



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RAFAELA MARTINS DE SOUZA

EXPLODA MINHA CIDADE
TEORIAS FEMINISTAS E O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

Londrina
2018

RAFAELA MARTINS DE SOUZA

EXPLODA MINHA CIDADE

TEORIAS FEMINISTAS E O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio

Londrina
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Souza, Rafaela Martins de.

Exploda minha cidade : teorias feministas e o cinema de Chantal Akerman / Rafaela Martins de Souza. - Londrina, 2018.
131 f. : il.

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.
Inclui bibliografia.

1. Feminismo e cinema - Tese. 2. Materialismo histórico - Tese. 3. Materialismo dialético - Tese. 4. Teoria queer - Tese. I. Demétrio, Silvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Estudos Sociais Aplicados. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

RAFAELA MARTINS DE SOUZA

EXPLODA MINHA CIDADE

TEORIAS FEMINISTAS E O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Márcia Neme Buzalaf
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Sílvia Beatriz Adoue
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Londrina, 23 de março de 2018.

*Dedico este trabalho a Márcia e Dorival,
pelo amor imenso e pelo apoio incondicional*

AGRADECIMENTOS

Um percurso tão longo e cheio de desafios não poderia ter chegado ao fim de forma jubilosa sem o carinho e o apoio de pessoas especiais que constituem minha base para sempre seguir em frente.

Agradeço aos meus pais, Márcia e Dorival, por me apresentarem ao verdadeiro amor e por estabelecerem um relacionamento pleno em liberdade e confiança. É graças a vocês que este trabalho se realiza. Agradeço também a toda minha família que torce pelo meu sucesso, em especial minhas lindas sobrinhas, minhas vinhos de luz. Deixo meu amor à minha gatinha, Jacobina, que com sua doçura serenou meu coração e ajudou a espantar a solidão que vem junto com o trabalho da escrita.

À Bruna, amiga e artista inspiradora que me honra com seu conhecimento e sua sensibilidade e me acompanha na aventura que é fazer teatro, também ao amigo e colaborador Gustavo. À Marina, minha flor, minha amiga/irmã com seu apoio incondicional e que supera as distâncias. À Flavia, mais uma irmã que eu escolhi ainda na infância cuja retidão me admira, e a perseverança me motiva. À Carline, sempre forte, objetiva e determinada, sempre a me colocar os pés no chão sem, por isso, perder a graça da vida.

Ao Murilo, companheiro e confidente nos bares da cidade, sempre disposto a discutir as ideias presentes neste trabalho e a colaborar com ele. Aos amigos de militância, em especial, Ana, Japa, Lourival e Willian, pessoas nas quais me espelho e com as quais eu aprendo em todos os momentos, pessoas que me fazem seguir acreditando na luta. Aos companheiros de mestrado Popolin, Renata e Thiago, dividir as dores e alegrias com vocês fez tudo ficar mais leve, as memórias lindas que tenho dessa fase da minha vida são graças a vocês.

Aos professores que se envolveram neste trabalho de maneira a me dar o alicerce necessário para que ele se realizasse. À Márcia, professora brilhante, didática, paciente e humilde ao compartilhar seu conhecimento. Ao Manoel, amigo, apoiador que extrapola os artificialismos impostos pelas normas acadêmicas e nos ensina que este é um espaço de luta. Ao Silvio, meu orientador, sempre sensível, fazendo com que as relações entre o aprendizado e a pesquisa não deixem de lado o humanismo que há em nós.

Aos convidados externos que gentilmente aceitaram colaborar com meu trabalho, Silvia Beatriz, a quem desejo agradecer a acolhida e por quem já nutro grande admiração e respeito, espero que este seja apenas o início de nossa amizade e ao Maurício que

sempre me inspira não só na academia como também nas artes, mundo do qual partilhamos nossa dedicação.

Agradeço, por fim, a UEL, minha casa durante quatro anos de graduação e dois de mestrado. Continuo junto de meus colegas e amigos na luta por um ensino público gratuito de qualidade e global. Que nossa universidade sobreviva aos ataques vis que vem sofrendo e que um futuro melhor nos permita desfrutar de uma sociedade igualitária e justa.

Muito obrigada!



News From Home

Ilustração: Rafaela Martins

SOUZA, Rafaela Martins de. **Exploda minha cidade** – Teorias Feministas e o cinema de Chantal Akerman. 2018 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

O objetivo do trabalho é apresentar o cinema de Chantal Akerman por meio de dois conceitos teóricos feministas e colocar esses conceitos em discussão com o fim de delinear a figura feminina dentro da obra da cineasta. Utiliza-se a teoria *queer* de Judith Butler, contemporânea à Akerman e que, junto das teorias pós-estruturalistas, tem seus ideais difundidos dentro da crítica do cinema feminista desenvolvida entre os anos 80 e 90. Após explicar sobre tais conceitos o trabalho desenvolve a historiografia da derrocada feminina dentro do sistema capitalista tendo o suporte teórico de Friedrich Engels, Silvia Federici e Wendy Goldman que fazem o contraponto às teorias pós-modernas e que, com a crítica materialista histórica dialética, confrontam o feminismo reformista e liberal. A intenção é atualizar a análise do cinema feminista de Akerman com o viés do materialismo histórico dialético e dismantelar o entendimento de que a pós-modernidade possui uma ontologia em si que encerra os sujeitos, a cultura e as obras de arte em seus padrões de explicação da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Feminismo. Materialismo histórico dialético. Teoria *queer*. Chantal Akerman.

SOUZA, Rafaela Martins de. **Explode my city** – Feminist Theories and the Cinema of Chantal Akerman. 2018. 131 p. Dissertation (Master in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present Chantal Akerman's cinema through two feminist theoretical concepts and to put these concepts into discussion to delineate the female figure within present in the movies of the filmmaker. It's used the *queer* theory of Judith Butler, that is Akerman's contemporary, and that, with poststructuralist theories, had her ideals spread within the critique of feminist cinema developed between the 80s and 90s. After explaining such concepts, the paper develops the historiography of the female overthrow into the capitalist system, having the theoretical support of Friedrich Engels, Silvia Federici and Wendy Goldman, who counter the postmodern theories and who, with the dialectical historical materialist criticism, confront the reformist and liberal feminism. The intention is to update the analysis of Akerman's feminist cinema with the bias of dialectical historical materialism and to dismantle the understanding that postmodernity has an ontology in itself that encloses subjects, culture and art in their patterns of explanation of the society.

Keywords: Feminism. Dialectical historical materialism. *Queer* theory. Chantal Akerman.

LISTA DE IMAGENS

News from Home – Ilustração: Rafaela Martins	05
Saute ma Ville – Ilustração: Rafaela Martins	10
Chantal Akerman – Ilustração: Rafaela Martins	17
Je tu il elle – Ilustração: Rafaela Martins	27
Figura 1 – Performance no quarto – “tempo da subjetividade”	37
Figura 2 – Akerman e o caminhoneiro – “tempo da entrevista”	40
Figura 3 – O reencontro – “tempo da relação”	43
Figura 4 – O romântico professor alemão e Anna.....	52
Figura 5 – Anna conversa com sua mãe antes de dormir	54
Figura 6 – Anna e seu namorado em um quarto de hotel	56
Figura 7 – Akerman circula pelas ruas de Nova Iorque e flagra personagens	63
Figura 8 – A permanência do quadro cria nova perspectiva ao olhar	64
Jeanne Dielman – Ilustração: Rafaela Martins	70
Figura 9 – A câmera parada gera planos que fragmentam e descentralizam a personagem.....	79
Figura 10 – Jeanne Dielman avança contra o cliente	84
Figura 11 – A personagem desfere o golpe com uma tesoura.....	84
Figura 12 – Primeira experiência de Akerman com planos que fragmentam a personagem.....	98
Figura 13 – As atividades domésticas seguem o modelo experimentando em <i>Jeanne Dielman</i> (1975).....	112
Figura 14 – A missa e seus rituais	115
Figura 15 – De um lado uma família mexicana, de outro, policiais americanos	117
Je tu il elle 2 – Ilustração: Rafaela Martins	122
De L’autre Côté – Ilustração: Rafaela Martins	126
No Home Movie – Ilustração: Rafaela Martins	130

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	EXPLODA A VELHA ORDEM	17
2.1	O CONTEXTO ARTÍSTICO E SOCIAL QUE INSPIRA CHANTAL AKERMAN	18
2.2	O NEOREALISMO DO CONTRACINEMA E O HIPERREALISMO DE CHANTAL AKERMAN.....	23
3	EXPLODA O SIGNO “MULHER”	28
3.1	INVADAM A FILOSOFIA.....	29
3.2	JE TU IL ELLE	35
3.3	OCUPEM A PSICANÁLISE	46
3.4	LES RENDEZ-VOUS D’ANNA	49
3.5	SUBVERTAM A LINGUAGEM.....	57
3.6	NEWS FROM HOME.....	59
3.7	CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	66
4	EXPLODA A FAMÍLIA	69
4.1	MATRIARCAS E DEUSAS	70
4.2	JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080, BRUXELLES	77
4.3	CAMPONESAS E BRUXAS.....	87
4.4	SAUTE MA VILLE	96
4.5	PROLETÁRIAS E REVOLUCIONÁRIAS.....	104
4.6	EXPERIÊNCIA DOS DOCUMENTÁRIOS	110
4.7	CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	119
5	CONCLUSÃO	123
	REFERÊNCIAS	126
	FILMOGRAFIA	131



Saute ma Ville

Ilustração: Rafaela Martins

1 INTRODUÇÃO

Suspender o tempo e o espaço e mergulhar em uma história, que não é a sua história, mas que ao mesmo tempo o é. Ao criar esse espelho que conflui sonho e tecnologia, o cinema emerge como uma poderosa ferramenta comunicacional, artística e ideológica. Um instrumento de encantamento e um aparato poderoso de percepção e coerção social. Com todo esse espectro de magia o cinema é uma poderosa ferramenta de compreensão do mundo que nos cerca.

O início século XXI tem se mostrado, dentro de sua efervescência crítica, um período em que o pensamento conservador tenta reconquistar seu espaço de dominação e o pensamento progressista é colocado em alerta e precisa gerar novas formas de mobilização e compreensão social. O presente trabalho pretende comprovar o papel que o cinema de Chantal Akerman possui em promover revelações (no sentido materialista da palavra)¹, ou seja, sua potência em dar luz ao questionamento e ao espírito crítico do espectador e sua contribuição para a reorganização dos padrões do feminino e da mulher apresentados no cinema.

Junto com a apresentação da obra da cineasta, são feitas revisões de duas correntes teóricas feministas e suas maneiras antagônicas de compreender o mundo e a questão da mulher. Essas correntes foram selecionadas por serem as que mais se desenvolveram nos espaços acadêmicos, políticos e de militância nesta área na atualidade. Confrontar estas duas correntes faz com que seja possível localizar o cinema de Akerman dentro delas e extrapolar as análises já feitas sobre a cinematografia da artista de forma a ampliar seu contexto e atualizar sua importância na militância artística e cinematográfica feminista contemporânea.

De um lado uma teoria relacionada ao conceito de pós-modernismo, a teoria *queer* de Judith Butler que, revisando as pensadoras da filosofia e algumas correntes do feminismo irá pautar sua pesquisa de gênero sobre o questionamento do que é ser mulher e na tentativa de supressão dessa categoria em prol da criação de espaços de discursos de múltiplos

¹ Iná Camargo Costa conceitua a palavra revelação no sentido de promover experiências que provocam uma mudança na forma de se ver algo. Colocar luz, prestar atenção em algo que costumemente passa despercebido. Ela utiliza a expressão para explicar o teatro de Brecht e diz: “Ele faz um teatro de desafio à sua inteligência, às suas emoções, às suas categorias de percepção do mundo. Por isso cabe a palavra revelação: ele propõe experimentos nos quais você tente mudar o seu modo de ver aquelas coisas. Ao invés de sentimentalmente se identificar ao personagem, olhar de maneira crítica para o modo como esse personagem se comporta, desde percebê-lo individualmente até as situações que o determinam, que têm graus variáveis de complexidade” (COSTA, 2005, p. 14).

gêneros. De outro o feminismo materialista histórico dialético preocupado em colocar em perspectiva histórica a categoria mulher e defender que ela não pode ser suprimida da pauta política enquanto serve de mecanismo de opressão dentro da sociedade que temos hoje. Entre as duas correntes, o cinema de Akerman, que, por ter sido produzido no mesmo período da ascensão do pensamento pós-moderno, carece de análises que o atualizem e o complementem trazendo a perspectiva materialista histórica dialética que tão bem determina as personagens domesticadas criadas pela cineasta.

