobre as profundas lacunas teóricas deixadas por suas predecessoras, criaram novos caminhos teóricos que possibilitaram à Teoria Feminista do Cinema alinhar-se novamente à sua vocação política – é importante frisar que a necessidade de reavaliação teórico-metodológica, que pauta o desenvolvimento dessa teoria, está diretamente ligada ao seu desejo de permanecer politicamente relevante. Seu caráter de intervenção, portanto, não limitou-se ao espírito efervescente dos anos 1970 e manteve-se atualizado graças à interpelação dessas teóricas e de seus pares. Em última instância, a proposição de bell hooks acerca de um tipo de espectadorialidade marcada não apenas pelo gênero, mas também (e fundamentalmente) pela raça, cuja atuação se dá de maneira inventiva, criativa e potente, e não de forma apenas passiva ou opositiva, leva as possibilidades de agência feminista dentro do cinema a um outro patamar, incluindo a elaboração espectadorial a partir do texto fílmico como uma força ativa e inventiva.

⁶⁸ No original: "What was rejected was the psychoanalytical, semiotic, and Marxist concept of gaze as a cultural, social, and ideological construct necessitating a distance between the viewer and the viewed. So wholesale and radical is this change of perspective that, reading Sobchack, Marks, Kennedy, or Del Rio, it seems almost impossible to understand the value of critical distance, the notion of “passionate detachment,” or the political goal of destroying the visual pleasure of narrative cinema. [...] The lack of intergenerational continuities and feminist genealogies results in a silence between the new approaches and the psychoanalytic, semiotic, and Marxist film theory as the other. In that sense, certain paradigm shifts have taken place and parallel, incommensurate critical vocabularies not communicating with each other have emerged – alongside new critical approaches and conceptualizations of cinema.” Tradução nossa.

2.3 Autoinscrição e performance no cinema feminista durante os anos 1960 e 1970

Em seu artigo *Woman, desire and the look: feminism and the enunciative apparatus in cinema*⁶⁹, originalmente publicado em 1978, Sandy Flitterman analisa a relação entre o aparato cinematográfico e a questão de gênero no cinema, partindo do exemplo de Alfred Hitchcock. Sua argumentação, além de dialogar com o artigo de Raymond Bellour *Hitchcock: the enunciator*, deriva sobretudo do pensamento de Laura Mulvey sobre o aparato cinematográfico, presente em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, o qual discutimos anteriormente. Segundo a autora, a presença de Hitchcock como enunciador em seus filmes constitui-se como uma intervenção propositalmente organizada para definir o lugar a partir do qual o discurso se inscreve, demarcando quem é responsável por essa operação e afirmando sua capacidade de delegar o olhar para seus personagens masculinos – seus substitutos fictícios (FLITTERMAN, 1981, p. 247).

Embora não pretendamos aqui nos alongar a respeito da argumentação de Flitterman, seu artigo mostra-se como mais um exemplo da estreita relação estabelecida entre autoria, enunciação e a Teoria Feminista do Cinema. Kaja Silverman, em seu estudo sobre a voz feminina, o cinema e a psicanálise, investiga o(a) autor(a) como categoria discursiva nos estudos de cinema pós-1968, sobretudo no trabalho de Roland Barthes, para, então, "esculpir um espaço teórico a partir do qual seria possível ouvir a voz feminina falando novamente do 'interior' filmico"⁷⁰, dessa vez como o ponto em que um sujeito autoral é efetivamente construído, e não como o local no qual a falta masculina é negada (SILVERMAN, 1988, p. 187-188).

Quero apenas sugerir que o(a) diretor(a) pode, em certas situações, constituir um dos oradores de seus filmes, e que às vezes pode haver razões políticas para maximizar, em vez de minimizar, o que se pode dizer que deriva dessa voz autoral. Uma vez que uma das coisas que o autor deve entender é precisamente sua própria subjetividade autoral, o tema da fala também se revelará uma categoria teórica necessária dentro de minha reformulação. Neste contexto, figurará não como o personagem que marca a posição do espectador dentro do texto, mas como qualquer representação ou rede de

⁶⁹ Em livre tradução: "Mulher, desejo e olhar: feminismo e o aparato enunciativo no cinema".

⁷⁰ No original: "to carve out a theoretical space from which it might be possible to hear the female voice speaking once again from the filmic 'interior'". Tradução nossa.

representações através da qual o autor é constituído como sujeito falante.⁷¹
(SILVERMAN, 1988, p. 202)

Se *Riddles of the sphinx* (1977), dirigido por Mulvey e Peter Wollen, joga com a autoria a partir da possibilidade de "constituição do autor como um sujeito falante", sobretudo nos momentos em que Mulvey se inscreve no filme a partir de sua fala, o curta-metragem *S.C.U.M Manifesto 1967*⁷², lançado um ano antes, em 1976, traz, de maneira radical, enunciação e fala como elementos centrais de sua proposta estética. O filme, realizado e protagonizado por Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos, consiste numa leitura do texto que lhe dá nome, escrito por Valerie Solanas e publicado em 1967. A performance se dá enquanto estão as duas sentadas numa mesa, uma de frente para a outra, filmadas por uma câmara fixa lateral. Seyrig lê o texto de Solanas – há inclusive um microfone visível em cima da mesa captando sua voz, enquanto Roussopoulos digita as palavras que escuta numa máquina de escrever. Enquanto isso, uma televisão posicionada exatamente entre as duas, em cima da mesa, exhibe imagens de telejornais: em dado momento, as duas interromperão o processo de leitura e escrita para assistirem com atenção a uma reportagem sobre protestos de mulheres no Líbano. A força do filme é depositada na relação de apropriação do texto original, que além de ser projetado em alto e bom som pela fala de Seyrig é também reescrito por Roussopoulos. As diretoras (e, por sinal, também fotógrafas e argumentistas) se colocam na posição de enunciadoras visíveis dentro da obra e, mais do que isso, de oradoras dentro de seu próprio filme, projetando de maneira literal a própria voz e a própria escrita sobre um texto clássico do feminismo dos anos 1970.

Riddles of the sphinx e *S.C.U.M Manifesto 1967* se aproximam não apenas pela inclusão de suas respectivas realizadoras na *mise-en-scène*, mas também pelo lugar semelhante que elas ocupam dentro da diegese: um lugar de enunciação, que aponta em ambos os casos para um engajamento com o fazer teórico de bases feministas. Em síntese, esses filmes são informados pela teoria (e *S.C.U.M Manifesto 1967*, diga-se de passagem, o faz de maneira

⁷¹ No original: "I want merely to suggest that the director may in certain situations constitute one of the speakers of his or her films, and that there may at times be pressing political reasons for maximizing rather than minimizing what might be said to derive from this authorial voice. Since one of the things the author must be understood to speak is precisely his or her own authorial subjectivity, the subject of speech will also prove a necessary theoretical category within my reformulation. In this context, it will figure not as the character who marks the viewer's position within the text, but as any represent". Tradução nossa.

⁷² Para mais informações sobre o filme, ver: https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2019/02_programm_2019/02_Filmdatenblatt_2019_201902390.html#tab=filmStills

quase literal ao apropriar-se de um texto clássico do feminismo como o manifesto de Solanas), ao mesmo tempo que também produzem-na a partir da performance colocada em tela. Sobre essa relação entre teoria e prática no cinema feminista, Sophie Mayer, em seu artigo *Uncommon sensuality: new queer feminist film/theory* (2015), escreve sobre como as estratégias de performatividade, sejam elas empregadas na *mise-en-scène* ou em espaços extra-diegéticos⁷³, mostrou-se crucial para o trabalho de cineastas *queer* feministas. A autora discute em seu trabalho a tensão entre os regimes de visibilidade que determinam a inscrição das mulheres lésbicas no cinema, marcados por apagamentos historiográficos responsáveis pela constituição das lésbicas como aparições, presenças quase fantasmagóricas (MAYER, 2015, p. 86). A partir disso, a autora desenha, num recorte sobretudo de práticas e teorias *queer* contemporâneas, estratégias que se apropriam dessa característica de aparição e utilizam-na como instrumento estético-político, como faz Amy Villarejo em seu livro *Lesbian Rule* (2003), no qual rejeita a visibilidade *mainstream* característica de um cinema lésbico privilegiado, "identificando a aparição como uma estratégia política e estética" (MAYER, 2015, p. 89). Para além disso, Mayer aponta para as perspectivas favoráveis à visibilidade do corpo e da subjetividade lésbica nas práticas e teorias de cinema – inclusive na própria historiografia do cinema e das mídias. Muito além de apostarem numa relação de indexicalidade ao inscreverem seus próprios corpos em cena, cineastas como Barbara Hammer e Yvonne Rainer buscavam através da performance a descoberta de novas possibilidades para a tela de cinema, imaginando-a como uma forma, também, de se fazer teoria (MAYER, 2015, p. 90-91).

Hammer, Rainer, Abigail Child (que foi identificada com o movimento de arte Bad Girls) e Michelle Citron, assim como Despentes, foram criticadas por suas representações do corpo sexual, particularmente o corpo feminino, a partir de um olhar *queer* e feminino. Todas publicaram influentes livros sobre suas práticas, como "um portal para os [seus] filmes", ou o que pode ser chamado de *poéticas autorais*, um modo de prática no qual o fazer fílmico, a teoria do cinema e a escrita da vida se entrelaçam numa complexa asserção de autoria vivida. Embora seu trabalho seja contrário à teoria pós-estruturalista, não é anti-teórico. Além disso, para essas cineastas, o autor não é a intenção, mas o trabalho performativo; executado, é possível dizer, como uma aparição, como no truque de mágica recorrente no cinema feito por Child no início de sua carreira. As poéticas autorais são uma estratégia de aparição na qual o(a) autor(a) aparece *enquanto* seu trabalho e *através*

⁷³ Além da publicação de livros sobre suas práticas fílmicas, Mayer cita o trabalho de cineastas como Barbara Hammer e Abigail Child lecionando dentro do circuito acadêmico norte-americano. (MAYER, 2015, p. 95)

dele, e também numa relação desejante para com sua audiência.⁷⁴ (MAYER, 2015, p. 95)

No caso da coreógrafa e cineasta Yvonne Rainer, seu primeiro trabalho em filme, o curta-metragem silencioso, preto e branco *Hand Film (1966)*⁷⁵, é um exercício performático de autoinscrição que, apesar de vincular a imagem do corpo da própria artista, o faz de maneira pouco rastreável. Da cineasta, vemos apenas uma das mãos, que frente à câmera realiza movimentos cotidianos, simples, familiares; uma alusão à coreografia minimalista, ramificação da dança contemporânea na qual Rainer se inscreve como pioneira. Rainer realiza o filme durante o período em que se recuperava de uma cirurgia e, confinada ao leito hospitalar, encontrava-se impossibilitada de dançar. Extra-diegética, essa informação é capaz de alterar ou ampliar as impressões do(a) espectador(a) sobre o filme⁷⁶. O fato de ser a própria Rainer a realizar os movimentos, dada a situação que a instiga a fazê-lo, não apenas altera o impacto da performance como torna vívida a tese de Rainer sobre a dança e o minimalismo, que será explorada ao longo dos anos em seu trabalho como coreógrafa e cineasta. Contudo, esse fato permanece encoberto pela materialidade filmica, que não oferece por si só as informações necessárias para que ele seja compreendido por uma audiência que, é possível prever, necessitará de conteúdo extra-diegético para ser atingida por seus significados. O filme, é importante dizer, dá início à produção cinematográfica de Yvonne Rainer, que se intensificaria no período compreendido entre os anos 1970 e 1990. Obras ficcionais por ela realizadas, como *Film About a Woman Who...* (EUA, 1974) e *Privilege* (EUA, 1990) lidavam diretamente com o feminismo e outras questões políticas caras ao ativismo de Rainer, sendo hoje considerados grandes marcos do cinema feminista norte-americano.⁷⁷

⁷⁴ No original: “Hammer, Rainer, Abigail Child (who was identified with the Bad Girls art movement), and Michelle Citron, as well as Despentes, were criticized for their representations of the sexual body, particularly the female body, from and for a queer female gaze. All have gone on to publish influential books about their practice, as “a portal to [their] films,” or what might be called auteurepoetics, a mode of practice in which filmmaking, film theory, and life writing enmesh in a complex assertion of lived authorship.³⁵ Although their work runs counter to poststructuralist theory, it is not anti-theoretical. Moreover, for these filmmakers, the author is inscribed not as intention but as performative labor; rendered, one could say, apparitional, as in the magic trick that is a dominant trope in Child’s early filmmaking.” Tradução e grifos nossos.

⁷⁵ O filme é por vezes também denominado *Hand Film*. Aqui, utilizamos o título conforme disponível no acervo do MoMA - Museum of Modern Art. Ver: <https://www.moma.org/collection/works/125928>. Acesso em 22/05/2019.

⁷⁶ Informações disponíveis em: <https://www.imdb.com/title/tt5076254/>. Acesso em 22 de Maio de 2019.

⁷⁷ Ver mais em: <https://www.publico.pt/2017/12/15/culturaipilon/noticia/ha-uma-atitude-de-resistencia-ao-status-quo-que-tem-estado-sempre-comigo-1795581>. Acesso em 22/05/2019.

Os trabalhos de duas outras cineastas e artistas norte-americanas, Barbara Hammer e Carolee Schneemann, são representativos desse tipo de autoinscrição performática que se relaciona às poéticas autorais, conforme descritas por Mayer. Aqui, nos concentramos em *Dyketactics* (EUA, 1974) e *Fuses* (EUA, 1969)⁷⁸, respectivamente realizados por Hammer e Schneemann, que apresentam um tipo de autoinscrição muito mais explícita do que faz Rainer em *Hand Film*, em termos de visibilidade. Para além disso, ambas se dedicam nesses trabalhos à exploração da temática sexual e, no caso de Hammer, especificamente da lesbianidade e da sexualidade *queer*, conjugando esses temas com propostas estéticas voltadas para a exploração das potencialidades sensoriais da tela, sobretudo a evocação de uma certa tatilidade, vinculada à imagem projetada daqueles corpos, por sua vez decorrente de um preciso trabalho de fotografia (analógica), edição e montagem. No caso do cinema de Hammer, como descreve Érica Sarmet, existe a relação entre o dispositivo da visualidade e o tato, evidenciada pelo “toque das mãos, o toque dos corpos, de clitóris, de si mesma” (SARMET, 2017, p. 44).

Baseada em construções imagéticas que flertam tanto com a tradição documental do registro etnográfico como com a autoficção e o humor, sua filmografia versa sobre a vida e a sociabilidade sapatão, colocando em cena corpos e subjetividades até então praticamente excluídos da cultura cinematográfica. O sexo é um elemento fundamental que compõe a força vital e a energia criativa do cinema experimental de Hammer, sem o qual não é possível criar, reconhecer-se e estar no mundo. Nos seus filmes, o sexo lésbico não é encenado de um modo sugerido ou bem-comportado, “feminino” ou até mesmo “erótico”. É explícito, visual, carnal e pornográfico, utilizando-se para isso de uma linguagem que não está subscrita aos códigos e símbolos tradicionais do desejo masculino, que excede o horizonte discursivo-conceitual da heterossexualidade. (SARMET, 2017, p. 43).

Ao comentar *Double Strength* (Barbara Hammer, USA, 1978), outro filme realizado pela cineasta na década de 1970, Sarmet fornece uma descrição que se encaixa com precisão também ao caso de *Dyketactics*: “não é apenas um filme sobre um relacionamento amoroso ou vivências lésbicas, mas sim um filme do corpo, um filme-corpo, o qual desejaríamos tocar, fosse possível” (SARMET, 2017, p.44). No filme, com duração aproximada de quatro minutos, são distinguíveis duas partes: na primeira, algumas mulheres, entre as quais a própria

⁷⁸ Carolee Schneemann inicia o trabalho com *Fuses* em 1964, mas só o finaliza em 1967, após realizar uma série de intervenções plásticas no filme, que já vinha sendo exibido desde 1965. Aqui, optamos por utilizar a data de lançamento da última versão do filme, considerada como objeto para essa pesquisa, conforme consta no Internet Movie Database (IMDB). Nota-se, porém, a presença de datas divergentes dessa em diversas fontes, inclusive no site oficial da artista, no qual o ano de 1965 é referido.

diretora, estão nuas num campo aberto. As imagens das mulheres, que interagem entre si, com os próprios corpos e com o ambiente (a água, a grama...) são sobrepostas. Na segunda parte, duas mulheres, sendo uma delas a própria diretora, fazem sexo num sofá. Acompanhamos, numa relação de extrema proximidade, seus gestos enquanto elas se despem e tocam uma a outra. Como coloca Sarmet, o sexo inserido é explícito, e não “bem-comportado”. O que está em primeiro plano é justamente uma relação carnal e afetiva protagonizada pelos corpos na tela – superfícies a serem tocadas, acariciadas e estimuladas. A iluminação da cena, com auxílio da edição das imagens, transforma a pele numa superfície muito semelhante àquilo que está à sua volta e à própria luz que entra pela janela. Vista de tão perto, em planos nos quais a câmera parece, por vezes, de fato tocar o corpo das duas mulheres, a pele parece um território infinito, sem bordas.