O presente trabalho utiliza a obra de Akerman como um ponto de partida para a reflexão sobre as diferenças entre as teorias feministas que são apresentadas. Mas, para além disso, a intenção é também demonstrar que o cinema de Akerman possui contundência à pauta feminista ao se comunicar com as teorias pelo viés artístico que influencia e reverbera a sociedade como um todo. Levando em conta suas contribuições sobre a pauta feminista, as teorias pós-modernas são relevantes para o entendimento de uma diferente forma de manifestação cultural e estética e importantes métodos de compreensão do desenvolvimento das narrativas contemporâneas. No entanto, a hipótese trabalhada é a de que, embora relevantes, essas teorias não são capazes de colocar em perspectiva a função e a natureza desse ser contemporâneo. Ao entenderem a natureza do ser humano contemporâneo, não em uma perspectiva histórica, mas sim dentro de uma ontologia de princípio da linguagem e da cultura, essas teóricas acabam por entrar em negociação com o sistema que as oprime, se mostram reformistas e negam a possibilidade de um processo de mudança revolucionária e verdadeiramente emancipatória. Elas focam suas políticas em ações de pequenos ganhos e não acreditam na supressão do poder opressor, mas sim na articulação de graus de representatividade dentro dele.

O trabalho desenvolve a defesa de que essas novas narrativas e esse novo jeito dos sujeitos se colocarem no mundo representa apenas mais uma faceta de desenvolvimento do capitalismo e não sua superação. As relações humanas, portanto, continuam baseadas nas mesmas relações diagnosticadas por Marx e por Engels e pregoadas na essência do materialismo histórico dialético e na generalização das relações mercantis. Saindo do universo econômico e social da macro política, a intenção é a de chegar no papel do feminismo dentro desse universo e buscar formas de olhar a obra de Chantal Akerman e seu potencial revelador.

É importante esclarecer que em nenhum momento Akerman se coloca em defesa explícita da teoria de gênero ou do materialismo dialético, mas as reflexões suscitadas

dentro dessas correntes de pensamento estão presentes de forma direta na obra da cineasta. Akerman não foi uma militante com manifestos em seus filmes, mas foi uma artista cuja obra é essencialmente política e que concede margem à discussão aqui proposta. Mesmo ao aproximarmos a obra de uma cineasta como ela da compreensão marxista do papel da arte, em nenhum momento encontramos autores marxistas que defendam uma arte estritamente de propaganda ou alienada pelos deveres burocráticos de um partido ou linha política. Pelo contrário, os teóricos marxistas que ousaram a pensar a arte são os primeiros defensores de sua plena liberdade:

Ao contrário, Breton como Trotski são adversários da concepção da “arte pela arte”. É o tema do parágrafo 11 que desenvolve uma ideia cara a Trotski, para quem o artista, permanecendo independente e livre para realizar a sua criação, só pode servir à revolução se compenetrado subjetivamente do seu conteúdo social, “quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior”. Breton e Trotski, seguindo Engels nesse aspecto, não são adeptos incondicionais da “literatura de tendência”, ou, se quisermos, de uma “literatura de propaganda” (ROCHE, 1985, p.24/25).

A hipótese que o trabalho levanta é a de que embora a teoria pós-moderna tenha ganhado espaço caracterizando o mundo pelos princípios da linguagem e da sublimação da história, é importante resgatar nas relações culturais seus princípios narrativos fundamentados no materialismo histórico e na dialética marxista. Busca-se caracterizar o trabalho artístico da cineasta feminista Chantal Akerman e mostrar que a narrativa por ela criada pode ser observada como uma criação que dá luz às discussões e ao processo emancipatório feminino relacionando sua obra às problemáticas da sociedade capitalista e ao modo que a cultura machista se desenvolveu desde seu princípio intrincada a esta sociedade de modo a lhe conceder o suporte. Este suporte apontado então como derivação da dominação na busca, em essência, pela permanência da defesa da mercadoria e do lucro.

A arte e sua estética, são assim, manifestações que não deixam de evocar uma narrativa e uma historicidade que recompõem os fragmentos de subjetividade humana (que a era pós-moderna evoca, mas não resolve em essência). Historicizar, se precipitar como sujeito dentro da falta de referencialidade que a pós modernidade traz e demonstrar que, em princípio, por mais que os processos culturais se abstraiam e se refinem, o fundamento do que move a

sociedade ainda não teve sua estrutura fissurada. O capitalismo ainda persiste mesmo dentro de sua crise permanente, crise, esta, inerente ao seu desenvolvimento e existência. Abrir espaços de negociação dentro deste sistema em nenhum sentido possibilitará a verdadeira emancipação dos oprimidos.

O interesse pela obra de Akerman se dá na medida em que é possível encontrar um discurso político de denúncia e reflexão e uma agitação capaz de transformar a espectadora em uma mulher que busca emancipação ou que, no mínimo, se assusta ao se reconhecer na posição em que é colocada na tela. A cineasta possui um pensamento narrativo coeso e dilui forma e conteúdo fílmico em um mesmo intuito no qual tudo comunica e denuncia em seus filmes estruturais. A plateia, neste caso, é parte integrante do processo e não apenas espectador passivo condenado à contemplação e a uma idealização fantasiosa de si mesma. É uma plateia que sente tédio, que se questiona, que se incomoda e que, alienada de si mesma na vida real, é confrontada com essa alienação em cena e convidada a se reconectar a partir de então.

A mulher, na obra, não é desenvolvida como uma criação estereotipada e sua presença política no mundo de Akerman não é regida por pressupostos de criação de um modelo “médio”, “padrão”, mas sim como um sujeito extraordinário, que contempla a complexidade humana. O uso do senso de acumulação em Akerman é uma fuga da representação de tipos por amostragem e estereótipos e acaba por dar peculiaridade e voz política à personagens individuais. A compreensão é a de que essa criação emancipatória da figura feminina na obra da cineasta não passa pela construção em que um discurso identitário sobrepuja a problemática do feminismo dentro do universo capitalista.

O trabalho, em suma, aponta cronologicamente em que momento o cinema de Akerman desponta na história do cinema e mostra a oposição entre as correntes feministas liberais - majoritariamente o pensamento da teoria *queer* de Judith Butler - e a corrente feminista materialista histórica dialética que liga a luta de gênero à questão de classe e ao anticapitalismo. A metodologia utilizada é a revisão bibliográfica, a análise fílmica, a contextualização histórica e a contraposição teórica entre duas vertentes de pensamento distintas.

É possível fazer uma análise atualizada da obra de Chantal Akerman tendo por fundamento as teorias *queer* e materialista histórica dialética feminista? Ao olhar a obra da cineasta com o filtro dessas teorias é possível confrontá-la dentro daquilo que carrega das duas

linhas teóricas? Ao confrontá-la é possível caracterizar o cinema de Akerman como desenvolvedor de uma linguagem própria da cineasta dentro do cinema feminista e que ilustra as opressões femininas dentro da lógica capitalista? E, por fim, ao trazer a produção artística da cineasta para a discussão é possível traçar seu potencial de revelação e desvelamento das relações patriarcais e em oposição a uma negociação com o *status quo*? Estas são as perguntas a serem respondidas durante a trajetória que se desenvolverá nas próximas páginas.

Para responder tais questionamentos os capítulos subsequentes se desenvolvem da seguinte maneira: no capítulo 2. *Exploda a Velha Ordem* é apresentada a cineasta Chantal Akerman, sua biografia, a caracterização dos movimentos da chamada nova esquerda no pós maio de 68 - que estabelece um tipo fílmico identificado como contracinema pelas revistas especializadas da época. Este capítulo também resume a ascensão do estruturalismo, do pós-estruturalismo e da escola dos Estudos Culturais norte-americana e suas influências no desenvolvimento de um olhar pós-moderno sobre as obras e criações artísticas e narrativas da época. Por fim, ele esmiúça o neorealismo característico do contracinema e o hiper-realismo específico de Chantal Akerman, conceitos fundamentais para o entendimento do formalismo da cineasta que é retomado nos tópicos de análise.

No capítulo 3. *Exploda o Signo "Mulher"* é explicada a teoria de gênero de Judith Butler com sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003). São apresentadas outras teóricas que impulsionaram a reflexão de Butler na sua construção teórica e que refletiram sobre o que é ser mulher. São elas: Simone de Beauvoir, Lucce Irigaray e Monique Wittig, além de outros pensadores como Jacques Lacan e Michel Foucault. Junto com esse suporte teórico é feita a apresentação (com análises e descrições) dos filmes *Je Tu Il Elle* (1974), *Les rendez-vous d'Anna* (1978) e *News from Home* (1976) dentro da perspectiva da filosofia, da psicanálise e da linguagem e de suas críticas. Os filmes ilustram os tópicos abordados pelas teóricas liberais, mas principalmente, são analisados em seus aspectos que caracterizam o cinema em confluência com os preceitos da pós-modernidade dentro da esfera de produção artística.

No capítulo 4. *Exploda a Família* é feita a contextualização histórica do papel da mulher pelo olhar de teóricos materialistas históricos dialéticos e marxistas. São eles: Friedrich Engels em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (2016), Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2016) e Wendy Goldman em *Mulher, Estado e Revolução* (2014). Junto com esse suporte teórico é feita a

apresentação (com análises e descrições) dos filmes *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), *Saute ma Ville* (1968) e nos documentários *D'est* (1993), *Sud* (1999) e *De L'autre cotê* (2002) localizando essas mulheres ancestrais históricas nos filmes e as bases materiais que promovem seus declínios em função do patriarcado e, principalmente, os indícios da forma materialista de análise artística que são possíveis de serem aplicados ao formalismo da produção fílmica de Chantal Akerman.

Explodir a cidade, e com ela, todos os signos impressos sob o estigma do capital. *Saute ma Ville* (1968), é o título do primeiro filme produzido por Akerman que, na época, tinha 18 anos. O engenhoso título (que em português significa justamente “exploda minha cidade”) foi emprestado da artista para o título do presente trabalho por representar o espírito que movia Akerman em suas obras. Se esse trabalho se pretende um revisor da produção da cineasta pelo crivo das feministas, ele também se pretende ser mais um rastilho de pólvora a colaborar com a grande explosão. Que a minha geração tenha a capacidade de apreciar a obra da cineasta com o pulso da revolução.



Chantal Akerman

Ilustração: Rafaela Martins

2 EXPLODA A VELHA ORDEM

Em 1968, Akerman era uma jovem de 18 anos que apreciava as obras cinematográficas de Jean-Luc Godard e que, inspirada pelos acontecimentos políticos da época, decide entrar para o *Institute Supérieur des Arts du Spectacle et Technique de Diffusion (INSAS)* de Bruxelas.² Após um ano matriculada no curso de cinema, abandona os estudos e parte para a produção de seu primeiro curta-metragem, *Saute ma Ville* (1968). No curta já é possível vislumbrar temas e processos formais que serão constantes em toda sua carreira. Nesta estreia, Akerman se coloca em cena interpretando uma jovem de comportamento compulsivo que se movimenta pela cozinha de casa em ações constantes e desordeiras até chegar ao absoluto caos.

² Biografia do site IMDb. Disponível em:
<<http://www.imdb.com/name/nm0001901/>> Acesso em 25/02/2017.

O ambiente doméstico anarquizado pelos comportamentos ilógicos da jovem é um prelúdio da subversão e denúncia que ela fará posteriormente sobre as questões da mulher privatizada no lar e sobre suas tentativas de expedição pelos espaços sociais. *Saute ma Ville* (1968) pode ser traduzido em português como “Exploda minha Cidade”. A explosão da jovem Akerman espalhará estilhaços por toda sua cinematografia e marcará seu estilo e sua política.

Belga e filha de pais poloneses judeus sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, a cineasta tem em suas temáticas preferidas a atenção para as questões do feminino e feminismo, das minorias étnicas e da eterna busca dessas pessoas por um lugar no mundo e seus trânsitos. Toda obra da artista é permeada por sua presença em cena, mas sem por isso adentrar em um universo personalista e de excessos subjetivos. Pelo contrário, seu cinema, embora pessoal, possui um corpo político e um formalismo fílmico que insere o espectador nos processos reflexivos que a obra desperta.

Em 1971, Akerman se muda para Nova Iorque. Na nova cidade sofre grande influência de artistas como Jonas Mekas e Andy Warhol (MARGULIES, 2016). Sob impacto desses artistas, a cineasta se desenvolve como diretora, produtora, roteirista, atriz e exibe instalações em galerias de arte dos Estados Unidos, Israel e Europa. Publica também três livros: *Hall de nuit* (1992), *Un divan à New York* (1996) e *Une famille à Bruxelles* (1998).

Sua filmografia avança ao longo dos anos investigando as minorias, os lugares por onde elas passam e seus sentidos. Se entre 1970 e 1980 sua temática se volta mais às questões femininas (tendo em 1975 estreado seu mais famoso filme, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*), dos anos 90 em diante também se foca na questão judaica, de minorias raciais e de imigrantes. A oposição entre o estar domiciliado, o envolver-se em um invólucro privado, mas com necessidade de exploração, e o lançar-se sem pertencer a lugar algum, a itinerância do refugiado que só deseja chegar em um local de identificação, são questões que permeiam sua obra.

2.1 O CONTEXTO ARTÍSTICO E SOCIAL QUE INSPIRA CHANTAL AKERMAN

Akerman começa sua produção artística em 1968. Neste mesmo ano eventos políticos inspiraram os cineastas e jovens artistas da época a um retorno aos ideais de teorias de cinema confluentes com o pensamento da esquerda política. Autores como Eisenstein,

Vertov, Pudovkin, Brecht, Benjamin, Kracauer, Adorno e Horkheimer voltam a permear o subtexto político dos produtores culturais com um cinema engajado. Embora a esquerda esteja se recompondo, ela já não é mais uma esquerda identificada com o Partido Comunista Soviético. Em 1956 os crimes de Stalin são julgados e o mundo todo passa a conhecer as práticas executadas pelo ditador russo. A decepção de alguns setores da esquerda com os acontecimentos na URSS aponta para rupturas e para a ascensão da “nova esquerda” (STAM, 2003, p.152).

Com este novo movimento de esquerda, a ênfase sobre a exploração de classes é deixada de lado e as temáticas identitárias das minorias passam a ser enaltecidas junto com teorias que confluem psicanálise e estudos culturais (aqui identificado com a escola americana). Com o fim dos impérios coloniais, inicia-se um movimento de valorização daquilo que os pós-modernos chamam de “micropolíticas” e da fragmentação da narrativa histórica. Esse movimento demonstra o processo de desarticulação ideológica e política pela qual a URSS passa e a ascensão da ideologia americana cuja escola dos estudos culturais passa a influenciar o pensamento intelectual contemporâneo.

Dentro desse contexto, revistas de cinema relevantes para a reflexão sobre a sétima arte começam a destacar algumas características do cinema feito pela geração *pós maio de 68* e denominam este de contracinema (ou *screen-theory*). Revistas como a britânica *Screen* e as francesas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma* vão estruturar e explicar o novo movimento. É neste contexto que se iniciam as primeiras experiências de Akerman como cineasta e é nele que se encontram algumas origens de seu formalismo.

Fernando Mascarello (2001), no artigo *A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico*, faz um resgate da produção da época, tanto da *screen-theory* como da escola francesa, e da busca por uma teoria de cinema que apontasse os aspectos políticos e a crítica aos padrões burgueses de criação cinematográfica que ficou conhecida como um “modernismo político”.

O modernismo político promove a conhecida triangulação entre semiótica do cinema, marxismo althusseriano e psicanálise lacaniana que tem como objetivos a compreensão dos mecanismos de subjetivação ideológica do espectador pelo cinema dominante e a fundamentação do contracinema de vanguarda proposto (MASCARELLO, 2001, p.14).

Os eventos *pós maio de 68* revelam duas preocupações centrais, segundo o autor, a primeira reflete sobre “‘como o cinema dominante contribui para a manutenção da estrutura social existente’, e ‘a segunda, qual a forma apropriada para um cinema de oposição que rompa com a dominância ideológica do cinema comercial e transforme o filme de mercadoria em instrumento de mudança social?’” (MASCARELLO, 2001, p.15). Sem perder de vista as reflexões sobre o fazer fílmico, os autores se debruçam também sobre as questões materiais, ideológicas, econômicas e políticas que envolvem o mundo cinematográfico.

Os pensadores do contracinema passaram a se reportar ao pensamento marxista de Althusser como condutor da crítica às práticas cinematográficas ilusionistas junto com as teorias lacanianas e saussurianas. Para teóricos da época como Stephen Heath, Colin MacCabe e Jean-Louis Comolli (STAN, 2003, p.158) o cinema é um dispositivo que posiciona o sujeito de maneira que ele se identifique com o sistema capitalista e não tenha condições de refletir sobre as relações de dominação. Dessa forma o cinema ilusionista apenas reitera os valores burgueses. A teoria althusseriana discorre sobre os aparelhos ideológicos de Estado:

Partindo do conceito de hegemonia de Gramsci, Althusser divide a superestrutura em duas “instâncias”, a político-legal (a lei e o Estado) e a da ideologia. A primeira – o aparelho repressivo de Estado – inclui o governo, o exército, a polícia, os tribunais e as prisões, enquanto os aparelhos ideológicos de Estado incluem as igrejas, as escolas, a família, os partidos políticos, o cinema, a televisão e outras instituições culturais (STAM, 2003, p. 157).

Althusser rompe com a ideia de indivíduos livres e demonstra que, na realidade, somos produzidos culturalmente. Sobre esses pressupostos ele se torna muito influente para a *screen-theory*, que utiliza a fase do espelho de Lacan para explicar o reconhecimento dos indivíduos como sujeitos unificados. Ao utilizar a teoria psicanalítica laciana, Althusser avança no seu diagnóstico social apontando que, ao buscarem posicionamentos sociais de dominância, os sujeitos se encontram em suas individualidades, portanto, “corporações milionárias dominam os trabalhadores, os homens dominam as mulheres, etc. A ideologia naturaliza as desigualdades sociais e as relações de dominação, apresentando-as como naturais e imutáveis” (STAM, 2003, p. 157). Esse diagnóstico é

contundente para a percepção de que é justamente o capitalismo, que inaugura o sujeito individual, que irá desarticular a luta dos oprimidos ao criar inúmeras hierarquias opressivas (o patrão oprime o empregado que oprime a esposa que oprime a empregada que oprime seu próprio filho e assim por diante).

Com esse diagnóstico, teóricos dessas revistas, como os já citados acima, denunciam o fato de que o cinema opera como um dispositivo que reitera os papéis sociais dos sujeitos que assistem a película fazendo com que haja identificação e não confronto. Ao fazerem um reconhecimento equivocado de si mesmos nas imagens apresentadas na tela os espectadores assimilam as identidades que lhe são oferecidas como se essas posições fossem naturais e imutáveis. É um dos intuitos do presente trabalho demonstrar como a função do espectador se dá no cinema de Akerman de maneira a promover uma ruptura com o cinema convencional.

Se por um lado os marxistas arthusserianos e os estruturalistas consideravam o modelo semiótico saussuriano, por outro, Derrida lança o conceito de desconstrução como o norteador dos ideais pós-estruturalistas. Para esse grupo, a linguagem tem papel determinante nas constituições sociais e a significação é fundada na diferença (STAM, 2003). “O pós-estruturalismo tem sido descrito, de distintas maneiras, como um deslocamento do foco dos interesses do significado para o significante e do enunciado para a enunciação” (STAM, 2003, p. 203).

Julia Kristeva, que será citada posteriormente por Butler (2003), é uma das autoras identificadas com a produção pós-estruturalista e busca em Bakhtin alguns dos pressupostos norteadores da nova corrente como a negação do sentido único, a identidade instável do signo, o fato de todo texto provir de um texto prévio (intertextualidade) e o posicionamento do sujeito pelo discurso. Os pós-estruturalistas se apegam à aparência significante dos sistemas de linguagem e rejeitam os conceitos de verdade e da existência de um sujeito único, Kristeva se inspira em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2012), mas parece desconsiderar o fato de Bakhtin sempre reiterar a materialidade histórica com que compreende o signo ideológico e, portanto, a possibilidade de se estudar tal signo de maneira objetiva e unitária e derivada do processo histórico:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como

signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior.³ O próprio signo e todos seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. Este é um ponto de suma importância. No entanto, por mais elementar e evidente que ele possa parecer, o estudo das ideologias ainda não tirou todas as consequências que dele decorre (BAKHTIN, 2012, p.33).

Nos anos 70 os pós-estruturalistas do grupo de Kristeva valorizam as práticas textuais e o formalismo e estudam a forma fílmica como o único aspecto da película a ser realmente levado em conta. O estilo passa a ser o motor do processo político e as relações de poder não ganham o foco da análise. Enquanto o conceito de desconstrução do grupo pós-estruturalista ganha foco nas discussões, os marxistas de *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma* propõem o brechtianismo como explicação para uma saída política do fazer fílmico no que se refere à exposição de seus dispositivos e aparatos ideológicos.

Mais amplos e gerais do que o pós-estruturalismo, os estudos culturais americanos também surgem neste contexto da década de 60. O termo pode ser considerado como um foco geral de estudo sobre cultura que engloba diferentes linhas de pensamento, autores e movimentos, inclusive os já apresentados neste capítulo. Se os semióticos, cada um com sua linha de pesquisa, se preocupam com os códigos e signos da linguagem, os autores da escola americana dos estudos culturais preferem levar em conta o contexto histórico, mas como um contexto produzido de forma subjetiva. Eles consideram as múltiplas narrativas e o multiculturalismo como motores da compreensão das relações sociais. Os estudos culturais da linha americana rejeitam toda e qualquer hierarquia e consideram os múltiplos discursos e a supremacia da diferença nos indivíduos.

Menos preocupados com a luta de classes e com a manipulação ideológica das elites, a escola americana se concentra em “momentos” de subversão que abalam o *status quo* - como a teoria *queer* de Butler. Ela não defende processos revolucionários, mas sim negociações e contestações que promovem ajustes sociais.

³ Grifo meu

Ao mesmo tempo, os estudos culturais adotaram uma abordagem menos militante com respeito aos produtos culturais, a qual reflete o declínio geral do radicalismo político, bem como o posicionamento social mais complexo dos próprios radicais contemporâneos, que já não boicotam o sistema, mas trabalham, em maior ou menor medida, no seu interior. Uma das ideias fundamentais para os estudos culturais é a compreensão da cultura como o campo de conflito e negociação no interior de formações sociais dominadas pelo poder e atravessadas por tensões relativas a classe, gênero, raça e sexualidade (STAM, 2003, p. 253).

2.2 O NEOREALISMO DO CONTRACINEMA E O HIPERREALISMO DA CINEASTA

O realismo no cinema é um tópico de debate que sempre permeia correntes e análises e que ganha defensores e críticos conforme o contexto em que se encontra. De maneira genérica, o que é compreendido por realismo é a “transparência” com que a produção é feita suprimindo os indícios da montagem. Neste caso a imersão do espectador é tão intensa que a história contada parece natural e segue um fluxo contínuo e harmonioso.

Os teóricos althusserianos entendiam que, mais do que apenas um defeito estético, o realismo produzido pelo cinema tinha um caráter de degeneração ideológica que é intrínseco à sua natureza. “E se Bazin e Kracauer celebravam o realismo cinematográfico como um catalisador da participação democrática, os althusserianos o viam como um autoritário instrumento de subjugação” (STAM, 2003, p. 158). Para alguns pensadores que colaboravam para revistas como *Tel Quel* e *Cinéthique* a câmera exerce uma função na qual o sujeito se torna o foco e a origem do sentido executando um papel de onisciência e onipresença e de alta identificação com a ideologia burguesa que lhe é apresentada.

Os anos 60 se situam em uma passagem da percepção humanista dos anos 50 para a ascensão da micropolítica que pauta os anos 70, por isso, as teorias marxistas começam a ser reelaboradas e reinterpretadas de modo que, em muitos casos, seus eixos acabam por se afastar do pensamento de Marx e até mesmo por fazer com que a atenção à origem material dos problemas do capitalismo caia em desuso. A tentativa de mapeamentos de momentos de fuga e resistência se populariza entre os autores que passam a compreender o cinema não apenas como

esse dispositivo ideológico (como posto pelos althusserianos), mas como também um potencial instrumento de mudança social desde que situado dentro dos parâmetros da negociação.