Apesar de colocar seu corpo em situação de completa exposição, Hammer o faz de maneira recortada, estilizada – nas palavras de Sarmet, como se o filme fosse um *filme-corpo*. Em *Fuses*, Carole Schneemann também expõe a si própria enquanto filma, de maneira explícita, uma relação sexual – nesse caso, heterossexual. Assim como em *Dyketactics*, a relação com a natureza é aqui explorada principalmente a partir do uso das cores, imagens sobrepostas de ondas e elementos naturais, e da inclusão no filme da figura de seu gato, Kitch, que observa a cena. Em *Fuses*, a materialidade corporal se junta à materialidade do meio; mais do que sua representação, é a presença física dos corpos que importa, e essa se alinha com as alterações feitas na imagem em seu processo de pós produção, tais como sobreposições e colagens (GONZÁLEZ MORENO; MORENO, 2017, p. 1452). O corpo feminino, aqui, é um corpo nu naturalizado, que não se submete ao “olhar masculino” e nem se constitui exclusivamente como ponto de admiração ou espetáculo (GONZÁLEZ MORENO; MORENO, 2017, p. 1453)

Eu queria ver se a experiência do que eu via teria alguma correspondência com o que eu sentia – a intimidade do fazer amor... É eu queria colocar na materialidade do filme as energias do corpo, para que o filme em si próprio se dissolva e se refaça e seja transparente e denso – como alguém se sente enquanto faz amor... É diferente de qualquer trabalho pornográfico que você já tenha visto – e é por isso que as pessoas ainda estão olhando para ele! E

não há nenhuma objetificação ou fetichização da mulher⁷⁹.
(SCHEENEMAN, n.p.)⁸⁰

Assim como Hammer, que além de cineasta era também fotógrafa, artista plástica e visual, o envolvimento de Schneemann com as artes abrange outros meios para além do cinema. De fato, a artista é comumente celebrada por suas contribuições no campo da pintura e da performance, ao passo que sua atividade cinematográfica é menos conhecida. Agnès Varda, prolífica cineasta francesa atuante desde a segunda metade dos anos 1950 até 2019, pelo contrário, tem a atividade cinematográfica como o principal denominador de sua arte, embora sejam seus próprios filmes marcados pela relação da artista com as artes visuais, em especial a fotografia. Em *Saudações, Cubanos!* (França/ Cuba, 1964), a cineasta utiliza centenas de fotos tiradas numa viagem a Cuba logo após a revolução que levou Fidel Castro ao poder. Sobrepondo às fotos um texto narrado por ela mesma, a cineasta comenta os aspectos visuais, sociais, políticos e artísticos do país. Seu ponto de vista e sua subjetividade são radicalmente inseridos no filme por meio de sua voz e de seu olhar fotográfico, de modo que o filme constitua um relato sobre uma determinada realidade bastante pessoal e, de certa maneira, afetivo, muito mais do que uma iniciativa de caráter antropológico ou etnográfico.

Em *Uncle Yanco* (EUA/França, 1967), primeiro filme realizado por Varda nos Estados Unidos, a cineasta se coloca de maneira mais radical na *mise-en-scène*, a partir da inscrição não apenas de sua voz mas também de sua imagem. Varda coloca a si própria, assim como à sua própria família, como personagens no filme, dedicado a documentar o encontro entre a cineasta e seu tio Jean, de origem grega, morador da comunidade de Sausalito, na Califórnia. Dessa maneira, não apenas ela se inscreve corporalmente e fisicamente no filme, como também traz elementos autobiográficos, relacionados à investigação de seu histórico familiar e da própria relação com o tio (em parte construída durante as filmagens), que potencializam sua presença na *mise-en-scène*. Curiosamente, essa relação autobiográfica encontra-se cristalizada no momento em que alguns(mas) personagens, moradores(as) de Sausalito

⁷⁹ No original: "I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt-- the intimacy of the lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense-- as one feels during lovemaking... It is different from any pornographic work that you've ever seen-- that's why people are still looking at it! And there's no objectification or fetishization of the woman." Tradução nossa.

⁸⁰ Depoimento de Carolee Scheeneman sobre *Fuses*, ano não referenciado, retirado do Site da artista. Disponível em: <http://www.caroleeschneemann.com/fuses.html>. Acesso em 24 de Maio de 2019.

próximos a Jean, posam para a câmera ostentando em seus cabelos, mãos e roupas *bottons* com a inscrição “Viva Varda”, numa homenagem ao protagonista do filme que, de maneira sutil e um tanto irônica, evidencia também a forte relação pessoal estabelecida entre ele e a cineasta, que compartilha do mesmo sobrenome. *Uncle Yanco* e *Saudações, Cubanos* são realizados durante a década de 1960, num contexto de efervescência política e social, e refletem, cada um a seu modo, o clima e as preocupações dessa época. Assim, eles evidenciam a inclinação política do cinema de Varda, que desde o início de sua carreira flertou com importantes pautas sociais, sobretudo com o feminismo⁸¹. Ambos os filmes mostram caminhos de inscrição subjetiva que seriam explorados por Varda em diversas outras obras, sobretudo em documentários como *Daguerreótipos* (*Daguerreotypes*, 1976, França), *Ulisses* (França, 1983) e, já nos anos 2000, *Os Catadores e Eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, França, 2000) e *As Praias de Agnès* (*Les plages d’Agnès*, França, 2008).

Chantal Akerman também tem sua obra cinematográfica marcada pelo uso da inscrição de si na *mise-en-scène*. Seja através de sua imagem, de seu reflexo, de sua voz ou de seu ponto de vista, a cineasta trabalhou em grande parte de seus filmes com a noção do próprio corpo como um instrumento: como matéria-prima para a construção de uma presença corporificada na tessitura fílmica. No capítulo anterior, analisamos cinco filmes realizados por Akerman no período que vai de 1968 a 2015, quando a cineasta lança seu trabalho final. Dentro desse conjunto, três dos objetos selecionados foram realizados entre os anos 1960 e 1970, sendo eles *Saute ma ville* (1968) *Eu, tu, ele, ela* (1974) e *News from Home* (1977).

Aqui, não nos alongaremos nos comentários a respeito desses filmes, posto que no capítulo anterior nos dedicamos essencialmente à análise dos mesmos. Por hora, é importante lembrar a importância que o cinema de Akerman teve para a teoria feminista durante os anos 1970. Filmes como *Eu, tu, ele, ela*, *News from Home* e *Jeanne Dielman*, sendo este último protagonizado pela atriz Delphyne Seyrig, co-realizadora do filme *S.C.U.M Manifesto 1967*, o qual discutimos anteriormente, e co-fundadora do Centre Audiovisual Simone de Beauvoir⁸²,

⁸¹ Apesar de lidar com o tema em diversos de seus filmes, trabalhos como a ficção *Uma Canta, a Outra Não* (*L'une chante l'autre pas*, Venezuela/França/Bélgica/União Soviética, 1977) e *Resposta das Mulheres: Nosso Corpo, Nosso Sexo* (*Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*, França, 1975) tornaram-se representativos da relação entre feminismo e cinema por lidarem frontalmente com questões de gênero.

⁸² O *Centre Audiovisual Simone de Beauvoir* foi fundado em 1982 por Delphyne Seyrig, Carole Roussopoulos e Iona Wieder. Sendo as três envolvidas com a realização de vídeos, a organização surge com o objetivo de preservar e criar documentação audiovisual relacionada à história das mulheres, seus direitos, suas lutas e suas criações. Para mais informações, ver: <http://www.centre-simone-de-beauvoir.com/>. Acesso em 31/05/2019.

foram utilizados diversas vezes para "articular debates em torno da representação da mulher e da diferença sexual no cinema" (BERGSTROM, 2001, p. 34). A maneira como Akerman realizava operações de caráter autobiográfico, ainda que de forma estilizada e indireta, chamou atenção pelo olhar lançado sobre as relações entre mãe e filha (BERGSTROM, 2001, p. 34); não obstante, a inscrição da própria imagem na tela e a exposição visual de seu próprio corpo aqueceram os debates em torno do *vouyerismo* e do exibicionismo no cinema, temas tão caros à teoria feminista nesse período (idem). Em especial, a cena final de *Eu, tu, ele, ela*, na qual Akerman aparece completamente nua fazendo sexo com outra mulher, trazia uma "perspectiva inesperada e distinta" (BERGSTROM, 2001, p. 34) sobre esses temas e sobre a representação do desejo sexual entre mulheres no cinema (idem). Chantal Akerman começou a realizar seus filmes e ganhou projeção inicial em sua carreira justamente no início dos anos 1970, período em que a "nova era do feminismo" surgia (BERGSTROM, 2001, p. 34), de modo que, apesar de considerar entre suas principais influências cinematográficas Jean-Luc Godard e Michael Snow (idem) – o que coloca em termos suas tendências experimentais e estruturalistas –, a cineasta não tenha se furtado a definir seu mais celebrado filme, *Jeanne Dielman*, não como um filme militante, posto que a protagonista Jeanne "não era nenhuma heroína, nem tampouco uma vítima exemplar" (idem, p. 39), mas sim como um filme feminista.

Apesar de fugirem ao recorte experimental, dois filmes também realizados no período merecem destaque pelo investimento na inclusão de suas diretoras enquanto atrizes e performers, sobretudo pela relação por eles estabelecida entre autobiografia e autoinscrição: *Wanda*, de Barbara Loden (EUA, 1970), e *The All-Around Reduced Personality*, de Helke Sander (Alemanha, 1978). O primeiro, vencedor do Prêmio da Crítica no Festival de Veneza na sua *première*, em 1970, narra a trajetória de uma dona de casa norte-americana, de origem modesta, que decide abandonar sua família, marido e filhos e, a partir disso, segue numa jornada solitária que é parcialmente interrompida por um encontro com um ladrão de baixa estirpe. Barbara Loden, que teve sua carreira como diretora precocemente interrompida devido a um câncer, dividia com a protagonista Wanda um passado marcado pela experiência da classe trabalhadora do interior dos Estados Unidos (REYNAUD, 2002, n.p.). Os traços autobiográficos da obra podem ser apenas especulados, dada a pouca disponibilidade de material a se consultar acerca da própria vida de Loden, que acabou por ser constituída a

partir de entrevistas concedidas por seu ex-marido, o cineasta Elia Kazan – ironicamente, mesmo após a morte de Loden, sua história e a de sua Wanda, ao que parece, continuaram a se entrelaçar, como coloca a atriz Illeana Douglas:

É importante notar que Loden fez Wanda após ser demitida do papel principal em *The Swimmer*, de Frank Perry. As circunstâncias singulares de sua demissão – seu então esposo Elia Kazan assistiu a um corte intermediário como Burt Lancaster e considerou seu trabalho indigno, ela foi então substituída por Janice Rule, e suas cenas foram refilmadas por Sydney Pollack – tem sido assunto de muito debate. Mas foi Kazan quem posteriormente enterrou Loden na obscuridade quando, após a sua morte, ele tomou créditos por Wanda, escrevendo, “foi como uma favor que eu fazia a ela, dar-lhe algo para fazer”. Como vocês verão, parte da beleza desse estranho e esquecido filme é que Barbara Loden e Wanda são uma e a mesma. Mesmo o estranho apego de Wanda ao seu namorado assaltante de bancos que a maltrata poderia ser uma metáfora para a sua relação com Kazan. De alguma maneira eu o vejo gritando para ela, “Nada de calças!”. (DOUGLAS, 2018, n.p.)⁸³

The All-Around Reduced Personality, em aspectos narrativos e políticos, se distingue completamente de *Wanda*. No filme, a cineasta interpreta a protagonista Edda Chiemnyjewski, uma fotógrafa independente que luta para financiar um projeto fotográfico colaborativo, realizado em conjunto com outras mulheres fotógrafas, sobre a vida em torno do Muro de Berlim. Recusado por múltiplos agentes patrocinadores – o Estado, os investidores privados e até mesmo uma organização política pelos direitos das mulheres, o projeto acaba revelando as tensões existentes entre os movimentos políticos naquele contexto específico, sobretudo a relação, nem sempre compreendida, entre as reivindicações do movimento feminista e a de questões políticas “maiores” (KATZMAN, 1984, n.p.). Assim, a narrativa de *The All-Around Reduced Personality* está focada sobretudo numa personagem definida pelo seu trabalho e por sua relação com outras mulheres, também envolvidas com a fotografia, com as quais Edda mantém uma relação de companheirismo e colaboração, ao passo que em *Wanda* a protagonista encontra-se definida pelas suas relações com os homens que encontra

⁸³ No original: "It's important to note that Loden made Wanda after being fired from a leading role in Frank Perry's *The Swimmer*. The unique circumstances of her dismissal—her then-husband Elia Kazan looked at a rough cut with Burt Lancaster and deemed her work unworthy, she was then replaced by Janice Rule, and her scenes were reshot by Sydney Pollack—have been subjects of great debate. But it was Kazan who further submerged Loden into obscurity when after her death he took credit for Wanda, writing, "It was like a favor I was doing for her, to give her something to do." As you will see, part of the beauty of this strange and forgotten film is that Barbara Loden and Wanda are one and the same. Even Wanda's strange attachment to her bank-robbing boyfriend who mistreats her could be a metaphor for her relationship with Kazan. Somehow I see him yelling at her, "No slacks!". Tradução nossa.

ao longo de sua jornada, não sendo nunca vista num lar propriamente seu, e efetivamente sendo percebida pelos que a cercam quase sempre como um objeto sexual ou uma monstruosidade (REYNAUD, 2002, n.p.). No papel de diretora, assim como Barbara Loden, Helke Sander constrói um filme capaz de descolar-se da própria visão da protagonista e construir a possibilidade de um discurso compartilhado com o(a) espectador(a). Como coloca Katzman, a representação do muro de Berlim é simbólica dentro da estrutura narrativa e formal do filme, ao passo que Edda e suas companheiras não parecem associá-lo a esse tipo de significado em seu trabalho.

É impressionante que Sander não confunda sua análise da cultura da Alemanha Ocidental com a relação de Edda com ela, especialmente considerando o duplo papel de Sander como diretora e como Edda. Evitando essa confusão, Sander nos permite saber que é a interpretação do espectador e não de Edda que estabelece o muro como a metáfora central do filme e um símbolo da luta do grupo de Edda. A distância que Sander mantém entre a perspectiva de sua personagem e a dela como diretora enfatiza que é a crítica cultural de Sander que torna tal interpretação simbólica possível. No entanto, para Sander, ao que parece, são as percepções geradas por essa crítica e não o simbolismo suportado por ela que, em última análise, são decisivos. (KATZMAN, 1984, n.p.)⁸⁴

Os filmes aqui mencionados, apesar de marcados pelo uso em comum da autoinscrição enquanto uma estratégia formal e narrativa, apresentam múltiplas propostas estéticas e conceituais. Ao agrupá-los, é possível notar um desejo em comum, que perpassa todas essas obras, de situar a figura feminina dentro dos limites da enunciação, destacando seu papel enquanto produtora de um discurso e mobilizadora de operações intelectuais e estéticas. Para além disso, é notável também uma preocupação em restituir às mulheres o domínio sobre seus próprios corpos, manifesta num desejo latente dessas cineastas por inscreverem a própria imagem em seus filmes, e fazê-lo de maneira a romper com o vocabulário estético constituído pela tradição do olhar masculino no cinema, responsável pela duradoura existência de representações estereotipadas e hiperssexualizadas desses corpos, i. e., por sua espetacularização. Como exposto anteriormente, essa atitude em relação ao meio surge dentro

⁸⁴ No original: "It is impressive that Sander does not conflate her analysis of West German culture with Edda's relation to it, especially considering Sander's double role as director and as Edda. Avoiding this conflation, Sander lets us know that it is the viewer's and not Edda's interpretation that establishes the wall both as the central metaphor of the film and a symbol of Edda's group's struggle. The distance which Sander maintains between her character's perspective and her own as director emphasizes that it is Sander's cultural critique that makes such a symbolic interpretation possible. Yet, for Sander, it would seem, it is the perceptions generated by this critique rather than the symbolism supported by it that in the final analysis are decisive." Tradução nossa.

de um contexto de efervescência feminista, sendo muitas das questões levantadas pelas cineastas em suas obras pautas importantes do movimento de liberação das mulheres durante a Segunda Onda Feminista. Estava ali presente de maneira explícita a busca pelo combate às estruturas de poder opressoras relacionadas ao gênero, o que incluía a tomada de controle sobre a própria narrativa em termos de trabalho, sexualidade e, de maneira mais geral, da constituição da mulher enquanto um sujeito para além da figura do homem e de seu papel dentro da estrutura familiar. A autora Cybelle H. McFadden, em seu estudo sobre autorrepresentação e reflexividade no cinema francês realizado por autoras mulheres, escreve sobre as potencialidades da autoria definida dentro do texto, no caso do cinema feminista, enquanto um processo de legitimação que articula um desejo de visibilidade e reconhecimento de cada autora por suas contribuições artísticas (MCFADDEN, 2014, p. 37). Segundo McFadden (2014, p. 21), ao virarem suas câmeras para seus próprios corpos essas autoras demonstram como a observação é capaz de alterar aquilo que é observado, numa perspectiva, como vimos, alinhada ao pensamento da Segunda Onda. Ao observarem seus corpos como pertencentes a elas ao mesmo tempo que como entidades separadas, elas experimentam a própria corporalidade enquanto agentes criativos, elaborando novas maneiras de estar no mundo (MCFADDEN, 2014, p. 21). Coloca a autora:

Esse corpo feminino cinematográfico – uma nova forma que existe à parte de seu corpo físico – permite à cineasta observar seu corpo em vez de objetificá-lo. Ao localizar-se nos dois lados da câmera, a mulher cineasta muda os processos através dos quais nós pensamos sobre o corpo feminino e adicionalmente expande o conjunto representativo com imagens que redefinem o corpo feminino. As cineastas mulheres portanto criam novos corpos cinematográficos – simultaneamente como imagem e criadoras da imagem, ao mesmo tempo – para assim expressarem sua subjetividade enquanto mulheres⁸⁵. (idem, p. 34)

Em última instância, é notável que o gesto de inscrição de si operado nos filmes aqui utilizados como objetos de análise remete a um movimento de retorno ao espaço interior, privado; ainda que esses filmes não tratem necessariamente de questões relativas aos espaços domésticos, é possível pensar inscrição radical da própria subjetividade nas obras, por vezes

⁸⁵ No original: "This cinematic female body – a new form that exists separately from her physical body – allows the filmmaker to observe rather than objectify her body. By being on both sides of the camera, the female filmmaker changes the processes throughout which we think of the female body and additionally expands the representational set with imagens that redefine the female body. The female filmmakers thus create new cinematic bodies - simultaneously as both image and creator of the image – in order to express their subjectivity as women." Tradução nossa.

de maneira invasiva ou explícita, como um rompimento entre a noção daquilo que seria pessoal e privado e aquilo que pertenceria ao território político, sendo justamente essa uma das principais pautas do movimento de liberação das mulheres nos anos 1970, sintetizado pela famosa frase de Carol Hanisch: o pessoal é político⁸⁶. Ao filmarem aos seus próprios corpos, essas cineastas deslocam a premissa da “objetificação” do corpo feminino sem retirar a sua representação do vocabulário do cinema. Colocam-se como observadoras de seus próprios corpos e agentes discursivas articuladoras da experiência espectral por eles movida, projetando a atenção para as formas como esses corpos existem no mundo e para o poder discursivo existente no ato de filmar um corpo, dando ênfase no fato de que “a observação muda aquilo que é observado” (MCFADDEN, 2014, p. 21). Essa atitude de revisão e interpelação dos discursos (e da própria noção de discurso) dentro da sociedade patriarcal, bem como o direcionamento da atenção das mulheres para seus próprios corpos são, como vimos, características profundamente ligadas ao movimento de mulheres que se desenhava no mundo a partir dos anos 1960.

Por fim, é importante compreendermos o entrelaçamento entre teoria e prática no que diz respeito aos investimentos feministas no cinema de vanguarda deste período para além da existência de feministas atuantes como cineastas e teóricas do cinema, como é o caso de Laura Mulvey. A investigação e a invenção perpassaram tanto as práticas de escrita e elaboração teórica (vinculadas inicialmente às revistas e aos festivais de cinema e não estritamente à Academia) quanto a produção e a realização dos filmes, cujas propostas estéticas, como vimos, se comunicam de múltiplas maneiras com os textos produzidos no âmbito na crítica naquele momento. Dessa maneira, teoria e prática estabeleciam trocas não apenas dentro do contexto geral de ativismo político-feminista no cinema, mas sobretudo no interior dos textos produzidos pelas autoras engajadas, fossem estes fílmicos ou críticos. Se a Teoria Feminista do Cinema dos anos 1970, influenciada pelas características do movimento de Segunda Onda, não foi capaz de articular a multiplicidade de experiências constitutivas do ser-mulher ou mesmo de expandir a categoria “mulheres” com a qual lidava diretamente, alguns dos filmes aqui mencionados incluíam na discussão e dentro de suas próprias investigações estéticas a experiência lésbica que, como vimos, passa a ser teorizada de maneira sistemática a partir dos anos 1980, principalmente devido às contribuições de Teresa

⁸⁶ Ver: SARDENBERG, Cecilia M. B. *O Pessoal é Político: conscientização feminista e empoderamento das mulheres*. In: Revista Inclusão Social. Brasília, DF, v.11 n.2, p.15-29, jan./jun. 2018.

de Laretis nesse âmbito. Portanto, os filmes de Barbara Hammer e Chantal Akerman, por exemplo, não apenas lidavam com questões para além daquelas abordadas nos textos críticos como, à luz do presente, nos dão pistas sobre quais “mulheres” estavam sendo majoritariamente pensadas naquele contexto crítico e como o cinema, sobretudo experimental, se posicionava em relação a esse tipo de construção.

3 O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN ENTRE AS PERFORMANCES E AS POÉTICAS AUTORAIS

Como vimos, o contexto político-teórico de realização dos filmes *Eu, tu, ele, ela* e *Saute ma ville* é marcado pela projeção das pautas feministas em toda Europa e nos Estados Unidos, não apenas na esfera social e dentro dos movimentos militantes, mas também no universo cinematográfico. As reflexões trazidas nos textos da Teoria Feminista do Cinema, a partir da década de 1970, destinavam-se a uma análise das relações de gênero no cinema focada num estudo profundo de sua linguagem, muitas vezes objetivando não apenas identificar os mecanismos de articulação do olhar sexista e fetichista sobre a figura feminina mas, sobretudo, a criação de uma nova linguagem capaz de romper com esses códigos, a ser descoberta ou formulada por meio da experimentação formal. Experimentais, *Eu, tu, ele, ela* e *Saute ma ville* adicionaram ao vocabulário do cinema e da teoria feminista ao lidarem com questões como a sexualidade e o confinamento doméstico e, sobretudo, ao criarem os mecanismos formais que possibilitaram a essas imagens serem lidas como disruptivas. Os filmes *Lá e Não é um filme caseiro*, realizados já nos anos 2000, além de não compartilharem do mesmo contexto político-teórico de *Eu, tu, ele, ela* e *Saute ma ville*, exploram de forma mais intensa a discussão sobre a própria identidade judia, de alguma maneira presente nas obras anteriores de Akerman, mas que nesses e em outros filmes da realizadora se torna uma questão central (BERGSTROM, 2001, p. 34).

Em *Lá e Não é um filme caseiro*, o corpo da cineasta é por vezes invisível na *mise-en-scène*. Ouvimos sua voz, percebemos a manipulação da câmera feita por seus braços e o impacto que sua caminhada, ao empunhá-la, transfere como movimento para a imagem, e até mesmo vemos sua imagem refletida em vidros e espelhos, ou de costas. Contudo, a exploração visual de seu corpo aos moldes do que fora realizado em *Eu, tu, ele, ela* e *Saute ma ville*, passa a ser utilizada com menos frequência. *News from Home*, apesar de realizado ainda nos anos 1970, pode ser considerado um ponto de virada no que tange à autoinscrição no cinema de Akerman, uma vez que sua corporalidade é posta em cena sobretudo através da voz e da inserção do ponto de vista da realizadora (relacionado ao extracampo). Aqui, é importante notarmos que *News from Home*, assim como *Lá e Não é um filme caseiro*, pertencem ao terreno documental ou ensaístico da produção de Akerman, ao passo que *Eu, tu,*

ele, ela e *Saute ma ville* podem ser melhor descritos como ficções experimentais. Não desejamos engessar os filmes dentro dessas classificações, posta, inclusive, a dificuldade existente em fixar tipologias únicas nas quais cada uma dessas obras se encaixe – trabalho que, de certo, implicaria num investigação mais profunda e exclusivamente dedicada a esse objetivo. Contudo, é necessário compreendê-las para justamente notar como em diferentes projetos realizados por Akerman, distintos em temática, forma e, como estamos argumentando, herdeiros de diferentes tradições de cinema como o filme-ensaio, o documentário e a ficção, são perpassados pela autoinscrição. Em outras palavras, nos interessa pensar como esse elemento formal e narrativo articula e media a experiência em tantos filmes distintos dentro da obra de uma mesma cineasta, bem como aquilo que se modifica entre um filme e outro e aquilo que permanece.

3.1 Autoria performática: a cineasta presente no filme

A maneira desajeitada como se movimenta a protagonista de *Saute ma ville*, atrapalhando-se enquanto tenta realizar tarefas cotidianas no espaço da cozinha de uma casa, é descrita pela própria Chantal Akerman como a performance de "um Charlie Chaplin em sua versão mulher" (BRENEZ, 2011, n.p.). De fato, as similaridades com Chaplin são latentes no filme, inclusive em seu tom particularmente cômico, pontuado pela música alegre cantarolada pela protagonista durante toda a ação. Em *Performing Authorship*, Sayad discute a figura do “bobo” (*fool*) no cinema, principalmente a partir de análises de filmes realizados por Jean-Luc Godard e por Woody Allen. Assim como Akerman faz em *Saute ma ville*, esses realizadores protagonizam seus próprios filmes e encarnam a figura do “bobo” em cena, cuja corporalidade é característica fundamental para a constituição de uma ação disruptiva, capaz de questionar o ordenamento e a funcionalidade dos objetos e pessoas ao seu redor a partir do absurdo, da comicidade e do estranhamento. Como explica Sayad, a recusa a “pertencer, se conformar ou se misturar” encontra no cinema diferentes formas de atuação desde as adaptações cômicas das funções ordinárias de um objeto para as necessidades de uso de um personagem, como a preparação de uma refeição dentro de um sapato feita por Charles Chaplin em *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, EUA, 1925), até a manifesta “incapacidade do corpo em se ajustar aos espaços ou objetos” que o cercam,

observada na dificuldade de Monsieur Hulot em lidar com a arquitetura moderna das cidades nos filmes do cineasta francês Jacques Tati (SAYAD, 2013, n.p.)⁸⁷. Em *Saute ma ville*, devemos levar em consideração as características domésticas do espaço no qual nossa “boba” atua. Se em filmes como *Tempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, EUA, 1936) a corporalidade de Chaplin transgride as expectativas de funcionalidade do corpo no espaço de trabalho das fábricas pós-Revolução Industrial, Akerman, em seu próprio ensaio sobre a divisão sexual do trabalho, coloca o espaço doméstico, sobretudo da cozinha, como aquele que deve ser desnaturalizado pelo corpo da mulher⁸⁸ em quadro. A partir do pensamento de Bahktin, Sayad aponta para a funcionalidade do papel do “bobo” no cinema enquanto uma máscara vestida pelo(a) autor(a) para desnaturalizar o mundo e questioná-lo livremente (SAYAD, 2013, n.p.)⁸⁹. Em seu primeiro filme, portanto, Akerman instaura a desarticulação das funcionalidades do espaço doméstico a partir dos desencontros entre a operacionalidade de seus elementos e a sua própria corporalidade, i.e., a desnaturalização da relação entre a mulher e o trabalho doméstico emerge da corporalidade autoinscrita da cineasta.

Em *Eu, tu, ele, ela*, o corpo de Akerman encontra-se novamente contido dentro de espaços majoritariamente domésticos: se na primeira parte do filme ela está dentro de casa, na segunda e na terceira a vemos num bar, num caminhão e na casa de uma outra mulher. Embora aqui haja um certo estranhamento movido pela relação entre corpo e espaço, sobretudo durante o primeiro segmento, o filme propõe desde seu título a existência de outros corpos a serem considerados e questionados para além do eu: tu, ele, ela. Aqui, a divisão entre a personagem interpretada por Chantal Akerman e seu papel enquanto enunciadora se dá de maneira muito mais precisa e demarcada do que em *Saute ma ville*. Para além dos créditos do filme, que se referem à protagonista como “Julie” e não a partir do próprio nome da cineasta, a relação assincrônica entre voz e imagem traz essa separação de posições para a estética do filme, sublinhando a existência de um(a) agente para além da própria personagem, ainda que

⁸⁷ Citação presente no capítulo 3, “The Author in the World: Trance, Presence and Documentary Filmmaking”, posição 2343, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

⁸⁸ É importante ressaltar que a utilização da palavra “mulher” aqui se refere à personagem em quadro, protagonista do filme. Akerman dedicou-se, especialmente nesse filme, a retratar a vida e os gestos de uma mulher literalmente familiar: branca, judia, com poucas condições financeiras e, sobretudo, afetada de múltiplas maneiras por todo o contexto da Segunda Guerra. Não generalizamos, portanto, a categoria “mulher” a partir dessa representação e reconhecemos a especificidade dessa mulher à qual o filme se refere.

⁸⁹ Citação presente no capítulo 3, “The Author in the World: Trance, Presence and Documentary Filmmaking”, posição 2343, da versão para Ebook Kindle do livro em questão

intimamente ligado a ela, uma vez que descreve todas as ações por ela desempenhadas sozinha, em seu apartamento.

Como aponta Kaja Silverman, a maximização da figura do(a) autor(a)/enunciador(a) e a sua constituição enquanto *uma* das vozes que compõe o filme pode, por vezes, se afirmar como uma estratégia politicamente motivada (SILVERMAN, 1984, p. 202). Vimos no capítulo anterior que a disputa pelo lugar da enunciação atravessou os trabalhos de diversas cineastas feministas durante os anos 1970, a partir da constatação, movida pela crítica e pela teoria nascidas no contexto da Segunda Onda Feminista, de um controle patriarcal das linguagens e das instituições, que seria o responsável pela mobilização de discursos, afetos e pela inscrição sistemática de seu ponto-de-vista. Aqui, a mobilização da primeira pessoa do singular, significante através do qual a subjetividade é mais comumente ativada na linguagem (SILVERMAN, 1984, p. 202), assinala a presença, inserida no texto fílmico, de um sujeito enunciator reflexivo, i.e., um sujeito que não apenas coloca-se visível, mas que tem consciência de sua presença ao ponto de destacá-la tanto no aspecto extra-textual (créditos, título) como no aspecto textual: não apenas a voz imprime a distância entre personagem e narradora/enunciadora, mas também o distanciamento da câmera em relação ao corpo da personagem acusa a dinâmica de separação existente entre essas duas instâncias.

De maneira mais objetiva, podemos apontar a cena na qual Julie olha para a câmera durante alguns segundos e sorri, ainda na primeira parte do filme, como um momento-chave em *Eu, tu, ele, ela* no qual essa dinâmica de trocas entre a enunciativa e a protagonista coloca-se plenamente visível. Seu olhar, ao encarar o(a) espectador(a), não deixa também de direcionar-se para o aparato mediador da experiência do filme e, conseqüentemente, para o lugar da enunciação. Uma comparação com a sequência de *Saute ma ville* na qual Akerman olha para si própria no espelho nos permite entender seu gesto de encarar o espectador e a câmera neste outro filme também como um olhar direcionado a si própria, aqui condicionado pelas circunstâncias narrativas que levam à separação de duas “identidades” distintas, ambas identificadas a partir da subjetividade da realizadora. A noção de sujeito reflexivo coloca-se, pois, de maneira quase metafórica ao considerarmos a cena em questão de *Saute ma ville*, na qual a atitude de olhar para si própria e agir a partir do encontro com esse reflexo se coloca como uma alegoria das complexas relações entre imagem e autoinscrição presentes no cinema de Akerman.

Corpo e sexualidade são dois elementos importantes para a narrativa de *Eu, tu, ele, ela*, dedicada à exploração dos encontros sexuais e afetivos de sua protagonista. Nesse sentido, a inscrição da nudez e de imagens eróticas, inclusive do próprio ato sexual, é explorada ao longo de todo o filme, que não se esquivava de mostrar, explicitamente, o corpo feminino e sua sexualidade. Para além das cenas nas quais a protagonista figura ora se despindo, ora parcial ou completamente nua, a relação sexual homoafetiva é filmada de maneira expressa, a partir da clareza e da nitidez oferecidas pelos planos abertos e estáticos através dos quais ela é filmada. Ao evitar planos subjetivos ou aproximados, o filme investe na separação entre o campo da encenação e o campo da enunciação, que está fora de quadro – este, portanto, é trazido para o interior do texto e posicionado no entremeio dos jogos de vozes e olhares que o compõem.

Ainda que a imagem do corpo feminino esteja colocada no centro da narrativa, é também a partir de um corpo feminino, materializado pela voz da narradora e sugerido pelo diálogo com o extracampo, que são articulados os sentidos daquelas imagens. A autora insere-se no texto e aponta para si própria como responsável pela enunciação a partir das “pistas” depositadas ao longo do filme. O lugar privilegiado e exterior do *voice over*, conforme apontado por Silverman (1988, p. 49), é aqui ocupado pela voz da cineasta, ao mesmo tempo em que a imagem de seu corpo está localizada na extrema interioridade narrativa. Chantal Akerman, assim, coloca-se como interlocutora da própria imagem, uma espécie de “musa⁹⁰ de si própria”, promovendo um jogo de embaralhamento dos gestos de olhar e de ser olhada e questionando de maneira precisa o lugar de “passividade” e espetacularização reservado à imagem da mulher no cinema, conforme proposto pela principais teóricas feministas da imagem em movimento dos anos 1970 (Mulvey, Johnston e a própria Silverman, por exemplo), sem esquivar-se de trabalhar com a materialidade e a visualidade desse corpo e com suas imagens de nudez e erotismo.