Artistas como Akerman começam uma produção que dá margem ao pensamento de possibilidade da exacerbação do cotidiano como uma saída ao desejo realista. “De fato, com diferentes ênfases, o que marca o movimento anti-idealista na cultura pós-guerra é o privilégio concedido à vida ordinária” (MARGULIES, 2016, p 83). Se antes era importante para a película a supressão dos indícios da montagem e a impressão de naturalidade, agora, com o neo-realismo (e outros tipos de novos realismos que surgem)⁴ é exatamente o aumento da duração do tempo das ações fílmicas e a valorização dos eventos menores e rotineiros que ganham uma atenção prolongada que faz com que a realidade do filme – e não mais a impressão da realidade da vida retratada em película – ganhe forma. Esse novo modo de realismo dentro da cinematografia é, então, a aceitação e valorização do processo de montagem e dos artifícios técnicos que fazem com que o espectador tenha consciência de estar diante da película. Outros artifícios também se tornam presentes na intenção do neorealismo:

Nos filmes desse período, várias estratégias serviram para fazer do cotidiano e da realidade material o significante do Real: a equalização do tempo concedido aos acontecimentos significantes e insignificantes; o destaque programático da materialidade e da concretude visual (Robert Bresson, Straub e Huillet, Akerman); o uso de atores amadores (De Sica, Zavattini, Jean Rouch, Rossellini); a reencenação de uma experiência particular (Zavattini, Warhol, Akerman). O fato de o cotidiano geralmente resistir à representação direta no cinema convencional lhe assegura uma “reserva” para o impulso realista. Essa reserva é precisamente o que oferecem as várias tentativas de literalidade ou verossimilhança do cinema realista (MARGULIES, 2016, p. 84).

A ascensão do interesse teórico político/social pela vida cotidiana aponta para um indício de uma geração que rejeita as instituições e que, ao ver a burocratização do projeto comunista na URSS, passa a rejeitar os preceitos revolucionários da esquerda aparelhada. No entanto, para o problema da mulher dentro da pauta marxista, esse olhar atento ao cotidiano e essa domesticação do interesse artístico pode ser uma potência. É por isso que esse estudo tem

⁴ O surrealismo de Buñuel e Dalí, realismo poético de Carné/Prévert, neo-realismo de Rossellini e De Sica e realismo subjetivo de Antonioni são alguns dos movimentos derivados do realismo que Robert Stam aponta em “*Introdução à teoria do cinema*”, 2003, p. 164.

o intuito de fazer uma análise materialista histórica dialética do cinema doméstico, corpóreo e pessoal de Chantal Akerman. Se a vida privada ganha o interesse artístico, esse interesse é então o interesse pelo feminino (que há muito foi privatizado como será explicado nos capítulos posteriores) e se os trabalhos que refletem criticamente essa produção só avaliam seus potenciais negociadores e identitários, é preciso demonstrar que eles são muito mais do que isso, são reveladores em seus resultados e trabalham a denúncia e o potencial político do espectador. Ivone Margulies (2016) enaltece o fato de que o cotidiano se constituiu em terreno temático fértil para a confluência entre existencialismo e marxismo em que “a vida ordinária é a arena onde a consciência (de classe ou subjetiva) e a realidade material precisam ser confrontadas” (MARGULIES, 2016, p.88).

Peter Wollen (1982), em *Readings and Whittings – semiotic conter-strategies*, faz uma análise das características do contracinema presentes no filme *Vent d’Est* (1970) de Godard. Posteriormente, Catherine Wheatley (2009) transpõe essas características como também presentes no contracinema de Akerman. São sete pontos apresentados de maneira didática em que Wollen (1982) diferencia os principais traços do cinema ilusionista (que o autor denomina de “Hollywood-Mosfilm”(WOLLEN, 1982, p.79)) e o modernismo político (em que se encaixa o contracinema).

Se no cinema ilusionista impera transitividade narrativa, identificação, transparência, única diegese, fechamento, prazer e ficção. No modernismo político as relações entre espectador e película são mais complexas envolvendo intransitividade narrativa, estranhamento, primeiro plano (ponto de vista do significante), diegese múltipla, abertura, desconforto e realidade⁵.

Wheatley (2009) caracteriza ainda a primeira e a segunda geração do modernismo identificando Akerman (com *Jeanne Dileman*) como simbólica da primeira fase. Nesta fase os princípios bazinianos de realismo são levados a um novo patamar. Akerman mantém a continuidade da edição, mas o faz de uma maneira que o espectador se engaja de forma racional no enredo fílmico. Ela faz isso aumentando o tempo de exposição do espectador àquilo que é reportado de maneira a gerar tédio, desconforto e, posteriormente, reflexão sobre o que é exposto.

⁵ Esses aspectos serão mais bem explicados e caracterizados no tópico 4.6 EXPERIÊNCIA DOS DOCUMENTÁRIOS.

Margulies (2016) aposta que além de neorrealista, o cinema de Akerman pode ser configurado como hiper-realista por sua especificidade. O *hiper* neste caso, dá conta, segundo a autora, de abarcar um senso de acumulação e excesso presente na obra. Akerman exacerba o tempo das ações em cena para criar uma relação entre tema e forma e para que o espectador tome contato com a temporalidade dentro da película. O contracinema tem, em seu formalismo, uma linguagem que assume e evidencia o aparato técnico do cinema, bem como os recursos que não dão ao espectador margem para a imersão em um padrão ilusório. Ivone Margulies (2016) remete à teoria freudiana para explicar como o hiper-realismo de Akerman causa estranhamento no espectador.

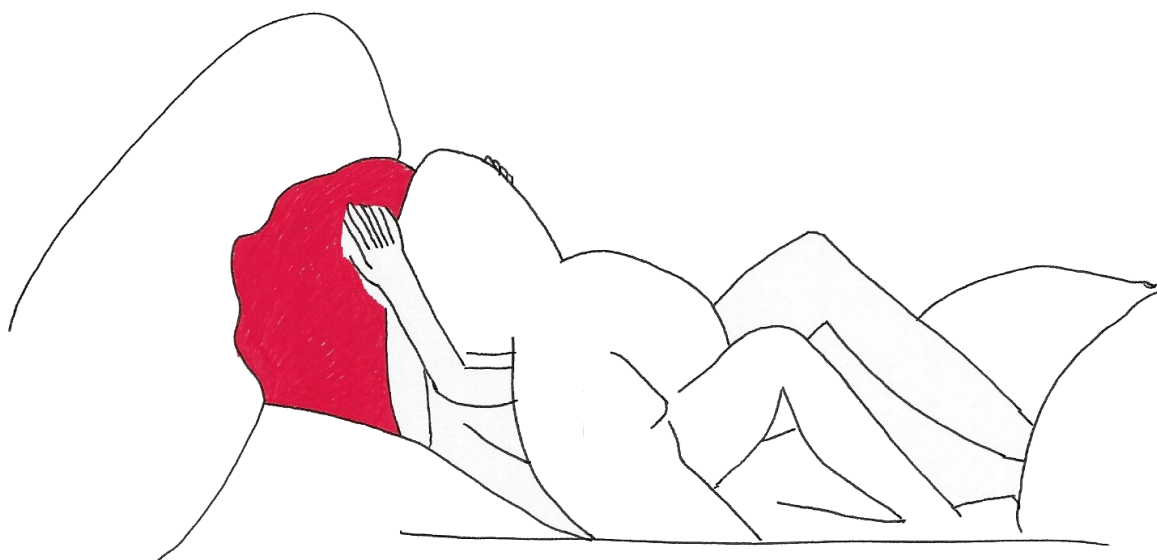
Uma vez instalado num ambiente imaginário ou fantástico, argumenta Freud, uma história ou evento tem menos chance de evocar o estranhamento, pois não há hesitação entre o imaginário e o real. A reverberação fantasmática de uma imagem é ampliada pelo contexto realista, aquele no qual, a figura do estranho (a imagem, a cena) é apenas minimamente apartada do seu contexto. Contrariamente, o estranho praticamente não existe num conto de fadas, que já é concebido como fantástico (MARGULIES, 2016, p. 169).

No hiper-realismo de Akerman, primeiro a cinematografia leva o espectador a estranhar o fato de um ritmo fílmico se assemelhar mais com a vida real do que com as edições e montagens da qual ele foi educado e acostumado a apreciar pelo cinema ilusionista. Em uma segunda etapa, os tempos alongados despertam tédio e fazem com que este espectador identifique padrões de ação ou contemplação que são repetidas em cena, até esse momento os filmes podem ser classificados como neorrealistas, mas, em alguns dos filmes de Akerman, com destaque para *Jeanne Dielman* (1975) existe um momento em que a ação ou a edição fílmica quebra o padrão e causa a estranheza. É essa mistura de senso de acumulação com ações mínimas que se desvirtuam do todo e que caracteriza o hiper-realismo específico da cineasta.

No cinema hollywoodiano, mesmo quando são contadas histórias de super-heróis, ou quando são executados, em cena, inúmeros efeitos especiais, ainda sim, devido ao pacto do espectador com a fantasia a que ele se propôs a assistir, a imersão ao universo ilusório da história apresentada parece menos estranha ou mais aprazível de ser vista do que as sequências dos filmes de Akerman em que a rotina das ruas de Nova Iorque (*News from Home*, 1976) ou o marasmo do passar do tempo em uma cidadezinha na fronteira (*De L'autre Coté*,

2002) ou, ainda, a rotina de uma dona de casa que prepara um bolo de carne em tempo “real” em frente às câmeras (*Jeanne Dielman, 1975*) parecem ser mais difíceis de serem apreciadas e “menos naturais”.

Após todos esses movimentos políticos serem apresentados é possível vislumbrar uma análise da obra de Chantal Akerman contextualizada com seu momento histórico de produção, ou seja, já dentro da problematização de gênero e identitarismo das teorias pós-modernas, mas também extrapolar esse contexto e identificar em sua obra a presença dessa mulher revolucionária capacitada pela teoria materialista dialética.



Je Tu Il Elle

Ilustração: Rafaela Martins

3 EXPLODA O SIGNO “MULHER”

Para que exista a necessidade de denominação de uma categoria cinematográfica correspondida com o conceito “feminismo” é preciso que este conceito apresente em algum grau seu efeito de oposição ou “não feminista”. Ou, em outras palavras, o termo “cinema” remete, no imaginário de nossa sociedade, a um cinema que perpassa a lógica masculina e “natural” - e é preciso sinalizar com o conceito “feminista” para se reportar ao cinema feito e/ou direcionado para mulheres como contraponto desse outro “natural”. Isso é um claro sinal de que, para que seja possível uma análise de cinema feminista, é preciso antes que seja feita uma profunda análise do que é ser “mulher”, do que é o “feminino” e do que se trata o movimento “feminista”, todos estes conceitos que, no mínimo, são alienados da concepção de “natural” no mundo patriarcal em que vivemos.

Neste capítulo será apresentada a teoria de gênero de Judith Butler (2003) e seus princípios suportados dentro da filosofia, da psicanálise e da linguagem. Por meio dos estudos de Butler (2003) será apresentado o pensamento existencialista de Simone de Beauvoir, o feminismo essencialista de Luce Irigaray e o feminismo radical lésbico de Monique Wittig, além da psicanálise lacaniana, da semiótica de Julia Kristeva e das teorias de poder e política de Foucault. Todas elas postas em discussão por Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão identidade* (2003) e investigadas pela autora que, por sua vez, constitui seu pensamento dentro da teoria *queer*.

Esses pensamentos, importantes condutores da discussão feminista no século XX e, principalmente, conformados com os pilares psicanalíticos e linguísticos presentes nas preocupações pós-modernas, são os pensamentos afins com o movimento do cinema feminista no *pós maio de 68* e possuem sua importância ao refletirem filosoficamente no que é ser “mulher” e em como essa categoria influencia na construção subjetiva dos indivíduos. Pensar o sexo, pensar o gênero. Todas questões emergentes dentro de um movimento que coloca a mulher no núcleo da discussão, observadora e observada, produtora de seu próprio conhecimento.

Embora essas teorias sejam de indiscutível relevância para um movimento político que pela primeira vez busca entender as essências das estruturas que catalogam o “ser mulher”, falta nas pensadoras citadas, em maior ou menor grau, uma consideração materialista

histórica dialética que explica o porquê de nossa sociedade depender dessa alta diferenciação dos sexos e da opressão patriarcal para seu funcionamento. Ao buscar uma solução psicanalítica, existencialista e linguística para o “problema da mulher” o pensamento pós-moderno se esquece que esses padrões pouco ou nada representariam em sociedades nas quais o capitalismo não regesse o funcionamento das estruturas.

Ao analisar brevemente o passado do desenvolvimento humano, os problemas edipianos constatados por Freud dificilmente teriam alguma serventia para explicar as sociedades tribais africanas, americanas ou pré-colombianas onde os conceitos e as funções sociais exercidas pelas categorias de indivíduos como “mãe”, “pai” ou mesmo instituições como “família” em nada se parecem com as incrustradas dentro da lógica capitalista, como discorre Friedrich Engels em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (2016). A perspectiva histórica entra como determinadora das relações que transformaram as funções sociais atribuídas ao “masculino” e ao “feminino”. Isso é posto em perspectiva com autoras contemporâneas que estão voltadas ao materialismo histórico dialético com suas reflexões.