Em *Eu, tu, ele, ela*, como vimos, os créditos e o próprio título são elementos extratextuais que ressaltam a existência de uma separação entre o papel da enunciadora e da protagonista. A voz, ainda que contida dentro da materialidade fílmica, apresenta-se também como um elemento vívido no extracampo, cuja presença para além do *frame* assinala a existência dessa divisão; de maneira semelhante, o olhar da protagonista na cena

⁹⁰ Para nos apropriarmos de um termo característico dos processos de visualidade e espetacularização dos corpos e das subjetivadas femininas, bastante presente no contexto do cinema *mainstream* – mas não restrito a ele.

anteriormente mencionada aponta para a existência de um campo localizado também para além do *frame*, num espaço que é contíguo mas que não pertence estritamente ao da encenação – o antecampo, conforme definido por Jacques Aumont (2004, p. 41), espaço onde está localizada a câmara e que funcionaria nos termos de uma radicalização da noção de fora-de-campo. Se em filmes de ficção, como é o caso de *Eu, tu, ele, ela*, o antecampo constitui um espaço de natureza heterogênea, totalmente diferente do espaço da representação, no documentário ele se caracteriza como um lugar constituinte de permeabilidade entre o real e a cena/representação (BRASIL, 2014, p. 579). Assim, o espaço que anteriormente identificamos em *News from Home* como pertencente ao extracampo na verdade constitui-se como um antecampo (doravante assim denominado), cuja presença é revelada principalmente pelos olhares direcionados à câmara enquanto são filmadas as cenas nas ruas de Nova York ou dentro de um vagão de metrô; olhares esses que relatam não apenas a existência de um corpo (da câmara e/ou de quem a manipula), mas também sua posição no espaço. Essa é uma das muitas estratégias de explicitação do antecampo que podem ser elaboradas na *mise-en-scène*, como coloca André Brasil:

Se ao trabalhar a *mise-en-scène* e a montagem, o diretor pode se manter de fora da cena, a explicitação do antecampo permite seu posicionamento interno, exposto à relação com o outro filmado, esta que deve ser elaborada no interior da cena. O modo como o comparecimento ao outro é expresso no filme pode variar do total ocultamento e distanciamento à extrema visibilidade do diretor (e da equipe) em cena, passando por situações em que a presença faz-se audível, mas não visível. *Em alguns casos, o antecampo é sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmara ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível.* (BRASIL, 2014, p. 580)⁹¹

Para além disso, *News from Home* traz também a voz como um elemento que insere o gesto autoral no texto fílmico, ao mesmo tempo em que transborda, ultrapassa os limites do *frame*. O corpo da realizadora, aqui, encontra-se ausente da *mise-en-scène*, exceto pela constante manifestação de sua voz, que narra as cartas escritas pela própria mãe. Assim, as indicações de uma presença enunciativa se dão sempre em tensão com os limites do *frame*, de maneira semelhante ao que acontece em *Eu, tu, ele, ela*, mas com uma crucial diferença: em *News from Home*, a narração é colocada sobrepondo-se às palavras escritas pela mãe, cuja voz

⁹¹ Grifo nosso.

não escutamos em momento algum. O embaralhamento das identidades refere-se a uma relação entre mãe e filha muito mais do que a um questionamento sobre a própria subjetividade, tema de central importância para os filmes discutidos anteriormente. As relações entre emissor e destinatário se confundem, de maneira que o espaço construído pelo filme, de onde emanam essas vozes, constitua-se como um de caráter paradoxal, causando uma espécie de “curto-circuito” na comunicação (MARGULIES, 2015, p. 249). Inserida também como “personagem” das cartas, Akerman lê as referências feita a ela mesma pela mãe, assim como suas perguntas e queixas, sem oferecer-lhe uma resposta e deixando que as palavras da mãe ecoem no vazio (MARGULIES, 2015, p. 249), de modo que as vozes sobrepostas nesse exercício de polifonia sejam mutuamente afetadas (BRASIL, 2014, 599). Assinala-se, assim, a presença de uma enunciadora também participante da narrativa fílmica, que flerta com a autobiografia sem de fato revelar ao(à) espectador(a) informações sobre si mesma, apenas sobrescrevendo outros significados àquilo que é dito pela mãe, nos moldes de uma “autobiografia não-autorizada”, utilizando o termo proposto por Roberta Veiga, que se refere à dificuldade do sujeito ao mesmo tempo enunciator e enunciado em ter controle sobre o “eu” que está sendo construído pelo filme (VEIGA, 2016, p. 46).

Em *Lá*, as implicações autobiográficas da narrativa tornam-se mais latentes a partir da presença do *voice over* da cineasta que narra, a partir de notas feitas em seu caderno, suas memórias e reflexões sobre a própria história e a história de sua família, assim como os pequenos eventos de seu cotidiano enquanto está em Tel Aviv, mais especificamente no interior daquele apartamento: aquilo que encontrou dentro da geladeira e que comeu no almoço, as ligações feitas pela mãe e o som de um avião cruzando o céu lá fora são alguns dos assuntos narrados por Akerman em seu diário, referindo-se a um tempo “quase presente” e transmitindo uma ideia de temporalidade contínua, estendida (VEIGA; ITALIANO, 2015, p. 719-720). Cruzada a esse *voice over* está a voz da cineasta enquanto fala ao telefone – diferentemente do relato daqueles episódios cotidianos, essa voz inscreve-se num tempo tão presente quanto a cena em questão. Não obstante, a identificação do telefone e do corpo de Akerman num espaço “invisível” do quadro, que segue filmando a paisagem da janela, torna possível a localização dessa voz no antecampo, espaço anterior à câmera onde estaria localizada também a cena oculta. Para além do efeito paradoxal de, ao evidenciar o antecampo, trazer aquilo que estaria fora da encenação para o seu interior, a existência dessas

duas vozes com características materiais distintas aponta, como no exemplo anterior, para a proposição de uma ação reflexiva do sujeito e de uma figura da encenação dissociada daquela existente no interior da cena. Portanto, ainda que se coloque como personagem em seu próprio dispositivo de confinamento, Akerman assinala também uma posição exterior à cena, identificada com o corpo do filme, a partir da separação do extracampo em dois níveis: um imediatamente anterior à cena, cujo rastro permanece dentro dela própria e com ela se confunde, e um outro mais livremente associado à forma filmica e facilmente identificado como pertencente ao lugar da enunciação.

Percebemos, portanto, que a inscrição da autora na *mise-en-scène* em *News from Home* e *Lá* ocorre a partir da fricção com a noção de autobiografia e sempre tensionando os limites do *frame*, quer seja através da evocação do extracampo a partir do uso de vozes em *off*, ou a partir do contato e das trocas feitas com o antecampo — este, por inserir-se num espaço contíguo à encenação, evoca uma presença autoral corporificada, ainda que o corpo da cineasta não esteja visível em quadro. Ainda que os diálogos entre campo e antecampo/extracampo – i. e., encenação e enunciação se façam presentes em ambos os filmes, em *Não é um filme caseiro* esse jogo de comunicações e trocas é radicalizado. Nele, se sobressai a frase de Akerman ao responder à pergunta de sua mãe sobre o motivo pelo qual ela estaria filmando a chamada em vídeo realizada entre as duas: para mostrar que não existem mais distâncias no mundo. Curiosamente, também as distâncias entre o campo e o antecampo, outrora sublinhadas em suas obras, são em *Não é um filme caseiro* substituídas por uma estrutura que organiza com fluidez a passagem da cineasta de um campo para o outro, filmando sua mãe, ou filmando a si própria; deixando-se filmar por outra pessoa, por vezes enquanto ela mesma empunha a câmera, filmando uma outra cena; e, finalmente, filmando a si própria a partir de um reflexo fugaz no espelho ou na tela do computador⁹². A voz acusmática ou *voice over*, predominante nos documentários anteriormente mencionados, não está aqui presente, de modo que a voz da cineasta coloca-se principalmente de maneira indicial, ao lado das vozes de outras pessoas, sobretudo de sua mãe. Se em *Lá* os reflexos da cineasta e de sua câmera nos vidros do apartamento são discretos e pouco nos atingem, aqui somos todo o tempo confrontados com a imagem da cineasta e de sua câmera. Presenciamos a condução das entrevistas e os questionamentos feitos por Akerman à cuidadora de sua mãe, assim como

⁹² Descrições ilustrativas das cenas aqui mencionadas estão presentes no Capítulo 1 desta dissertação, p. 60-63.

vemos a cineasta filmando a própria mãe ou a tela do computador. Assim, cineasta passeia a todo tempo entre a condição de autora e personagem do filme, identificada com a produção das imagens que vemos ao mesmo tempo que incluída na encenação e no cotidiano ao lado de sua mãe captado pelo filme – não obstante, ao trazer as memórias de Natália à tona, o filme evoca também parte da história de Akerman.

Nesse ponto, é importante tensionarmos a performance de autoria em *Não é um filme caseiro* com a maneira como a cineasta inscreve a si própria em dois outros documentários por ela realizados. *Sul (Sud, França/Bélgica, 1999)* e *Do Outro Lado (De l'autre côté, França/Bélgica/Austrália/Finlândia, 2002)* são filmes realizados por Chantal Akerman a partir de seu deslocamento para os Estados Unidos da América. Se o primeiro filme destina-se a investigar e examinar os efeitos da morte de James Byrd Jr. na cidade onde o crime brutal e racialmente motivado aconteceu (James foi arrastado até a morte por um carro em movimento), o segundo acompanha as tensões na fronteira entre México e EUA, encontrando-se principalmente com aqueles que se lançam à atravessá-la e com os que habitam a região, cujo posicionamento por vezes é violentamente contrário ao cruzamento das fronteiras e à chegada dos imigrantes, em sua maioria mexicanos. Formalmente semelhantes, *Sul* e *Do outro lado* são compostos majoritariamente por entrevistas e planos fixos que mostram o dia-a-dia das pessoas nas localidades onde são filmadas - nesses, a cineasta ou a equipe não aparecem ou fazem qualquer intervenção no interior da cena, estabelecendo uma modo observacional para documentar aquilo que é de interesse do filme. Nas entrevistas, o enquadramento e a postura dos entrevistados, em sua maioria sentados, olhando diretamente na direção do antecampo enquanto falam, denuncia a existência de uma equipe ali posicionada; contudo, as intervenções feitas pela cineasta são mínimas e esse tipo de cena, em ambos os filmes, se estabelece como um exercício prolongado de escuta. Em *Do Outro Lado*, porém, o envolvimento da cineasta é provocado por algumas situações ocorridas durante o processo de filmagem. Como descreve Anita Leandro (2010, p. 106), durante uma filmagem noturna a equipe se encontra com um grupo de jovens, abandonados pelo “coiote” responsável por guiá-los durante a travessia, com frio, fome e sede. Embora a cena do encontro entre a equipe e o grupo não esteja presente no filme, ficamos cientes do ocorrido na sequência em que os jovens, conduzidos pela equipe a uma pousada, estão sentados à mesa após fazerem uma refeição:

A sequência, filmada em plano único, começa já depois desse lanche, quando um rapaz que se encontra na cabeceira da mesa, ao fundo do quadro, agradece o gesto da equipe e lê para a câmera um texto que escreveu sobre a vida do clandestino, sobre o que pode acontecer-lhe ao buscar a oportunidade de uma vida melhor. Como se quisesse deixar uma prova da passagem do grupo pela fronteira, ele cita nominalmente cada um de seus companheiros e informa que eles são ilegais e que não têm documentos nem dinheiro. Ele termina pedindo a Deus que os proteja e que perdoe suas ofensas, como se estivesse fazendo uma última prece. Em primeiro plano, à direita do quadro, um outro rapaz enxuga discretamente as lágrimas. Akerman não pergunta nada a esses jovens. Ela apenas ouve, fora de campo, a leitura do texto. A mão estendida ao grupo de clandestinos é mais um gesto silencioso de um cinema que não quer informar, mas apenas compartilhar o sofrimento das pessoas filmadas. Na escuta solidária de Akerman ecoam as palavras de Agamben sobre o “mutismo essencial” de um cinema do gesto que não tem nada a dizer, que se recusa a fazer da palavra um “objeto de comunicação” (AGAMBEN, 1995: 70). (LEANDRO, 2010, p. 106-107)

Assim como o antecampo se faz presente dentro da amplitude de seu silêncio e de sua escuta durante as entrevistas, o momento de interação entre os jovens mexicanos e a equipe existe para o(a) espectador(a) enquanto uma experiência de “mutismo” e da recusa em se elaborar um discurso a partir daquilo que foi ouvido, deixando as palavras ecoarem. Embora o lugar da enunciação esteja visível na estrutura filmica, aqui ele é preenchido pelo silêncio – não à toa a voz de Chantal Akerman, tão presente em outros de seus documentários, esteja em *Sul e Do outro lado* praticamente ausente. Ainda que inscrita no texto, a autora aqui performa outro modo de colocar-se perante ao filme e aos temas por ele tratados, muito possivelmente atrelado a questionamentos éticos advindos do ato de lidar com o outro a partir da linguagem cinematográfica. Em seu gesto de autoinscrição, Akerman acaba por revelar muito pouco sobre si própria e sobre a própria identidade, de modo que aprendemos, ao assistir seus filmes, muito mais sobre a autoria em si do que sobre a própria cineasta (SAYAD, 2013, n.p.)⁹³.

3.2 Fricções corporais: o corpo da autora, o corpo do filme

É fundamental considerarmos o contexto de realização desses filmes também dentro de certa cronologia, pensando nos desenvolvimentos tecnológicos ocorridos entre 1968 e 2015

⁹³ Citação presente no capítulo 3, "The Author in the World: Trance, Presence and Documentary Filmmaking", posição 3065, da versão para Ebook Kindle do livro em questão.

no campo da produção cinematográfica. Uma linha do tempo imaginária nos permite visualizar que *Saute ma ville* (1968) e *Eu, tu, ele, ela* (1974) e *News from Home* (1977) foram filmados em película, respectivamente em 16mm, 35mm, e 16mm, e que os três filmes foram finalizados em 35mm, ao passo que *Lá* (2006) e *Não é um filme caseiro* (2015) já se inserem no campo do cinema digital, tendo sido filmados ou finalizados em suporte digital (MARTINS; PENAFRIA, 2007, p. 01-02): o primeiro é gravado em fita magnética DVCAM e finalizado em Digital Betacam, ao passo que o segundo possui cinematografia digital HD e finalização em DCP (Digital Cinema Package)⁹⁴. Muito mais do que as condições de finalização e o suporte de exibição desses filmes, nossa atenção deve se voltar para as possibilidades de portabilidade e manipulação dos equipamentos, especificamente da câmera, que advém desse tipo de mudança, e que podem ter implicações estéticas e processuais, no que diz respeito à performance de seu(sua) operador(a) no *Set* de filmagem. Em filmes como *Lá* e *Não é um filme caseiro*, nos quais é a realizadora quem opera a própria câmera, é possível identificar não só a relevância do aspecto tecnológico para o processo de realização, mas sobretudo para as relações espaciais estabelecidas dentro do quadro e para a *mise-en-scène*. Com efeito, a inscrição de si própria na *mise-en-scène*, da maneira como é realizada nos casos aqui destacados, é viabilizada pelo tipo de tecnologia à disposição naquele momento, dentro de determinado contexto histórico, que permite à realizadora operar a câmera e movimentar-se amplamente enquanto o faz. Ou, como resume Vivian Sobchack:

[...] O progresso ou desenvolvimento da tecnologia cinematográfica não determinou nada. Em vez disso, deu continuidade ao advento do cinema enquanto “Logos infinito”, e também às possibilidades para a nova aventura da realização de qualquer filme. Avanços na tecnologia cinematográfica, portanto, são avanços ao acesso corporal dos filmes ao mundo: eles promovem “aberturas” que não são *nada* mas que permitem o significativo surgimento de *algo* a mais. [...] Possibilidades, é claro, não são práticas. Mas possibilidades promovem os horizontes para as práticas (ainda que a

⁹⁴ Todas as informações aqui apresentadas sobre as especificações técnicas dos filmes foram obtidas na página de cada um deles no portal IMDB - Internet Movie Database (<https://www.imdb.com>). Acesso em 14 de Junho de 2019.

prática geralmente encubra o horizonte das possibilidades).⁹⁵ (SOBCHACK, 1992, p. 257)

Como vimos, Chantal Akerman utiliza seu corpo como ferramenta em seus filmes, inserindo-o de diversas maneiras na *mise-en-scène*. Assim, a inscrição de si própria em filmes como *Saute ma ville* e *Eu, tu, ele, ela* se dá a partir da inscrição de sua visualidade e do estabelecimento de uma comunicação entre os espaços distintos da encenação e da enunciação, espaço convocado à *mise-en-scène* justamente a partir do jogo estabelecido entre campo e antecampo/extracampo. Ao mesmo tempo, em *News from Home* e *Lá* a visualidade desse corpo não é colocada como uma questão importante sendo, de fato, evitada: nesse sentido, a voz e o antecampo são instâncias de presença corporal, inserindo a realizadora na *mise-en-scène* ainda que atuando nos limites do *frame*. Em *Não é um filme caseiro*, a relação entre enunciação e encenação (campo e antecampo) se complexifica a partir de uma permeabilidade entre um e outro espaço, de maneira que as fronteiras (ou distâncias) entre aquilo que está dentro da cena e aquilo que a produz estão diluídas e, por vezes, são parte importante da própria encenação, como na sequência descrita anteriormente na qual Akerman conversa com sua mãe por Skype e filma a chamada, de modo que vemos o reflexo da câmera na tela do computador. Em *Não é um filme caseiro*, assim como em *Lá*, a manipulação da câmera pela própria realizadora intensifica uma relação de proximidade com o aparato de maneira sensível, inscrita na tessitura fílmica. Ao presenciarmos o impacto de sua caminhada a partir de uma imagem em primeira pessoa, carregada de instabilidade, nos colocamos imediatamente próximos(as) a este corpo que filma, entendendo-o como um corpo produtor da imagem que vemos e sentindo o impacto dessa condição na construção dessas imagens; em comparação, a identificação da voz como instância corporal contida no antecampo (mesmo espaço em que a câmera), mesmo no momento presente da encenação, como quando ela atende o telefone e ouvimos um registro diferente de sua voz, estabelece um corpo identificado com os recursos de gravação que atuam no espaço extrafílmico, longe de sua

⁹⁵ No original: "[...] the progress or development of cinematic technology has not determined anything. Rather, it has continued the advent of the cinema's being as an "infinite Logos," and also the possibilities for the further adventure of any single film's becoming. Advances in cinematic technology thus advance the film's bodily access to the world: They provide "openings" that are no/thing but that allow for the significant appearance of some/thing more.[...] Possibility, of course, is not practice. But possibility provides the horizons for practice (even as actual practice usually beclouds the horizon of possibility)." Tradução e grifos nossos.

visualidade inscrita pela câmera (nesse caso, imagens da janela ou do apartamento), mas que ainda assim nos atinge sensivelmente no momento em que ouvimos os sons dessa voz – ainda quem no espaço “invisível”, inferimos e *percebemos* a presença desse corpo a todo momento.

A identificação de um aparato tecnológico como produtor do filme é quase sempre evidenciada nos filmes de Akerman, seja pelo "aceno" ao antecampo/extracampo em *Eu, tu, ele, ela* e *News from Home*, ou pelos reflexos da câmera inscritos em *Lá*. Contudo, é em *Não é um filme caseiro* que a câmera se torna presente de maneira mais persistente na *mise-en-scène*, não apenas a partir de sua visibilidade enquanto objeto na encenação, mas também enquanto uma tecnologia produtora das imagens que vemos. Quando vemos as imagens produzidas por Akerman enquanto empunha a câmera, por exemplo, para além dos rastros da própria corporalidade da cineasta inscritos nessas imagens, nos deparamos com a incapacidade da câmera, a partir das configurações nas quais está operando, em se adaptar à diferença nas condições de iluminação ao passar de um cômodo para o outro. Como resultado, temos imagens ora muito escuras e granuladas, ora quase que completamente brancas devido à superexposição das imagens. Assim, o aparato é evidenciado a partir de suas características próprias de gravação de imagem e, em última instância, de sua incapacidade. A exibição de imagens desse tipo afasta tais planos filmados em primeira-pessoa da possibilidade de sua identificação simplesmente como planos ponto-de-vista, em razão de serem as características impressas na imagem pouco próximas da ideia de uma representação do que seria a visão humana dentro da linguagem cinematográfica – diga-se de passagem, a presença de uma estratégia de exposição do aparato torna-se ainda mais evidente ao pensarmos a referida estratégia de *Não é um filme caseiro* em comparação com a operação de câmera em *Lá* e *News from Home*, que trazem o plano ponto-de-vista sem o “ruído” do aparato.

A portabilidade das câmeras, assim como a estética da filmagem em vídeo, impressa sobretudo nas cenas de sub/superexposição⁹⁶, são elementos caros a *Não é um filme caseiro* que se entrelaçam à sua temática. Ao analisar o engajamento de cineastas feministas com tecnologias mecânicas e digitais em suas obras, Sophie Mayer assinala a importância de seu

⁹⁶ Vale aqui ressaltar que também as imagens analógicas poderiam ser trabalhadas numa perspectiva de evidenciação de suas características e “falhas”, inclusive a partir do uso de superexposição e subexposição. Contudo, nos atemos nessa análise à materialidade da contribuição estética específica de Akerman neste filme, e portanto relacionamos essas características ao digital. Vale ressaltar também que, no contexto de produção digital de imagens, esse tipo de imagem “falha” faz parte também da cultura visual espectral, visto que o acesso a equipamentos caseiros de filmagem (câmeras portáteis de filmagem para uso pessoal e, sobretudo, câmeras de aparelhos telefônicos) e sua consequente manipulação cotidiana massificada aproxima a sociedade dessa linguagem, inclusive da estética do “erro”.

uso para a formação de novas linguagens no cinema feito por essas realizadoras (MAYER, 2014, p. 01-02), sobretudo a partir do trabalho teórico e cinematográfico de Trinh T. Minh-Ha, cuja contribuição sobre o tema mostra um olhar atento para o horizonte de possibilidades proporcionadas pelo meio e, nesse caso, as formas como a exploração desse horizonte poderia tornar visíveis e audíveis as histórias de mulheres pobres, mulheres não-brancas, mulheres do Sul Global e mulheres *queer* (idem, p. 02). Ainda que nosso foco aqui não seja o mesmo que o de Mayer e Trinh T., é interessante localizar a jornada de Chantal Akerman, no aspecto da realização fílmica, a partir da constante exploração do meio e do impacto que as novas tecnologias digitais causaram na estética de seus filmes, desde *Saute ma ville* até *News from Home*. E, no que diz respeito à inscrição de seu corpo na *mise-en-scène*, Akerman tem nas tecnologias de produção de imagem e som do cinema aliados fundamentais para a constituição de uma experiência de proximidade entre seu próprio corpo, o corpo do filme e o corpo do(a) espectador(a).

Em seu livro *The Address of the Eye* (1992), Vivian Sobchack identifica a tecnologia do filme como o seu “corpo” – uma mediação instrumental necessária para a comunicação entre cineasta e espectador(a) (SOBCHACK, 1992, p. 190), a partir de uma perspectiva fenomenológica embebida sobretudo na filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Apesar de compreender a existência dos “filmes apenas enquanto filmes”, esse pensamento aponta para o fato de que são eles realizados através do “artifício humano” e também recebidos e compreendidos por espectadores(as) humanos(as) (idem, p. 184), justificando a analogia com o corpo humano, a partir do qual percebemos a nós mesmos e ao mundo. Dessa maneira, o projetor, a câmera e o gravador, por exemplo, funcionariam como “órgãos” – mecanismos corporais que cooperam entre si e sintetizam suas funções em direção à coerência e à compreensão da experiência de um corpo encarnado significativo (SOBCHACK, 1992, p. 230), de modo que o filme possa se constituir como a “expressão da experiência através da experiência” (idem, p. 25), ou seja, como um corpo sensível que registra e traduz em si próprio um tipo de experiência corporal no mundo, identificada com a sua produção/realização mediada por uma equipe criadora, e que se faz compreendido, assimilado e sentido através de uma outra experiência, nesse caso vivida entre ele e o(a) espectador(a). Seus órgãos ou mecanismos corporais, portanto, atuariam na constituição de uma experiência semelhante à vivida pelo ser humano em relação ao seu próprio corpo, na qual as funções corporais, apesar

de especializadas e distintas, atuam e são percebidas em contexto, a partir do constituição integral do corpo que é nossa perspectiva de ser-estar no mundo.

Em *Não é um filme caseiro*, Chantal Akerman coloca esses “mecanismos corporais” como elementos completamente visíveis dentro da experiência fílmica, seja a partir da inscrição de imagens do próprio corpo da câmera, de seu trabalho “braçal” como realizadora do próprio filme ou, em última instância, da inscrição de imagens que denunciam as características de produção de imagens do aparato tecnológico utilizado. Nesse tipo de movimento de exposição dos órgãos do corpo fílmico, os mesmos atuam como representações do corpo visual do filme (SOBCHACK, 1992, p. 244), num gesto autorreflexivo que o revela apenas parcialmente:

A percepção do corpo encarnado pelo mesmo corpo encarnado é sinótica e sinestésica. Consiste em mais do que uma reflexão visual da carne do corpo ou da visibilidade objetiva deste último. Seja vendo os cabos que permitem sua percepção bem como sua própria visibilidade como cabos, ou vendo seu órgão perceptivo visível e móvel - a câmera - refletido num espelho, a percepção do filme dessas partes anatômicas de seu corpo excede e transcende a visibilidade do material tanto em escopo quanto em função. Olhando para aquelas partes de seu corpo visual contidas em sua percepção e mostradas como visíveis, tanto o filme quanto seu espectador estão bem conscientes de algo "ausente" mas que mesmo assim está lá, algo material e corporal que não está presente como visível, mas que é experienciado e sensível como uma presença visual⁹⁷. (idem, p. 246)

Aquilo que Sobchack descreve como ausente na visibilidade mas perceptível, "material e corporal" remete à relação entre campo e extracampo estabelecida nos filmes de Akerman, como vimos anteriormente a partir dos filmes aqui analisados, na qual a inscrição do corpo da realizadora, identificado dentro do espaço extra-diegético, é combinada com acenos àquilo que está para além do *frame* e que não pode ser representado. Temos que a inscrição da câmera ou de sinais materiais de sua presença não é capaz de expôr todo o mecanismo de elaboração do filme, atuando como uma representação desse corpo ou uma síntese de seu funcionamento e remetendo, com efeito, a algo que está "ausente" da encenação mas que é experimentado como se estivesse presente materialmente. A enunciação, como vimos, é

⁹⁷ No original: "Perception of the lived-body by the same lived-body is synoptic and synaesthetic. It consists of more than visual reflection of the body's flesh or the latter's objective visibility. Whether seeing the cables that enable its present perception as well as their own visibility as cables, or whether seeing its sighted and mobile perceptible organ—the camera—reflected in a mirror, the film's perception of these anatomical parts of its body exceeds and transcends their material visibility in both scope and function. Looking at those parts of its visual body contained in its perception and figured as visible, both the film and its spectator are acutely aware of something "missing" but nonetheless there, something material and bodily that is not present as visible but is nonetheless experienced and sensible as a visual presence." Tradução nossa.

inserida na *mise-en-scène* não apenas em *Não é um filme caseiro*, mas também em *Saute ma Ville*, *Eu, tu, ele, ela*, *News from Home* e *Lá* a partir de pequenos detalhes, variantes de filme para filme, mas que se concentram nas relações estabelecidas entre o filme e a voz, o ponto-de-vista da cineasta e sua imagem visual – ou seja, entre o corpo do filme e o corpo da realizadora. Identificado em relação para com as ferramentas (órgãos) de realização fílmica, desde a câmera até o próprio espaço da narração em *off*, o corpo da cineasta ausenta-se da visibilidade e desmembra-se para unir-se, por partes, às ferramentas de construção do filme, tornando-se assim sensível na obra através da inscrição das mesmas. Colocando de maneira mais adequada, é a partir dos vestígios de inscrição do corpo (real) de Akerman, como sua voz gravada ou sua imagem filmada, que uma ideia de corpo da realizadora se inscreve e se materializa na experiência fílmica; o corpo percebido é portanto uma ficção, uma construção estética que se materializa a partir da identificação indicial com o corpo de Akerman, mas que ganha força e significado para além dela.

Como vimos, ao inserirem o antecampo no espaço da encenação, os filmes aqui estudados realizam uma operação reflexiva que expõe seu próprio mecanismo de construção e realização. Notemos que, ao fazerem isso, tais filmes recorrem à sugestão de uma presença corporal localizada no espaço imediatamente anterior ao da encenação. Os olhares de Julie para a tela em *Eu, tu, ele, ela* ou os olhares dos transeuntes para a câmera em *News from Home*, assim como a localização de Akerman para além do *frame* em *Lá*, agem como acenos a um corpo que está fora do quadro, e que constitui-se como uma presença a partir da percepção sensível de sua voz. É em *Lá*, principalmente, que a voz de Akerman é utilizada de maneira mais precisa enquanto elemento que perpassa (e costura) os espaços da enunciação e da encenação e que, pela ausência da visualidade do corpo da cineasta, atua intensamente na construção da ideia de um corpo presente. O efeito desse tipo de estratégia é a suspensão de uma possível dimensão conclusiva da narrativa ou de um campo subjetivo totalizante ou centralizador (MARGULIES; SÜSSEKIND, 2017, p. 73).

Ao aproximar-se fisicamente do corpo fílmico, “colando-se” ao aparato produtor da obra e assim evidenciando as ferramentas-órgãos de construção na *mise-en-scène*, é a atenção relativa ao tipo de engajamento sensorial e corpóreo exigido do(a) espectador(a) que coloca-o(a) em questão. Essa dinâmica de fricção entre os corpos da cineasta, do filme e do(a) espectador(a), portanto, se estabelece como um dispositivo de existência e apreensão dos

filmes aqui estudados, que age sinalizando a localização de um corpo no espaço entre filme e espectador(a) – i.e, a partir da evidenciação de um processo de mediação e enunciação que parte não da existência de uma posição intelectual, relacionada ao controle e à autoridade, mas sim da experiência, por definição singular, de um corpo no mundo. Tal experiência é viabilizada a partir da inscrição de “pedaços” desse corpo em “pedaços” de filme, e traduzida numa presença corporal atrelada ao corpo dos filmes em questão, algo muito próximo ao princípio de “expressão da experiência através da experiência” proposto por Vivian Sobchack. Assim, não apenas propomos que a autoria insere-se como uma questão nesses filmes a partir de estratégias performáticas, mas também que os elementos constitutivos dessas estratégias são responsáveis pela expressão de uma experiência corporificada no mundo que, por sua vez, encontra no corpo fílmico as condições para se transmitir ao espectador sem deixar que esse se esqueça de suas características de singularidade e subjetividade, advindas da posição na qual se encontra. Não uma opinião ou uma ideia, tampouco um lugar de potencial autoridade discursiva: um corpo no mundo.

Em relação aos filmes abordados no capítulo anterior, notamos que as estratégias de autoinscrição observadas nos trabalhos de Chantal Akerman aqui discutidos se aproximam daquelas adotadas por outras cineastas. Em especial, destacamos a ocupação de um lugar destinado à autoria e à enunciação, presentes em *Riddles of the Sphinx* e *S.C.U.M Manifesto 1967*, filmes nos quais, como vimos, as diretoras inserem-se na diegese a partir de seu papel de autoras do discurso, ainda que não explicitamente como cineastas que fazem um filme. No caso de Akerman, filmes como *Lá e Não é um filme caseiro* expõem a autora propriamente como a cineasta que faz o filme visto, inscrevendo sua imagem enquanto trabalha na realização do mesmo e localizando-a, de maneira literal, como a articuladora do discurso fílmico inscrita na *mise-en-scène*. Analogamente, Agnès Varda, em *Uncle Yanco*, também coloca a si própria (e por vezes também sua equipe de filmagem), como realizadora autoinscrita no filme que produz. Em *Wanda* e *The All Around Reduced Personality*, por outro lado, a cineasta coloca-se em definitivo como personagem: sua inscrição na *mise-en-scène* parte basicamente de sua atuação como protagonista do filme e da apropriação de dados autobiográficos para a formulação das situações vividas e representadas por essas personagens. Nesse sentido, entre os objetos aqui analisados é *Eu tu ele ela* o filme que mais se aproxima desse tipo de estratégia, apresentando Julie como a personagem interpretada por

Akerman – vale lembrar, como explicitamos no Capítulo 1, que essa personagem é enfaticamente separada pelo filme, a começar pelo seu título, da posição oposta de enunciativa, também ocupada por Akerman.

Para além disso, chama a atenção o papel do corpo como articulador da experiência de ser/estar no mundo presente em filmes como *Dyketactics* e *Fuses*. Em ambos, o corpo feminino é inscrito principalmente a partir do prazer sexual e de sua relação com outros corpos, de modo que situações de extrema intimidade sejam filmadas explicitamente sem que se recorra à espetacularização – algo semelhante ocorre também em *Eu, tu, ele, ela*, no qual cenas explícitas de sexo são filmadas sem que os corpos sejam objetificados, por assim dizer. Na obra de Chantal Akerman, e especialmente nos objetos aqui analisados, a autoinscrição está fundamentalmente baseada numa experiência corporificada de mundo, transposta para a estrutura fílmica a partir da aproximação do corpo da cineasta ao corpo do filme. Filmes como *Lá, Não é um filme caseiro* e *News from Home*, principalmente, trazem consigo um apelo à sensorialidade e à sensibilidade carnal do(a) espectador(a) não tão somente partir de seu conteúdo afetivo-erótico, mas da proximidade com um corpo “entrelaçado” à estrutura fílmica. A presença desse corpo como mediador da experiência filme-espectador, ao passo que nos aproxima sensorialmente desse corpo-filme, nos relembra constantemente da existência de uma mediação imposta na fricção entre esses corpos. Nesses trabalhos, o espaço da encenação e da enunciação estabelecem um diálogo fundamental para a composição da *mise-en-scène*. Temos, portanto, não apenas um “corpo cinematográfico” sublimado na estrutura fílmica, mas também um corpo que se dirige aos(às) espectadores(as) de maneira autoconsciente, expondo os mecanismos de construção de si próprio.

Em *Fuses*, o corpo cinematográfico tem inscrito na *mise-en-scène* o ponto de vista do gato que observa a cena, e não o da própria cineasta – objetivamente, é Schneemann quem articula esteticamente e discursivamente o filme, mas a cineasta opta por inscrever narrativamente o ponto de vista do gato, incorporando outras discussões (narrativas, estéticas e políticas) à sua obra e afastando-se de um movimento autorreflexivo sobre o próprio olhar a ser comunicado ao(a) espectador(a). Já em *Dyketactics*, a enunciação é estrategicamente articulada através das variações entre o ponto de vista – literalmente inscritas pelo “trânsito” da câmera entre várias mãos e corpos que dividem o espaço profílmico com a própria cineasta. Embaralhados por uma montagem sensual e sinestésica, esses múltiplos olhares e toques constituem uma

atmosfera singular de afetividade e intimidade, a partir da qual o(a) espectador(a) é convidado(a) a assistir ao filme. As personagens, quase sempre nuas, filmam umas às outras livremente, inclusive durante a relação sexual. O antecampo é trazido ao interior da *mise-en-scène* justamente no diálogo entre esses pontos de vista – distintos, mas muito próximos a partir de suas relações de afeto. Portanto, temos em *Fuses* e *Diketactics* o ponto de vista inscrito no interior da *mise-en-scène* enquanto um elemento fundamental para a apreensão dos filmes e, mais do que isso, no papel de mediador da relação entre o corpo autoinscrito da cineasta e o corpo do(a) espectador(a). Em ambos os casos, porém, seja em relação ao gato em cena ou às outras mulheres com as quais se compartilha a cena, o ponto de vista inscrito dialoga com elementos exteriores ao corpo da realizadora. No filmes de Akerman, o ponto de vista inscrito na *mise-en-scène*, como vimos, é também crucial para a apreensão de seus filmes. Contudo, a cineasta inscreve-se radicalmente na cena e também no antecampo, de forma que o diálogo entre essas duas instâncias provoque sempre um retorno para a si próprio e para o próprio ato de formulação e construção do discurso – como vimos, um corpo cinemático reflexivo, que volta-se para a própria presença no mundo transposta para o corpo do filme.