Nesse sentido, estas autoras serão convidadas à discussão e trarão uma interpretação divergente para a permanência do patriarcado e da divisão sexual como forma de opressão em nossa sociedade. Serão elas Silvia Federici (2016) e Wendy Goldman (2014). No capítulo 4. *Exploda a Família* essas autoras serão aprofundadas com suas teorias de revisão histórica da função mulher e da instituição família e servirão de contexto para o olhar materialista histórico dialético nos filmes de Akerman. Com a ampliação de reflexões sobre as categorias que envolvem o ser mulher será possível ter uma melhor compreensão dos diversos rumos teóricos e políticos que a discussão pode trazer e como eles são importantes para a análise de um cinema feminista.

3.1 INVADAM A FILOSOFIA

O período de ascensão das pautas feministas no *pós maio de 68* inaugurou, na discussão teórica e política das mulheres, focos no estudo do gênero e do sujeito. Precursora das feministas da segunda metade do século XX, Simone de Beauvoir é primeira a questionar “o que é ser mulher?” dentro de um paradigma filosófico. As feministas da linha cultural pós-moderna concebem que o sujeito, na contemporaneidade, não pode mais ser entendido de

maneira estável e permanente. Elas acreditam que, na ausência de um sujeito estável, é impossível que haja representação ou mesmo libertação plena deste simplesmente porque categorizar este sujeito já não é mais tarefa possível.

Judith Butler (2003) baseada nos sistemas jurídicos de poder estudados por Foucault defende que são esses sistemas, junto com a linguística, que fornecem os critérios de representação que serão desempenhados pelos indivíduos, mas que, para que eles ocorram de forma satisfatória é preciso que haja esse sujeito correspondente. Para ela: “as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida” (BUTLER, 2003, p. 18). Na ausência de um sujeito correspondente, é impossível existir representação.

Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento. O poder jurídico "produz" inevitavelmente o que alega meramente representar; conseqüentemente, a política tem de se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva (BUTLER, 2003, p. 19).

O diagnóstico de Butler (2003) baseado nos princípios foucaultianos é preciso, mas os autores não apontam em nenhum momento as causas desse diagnóstico. Em nossa sociedade, os sistemas jurídicos forjam a criação de categorias de sujeitos a serem representados e acolhidos e essa categorização é arbitrária e favorável a uma estrutura de poder que não pode perder seus privilégios. Para que um indivíduo seja um “cidadão” ele terá que se enquadrar e se identificar dentro dessas categorias artificialmente criadas e todos os que não se enquadrarem, ou terão que forjar um “encaixe” ou serão excluídos e menosprezados dentro das relações de poder. Esse ponto Foucault aborda em sua filosofia, mas para que se entenda os motivos que fazem essa estrutura de poder existir é necessário entender a evolução histórica do capitalismo. É graças a estrutura econômica e a serviço dela que essas categorias são criadas e é por conta dela que se fez útil e necessária a diferenciação sexual (além de outras como a racial e a de classes).

A base fundamental dos sistemas jurídicos é a proteção da propriedade privada e, para tanto, a regulação social, portanto, se são os sistemas jurídicos que produzem as categorias do sujeito é porque essas categorias de alguma forma beneficiam o capital. Wendy Goldman (2014), de forma sucinta, apresenta a teoria central do jurista marxista Pashukanis

que teve grande influência no avanço e desenvolvimento da jurisdição mais progressista já experimentada na História, as leis do período revolucionário na Rússia, e que ficou conhecido dentro da “escola da troca de mercadorias” (GOLDMAN, 2014, p. 248). Em 1924 o jurista apresentou a monografia “*Obshchaia teoriia prava i marksizm* (Uma teoria geral de lei e marxismo)” (GOLDMAN, 2014, p. 248), em que demonstrava que a essência da lei está baseada no contrato. Ela existe para regular as relações de compra e venda de mercadorias. O autor investiga que em todas as sociedades, mesmo nas não capitalistas, existiram regras e normas, mas que essas regras e normas não se constituíam em leis como são as que existem sob o capitalismo. Ao analisar a “forma legal” (GOLDMAN, 2014, p. 248), Pashukanis se opôs à Stuchka que em sua obra defendia que a lei era a expressão do poder da classe dominante e tinha a coerção por característica essencial. Pashukanis, ao contestar seu colega, afirma que não basta que o proletariado (ou, atualizando, as minorias) tome o poder para que a lei se transmute em uma lei representativa desse proletariado (ou dessa minoria) simplesmente porque a lei é “em si um produto das relações de troca de mercadorias” (GOLDMAN, 2014, p. 248). Ela sempre será burguesa e opressora porque ela só existe em função disso. Foucault também faz sua defesa da estrutura da lei como um procedimento de coerção, opressão e poder, mas Pashukanis demonstra que nenhuma estrutura de opressão existe naturalmente, mas sim que elas servem a um propósito de materialidade concreta, o benefício da relação capitalista.

Butler (2003), que segue a linha foucaultiana, esclarece o fato de que dentro dessas estruturas de leis, ao mesmo tempo em que o sujeito é representado, ele também é formado e definido já que existe um jogo coercitivo no qual se o indivíduo não corresponde a ele, ele não poderá ser representado por tal sistema. Não existe margem para o “estar de fora”. Para a autora, então, a formação jurídica da linguagem e da política que coloca a “mulher” como o sujeito da representação feminista faz com que essa representação esteja em conformidade com o *status quo* estabelecido, já que aceita essa divisão sexual.

O sujeito feminista foi então forjado dentro do próprio sistema que, deveria, por essa lógica, facilitar sua emancipação. Mas é claro que a autora aponta que esse sistema é beneficiário e representativo apenas da lógica masculina. Ela vai então, dar suporte à sua teoria, afirmando que é preciso criticar e analisar as categorias “feminino” e “masculino” e verá saída política somente naquilo que ficará conhecido como sua teoria *queer*, ou seja, na ruptura da dicotomia “homem” X “mulher” e na abertura para os múltiplos gêneros possíveis de existir. Em vez de buscar uma ruptura e a extinção das categorias da lei, como defendem os marxistas,

Butler (2003) opta pela estratégia da negociação e da multiplicação de representações dentro dos parâmetros dessa própria lei burguesa.

Para uma análise materialista histórica, no entanto, essa saída encontrada por Butler (2003) não pode se fundamentar já que, seguindo a própria, se o feminismo não pode lutar politicamente nas instâncias de representação justamente porque elas não pressupõem a representação feminina, que se encontra marginalizada e contemplada apenas no que concerne a viabilidade do sistema, com a política múltipla de gêneros a problemática seria a mesma, ou seja, sem que haja a ruptura total com esse sistema jurídico regulador e, para tanto, com o sistema capitalista que o fundamenta, é impossível qualquer tipo de emancipação política de sujeitos que não sejam enquadrados na norma estabelecida.

Federici (2016) aponta para o fato de que os pós-estruturalistas e foucautianos criticam as correntes da militância feminista que colocam o corpo feminino como um centro político e que identificam na diferenciação a possibilidade da construção de novos saberes e de novas interações entre corpo e ambiente. No entanto, mesmo omitindo a diferenciação sexual, Foucault se apropria de inúmeros avanços teóricos dos saberes femininos para suportar sua pesquisa, afirma a autora. Ela vai além explicando que Foucault se apega tanto ao fato de categorizar, explicar e evidenciar o “caráter ‘produtivo’ das técnicas de poder de que o corpo foi investido, que sua análise praticamente descarta qualquer crítica das relações de poder” (FEDERICI, 2016, p. 34). Para ele o corpo é apenas discurso, ele nunca se preocupa em investigar a fonte e o motivo do poder. Nas teorias foucaultianas, “o Poder que produz o corpo aparece como uma entidade autossuficiente, metafísica, ubíqua, desconectada das relações sociais e econômicas, e tão misteriosa em suas variações quanto uma força motriz divina” (FEDERICI, 2016, p. 34).

Nós, enquanto humanidade, não gozamos de uma natureza que nos categorize apenas como “homem” ou “mulher” e que ofereça uma sexualidade desenvolvida apenas nos aspectos reprodutivos de sua função – ou seja – não temos somente a heterossexualidade como norma padrão, mas para o funcionamento do capitalismo isso não é relevante. Para o capitalismo é importante que essa “naturalização” aconteça e seja forjada porque é ela que viabiliza o sistema. Roswitha Scholz no artigo *O Valor é o Homem – teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos* (1996) fundamenta seu argumento na explicação de que “a contradição básica da socialização através da forma-valor, de matéria (conteúdo, natureza) e forma (valor abstrato) é determinada com especificação sexual” (SCHOLZ, 1996). Isso porque,

segundo a autora, o que não está pressuposto na forma abstrata do valor, como por exemplo as emoções e subjetividades, é indicado como pertencente ao espectro do feminino, por outro lado, a forma-valor (trabalho, racionalidade, ciência, política...) acaba por pertencer à esfera do masculino. Isso ocorre por conta de uma divisão social da esfera privada (feminina) e da esfera pública (masculina) que só ocorre com o desenvolvimento do capitalismo⁶.

Se dentro do sistema for possível forjar uma maior liberdade para as minorias em luta e isso puder se reverter em consumo e capital, o sistema estará pronto para ceder, mas “ceder” neste caso nunca é acabar com as relações de poder, mas apenas forjar uma liberdade. Algumas feministas pós-modernas, como Butler (2003) acreditam que a essência da luta política feminista pode ser então apenas de negociação por esses fluxos identitários e representacionais dentro do próprio sistema, mas, para as materialistas históricas dialéticas e para as marxistas, uma verdadeira emancipação feminina só pode vir com uma política de ruptura total com o sistema.

Butler (2003) também compreendeu que apenas negociar espaços não trará ganhos reais a luta feminista, “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação” (BUTLER, 2003, p.19). Mas, ao buscar Foucault, a autora depreende que a disputa nas relações de poder é o único fluxo possível à pauta feminista, e defende a multiplicidade de gêneros em detrimento da distinção “mulher”. Federici (2016) comprova que, ao não considerar o processo histórico, Foucault omite fatos ocorridos quando vai discorrer sobre o disciplinamento do corpo. Ele deixa de lado a caça às bruxas na Idade Média - período em que a função mulher muda totalmente de sentido e em que o feminino é rearticulado para sua função subalterna na sociedade.

Ao não prestar atenção nesses processos históricos, segundo Federici (2016), Foucault pressupõe a possibilidade do desenvolvimento de micropoderes e de uma dinâmica de possibilidade de inversão de papéis e de cumplicidade que nunca teve aplicabilidade real nas relações de poder no decorrer da História. Ao seguir por essa linha, Butler (2003) também coloca o gênero como uma categoria passível de ser negociada nessas relações de poder.

Para resolver a limitação da negociação feminista dentro das esferas de poder, a autora irá, então, problematizar as questões referentes ao gênero e ao sexo. Ela compreende

⁶ Esse tópico será mais bem explicado no próximo capítulo.

que “o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado” (BUTLER, 2003, p.24). Dessa forma, atribuir a um determinado sexo biológico sua correspondência com seu gênero não é algo natural. Esta naturalização é um movimento culturalmente forjado com o objetivo de diferenciar indivíduos. Ela estabelece uma marca de diferença que será conformada com a biologia, a linguística e/ou a cultura. Ela defende que um gênero mimético ao sexo e restrito ao binarismo não é libertário e natural e defenderá a multiplicidade dos gêneros como força política. Butler (2003) irá confrontar Luce Irigaray, Simone de Beauvoir e Monique Wittig para enfim encontrar sua conclusão.

Para a filosofia de Luce Irigaray a linguagem é um espectro essencialmente masculino, o discurso é formador de identidade e em um discurso que é propriedade masculina as mulheres são o irrepresentável. Nós não somos possíveis de representar, somos uma ausência. Em contraponto, Simone de Beauvoir coloca a mulher como “o outro”, o negativo do homem, o esteio necessário para a diferenciação da identidade masculina. Enquanto Irigaray entende que uma linguagem falocêntrica não dá margem para uma representação opositiva, ou seja, a mulher, em sua ausência, é impossível de ser representada, Beauvoir defende que para a criação de um sujeito masculino dominador, é preciso que haja seu oposto que lhe respalde e lhe legitime, nesta perspectiva sartriana existe o “sujeito-significador” (homem) e o “outro-significado” (mulher) (BUTLER, 2003, p.29).