O trabalho de Chantal Akerman e das referidas cineastas – Barbara Hammer, Carolee Schneemann, Agnès Varda, Barbara Loden, Laura Mulvey, Helke Sander, Yvonne Rainer, Carole Roussopoulos e Delphine Seyrig, portanto, difere-se em muitos aspectos formais, narrativos e políticos, ainda que apresentem a autoinscrição como estratégia recorrente. Seria pouco proveitoso sugerir a existência de uma operação estética em comum entre seus filmes, observadas essas diferenças. O que buscamos aqui é justamente compreender o que torna a autoinscrição um gesto aplicável de maneiras tão diversas na obra de cada uma delas, na tentativa de encontrar pistas para a sua recorrência no âmbito do recorte filmográfico aqui estabelecido. Nesse sentido, o trabalho de Cecilia Sayad é fundamental para compreendermos as múltiplas manifestações dessa estratégia ao longo da história do cinema, de acordo com os mais diferentes propósitos narrativos e estéticos. Ao propôr a presença corporal do(a) realizador(a) no filme como estratégia de performance autoral inscrita na *mise-en-scène*, a autora oferece as bases para pensarmos os filmes dessas realizadoras, e sobretudo o cinema de Chantal Akerman, como articuladores de uma ideia de autoria costurada à tessitura fílmica,

proporcionada pela inscrição indicial do próprio corpo no filme e apreendida como um elemento quase indissociável da materialidade dessas obras.

Segundo Kaja Silverman, a maximização da “voz” autoral ou a constituição do(a) autor(a) como sujeito falante a partir do interior do filme pode se apresentar como um tema a ser tratado pelo(a) próprio(a) autor(a) em sua obra, inclusive por motivações políticas (1988, p. 202). Como vimos, Yvonne Tasker sugere a *visibilidade* da autoria feminina como uma estratégia de resistência no contexto de um campo de atuação ainda dominado pelo destaque da figura masculina nas posições criativas e de poder, sobretudo considerando a importância da autoria como discurso na economia do cinema (2010, p. 214-215). Contudo, Tasker utiliza o termo visibilidade de maneira quase literal, referindo-se exclusivamente às estratégias visuais de representação da mulher cineasta. Nos filmes aqui discutidos, embora a visibilidade dada à posição de autora/cineasta esteja implicada no gesto autojnscriitivo, é flagrante a importância da inscrição de uma noção de corporalidade, que muitas vezes ultrapassa a representação visual do ofício da cineasta e da realização do filme. A autoinscrição, portanto, dá-se de diferentes formas, nem sempre relacionadas à visibilidade de seu papel de cineastas. Para Cybelle McFadden, o próprio gesto de inscrição de si na *mise-en-scène* constitui-se como uma potência disruptiva, pois permite às cineastas observarem seus corpos em vez de objetificá-los, redefinindo as referências visuais do cinema sobre os corpos de mulheres ao passo que interferem nos processos de constituição dessas imagens ao atuarem dos dois lados da câmera (2014, p. 34); constituem, assim, “corpos cinemáticos” a partir de experiências femininas⁹⁸ no mundo.

A partir disso, temos que, no contexto de produção dos anos 1960 e 1970, considerando as questões políticas majoritariamente colocadas em questão nos movimentos de vanguarda feminista europeus e norte-americanos, a autoinscrição, em sua recorrência, apresenta-se como uma estratégia disruptiva capaz de desestabilizar o modo como “a mulher” protagonista dos movimentos de liberação (de maneira geral, branca e heterossexual) era representada no cinema e por ele construída. Podemos compreender a utilização desse tipo de estratégia, portanto, como um desdobramento do pensamento difundido durante o movimento da Segunda Onda Feminista. Temos que, nos filmes aqui mencionados, a figura feminina apresenta-se como produtora do discurso, ocupando o lugar da enunciação explícito na *mise-*

⁹⁸ Aqui, recusaremos o debate sobre as delimitações e caracterizações do que chamamos “experiência feminina”, utilizando o termo apenas como análogo das diversas experiências vividas por mulheres no mundo.

en-scène, ao passo que buscam romper com a “linguagem patriarcal” do cinema ao oferecerem representações não-espectacularizadas do corpo feminino. Como vimos, o combate às estruturas do poder patriarcal na sociedade pelas feministas, nas décadas de 1960 e 1970, passava também pela desconstrução da linguagem – e podemos aí incluir a linguagem cinematográfica, da qual ocupou-se a Teoria Feminista do Cinema. Nesse sentido, a constituição da mulher enquanto um sujeito para além do “segundo sexo” passava também pelo entendimento de sua capacidade de articulação da linguagem e da constituição de narrativas livres do “olhar” masculino, profundamente impregnado em todas as estruturas sociais. Alinhadas a esse pensamento, essas cineastas, ao virarem suas câmeras para seus próprios corpos, demonstram acima de tudo como a observação é capaz de alterar aquilo que é observado (MCFADDEN, 2014, p. 21).

Contudo, essa análise contextual mostra-se insuficiente ao analisarmos a persistência da estratégia autoinscritiva no trabalho de Chantal Akerman ao longo dos anos. Como vimos, após a década de 1970 e sobretudo a partir dos anos 1990, a autoinscrição corporal passa a ser, de maneira ainda mais flagrante, uma recorrência nos trabalhos da cineasta, sobretudo no que diz respeito à sua incursão na produção de documentários, constituindo uma espécie de linguagem própria de seu cinema e o dispositivo narrativo de muitos de seus filmes. Dada essa limitação, optamos por não estender as conclusões advindas dessa linha argumentativa e apenas apontar as correspondências entre o pensamento da Segunda Onda e esse modo de inscrição de si na *mise-en-scène*.

3.3 Poéticas autorais: a cineasta no extracampo

Até aqui, analisamos as maneiras como a realizadora se inscreve nos filmes analisados, a partir da materialização de uma ideia de corpo na estrutura fílmica que, por sua vez, é evidenciada pelas relações estabelecidas entre campo, antecampo e extracampo. Ainda que a análise centrada no texto fílmico constitua-se como base para essa investigação, uma observação de caráter contextual faz-se necessária para que compreendamos de fato as implicações do fenômeno aqui analisado na constituição de um regime específico de espetatorialidade envolvendo o cinema realizado por Chantal Akerman. Artista adepta da

experimentação, Akerman ao longo dos anos fez uso de múltiplos meios para realizar seus trabalhos. Além do cinema, aventurou-se na literatura, tendo escrito dois livros de ficção, e nas artes visuais e performáticas, realizando diversas instalações e performances em galerias de arte e museus, principalmente. Nesses trabalhos, assim como em seus filmes, a artista sistematicamente inclui a narração em primeira pessoa, as referências autobiográficas e reflexões sobre seu processo criativo, evidenciando a temática da subjetividade a partir de uma radical inclusão do “Eu” e de um ponto de vista marcadamente pessoal em suas narrativas, ao passo que também fortaleceu a criação de uma imagem pública de autora, unificadora de seu trabalho, identificada como mediadora da relação espectral com sua obra (nos debruçaremos sobre essas questões mais adiante).

O termo *poéticas autorais (auteurepoetics)*, proposto pela pesquisadora Sophie Mayer, compreende as iniciativas estratégicas de aparição nas quais o(a) autor(a) aparece com o seu trabalho e através dele, estabelecendo uma relação desejante para com o(a) espectador(a) (MAYER, 2015, p. 95) e caracterizando uma forma de autoria *concreta* e uma prática na qual unem-se realização, teoria fílmica e a escrita das próprias vivências (idem). Novamente (pensando nossa discussão sobre autoria performática e o livro de Sayad anteriormente mencionado), a autoria é aqui constituída mais como um trabalho performático do que como uma intenção que permeia a obra (MAYER, 2015, p. 95), de forma que os rastros dessa prática inscrevem-se no contexto geral da obra das cineastas analisadas, ainda que não se resume ao texto fílmico ou a aquilo que está localizado estritamente na *mise-en-scène* dos filmes. Voltada para o estudo das práticas e poéticas envolvidas no trabalho de realizadoras *queer*, Mayer cita como exemplos as cineastas Barbara Hammer, Abigail Child, Michele Citron, Virginie Despentes e Trinh T. Minh-ha, a partir da observação de que o percurso artístico dessas cineastas apresenta-se permeado por práticas (sobretudo livros e publicações) que atuam como um “portal para seus filmes”, e constituem um fazer teórico destinado a olhar para a própria obra e para a obra de seus pares (MAYER, 2015, p. 95).

Aqui, pensaremos as intercessões poéticas no trabalho de Akerman nas artes visuais, na literatura e no cinema que materializem a existência de uma pesquisa de si própria enquanto autora, transformando seus próprios processos criativos, suas experiências pessoais e dados autobiográficos, bem como sua própria obra, em material, a partir de elaborações teóricas e estéticas. Em outras palavras, compreendemos aqui as poéticas autorais como um conjunto de

práticas reflexivas, destinadas a pensar o próprio trabalho e a própria condição (ou posição) da autora frente à sua obra, que constitui-se como uma investigação da artista e também como um modo de visibilidade para seus trabalhos, a partir da criação (ou evidenciação) de um espaço unificador da autoria. Desse modo, sugerimos a intensificação de uma relação de proximidade espectral com seus filmes, por si só já marcados pela insistente presença do corpo da realizadora, viabilizada pelo encontro entre espectador(a) e cineasta que se dá também nesse espaço de exterioridade, que podemos considerar como uma expansão da noção de extracampo.

Para além do episódio *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (*Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Chantal Akerman, França, 1977), dirigido e protagonizado pela cineasta como parte integrante da série televisiva *Cinéma, de notre temps* (1988-), no qual ela lê uma carta escrita por si própria comentando seu processo criativo e suas obras (o documentário inclui pequenos trechos de vários de seus filmes), o livro-catálogo *Autoportrait en cinéaste* (AKERMAN, 2004), editado por ocasião da retrospectiva da obra da cineasta realizada no Centre Pompidou (Paris), em 2003 (MAI, 2017, n.p.), é um exercício cristalino de auto-elaboração da própria trajetória artística, costurado em igual medida pelo processo criativo e pela vida pessoal da cineasta a partir de seu texto poético e ensaístico. Em *Autoportrait en cinéaste*, especialmente no capítulo *Le frigidaire est vide. On peut le remplir*⁹⁹ (p. 07-170), Akerman constrói sua escrita a partir da conjunção de informações, pensamentos e reflexões acerca de sua prática artística (incluindo comentários filme a filme), assim como de temas que permeiam sua obra, com destaque para a relação com sua mãe e as questões com sua família e sua herança judia. Ilustrado com dezenas de imagens de suas obras e fotos de *making-of*, o catálogo é um “portal de entrada” (parafrazeando Sophie Mayer) para os filmes de Chantal Akerman. Para além disso, em seu texto a cineasta também se ocupa de compartilhar a sua concepção estética e filosófica de cinema e refletir sobre suas escolhas e possibilidades. “O tempo e o espaço. O espaço/tempo. No espaço de um certo tempo”¹⁰⁰ (AKERMAN, 2015, p. 39), sintetiza a autora sobre a duração, uma das questões centrais de seu cinema:

O tempo não está apenas no plano, mas também no espectador em frente que olha para ele. Ele sente em si esse tempo. Sim. Mesmo que afirme estar

⁹⁹ Em tradução livre: “A geladeira está vazia. Nós podemos preenchê-la”.

¹⁰⁰ No original: “Le temps et l’espace, l’espace/temps. L’espace pendant un certain temps.” Tradução nossa.

entediado. E mesmo se ele estiver entediado e esperando pelo próximo plano. Esperar pelo próximo plano é também sentir, viver. Isso pode ser bom ou ruim, depende. [...] costumamos dizer, eu não vi o tempo passar. O tempo é visível? E se não vimos o tempo passar, não é como se o tempo tivesse sido roubado? Porque o tempo é tudo o que temos.¹⁰¹ (idem, p. 38-39)

É também na instalação *Selfportrait/Autobiography: a work in progress* que a artista revisita suas obras e processos artísticos, dessa vez no espaço da galeria de arte – de Abril a Junho de 1998 na Sean Kelly Gallery, em Nova York, e na Frith Gallery, em Londres, de Novembro de 1998 a Janeiro de 1999 (MARGULIES; SÜSSEKIND, 2017, p. 65). Na obra, seu material filmico encontrava-se disposto em seis monitores simetricamente dispostos, tendo como eixo “uma compilação autorreflexiva, elucidativa do seu método artístico e de três décadas de trabalho até então” e obedecendo a “um dispositivo cenográfico peculiar e pautado em cuidadosa dissociação” (MARGULIES; SÜSSEKIND, 2017, p. 65-66):

Tratava-se de mecanismo relativamente simples segundo o qual as caixas de som e as telas se encontravam posicionadas de tal modo que apenas quando o espectador se levantava era possível pra ouvir a narrativa akermaniana (em perspectiva flutuante) sobre a família, a mãe, a irmã, e o período da doença e da morte do pai. Como uma espécie de marca teatral, era só quando o observador se movia que se ativava o aparato sonoro e se passava a ouvir a voz em *off*. Sentado, imóvel, ele podia ver o conjunto de imagens, mas não podia ouvir o texto. As dimensões acústica e visual do trabalho em exposição era mobilizadas, então, em alternância provocada pelo simples gesto de levantar ou sentar. (idem, p. 66)

Ivone Margulies e Flora Süssekind caracterizam essa “alternância gestual e sensorial” e a “flutuação de ordem diversa” (2017, p. 66) empregadas em *Selfportrait/Autobiography: a work in progress* a partir de sua ligação com estratégias comuns ao fazer artístico da realizadora, sobretudo àquelas observadas em *Uma Família em Bruxelas*, romance autobiográfico escrito por Akerman, originalmente publicado pela editora Arché, em Paris, em Setembro de 2018 – mesmo ano em que fora montada a instalação aqui comentada. Segundo as autoras, o “princípio oscilatório” presente em *Selfportrait/Autobiography...*, no qual a

¹⁰¹ No original: "Les temps n'est pas que dans le plan, il existe aussi chez le spectateur en face qui le regarde. Il le sent ce temps, en lui. Oui. Meme s'il prétend qu'il s'ennuie. Et même s'il s'ennuie vraiment et qu'il attend le plan suivant. Attendre le plan suivant, c'est aussi et déjà se sentir vivre, se sentir exister. Ça fait du mal ou du bien, ça dépend. [...] on dit souvent, je n'ai pas vu le temps passer. Est-ce que le temps se voit ? Et puis si on n'a pas vus le temps passer, n'est-ce-pas comme si ce temps-là vous avait été volé? Parce que le temps, c'est tout ce qu'on a." Tradução nossa.

escuta do monólogo e as dimensões visuais do trabalho obedecem às oscilações corporais de quem acompanha a instalação, liga-se à "mascarada pronominal" e à oscilação contínua entre os pontos de vista da mãe e da filha presentes na prosa de *Uma Família em Bruxelas* (MARGULIES; SÜSSEKIND, 2017, p. 65-66). Esse “movimento pendular”, a partir do qual a narrativa, através de elementos formais, alterna entre um e outro ponto de vista, aproxima-se de procedimentos similares utilizados por Akerman em filmes como *News from Home*, por exemplo, no qual produz-se uma espécie de "eco duplamente distorcido" das palavras melancólicas da mãe, em Bruxelas, lidas pela filha, em Nova York (MARGULIES; SÜSSEKIND, 2017, p. 66-67). A prosa rítmica de Akerman encontra lugar também em *Ma mère rit*, livro autobiográfico lançado em 2013 no qual Akerman testemunha aqueles que viriam a ser seus momentos finais ao lado de sua mãe, Natália, que se encontra doente e já muito debilitada. O foco nas minúcias do cotidiano com sua mãe e o impacto dessa relação em sua própria vida fazem do livro um sensível catálogo de memórias, não apenas de Natália, mas também de Chantal. Esse movimento intensifica-se a partir do suicídio da realizadora em 2015, pouco mais de um ano após a morte de sua mãe. Ao narrar suas memórias sobscritas às de sua mãe em seus livros e filmes, a cineasta atrela de maneira estética sua vida à de Natália e, em *Ma mère rit*, encontra na inescapabilidade em lidar com a eminente partida da mãe uma maneira de refletir sobre a imbricação radical de suas identidades:

Estou me preparando para a morte dela. Como você está, disse alguém. Eu tento me imaginar sem ela. E acho que vai ficar bem.
 Não para ela. Para mim. Ou o oposto.
 Mas parece que não podemos realmente nos preparar, então estou perdendo meu tempo.
 Ela tem um desejo terrível de viver.
 E você? Eu não sei de nada.¹⁰² (AKERMAN, 2013, p. 61)

Seus livros, assim, não apenas trazem à tona dados autobiográficos, como também a ideia de um sujeito reflexivo, presente em grande parte de sua obra e sobretudo nos filmes anteriormente discutidos. Ao trazer os elementos de sua própria vida para a literatura, Akerman tropeça na autorreferência, posto que os temas relativos à sua identidade

¹⁰² No original: "Je me prepare à sa mort. Comment fais-tu, dit quelqu'un. J'essaie de m'imaginer sans elle. Et je pense que ça ira.
 Pas pour elle. Pour moi. Ou le contraire.
 Mais il paraît qu'on ne peut pas vraiment se préparer alors je perds mon temps.
 Elle, elle a une terrible envie de vivre.
 Et toi? Moi je n'en sais rien." Tradução nossa.

constituem-se como força motriz de seu cinema. As referências à relação com sua mãe, portanto, bem como a própria presença de Natália, insistentemente tratada como personagem e assunto dos filmes de Akerman, constituem um universo para além do texto filmico que se conecta com os temas e com a estética de seu cinema. Para além disso, trabalhos como a instalação *Selfportrait/Autobiography: a work in progress*, o livro-catálogo *Autoportrait en cinéaste* e o documentário *Chantal Akerman par Chantal Akerman* lidam diretamente com a construção de um lugar autorreflexivo de autoria. Em *Maniac Summer*, instalação realizada entre dezembro de 2009 e janeiro de 2010 na galeria Marian Goodman, em Paris¹⁰³, fragmentos da vida da artista em seu apartamento durante o verão de 2009, assim como imagens captadas a partir da janela do apartamento, são organizados sem obedecer a uma lógica narrativa, no vídeo central da exposição; nos três painéis adjacentes, as imagens são trabalhadas a partir de alterações de cor e tamanho, repetição e isolamento, tornando-se abstratas. Vemos, no vídeo principal, Akerman enquanto fuma, escreve em seu computador, e fala ao telefone: ficamos com a impressão de que acompanhamos um dia desse verão dentro de casa, presenciando sua rotina. As imagens abstratas dos demais painéis, porém, desconstruem a situação referencial tão presente na imagem principal, atuando como “sombras” dentro da noção de realidade por ela sugerida. Trazendo o processo criativo para o centro de suas discussões a partir da fala e da escrita da própria cineasta, que reflete sobre seu trabalho, a autoria é apresentada como uma atividade performática e autoconsciente, e a cineasta como uma teórica, interlocutora e organizadora discursiva do próprio corpo de trabalho. Ainda que algumas teóricas feministas critiquem a autoria enquanto prática e metodologia de análise, observamos que a predileção da política dos autores à valorização do cânone masculino – seja como autor ou como personagem/herói dos filmes lidos a partir do “véu” autoral – apenas torna a estratégia de auto-construção empregada por Akerman mais relevante na perspectiva de um olhar analítico, atento às relações entre política e gênero na realização e na recepção (crítica, espectral) cinematográfica.

O contexto teórico estabelecido a partir das proposições pós-estruturalistas que decretaram o “fim” do autor, privilegiando o texto em detrimento do(a) responsável por ele (MAYER, 2015, p. 88), contribui para um desequilíbrio na relação com a esfera pública, posto

¹⁰³ *Maniac Summer* foi exibida pela primeira vez no Brasil no Centro Cultural Oi Futuro, no Rio de Janeiro, como uma das obras integrantes da exposição "Chantal Akerman: Tempo Expandido", realizada entre 26 de Novembro de 2018 e 27 de Janeiro de 2019, com curadoria de Evangelina Seiler.

o fato de que o mercado, os festivais e as revistas (inclusive de cinema independente/*arthouse*) continuam majoritariamente a privilegiar a figura autoral em seu discurso, quadro esse que acaba gerando um ciclo vicioso: menos cobertura midiática ou jornalística, dentro da economia desses espaços, implica em menos oportunidades para as minorias historicamente não representadas dentro da categoria autor(a) (*idem*). Em outras palavras, temos que a “superação” da noção de autoria pela teoria não caminha ao lado de mudanças significativas na maneira como o mercado e a crítica de cinema operam, sobretudo no circuito dos grandes festivais e revistas, o que contribui para a manutenção da figura autoral a partir de sua definição “clássica”, historicamente estreita (branca, masculina e heterossexual/heteronormativa) e, de maneira mais imediata, para uma diminuição da visibilidade de grupos menos privilegiados.

Para além de representarem uma pesquisa que perpassa diversos meios (literatura, cinema, vídeo, performance, artes visuais), voltada para a investigação dos limites da subjetividade e de questões relativas à própria identidade, as poéticas de autoria englobam no trabalho de Chantal Akerman uma experiência de relação espectral com seu cinema, a partir da identificação de um extracampo que aponta para um alhures mais radical do que aquele que pode ser inferido como um prolongamento do quadro (DELEUZE, 1985, p. 28), no qual os elementos caros à sua filmografia se conectam e se interpelam.

**

CONCLUSÕES

Antes que ela risse.
Antes de perceber que talvez eu tenha entendido tudo errado.
Antes de perceber que só poderia ter uma visão truncada e imaginária. e que eu só era capaz disso.
Nem da verdade e, dificilmente, da minha própria verdade.

Ma Mère Rit (Chantal Akerman)

Essa sou eu!

Nessa pesquisa, buscamos oferecer um panorama consistente, amplo e diverso da obra de Chantal Akerman, expondo algumas operações estéticas importantes dentro de nosso recorte, dedicado à análise das estratégias de autoinscrição da cineasta na *mise-en-scène*.

No primeiro capítulo, procedemos a partir da análise filmica de *Saute ma ville* (1968), *Eu, tu, ele, ela* (1974), *News from Home* (1977), *Lá* (2006) e *Não é um filme caseiro* (2015), realizados pela cineasta entre 1968 e 2015, a fim de compreender melhor como a autoinscrição articula-se formalmente e narrativamente em cada um desses filmes. Em seguida, no segundo capítulo, desviamos momentaneamente dos objetos analisados em busca de estabelecer um diálogo entre o contexto de produção das primeiras obras de Chantal Akerman entre o final dos anos 1960 e 1970 e a efervescência das discussões sobre gênero característica desse período, observando a influência dos movimentos políticos e sociais dessa época e da Segunda Onda no que diz respeito ao surgimento da Teoria Feminista do Cinema, nos anos 1970. A partir disso, evidenciamos a recorrência da autoinscrição como estratégia narrativa (e política?) em alguns filmes realizados por cineastas feministas experimentais contemporâneas a Chantal Akerman e, por fim, comparamos as estratégias de autoinscrição utilizadas nos filmes em questão com aquelas articuladas por Akerman nos objetos filmicos analisados. No terceiro e último capítulo, a partir das análises comparadas feitas nos capítulos anteriores e dos resultados obtidos a partir delas, desenvolvemos a tese de que, por meio da autoinscrição, a cineasta articula um gesto performático de autoria, no qual seu corpo, estrutura a partir da qual se estabelece sua posição de mundo, envolve-se à estrutura (ao corpo) do filme. A partir disso, estendemos nosso olhar a trabalhos realizados por Akerman nas artes visuais e na literatura, a fim de compreender como essa ideia de autoria

performática, articulada pela presença virtual de seu corpo, atravessa também outras mídias e plataformas, constituindo-se como um denominador comum entre seus trabalhos. Denominamos essa estratégia de evidenciação da própria presença autoral em sua produção como uma poética autoral, que indica, por um lado, uma pesquisa estética da realizadora articulada em grande parte de seus trabalhos; por outro, indica uma forma de relação com a sua obra proposta pela relação intertextual entre seus filmes, livros e instalações, articulada pela presença referencial de seu corpo, de sua voz, de sua imagem e de seu ponto de vista.

A experiência com o cinema de Chantal Akerman, a partir desse estudo, se apresenta como inevitavelmente ligada a uma relação com a figura da realizadora – mais precisamente, com a materialização de seu corpo na *mise-en-scène*, operação enfatizada pelas interrelações existentes entre suas obras e pela recorrência da referida estratégia de inscrição de si própria. O estudo comparado dos objetos analisados mostrou que a ideia de um corpo presente na *mise-en-scène* é agenciada de maneiras distintas em cada um dos filmes. Apesar disso, alguns elementos são utilizados de forma recorrente em diferentes obras, adequando-se às suas propostas estéticas e narrativas específicas. Destacamos, sobretudo, o papel da voz e da inclusão do extracampo na *mise-en-scène* como maneiras de articulação do corpo no interior da estrutura fílmica. Ainda, observamos que a autora, ao inscrever-se no filme, recorre a uma estratégia performática de inclusão da noção de autoria no próprio filme, apontando para o lugar da enunciação, que liga-se à própria fala – em especial ao *voice over* ou à exposição visual do próprio corpo.

O principal resultado dessa pesquisa está na compreensão de que a articulação das manifestações corporais da realizadora na *mise-en-scène* transpõe a experiência corporal da cineasta para a estrutura do filme. O corpo cinemático que emerge desse processo expõe seus próprios elementos constitutivos – seus “órgãos”, como aponta Vivian Sobchack, evidenciando o processo de mediação da experiência corporal presente no filme. A posição autoral, portanto, é constantemente sublinhada pela *mise-en-scène* a partir da evidenciação desses vestígios corporais porquanto ocupam lugares de enunciação, vinculados à elaboração e construção do discurso fílmico. Em outras palavras, temos que o corpo indicial de Akerman, representando pelo registro de sua voz, de seu reflexo, de sua imagem e outros elementos, é articulado na *mise-en-scène* na forma de um corpo virtual, responsável pela mediação da relação entre filme e espectador(a). Essa mediação inscreve-se num jogo explicitamente

autorreflexivo, no qual a presença desse corpo como mediador, em sua posição marcadamente subjetiva, é fundamental para a constituição da experiência cinematográfica. Además, é importante compreendermos que, sendo os processos autorreflexivos recorrentes em diversas cinematografias, em especial nos documentários e filmes ensaísticos, na obra de Chantal Akerman eles se mostram intrinsecamente ligados à inscrição do corpo da realizadora no filme. Nesse sentido, a autoria representa e é representada por uma experiência corporificada no mundo, e não uma posição de autoridade discursiva. A autoinscrição corporal funciona como um dispositivo estético e narrativo a partir do qual costura-se uma ideia de autoria performática, visível e implicada no texto fílmico.

Para além disso, apontamos aqui alguns resultados secundários obtidos no percurso dessa investigação, a partir do contato com as fontes fílmicas e bibliográficas estudadas. Observamos a recorrência de estratégias de autoinscrição no cinema feminista de vanguarda dos anos 1960 e 1970, conforme explicitamos nos comentários sobre a obra de Agnès Varda, Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, Barbara Hammer, Laura Mulvey (ao lado de Peter Wollen), Helke Sander, Barbara Loden, Delphine Seyrig e Carolee Roussopoulos, além da própria Chantal Akerman. Observado o contexto de realização dos filmes comentados, temos que a essas múltiplas estratégias de autoinscrição corporal cinematográfica estão inseridas numa conjuntura marcada pela chamada Segunda Onda Feminista e pelo surgimento da Teoria Feminista do Cinema, que deriva de discussões marcadamente ligadas às reivindicações dos movimentos de mulheres projetados nesse período. Como vimos, a influência da Segunda Onda nas teorizações feministas no campo do cinema traz consigo as metodologias, temáticas e sujeitos discutidos no âmbito desse movimento. Autoras como bell hooks, Ceíça Ferreira e Teresa de Lauretis elaboraram em seus trabalhos críticas à construção da categoria “mulher” realizada pela teoria feminista dos anos 1970, apontando os equívocos metodológicos e discursivos que tornavam a desconstrução do papel de gênero por ela reivindicada uma estratégia exclusivamente à serviço de uma experiência heteronormativa e não-racializada, a-histórica.

Ainda, vimos que a discussão sobre autoria tornou-se, ao longo do tempo, uma espécie de tabu no campo da teoria do cinema, de maneira que os debates instituídos a partir dos anos 1950, sobretudo com a Política dos Autores e o estruturalismo, tornaram-se obsoletos diante das recorrente críticas direcionadas a essas abordagens. Nesse contexto, a Teoria Feminista do

Cinema destaca-se, ao lado de outras abordagens contemporâneas da Teoria do Autor, como uma maneira crítica e propositiva de análise da autoria cinematográfica. Essa discussão encontra-se profundamente ligada aos debates sobre a existência de um cinema feminista ou “no feminino”, ou mesmo da existência (ou não) um olhar específico da mulher cineasta. O desenvolvimento dessa problemática, complexa e controversa, tem nos estudos sobre a autoria uma ferramenta potencialmente frutífera, a partir da qual podem ser propostas estratégias de sistematização e historização da autoria feminina e do “cinema feito por mulheres”.

A partir das discussões levantadas nesse trabalho e dos resultados obtidos, destacamos a pertinência de pesquisas dedicadas à obra artística de Chantal Akerman que investiguem as possibilidades sensoriais e espectatoriais advindas do encontro com seus filmes. Embora não tenha sido nosso objetivo, a pesquisa aqui realizada abre caminhos para uma investigação acerca da ressonância das estratégias de autoria performática no corpo do(a) espectador(a). Apesar da vasta produção bibliográfica existente sobre a obra de Akerman, a complexidade e a extensão de seu corpo de trabalho, bem como sua influência nas práticas de outros(as) realizadores(a) e na própria teoria do cinema, deve ser investigada a fundo, sobretudo a partir do engajamento com novos paradigmas teóricos e metodológicos e, não obstante, de análises que comentem aspectos ainda pouco discutidos de sua obra. Ainda, as relações entre o trabalho de Chantal Akerman e a produção artística, crítica e cinematográfica feminista merecem uma discussão em profundidade. Como vimos, apesar de ser sistematicamente associada a uma "estética feminista", a obra da cineasta carece, ainda, de análises contundentes que considerem as epistemologias feministas e pensem os desdobramentos de sua produção, bem como a expansão de seu fazer artístico a novos formatos (desde o documentário até as artes visuais, em suas instalações e exposições), visto que as ferramentas teóricas para a análise desses conteúdos vem também sendo formuladas pela Teoria Feminista do Cinema nos últimos anos, no trabalho de autoras como Sophie Mayer, Anna Backman Rodgers e Janet MacCabe. Assim como a teoria feminista não se resume às discussões trazidas em seus textos inaugurais, a trajetória de Akerman também não se encerra nos anos 1970, tampouco em *Jeanne Dielman*; seria, portanto, necessário articular com rigor metodológico as intercessões entre seu cinema e as ideias feministas, haja visto que todo um campo teórico referencial para esse tipo de investigação existe e segue sendo escrito e reformulado.

Por fim, os resultados aqui obtidos sugerem a necessidade de investigações mais aprofundadas sobre a relação entre autoria e o cinema feminista, dando continuidade ao trabalho de autoras como Judith Mayne e Yvonne Tasker e reinserindo a discussão no campo da teoria do cinema. A autoinscrição, estratégia por vezes ligadas à inscrição da autoria no interior do próprio texto, mostra-se aqui fortemente presente no trabalho de cineastas feministas experimentais, sobretudo aquelas ligadas a um certo contexto político-social. A partir disso, sugerimos também uma pesquisa sobre as relações entre as políticas e estéticas feministas e o gesto de inscrição de si realizado pelas cineastas mencionadas em nosso estudo e/ou por outras que vierem a ser mapeadas, inclusive considerando outros horizontes de produção, recortes temporais e critérios de raça, identidade de gênero e orientação sexual, a fim de que se investigue com rigor quais são as possibilidades políticas e estéticas desses gesto e de que maneiras ele se materializa em cada obra. Como dizíamos anteriormente, a autoinscrição na *mise-en-scène* é capaz de revelar a mulher que coloca-se como articuladora das imagens do filme ou obra audiovisual em questão, e permite que enxerguemos *qual mulher* dá a ver e mostra a si própria. Nesse sentido, Chantal Akerman parece ter jogado de maneira sistemática com a evidenciação de sua própria perspectiva e de seu “lugar no mundo”, de maneira que sua identidade, sua subjetividade e seu corpo, implicados em seu fazer artístico (e em todo e qualquer fazer artístico), estivessem indiscutivelmente explícitas na superfície, na pele de seus filmes. Inspiradas(os) no trabalho de Akerman, desejamos que novas teorias, especialmente no campo da discussão feminista, ocupem-se de uma reflexão sobre os lugares de autoria e enunciação tomados pelas mulheres no cinema, mantendo-se atentas para *qual mulher* está falando quando dizemos: *uma* mulher está falando, *as* mulheres estão falando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKERMAN, Chantal. **A Family in Brussels**. Dia Art Foundation: Nova York, 2003.
- _____. **Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste**. Org. Claudine Paquot. Éditions du Centre Georges Pompidou; Éditions Cahiers du Cinéma: Paris, 2004.
- _____. **Ma mère rit**. Mercvire de France: Paris, 2013.
- _____. **Uma Família em Bruxelas**. Trad. Flora Süssekind e Ivone Margulies. Editora 7Letras: Rio de Janeiro, 2012.
- ANDRADE, Fábio. No Home Movie, de Chantal Akerman (Bélgica/França, 2015). In: **Revista Cinética**. Janeiro de 2016. ISSN 1983-0343. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/no-home-movie-de-chantal-akerman-belgicafranca-2015/>. Acesso em 07/09/2019.
- AUMONT, Jacques. Lumière, ‘o último pintor impressionista’. In: AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. Cosac Naify: São Paulo, 2004.
- BARKER, Jennifer M. **The Tactile Eye: Touch and the cinematic experience**. University of California Press LTDA: Londres, 2009.
- BARTHES, Roland. **Mythologies**. Les Lettres nouvelles: Paris, 1957.
- BEAUVOIR, Simone. **Le Deuxième Sexe**. Gallimard: Paris, 1949.
- BELLOUR, Raymond. Hitchcock: the enunciator. In: **Camera Obscura: a Journal of Feminism, Culture and Media Studies**. n. 02. ISSN: 0270-5346. John Hopkins University Press: Baltimore, 1977.
- BERGSTROM, Janet; DOANE, Mary Ann (ed.). **Camera Obscura: a Journal of Feminism, Culture and Media Studies**. v. 20-21 – The Female Spectator. John Hopkins University Press: Baltimore, 1989.
- BERGSTROM, Janet. Chantal Akerman y el Espiritu de los Años Setenta. Trad. Manuel Palazón. In: **Lectora**, vol. 07. 2001.
- BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil _ anos 1950 e 1960. Colaboração de Francis Vogner dos reis. 2ed. atualizada. Edições Sesc São Paulo: São Paulo, 2018. ISBN978-85-9493-131-3. Ebook.
- BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz: o cinema e a encenação**. Trad. Maria Luiza Machado Jatoba. Campinas: Papyrus, 2008.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. v. 20, n. 3, pp. 578-602. Setembro/dezembro 2013. DOI: 10.15448/1980-3729.2013.3.14512.

BRENEZ, Nicole. Chantal Akerman: The Pajama Interview. In: MARTIN, Adrian; SHAMBU, Girish. **LOLA**. No. 02: Devils. Junho de 2011. Disponível em: <http://www.lolajournal.com/2/pajama.html>. Acesso em 13/09/2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed** (Routledge Critical Thinkers). Taylor & Francis e-library, 2006.