Para Irigaray o feminino jamais é marca de um sujeito pois ele não tem necessidade de representação, já que a representação está no plano do masculino. “A relação entre masculino e feminino não pode ser representada numa economia significativa em que o masculino constitua o círculo fechado do significante e do significado” (BUTLER, 2003, p.30). Se é o discurso masculino que produz o “outro” feminino, então o feminino em essência não pode ser esse “outro-significado” de Beauvoir.

Monique Wittig, por outro lado, vai para uma linha materialista (não marxista) e rebate o poder subordinador da linguagem presente em Irigaray. Wittig considera a linguagem como “outra ordem da materialidade” (WITTIG, 1980, p. 108 apud BUTLER, 2003, p. 50) e que é, por isso, passível de ser modificada em suas bases. Ela coloca na heterossexualidade compulsória a base de sua crítica e discorda da sexualidade atribuída à genitália. Para ela, o homossexualismo ou mais especificamente, o lesbianismo, é a instância política de poder que confronta a normatividade porque rompe com a correspondência genital/sexual e com as hegemonias heterossexual e reprodutiva.

Para ela o sexo se apropria de uma categoria da natureza para dar uso político à sexualidade reprodutora, com isso ela não diferencia sexo e gênero, sendo os dois politicamente incrustados na subjetividade dos indivíduos. Ela também defende que a lésbica não é mulher sendo a mulher uma das categorias de regulação do sexo e que estabiliza as relações binárias, ou seja, a heterossexualidade. A lésbica é o único ser social capaz de denunciar a arbitrariedade das resoluções institucionalizadas sobre o sexo.

Todas essas autoras colocam a heterossexualidade como um padrão forjado e simétrico, no qual opostos executam suas funções e em que sexo, gênero e desejo se correspondem apenas artificialmente. Para essa criação ideológica é preciso que ela venha naturalizada e tratada como “normal”. Butler (2003) aponta que essa naturalização é performativa e imposta pelas instâncias reguladoras da sociabilidade, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2003, p. 48).

3.2 JE TU IL ELLE

Baseada nesta primeira etapa de reflexão da teoria de Butler (2003) que apresenta algumas vertentes do pensamento feminista e o início de sua própria trajetória no que será delineado como seu argumento, será feita a análise fílmica de *Je tu il elle* (1974). Oitavo filme de Akerman, esta obra coloca a cineasta em cena como uma das atrizes do filme e conta uma história ficcional dividida em três partes. Este filme foi selecionado para este momento de análise justamente por tematizar uma sexualidade fluida e uma manifestação de gênero que foge ao estereótipo hegemônico.

Chantal Akerman protagoniza o filme como atriz. A primeira subversão da cineasta se dá ao criar um nome, não para a personagem que interpreta, mas sim para a atriz, essa *persona* que criou para si e que desempenha no filme. *Julie*, como ela denomina a atriz do filme, aparece nos letreiros finais dos créditos, um espaço em que, na filmografia tradicional, já não existe mais ficção ou criação e que, de forma objetiva, elenca os realizadores da obra, mas que nesta peça, passa também a subverter o que é ficção e o que é Chantal Akerman.

No *press-book* de *Je tu il elle* (1974)⁷, a cineasta nomeia as três partes do filme que não aparecem denominadas ou apontadas na obra em si. Essas três partes são “tempo da subjetividade” em que a protagonista do filme (interpretada por Akerman) transita em um quarto e desempenha atividades como escrever, comer açúcar de dentro de um saco, dormir em um colchão e, por vezes, mudá-lo de lugar, se despir, etc. A personagem narra sua vivência naquele ambiente de maneira desconexa com o que é apresentado na cena.

A segunda parte “tempo da entrevista” traz a protagonista partindo do quarto e pegando carona com um caminhoneiro que irá relatar a ela seu modo de viver. Na terceira parte, “tempo da relação”, a protagonista chega em seu destino, o apartamento de uma possível amante. Ivone Margulies (2016) explica que todos os processos presentes no filme dão conta de uma “desindividualização” que permeia a obra da cineasta. “A força sociopolítica do filme deriva de sua peculiar representação do sujeito, que não pode ser reconhecido com base nos padrões usuais de tipificação, em que traços comuns emanam de múltiplas vozes” (MARGULIES, 2016, p. 195).

Se Butler (2003) defende a multiplicidade nos discursos como um mecanismo de democratização e amplificação das representações individuais, o exemplo cinematográfico de Akerman perscruta o caminho oposto e demonstra que mesmo em um discurso unitário e individual é possível se encontrar uma comunhão e gerar mobilização política. Não é preciso adotar uma estratégia estereotipada de criação de um discurso para um “indivíduo médio padrão”, mas também não é produtivo personalizar o discurso ao ponto de ele representar somente a si mesmo e sua particularidade. Neste ponto a estratégia de acumulação e de revogação psicanalítica em prol de um formalismo constrói o discurso desse personagem “Akerman” que consegue ser político e universal sem ser identitário e encaixotado em uma categoria de identificação individualista.

Se no cinema ilusionista padrão, que tem em seu modelo máximo o exemplo hollywoodiano, os personagens são construídos com base em sujeitos médios, burgueses, do sexo masculino, e a psicologia se sobressai na criação subjetiva desses personagens, em Akerman o esforço é para que as singularidades nas ações da personagem façam dela não um sujeito genérico, de fácil identificação e assimilação, mas sim um ser político.

⁷ Nota de rodapé presente em *Nada Acontece – o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*, Ivone Margulies, p. 196.

Para que esse corpo seja político, é necessário representá-lo com um “acúmulo de funções” (MARGULIES, 2016, p. 195) que acabam por guardar em si as identidades da autora, da atriz, da personagem e da performer. Essas funções são agrupadas de forma cumulativa e não mais como uma ação que gera uma reação ou que motiva uma nova ação como no cinema ilusionista.⁸ Com este desempenho, o filme acaba por criar uma atmosfera de exacerbação das particularidades de forma que o que a autora/atriz/diretora interpreta, se parece com uma sequência de excentricidades. “Mais importante, Akerman confronta o aspecto negativo da neutralidade levando a particularidade ao seu limite, ao ponto da excentricidade” (MARGULIES, 2016, p. 195).

Figura 1: Performance no quarto - “tempo da subjetividade”



Fonte: *print screen* de Je tu il elle. Direção: Chantal Akerman.: 1974.

A primeira parte do filme tem início com Chantal Akerman sentada de costas para a câmera (Figura 1) enquanto uma narração em *voz over* da própria cineasta diz “E foi quando eu parti”.⁹ A cena avança com a personagem arrastando móveis, mudando o colchão do quarto de lugar e posteriormente se despindo, comendo açúcar e escrevendo o que se sugere ser uma carta. A *voz over* prossegue contando como foi “o terceiro dia”, “dias depois” e assim por

⁸ Peter Wollen categoriza as diferenças entre o cinema ilusionista ou Hollywoodiano e o contra-cinema em que se inserem artistas como Godard e Akerman. Essa diferenciação está presente no artigo: WOLLEN, Peter, *Readings and Writings – semiotic conter-strategies*; Michigan University, MBL, 1982.

⁹ Primeira cena do filme. Je tu il elle, ficção, 86 m, direção Chantal Akerman, França/Bélgica, 1974.

diante sem que as imagens correspondam ao que é narrado. No minuto 9'28" ela diz: "deixei claro o que eu queria. Primeiro eu escrevi três páginas. Depois eu escrevi a mesma coisa em seis páginas."

Todas essas atividades que se acumulam e nunca desembocam em uma compatibilidade são componentes descritos por Margulies (2016) como um "desfazer gradualmente a referencialidade temporal" que "impossibilita uma visão subjetiva estável" (MARGULIES, 2016, p.200). Além de nos fornecer dados inverificáveis ou não compatíveis com a imagem apresentada, Akerman, também explora nesta disjunção um "nominalismo absurdo" (MARGULIES, 2016, p. 205). Tudo isso se presta para que o espectador preste atenção no fato de que o que é escrito é o próprio filme. A "diferença alógica" (MARGULIES, 2016, p. 205) criada a partir desse método faz com que tenhamos que mergulhar nele próprio. A autora, citando Jean Narboni, explica que o processo de ordenamento alógico executado pela personagem pode ser comparado à própria descrição da criação do mundo em que existe o "primeiro dia", "segundo dia" e em que tudo é separado, classificado, ordenado dentro da desordem, etc.

A cineasta prefere se utilizar do desempenho em cena e da mise-en-scène (para além das técnicas como o uso da montagem e edição aparentes) para atingir o formalismo profílmico. Fica, então, explícito em seu cinema um desenvolvimento performativo. São as ações e composições em cena e o próprio uso da câmera que dão o tom do filme, uma mise-en-scène que executa as oscilações entre ilusão, percepção, fato, narrativa, etc. Margulies (2016) pontua ainda que a performance nos primeiros filmes da cineasta (dentre eles *Je tu il elle* (1974)) é "o subproduto de uma câmera fixa e indiferente, inspirada em Warhol e no cinema estrutural" (MARGULIES, 2016, p. 112).

A performance é uma área de estudo que passa a ser explorada principalmente dentro do teatro, mas também nas outras artes em meados do século XX. Segundo Marvin Carlson (2011) existem dois conceitos gerais de performance, um ligado às capacidades e competências para a execução de determinada tarefa e outro envolvendo a execução de um padrão de "comportamento culturalmente codificado"(CARLSON, 2011, p.28). É importante notar que, no que se refere a este último sentido de performance, o conceito muito se assemelha ao que Butler (2003) entende pelo desempenho social que homens e mulheres executam ao performar gêneros compatíveis com as normas sociais vigentes.

Nas artes a performance está intrinsicamente ligada ao desempenho do artista e é por meio dela que ele mimetizará e dará concretude ao que pretende comunicar. A performance artística é, então, uma ação que é pensada e dirigida à um objetivo específico.

Segundo Bauman, toda a performance envolve uma consciência da duplicidade, através da qual a própria execução de uma ação é comparada mentalmente com um modelo potencial, ideal, ou um original memorizado dessa ação. Normalmente, esta comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor, o cientista – mas o cerne da questão é a dupla consciência e não a observação externa. Um atleta, por exemplo, pode ter consciência da sua própria performance comparando-a com um modelo mental. Performance é sempre performance para alguém, para um público que a reconhece e a valida como performance, mesmo quando, como por vezes acontece, esse público é a própria pessoa (CARLSON, 2011, p. 29).

Nesta primeira parte do filme a performance aparece em todas as atividades desempenhadas pela personagem de Akerman e, além de não indicar cronologia ou enredo organizado, já apresenta ao espectador o estilo da cineasta e o tom do filme: um experimento temático. Não é possível, nesta primeira parte, saber quem é essa jovem, os porquês de ela estar ali executando aquelas ações e o que a motiva. Nada disso interessa ao filme e, sim, essa ordenação caótica e esse elencar de atividades que se acumulam de forma a criar a particularidade do que é apresentado. Neste momento, a personagem se coloca em espera, se apresenta por meio de sua narrativa disjuntiva e, como num parêntese, se prepara para as seguintes partes do filme em que ela sairá do quarto e explorará outras relações.

Carlson (2011) explica ainda outros aspectos da performance que vão ao encontro da opção feita pela cineasta nesta parte do filme. O autor enaltece o corpo e a presença do “eu” como ponto central à obra performática. A artista dispõe de ambiente simples, no caso do filme um quarto, recorre a poucos adereços e, muitas vezes, à exploração da nudez para que suas ações não sejam passíveis de distrações e para que cada atividade tenha relevância em si. O comer o açúcar, o despir-se, o modo como o casaco cobre partes do corpo em determinada cena, o distribuir as folhas escritas pelo chão, o mudar a mobília de lugar são todas atividades desempenhadas e pensadas, cada uma com o mesmo fim da criação do “ordenamento alógico” como acima explicado.

Carlson (2011) ainda observa que, em um mundo contemporâneo, tão preocupado com um autoconhecimento e com processos auto reflexivos, “obcecado com simulações e teatralizações em todos os aspectos da sua consciência social” (CARLSON, 2011, p.30), a performance se eleva como uma “alavanca crítica” (CARLSON, 2011, p.30). Somente dessa maneira é possível afastar o espectador e confrontá-lo com esses padrões. Se na vida real performar é criar mecanismos artificiais de socialização dentro de um papel que somos coagidos a desempenhar, na arte é a performance que transmuta o corpo do artista e permite à audiência o conflito e a análise.