CHION, Michel. **La voz en el cine**. Trad. Maribel Villarino Rodriguez. Madri: Catedra, 2004.

_____. **The voice in cinema**. Trad: Claudia Gorbman. Columbia University Press: Nova York, 1999.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis**. Routledge: Nova York, 1993.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on theory, film and fiction**. Indiana University Press: Bloomington, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem Movimento**. Trad. Stella Senra. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.

_____. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. Editora Brasiliense: São Paulo, 2013

DOUGLAS, Ileana. *Wanda Now: Reflections on Barbara Loden's Feminist Masterpiece*. In: **The Criterion Collection** (site). Julho de 2018. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/5811-wanda-now-reflections-on-barbara-loden-s-feminist-masterpiece>. Acesso em 07/09/2019.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Film Theory: an introduction through the senses**. Routledge: Nova York e Londres, 2010.

FERREIRA, Ceíça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na Teoria Feminista do Cinema. In: **Revista Famecos**. ISSN: 1415-0549. v. 25, n. 1. 2018.

FIGES, Eva. **Patriarchal Attitudes**. Macmillan International Higher Education: Londres, 1970.

FIRESTONE, Sulamith. **The Dialectic of Sex**. William Morrow and Company: Nova York, 1970.

FLITTERMAN, Sandy. Woman, desire and the look: feminism and the enunciative apparatus in cinema. In: CAUGHIE, John (ed). **Theories of authorship: a reader**. Routledge, Nova York, 1981.

FOSTER, Gwendolyn Audrey. **Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman**. Southern Illinois University Press: Carbondale, 2003.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2017. ISBN: 978-85-438-1078-2. Ebook.

GHEORGE, Cezar. “**The film inscribes itself inside your body**”. Interview with **Ivone Margulies**. In: Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media. Vol. 12, no. 02, p. 239-242. Universitatea Babeş-Bolyai, Facultatea de Teatru si Televiziune, 2014. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=289632>. Acesso em 10/09/2019.

GONZALEZ-MORENO, María Barbaño; MORENO, Luis D. Rivero. Carolee Schneemann. El cine como autobiografía, la artista como actriz, el cuerpo como pincel. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, pp. 1449-1458, dic. 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2017000301449&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 19 nov. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1449>.

GREER, Germaine. **The Female Eunuch**. Paladin Press: Londres, 1970.

HAMMER, Barbara; SHREIR, Daniella. “Deconstruct, reconstruct, challenge, celebrate”: In Conversation With Barbara Hammer. In: **Another Gaze: A feminist film journal**. Nova York, 2016. Disponível em: <http://www.anothergaze.com/deconstruct-reconstruct-challenge-celebrate-conversation-barbara-hammer-interview/>. Acesso em 09/09/2019.

HASKEL, MOLLY. **From Reverence to Rape: the treatment of women in movies**. New English Library, 1974.

HOOKS, bell. **Black Looks: Race and Representation**. South End Press: Boston, 1992.

ITALIANO, Carla Apolinário; VEIGA, Roberta Oliveira. O Diário como Dispositivo e o Efeito do Eu no Cinema: Akerman e Perlov. In: **Contemporânea: Comunicação e Cultura**, vol. 13, no. 03. Set-Dez 2015, pp. 708-724. ISSN: 18099386

JOHNSTON, Claire. Woman’s Cinema as Counter-Cinema. In: **Notes on Women's Cinema**. Society for Education in Film and Television, 1973.

_____. Woman's Cinema as Counter-Cinema. In: TORNHAM, Sue. **Feminist Film Theory: A Reader**. Edinburgh University Press: Edinburgh, 1999.

KAPLAN, E. Ann. **Women and Film: Both Sides of the Camera**. Methuen: Nova York, 1983.

_____. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rocco: Rio de Janeiro, 1995.

KATZMAN, Lisa. *The All-Around Reduced Personality: Redupers*. Women's art in public. In: **Jump Cut: a review of contemporary media**. no. 29, pp. 60-62. Fevereiro de 1984. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/RedupersKatzman.html#2n>. Acesso em 07/09/2019.

KOIVUNEN, Anu. The Promise of Touch: Turns to Affect in Feminist Film Theory. In: ROGERS, Anna Backman (orgs). **Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures**. Amsterdam University Press: Amsterdã, 2015. E-ISBN 978 90 4852 363 4; DOI10.5117/9789089646767. pp. 97-110.

LEANDRO, Anita. Cartografias do Êxodo. In: **Devires**. v. 07, n. 01. Belo Horizonte, 2010. pp. 94-111.

LEBOVICI, Elisabeth. **Her Cinema, Even**. In: Senses of cinema, Chantal Akerman: La Passion de L'Intime / An Intimate Passion. Dez., 2015. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/category/chantal-akerman/>. Acesso em 19 de Nov. de 2018.

LEBOW, Alice. Identity Slips: The Autobiographical Register in the Work of Chantal Akerman. In: **Film Quarterly**. Fall/2016. pp. 54-60.

MAI, Nadin. *Autoportrait en cinéaste / Ma mère rit* (Chantal Akerman). In: **The Art(s) of Slow Cinema**. 2017. Disponível em <https://theartsofslowcinema.com/2017/04/04/autoportrait-en-cineaste-ma-mere-rit-chantal-akerman/>. Acesso em 05 de setembro de 2019.

MAIA, Carla. **Lá, Do Outro Lado: subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman**. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

MARGULIES, Ivone. **Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday**. Duke University Press: Nova York, 1996.

_____. **Nada Acontece: O Cotidiano Hiperrealista de Chantal Akerman**. Trad. Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

MARKS, Laura. **The Skin of Film**: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Duke University Press: Nova York: 2000.

MARTINS, Índia Mara; PENAFRIA, Manuela (Orgs). **Estéticas do digital: cinema e tecnologia**. Livros LABCOM: Covilhã, 2007.

_____. **Touch**: Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MAYER, Sophie. Uncommon Sensuality: New Queer Feminist Film/Theory. In: ROGERS, Anna Backman (orgs). **Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures**. Amsterdam University Press: Amsterdã, 2015. E-ISBN 978 90 4852 363 4; DOI10.5117/9789089646767. pp. 86-96.

MAYNE, Judith. Female Authorship Reconsidered. In: **Woman at the Keyhole: Feminism and Woman's Cinema**. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1990.

MCCABE, Janet. **Feminist Film Studies**: Writing the woman into cinema. Wallflower; Columbia University Press: Nova York, 2004. Ebook. E-ISBN 978-0-231-50300-6.

MCFADDEN, Cybelle H. **Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maïwenn**. Fairleigh Dickinson University Press: Maryland, 2014.

MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Rupert Hart-Davis: Londres, 1970.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: **Screen**. Volume 16, Issue 3. Londres, Outubro de 1975. pp. 6–18.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. pp. 437-453.

_____; ROGERS, Anna Backman (orgs). **Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures**. Amsterdam University Press: Amsterdã, 2015. E-ISBN 978 90 4852 363 4; DOI10.5117/9789089646767

_____. **Visual and Other Pleasures**. Pallgrave: Basingstoke, 1989. SBN 978-1-349-19798-9 (eBook) DOI 10.1007/978-1-349-19798-9

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? In: **Cultura e Gênero**. Laboratório Interdisciplinar de Estudos do Gênero – LIEG: Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.culturaegenero.com.br/download/praticafeminina.pdf>. Acesso em 07/09/2019.

REYNAUD, Bérénice. For Wanda. In: **Senses of Cinema**. Outubro de 2002. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/wanda/>. Acesso em 07/11/2019.

RIBEIRO, Djamila. As diversas ondas do feminismo acadêmico. In: **Quem tem medo do feminismo negro?** 1ª edição. pp. 44-47. Companhia das Letras: São Paulo, 2018.

RICH, Ruby. In the Name of Feminist Film Criticism. In: **Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics**, no. 9 (Woman Organized, Women Divided. Power, Propaganda & Backlash), pp. 75-81. Heresies Collective: Nova York, 1980.

ROMNEY, Jonathan. Chantal Akerman obituary. In: **The Guardian**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/08/chantal-akerman>. Acesso em 29/08/2019.

ROSEN, Marjorie. **Popcorn Venus: women, movies & the American dream**. Coward, McCann & Geoghegan, 1973.

SAYAD, Cecilia. **Performing Authorship: Self inscription and corporeality the cinema**. Londres, Nova York: I.B. Tauris, 2013.

SARDENBERG, Cecilia M. B. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. In: **Revista Inclusão Social**, v. 11, n. 02, pp. 15-29. 2018. ISSN: 1808-8678. Disponível em: <http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4106/3726>. Acesso em 07/09/2019.

SARMET, Érica. O cinema de Barbara Hammer e as possibilidades de ação do corpo lésbico no mundo. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina (orgs). **Barbara Hammer: Um cinema experimental lésbico (catálogo)**. Firula Filmes: Rio de Janeiro, 2017. pp. 38-46.

SCHINDEL, Dan. A Chance to Revisit Barbara Loden's Only Feature Film, Considered a Feminist Masterpiece. In: **Hyperallergic**. 2018. Disponível em: <https://hyperallergic.com/451848/barbara-loden-wanda/>. Acesso em 09/09/2019.

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

_____. The Cinematic Body Redux. In: **Parallax**, vol. 14, no. 1, pp. 48-54. Taylor & Francis: 2008. DOI:10.1080/13534640701781370

SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema - theories of representation and difference**. Ed.: Teresa de Lauretis. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1988.

SMELICK, Anneke. Feminist Film Theory. In: COOK, Pam. (ed.), **The Cinema Book**, London: British Film Institute, 2007, 3rd rev. edition, pp. 491-504.

_____. Feminist Film Theory. In: NAPLES, Nancy A. **The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies**. John Wiley & Sons, Ltd: Singapore, 2016. DOI: 10.1002/9781118663219.wbegss148.

SMITH, Joanna K. **Contemporary French Queer Cinema: Explicit Sex and the Politics of Normalization**. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes (Master in Arts) do Graduate Program in Film Studies da University of Western Ontario. Supervisor: Dr. Joe Wlodarz. 2015. Disponível em https://ir.lib.uwo.ca/etd/3113/?utm_source=ir.lib.uwo.ca%2Fetd%2F3113&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Acesso em 08/09/2019.

SOBCHACK, Vivian. **The Adress of the Eye: A phenomenology of film experience**. Princeton University Press: Princeton, 1992.

STAGER, Janet. Authorship Approaches. In: GERSTNER, David; Staiger, Janet. **Authorship and Film**. Routledge, Nova York e Londres, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. Margulies e Akerman: cinema corpóreo e emergência do real. IN: **Nada Acontece: O Cotidiano Hiperrealista de Chantal Akerman**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. pp. 13-18.

TAUBIN, Amy. Review: Là-bas. In: **Film Comment**. Nova York: Film Society of Lincoln Press, Mai-Jun 2007. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/review-la-bas-chantal-akerman/>. Acesso em 07/09/2019.

VEIGA, Roberta (org). **Revista Devires Cinema e Humanidades: Dossiê Chantal Akerman**. Vol. 07, no. 01, Jan-Jun 2010. ISSN 1679-8503. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/viewIssue/22/pdf_12. Acesso em 21 de Novembro de 2018.

_____. Da experiência do eu à autobiografia não-autorizada. In: **Doc Online**. n. 19, março de 2016. DOI: 10.20287/doc.d19.dt3. pp. 42-59. Disponível em: http://doc.ubi.pt/19/dossier_3.pdf. Acesso em 09/09/2019.

VIEIRA JR, Erly. **Corpo, experiência e sensorialidade na teoria contemporânea do cinema**. 2020. No Prelo.

VILLAREJO, Amy. **Lesbian Rule: cultural criticism and the value of desire**. Duke University Press: Durham, 2003. ISBN: 978-0-8223-3192-6

WESTON, Hillary. Through her Eyes: A Conversation wit Babette Mangolte. In: **The Criterion Collection** (site). Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/5834-through-her-eyes-a-conversation-with-babette-mangolte>. Acesso em 08/09/2019.

WILLIAMS, Linda. Letter. In: **Camera Obscura: a Journal of Feminism, Culture and Media Studies**. v. 20-21 – The Female Spectator. John Hopkins University Press: Baltimore, 1989. p. 332-335. 1989.

_____. Film bodies: Gender, genre and excess. In: **Film Quarterly**, vol. 44, no. 4, pp. 2-13. ISSN: 00151386. University of California Press, 1991. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1212758?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents.

WHITE, Patricia (ed.). **Camera Obscura: a Journal of Feminism, Culture and Media Studies**. v. 34, n.1. Ed. 100 – On Chantal Akerman. Duke University Press, 2019.

FILMOGRAFIA

Cinema e Televisão

2001: Uma Odisséia no Espaço (2001: A Space Odyssey). Stanley Kubrick, EUA, 1968, 149 minutos.

A Prisioneira (La Captive). Chantal Akerman, França, 2000, 118 minutos.

As Praias de Agnès (Les plages d'Agnès). Agnès Varda, França, 2008, 110 minutos.

But elsewhere is always better (Mais ailleurs c'est toujours mieux). Vivian Ostrovsky, França, 2016, 4 minutos.

Chantal Akerman par Chantal Akerman. (Chantal Akerman par Chantal Akerman).

Episódio de televisão. Chantal Akerman, França, 1977, 64 minutos.

Cinéma, de notre temps. (Cinéma, de notre temps). Série Televisiva em 54 episódios.

André S. Labarthe, Janine Bazin (criadores), França, 1988-.

Daguerréotipos (Daguérreotypes). Agnès Varda. 1976, França, 80 minutos.

Do Outro Lado (De l'autre côté). Chantal Akerman, França/Bélgica/Austrália/Finlândia, 2002, 99 minutos.

Double Strength (Double Strength). Barbara Hammer, USA, 1978, 20 minutos.

Dyketactics (Dyketactics). Barbara Hammer, EUA, 1974, 4 minutos.

Em Busca do Ouro (The Gold Rush), Charles Chaplin, EUA, 1925, 95 minutos.

Eu, Tu, Ele, Ela (Je, tu, il, elle). Chantal Akerman, Bélgica, 1974, 86 minutos.

Film About a Woman Who... (Film About a Woman Who...). Yvonne Rainer, EUA, 1974, 90 minutos.

Fuses (Fuses). Carolee Schneemann, EUA, 1969, 22 minutos.

Hand Film (Hand Film), Yvonne Rainer, 1966, EUA, 7 minutos.

I Don't Belong Anywhere: Le cinéma de Chantal Akerman. Marianne Lambert, 2015, Bélgica, 67 minutos.

Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles). Chantal Akerman, França, 261 minutos.

JLG por JLG: Auto-Retrato de Dezembro (JLG/JLG - autoportrait de décembre). Jean Luc Godard, França, 1994, 62 minutos.

L'Heure Bleue (L'Heure Bleue). Laetitia Hohenberg, França, 2018, 6 minutos.

Meshes of the Afternoon (Meshes of the Afternoon). Maya Deren e Alexander Hammid. EUA, 1943, 14 minutos.

News From Home (News From Home). Chantal Akerman, BélgicaFrança\Alemanha, 1977, 85 minutos.

Os Catadores e Eu (Les glaneurs et la glaneuse). Agnès Varda, França, 2000, 82 minutos.

O Testamento do Senhor Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse). Fritz Lang, Alemanha Ocidental, 1933, 122 minutos.

Perestroika (Perestroika). Sarah Turner, Reino Unido, 2009, 116 minutos.

Privilege (Privilege), Yvonne Rainer, EUA, 1990, 103.

Reassemblage: from the firelight to the screen (Reassemblage: from the firelight to the screen). Trinh T. Minh-ha, EUA, 1983, 40 minutos.

Riddles of the Sphinx (Riddles of the Sphinx). Laura Mulvey e Peter Wollen, Reino Unido, 1977, 92 minutos.

Saute ma ville (Saute ma ville). Chantal Akerman, Bélgica, 1968, 13 minutos.

Saudações, Cubanos! (Salut les Cubains) Agnès Varda, Cuba/França, 1964, 30 minutos.

S.C.U.M Manifesto 1967 (S.C.U.M Manifesto 1967). Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos, França, 1976, 27 minutos.

Sul (Sud). Chantal Akerman, França/Bélgica, 1999, 71 minutos.

Tempos Modernos (Modern Times). Charles Chaplin, EUA, 1936, 87 minutos.

The Abortion Diaries. Penny Lane, EUA, 2005, 30 minutos.

The All-Around Reduced Personality (The All-Around Reduced Personality: Redupers). Helke Sander, Alemanha, 1978, 98 minutos.

The Kitchen. (The Kitchen). All Sharon Larkin, EUA, 1975, 6 minutos.

Ulisses (Ulysse). Agnès Varda, França, 1983, 22 minutos.

Uncle Yanco (Oncle Yanco). Agnès Varda. EUA/França, 1967, 18 minutos.

Wanda (Wanda). Barbara Loden, EUA, 1970, 102 minutos.

Watermelon Woman (Watermelon Woman). Cheryl Dunye, EUA, 1992, 90 minutos.

Artes Visuais

D'est: Au bord de la Fiction. Instalação. Chantal Akerman, 1995.

Feijão. In: *Sem Título*. Vídeo. Sonia Andrade, 1975.

Semiotics of the Kitchen. Vídeo/Performance. Martha Rosler, 1975.

Tombee de nuit sur Shanghai.(Nightfall on Shanghai). Instalação. Chantal Akerman, 2007-2009.

Now. Instalação. Chantal Akerman, 2015.

To walk next to one's shoelaces/in an empty fridge (Marcher a cote de ses lacet dans un frigidaire vide). Instalação. Chantal Akerman, 2004.

Femmes d'Anvers en Novembre (Women from Antwerp in November). Instalação. Chantal Akerman, 2008.

Selfportrait/Autobiography: a work in progress. Instalação. Chantal Akerman, 1998-1999.