O autor pontua que, por mais que a performance se encontre em um campo de constante mudança, é ela que se constitui de uma linguagem atual capaz de apresentar questões sociais, culturais e políticas. No mundo que se identifica como pós-moderno ela se constitui em expressão das identidades contemporâneas e coloca em evidência as estruturas de poder trazendo à tona as questões que inquietam o homem contemporâneo, no caso de *Je tu il elle* (1974), questões de gênero e sexualidade.

A segunda parte do filme se inicia com a personagem deixando seu quarto, depois de aparente longo tempo de clausura, e encontrando um caminhoneiro (Niels Arestrup) desconhecido que lhe dá carona (Figura 2).

Figura 2: Akerman e o caminhoneiro – “tempo da entrevista”



Fonte: *print screen* de *Je tu il elle*. Direção: Chantal Akerman.: 1974.

Chantal Akerman, que denominou esta parte como “tempo da entrevista”, se coloca apartada da cena e seu comportamento é como um dispositivo que permite as longas

falas do caminhoneiro. Neste momento, segundo Margulies (2016), a função *diretora* fica ainda mais aparente em Akerman. “Sua posição no enquadramento, encurralada em suas bordas, é uma incorporação literal de seu estatuto deliberadamente dúbio: entre diretora e atriz, ela curto-circuita a personagem.” (MARGULIES, 2016, p. 206).

A primeira parte do filme é marcada pelo desencontro entre narração e imagem, o que provoca a “diferença alógica” e a construção arbitrária. Já na segunda parte esse método é abandonado para que a presença do *outro* (caminhoneiro) seja pontuada. Esse *outro* representa a diferença, ou seja, o ser do sexo masculino, mais velho, de outra esfera social e com outro poder econômico que, ao narrar suas experiências, se coloca como o elemento de diferenciação dentro da obra sendo compatível com o conceito de Simone de Beauvoir de *outro*. Mas aqui a função *outro*, que na filosofia de De Beauvoir é relegada à mulher com um papel de afirmação para o masculino é aprofundado e subvertido em sua forma de ser apresentado em cena, não existe uma troca de funções, mas sim uma postura de Akerman ao se colocar de maneira fronteira ao desempenho do personagem masculino que faz saltar à tela a estranheza e a arbitrariedade com que se dá essa relação.

Ela demonstra de forma brilhante e sutil a fragilidade da identidade masculina que desempenha para ela de uma forma que beira a ingenuidade e que confia seus relatos com tal franqueza e debilidade que sem dizer nada, a personagem de Akerman tudo explica ao seu público feminino. Ele se opõe à personagem de Akerman, mas sem que para isso um conflito precise se estabelecer. Esse aspecto etnográfico do filme, como aponta Margulies (2016), faz com que a “‘investigação’ de Akerman” oscile “entre uma perspectiva subjetiva e objetiva...” (MARGULIES, 2016, p. 207). Primeiro a cineasta se coloca em uma função fronteira com relação ao caminhoneiro, mas, em alguns momentos sua relação com ele se estreita, como quando ele desperta nela o desejo de beijar sua nuca.

A integridade e profundidade contextual dos monólogos do caminhoneiro confirmam a respeitosa externalidade de Akerman. De todos os textos da cineasta, os discursos do caminhoneiro talvez sejam os mais brilhantes. Como a maioria dos monólogos de Akerman, esses se estendem por um longo tempo. A história pessoal é carregada de especificidade: Akerman rejeita a caracterização genérica, e o realismo detalhado dos relatos do caminhoneiro determina a ironia do silêncio e do confinamento dela dentro do enquadramento, sem negá-la. Ela assegura a “verdade” dele, ainda que o viés da

sua presença situe essa verdade numa espécie de parêntesis (MARGULIES, 2016, p.207).

Nesse momento o caminhoneiro relata suas aventuras sexuais com meninas que pedem carona na estrada e o fato de ter uma esposa¹⁰. Também relata a diminuição do desejo que sente pela esposa depois de ela ter tido filhos e até mesmo o fato de não deixar sua filha de onze anos jantar de camisola porque aquilo o deixa excitado. Embora o relato tenha um conteúdo chocante, ele é explanado de maneira natural pelo personagem e não se desenvolve de modo a gerar uma ideia de julgamento por parte da peça fílmica, isto porque simplesmente não é necessário que esse julgamento seja mostrado em cena, a cena é destinada a uma comunicação direta com a plateia feminista e qualquer mulher que assistir a ela (feminista ou não) já estará se relacionando de maneira a entender o ponto de vista da cineasta e a fazer a opção pelo julgamento ou não.

Akerman, ao colocar em sua personagem o interesse sexual por esse homem a despeito do que é narrado por ele, estiliza a relação heterossexual sem que para isso o faça com o intuito de categorizá-la como algo “ruim”. Essa relação sexual que ela estabelece com o caminhoneiro é importante porque seu ato final, na terceira parte do filme, mostra que ela possui uma amante do sexo feminino. Neste momento ela estabelece uma sexualidade fluida e fora da lógica normativa padrão assim como todo o seu formalismo fílmico foge desse padrão. Ela não precisa categorizar sua sexualidade e demonstra isso justamente categorizando as vivências banais da personagem. Ela subverte todos os signos e atribui graus de importância semelhantes ao ato de comer açúcar e ao ato de fazer sexo com sua amante. Seu formalismo se sobrepõe à psicanálise e aproxima signos que aparentemente não se comunicariam.

Ainda sobre a segunda parte do filme, Margulies (2016) também aponta de modo destacado o momento crucial em que Akerman masturba o caminhoneiro. Nesta cena ela está fora de quadro e o personagem encara diretamente a câmera, “confirmando brevemente o duplo estatuto dela como personagem e diretora” (MARGULIES, 2016, p. 208). O momento após o gozo mostra as ações do caminhoneiro enquanto ele narra estas mesmas ações apontando redundância: “descanso minha cabeça contra o volante”¹¹. Se na primeira parte do filme a disjunção do que era dito não compactuava com o que era mostrado, aqui o recurso inverso é

¹⁰ A partir de 48’57” min

¹¹ 48’13” min

explorado, aquilo que é narrado é de uma redundância que no cinema ilusionista seria considerada um erro ou ruído, mas que em Akerman é uma duplicação que tem como função demonstrar a “fragilidade do índice, que consistentemente produz apenas mera verossimilhança” (MARGULIES, 2016, p.208). O índice aqui pode ser entendido tanto como a produção fílmica como quanto a própria performance da “masculinidade”.

A terceira e última parte do filme, denominada pela cineasta como “tempo da relação”, começa com Akerman chegando à casa de uma amiga/amante (Claire Wauthion). A amiga vacila em permitir sua entrada, mas acaba por ceder. Akerman pede por comida e é servida com um sanduíche. Como todos os excessos do filme, aqui também a ansiedade, volúpia e obsessão da personagem se repetem e ela pede mais e mais e devora a comida apressadamente, antecipando o apetite também sexual.

Figura 3: O reencontro – “tempo da relação”



Fonte: *print screen* de Je tu il elle. Direção: Chantal Akerman.: 1974.

Após insinuações, as duas personagens acabam por executar o ato sexual que é desempenhado durante 12 minutos em tomadas longas (Figura 3). A câmera é posta em posições diferentes conforme o avanço da cena, mas prevalecem os planos médios. Os ruídos dos corpos se chocando e dos sons sexuais ganham uma altura desproporcional. Segundo Margulies (2016), a disjunção narrativa/descriptiva da primeira parte e a redundância da segunda são os prenúncios daquilo que é desencadeado na última parte.

Depois do excesso indicial simulado, Akerman apela para a hiperindicialidade. Somente ao situar com determinação o seu corpo no centro do enquadramento é que ela consegue se apropriar da única “conclusão” que o filme de alguma forma traz: a de uma presença completamente exposta, que é, no entanto, internamente fissurada (MARGULIES, 2016, p.209/210).

Margulies (2016) prossegue fazendo um paralelo entre a cena e os filmes pornográficos. Existe uma mistura entre movimentos de câmera que ironizam os próprios movimentos da indústria pornô com uma exacerbação do ato sexual realista. Este realismo, prossegue Margulies (2016) é confrontado por meio da literalidade que causa estranheza no espectador acostumado a noção de realidade ideal instituída pelo cinema ilusionista e levada à cabo pela pornografia. O desempenho das personagens embora construa uma coreografia de valor estético e seja explícito, em nenhum momento se presta à hipérbole clássica dos filmes pornôs, pelo contrário, trabalha em função de sua ruína. Este recurso utilizado pela cineasta, embora polêmico, ganha importância política por permitir que a sexualidade feminina seja tratada de forma explícita, porém, não subjugada ao desejo masculino. Seja no momento em que se interessa pelo motorista do caminhão, ou no momento em que deseja a amante, a personagem de Akerman demonstra a presença de um corpo político.

Janet Wolff (2011) aponta para a preocupação do uso político do corpo e da nudez feminina. Para a autora o olhar machista masculino relegou o corpo da mulher ao significado do símbolo sexual e, ao se expor esse corpo, ele acaba por sucumbir à função de prazer visual não conseguindo se estabelecer como estandarte político. Mulheres que usam seus corpos nus como forma de protesto sempre têm suas pautas desviadas pelo olhar sensual machista ou pela discussão moralista sobre pudor e bons modos. No cinema, voyeur por excelência, esse corpo ganha mais ainda os contornos da sensualidade. Portanto, antes de importar o conteúdo do que é reivindicado pela luta feminina, é preciso que a mulher tenha consciência de que seu próprio corpo, sua própria forma, já é resistência política. Se não é possível desvincular o erotismo do sexo feminino, o que se pode supor da cena de sexo de *Je tu il ele* (1974) é que é possível usar esse erotismo em favor do olhar feminino e das políticas do corpo da mulher, deixando de escanteio as fantasias masculinas.

O corpo, em seu processo histórico, tornou-se cada vez mais vigiado e alocado em tipos comportamentais culturalmente construídos. Wolff (2011) parte desses princípios para citar Bakhtin e sua designação de “corpo clássico”, aquele sem orifícios, sem

sexualidade, sem funções naturais. A este corpo a autora opõe o “corpo grotesco”, não ainda privatizado, um corpo que executa suas funções naturais. Nos próximos capítulos, Silvia Federici (2016) demonstrará como se deu a transformação desse corpo durante a Idade Média e como ele serviu à função capital que começava a se aprimorar no período.

O corpo da mulher contemporânea, pelo intenso controle destinado a ele pelo patriarcado, é um corpo que, quando dança ou se volta para sua natureza ancestral, desempenha performance ou se sexualiza de maneira natural, acaba por tornar-se político e confrontador. Akerman mostra um “balé” de corpos afetivos e sexuais, mas ousa fazê-lo fora dos pressupostos machistas de satisfazer a sexualidade masculina. Já não importa mais a se a excitação masculina irá ou não acontecer simplesmente porque o produto fílmico não é direcionado ao olhar do homem. O sexo concreto é contraposto ao idealizado, a literalidade que empiricamente levaria ao realismo mostra os limites do próprio realismo no cinema, ou seja, por mais que a cena tenha uma duração real e que a concentração das atrizes leve a um realismo, ele acaba por ser hiperbólico.

Margulies (2016) compara o cinema de Akerman e o de Yvonne Rainer, coreógrafa e dançarina, além de cineasta. Para a autora, as duas se propõem a mostrar como a “consciência do espectador da própria fisicalidade pode ser em algum momento associada a uma estética politizada” (MARGULIES, 2016, p. 116). Tanto Rainer quanto Akerman trabalham com o movimento em vez da psicologia e as duas utilizam “performances orientadas para tarefas, nas quais o objeto, em vez de ser o alvo de uma ação requerida pela personagem ou pelo enredo, é um elemento de cena para objetificar e banalizar o gesto e o movimento.” (MARGULIES, 2016 p. 117)

A câmera parada e a longa duração das tarefas criam uma linguagem que possibilita as disjunções entre corpo e personagem, discurso e narrativa e que tornam possíveis à presença da criadora em todas as etapas da obra porque é esse enquadramento estático e esse tempo estendido que favorecem a percepção da presença de Akerman tanto atrás como na frente das câmeras, tanto no texto como na performance, tanto no profílmico quanto no extracampo. Akerman, no caso, é uma *persona* cinematográfica que se empresta, não para criar um cinema personalista, identitário, de relato, memória ou diário, mas, ao contrário, para viabilizar um cinema político, muito embora essas nuances de seu trabalho possam ser facilmente avaliadas por um olhar pós-moderno e até mesmo dentro da teoria *queer*. A cineasta se utiliza do espírito de um personagem que se move de maneira pós-moderna, mas alcança resultados que são só

são explicados em seus fundamentos sociais por meio do materialismo histórico. Um filme pode apenas ser formalista, temático, linguístico, mas o que ele reverbera nas estruturas sociais precisa de bases materialistas de investigação.

3.3 OCUPEM A PSICANÁLISE

Se Akerman nega o uso psicanalítico do cinema em prol de um formalismo que estiliza os processos e desempenhos mentais do ser humano, Butler (2003) se aportará nos processos mentais para compreender de onde vem a performatividade arbitrária que coloca homens e mulheres em seus papéis socialmente definidos. Mais uma vez Akerman será exemplo, com sua obra, de como o uso dos mesmos signos pode ser subvertido em busca de sentidos opostos. Neste tópico, como no primeiro, seguir-se-á em frente com a teoria de Butler (2003) e posteriormente se fará a análise fílmica de *Les rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1978).

Butler (2003) recorre a Lacan para refletir sobre a psiquê do indivíduo que se constituirá dentro dos padrões sociais masculinos ou femininos. O psicanalista, por sua vez, irá atribuir a criação do sujeito masculino como um artifício criado para a proibição do incesto. Já o feminino, se constitui no simbólico, na “significação da falta” (BUTLER, 2003, p.52). A psicanálise é posta como constitutiva dos processos mentais de um indivíduo localizado em uma sociedade com os padrões materiais capitalistas, mesmo que os autores não priorizem esse dado como relevante em suas teorias.

Federici (2016), por outro lado, se preocupa com esta contextualização e demonstra como as relações culturais e sociais precisaram ser forjadas e como a dominação masculina se constituiu no período da Idade Média e do Renascimento de modo a implantar na sociedade pré-capitalista costumes e ideologias que seriam essenciais para o sucesso do processo capitalista. Portanto, se hoje somos indivíduos freudianos e/ou lacanianos, psicanalisados enfim, e temos nossa constituição mental respaldada por essas explicações, isso não pode deixar de ser localizado dentro da cultura ocidental que teve seu berço no trunfo do

desenvolvimento científico-cultural greco-romano e que se presta ao “bom” funcionamento de uma sociedade capitalista plenamente desenvolvida.¹²

Lacan, continua Butler (2003), coloca então o incesto como o motivo fundador de uma lei simbólica - a lei do pai - que inaugura a relação de parentesco e forja a normatização da heterossexualidade como um atributo necessário a constituição dos indivíduos. O masculino e o feminino são, assim, criados como “gêneros culturalmente inteligíveis, mas somente mediante a produção de uma sexualidade inconsistente, que ressurge no domínio do imaginário” (BUTLER, 2003, p.52). Já “Lévi-Strauss afirma que a centralidade do tabu do incesto estabelece o nexos significativo entre a antropologia estrutural e a psicanálise” (BUTLER, 2003, p 72).

Neste ponto aparece a teoria dos estruturalistas que apontam que o medo do incesto é o fundador dos parâmetros heterossexuais e de diferenciação do masculino e do feminino. Eles colocam a linguagem, bem como a mulher, no status de signo e, portanto, atribuem a mulher o valor de troca. O feminino não é, então, um oposto simétrico ao masculino. O feminino é identificado com a natureza e o masculino com a cultura.

É possível ir além do pensamento estruturalista e entender que o masculino é a força de uma cultura que começa a se monetizar e vê necessidade nos bens de troca, pensamento este presente nas teorias e revisões históricas de Engels (2016), com a análise das gens como origens tribais familiares com linhagens femininas e com o apontamento do estabelecimento da propriedade privada e da troca de excedentes de produção como transformadores das bases matriarcais em bases patriarcais e também de Federici (2016) que apresenta o fato da transformação da mulher em bem de troca na fase seguinte de seu processo de opressão.

Federici (2016) estuda a Idade Média e demonstra que a mulher, nesta fase, serve ao pré-capitalismo com seu trabalho reprodutivo e doméstico não remunerado, se isola no mundo privado da “família” e tem sua subjetividade aniquilada a partir de então (FEDERICI, 2016). Por mais que os pós-estruturalistas (BUTLER, 2003) defendam que é arbitrário e anti-

¹² Os estudos de diversas comunidades indígenas ou seculares ou ainda que resistem de alguma forma à intervenção do mundo capitalista em seus costumes demonstra que a categoria “gênero” pode ser múltipla ou neutra e pode exercer funções sociais distintas e relevantes dentro de suas comunidades. No México, por exemplo, no Istmo de Tehuantepec (Estado de Oaxaca), existem indígenas nascidos com a genitália masculina que assumem papéis femininos, eles são denominados “muxes”, como pode ser visto na matéria do jornal El País de 15 de maio de 2017 – link: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/15/internacional/1494872910_337655.html - acesso em 24/10/2017.

natural apenas criar estruturas essencialistas entre “homem” e “mulher”, ou seja, por mais que eles comprovem que “sexo” e “gênero” são conceitos separados e que é possível existir inúmeros gêneros na cultura, o fato é que para as estruturas jurídicas e pré-capitalistas existentes na época em que a diferenciação “masculino” e “feminino”, vigente até hoje, foi estabelecida, somente era útil a previsão material dessas duas categorias porque somente elas fazem parte direta da troca do capital, sendo somente o homem o sujeito ativo e a mulher tendo no trabalho reprodutivo e doméstico uma atribuição passiva e não remunerada. As categorias homossexuais passam à margem dessa jurisdição porque não exercem funções específicas nas relações de troca dessas sociedades, pelo contrário, o sexo homossexual não é um sexo produtivo no sentido de gerar mão de obra, filhos que se tornem futuros trabalhadores.

Somente com o capitalismo desenvolvido e com a luta feminista é que o gênero será refletido e contestado e que a arbitrariedade das imposições culturais estabelecidas será colocada em xeque, mas não podemos nos esquecer que essa função social é fruto do benefício que ela traz à estrutura opressiva da lógica do capital e que, se é possível o confronto dessas pautas dentro da estrutura é porque ela se solidifica em bases ideológicas e econômicas complexas que não irão ruir mediante a algumas concessões negociadas.

Ao retomar a reflexão de como o medo do incesto é fundador dessas complexas relações, Butler (2003) articula o pensamento de Lévi-Strauss que assume o incesto como esse tabu social basilar para cultura masculinista e heterossexual e se questiona:

Mas como se constitui a heterossexualidade incestuosa como matriz ostensivamente natural e pré-artificial do desejo, e de que modo se estabelece o desejo como prerrogativa heterossexual masculina? Nessa perspectiva fundadora do estruturalismo, a naturalização tanto da heterossexualidade como da agência sexual masculina são construções discursivas em parte alguma explicadas, mas em toda parte presumidas (BUTLER, 2003, p. 73).

Para uma compreensão marxista este é um questionamento fácil de ser respondido, mas a autora não parece considerar o fato de que a naturalização do desejo como pertencente ao masculino é uma naturalização arbitrária. O que interessa a essa cultura que se forja é a supressão do desejo feminino em prol de uma lógica que viabiliza as relações materiais de troca. Se a heterossexualidade e a proibição do incesto viabilizam uma sociedade que privilegia a troca e o comércio é essa lógica que será defendida pelo Estado e pelos aparatos de

poder, isso não significa que o incesto e o homossexualismo desaparecerão da sociedade ou da subjetividade e dos desejos íntimos dos indivíduos, mas significa que são práticas que serão oprimidas e recalçadas por não favorecerem a lógica material do capital.

Segundo Engels (2016), as tribos bárbaras cujas famílias se caracterizavam pelo matrimônio sindiásmico¹³ tinham o homem como o caçador e o que procura os alimentos e a mulher como responsável pela agricultura e pelos preparos e cuidados com a tribo. Os instrumentos de trabalho usados pelo homem pertenciam a ele por herança e os da mulher a ela por herança. Quando o homem começa a criar animais cercados e a criar ferramentas e utensílios que facilitam seu trabalho, ele passa a ter um excedente de produção. Ele estabelece trocas e vendas desse excedente, e inicia um processo de monetização e troca de seu trabalho. Por herança, é ele quem continua a deter os bens de sua produção. Se antes tanto o trabalho feminino quanto o masculino eram importantes para o desenvolvimento comunitário e social da tribo, com a propriedade privada e o excedente de produção, o trabalho do homem passa a ser mais valorizado e o da mulher se privatiza, junto com isso se desenvolve o casamento monogâmico e a mulher se submete ao jugo masculino perdendo seu controle na linhagem e seu poder social.

Os pós-estruturalistas e o próprio Lacan não deram luz a esses aspectos do desenvolvimento social humano e constituem suas análises a partir do momento em que a proibição do incesto passa a reger as relações sociais, mas sem anotar o percurso anterior que precedeu esse tipo de sociedade monogâmica. Lacan acaba por ser aclamado para esse segmento de teóricas feministas pelo fato de ter agregado à psicanálise de Freud aspectos da semiologia que emprega o modelo linguístico dentro das preocupações do processo de formação de identidade dos indivíduos.

3.4 LES RENDEZ-VOUS D'ANNA

O filme *Les rendez-vous d'Anna* (1978), embora seja construído com uma narrativa de ficção, constitui seu enredo em uma plataforma explicitamente autobiográfica. Continuando a pesquisa formalista que estabelece em todos os seus filmes, Akerman se coloca, dessa vez atrás das câmeras, em um enredo que provavelmente dissecou sua própria experiência de vida a começar pelo fato de a protagonista, vivida pela atriz Aurore Clément, ser uma cineasta.

¹³ Esse conceito será explicado no próximo capítulo.

O filme acompanha a trajetória de Anna (Aurore Clément) que viaja por algumas cidades da Europa para promover sua mais recente obra. Embora apresente uma estrutura narrativa mais naturalista dentro do modelo cinematográfico, *Les rendez-vous d'Anna* (1978) também pode ser dividido em partes assim como *Je tu il elle* (1974). Essas partes, caracterizadas como blocos narrativos por Ivone Margulies (2016) apresentam longos monólogos dos personagens que cruzam com Anna (Aurore Clément) pelo caminho.

A prevalência dos monólogos marca a narrativa e o recurso da *voz over* só será usada pontualmente na última cena do filme. Esses dois elementos são apontados por Margulies (2016) como determinantes de uma equação minimalista em que a subjetividade dos personagens é abordada de uma maneira incomum. Eles aparecem para Anna (Aurore Clément) assim como para o espectador, da mesma forma que na vida real, ou seja, ao suprimir qualquer uso de recursos cinematográficos para uma construção subjetiva dos personagens tudo o que resta é um ponto de vista fixo, discursos longos, planos simétricos e uma concentração dispersa tanto por parte da protagonista como por parte da plateia. Assim como na vida real só acessamos aquilo que os personagens verbalizam sem conhecer nada além do que é dito.

O filme tem início com Anna (Aurore Clément) desembarcando em uma estação de trem na Alemanha. Ela tenta uma ligação de um telefone público, desce a estação, chega a um hotel, dirige-se ao quarto, explora o ambiente abrindo as cortinas e portas dos armários até encontrar uma gravata esquecida por algum hóspede. Liga na recepção e pede uma ligação para a Itália. A telefonista explica que a ligação terá uma espera de duas horas porque as linhas para a Itália estão congestionadas. Ela avisa sobre a gravata. Anna (Aurore Clément) dá sinais de inquietação e de um não pertencimento típico de ambientes impessoais como hotéis.

O antropólogo Marc Augé (1994) trabalha um conceito de “não-lugar” possível de ser identificado nos filmes de Akerman. Para o autor não-lugares são construções possibilitadas apenas dentro da contemporaneidade. Ele define “lugar” como um elemento que precisa causar identidade, ser relacional e ter historicidade. Portanto, um espaço que não compreende essas características, por oposição, deverá ser um não-lugar. Ele segue explicando que a “supermodernidade”¹⁴ produz locais de passagem como estações de trens, metrô e ônibus, ou cadeias de hotéis, ou ainda, campos de refugiados ou terrenos invadidos, todos esses, exemplos de locais que promovem a individualidade solitária, a passagem, o provisório, o não

¹⁴ Termo cunhado pelo autor presente em *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira ; Campinas, SP: Papirus, 1994, páginas 73-74.

pertencimento. "O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação" (AUGÉ, 1994, p. 74).

Em toda sua trajetória, Anna (Aurore Clément) prefere os impessoais hotéis. Mesmo quando está na cidade de sua mãe (Bruxelas) ou quando encontra seu namorado na cidade em que vive (Paris), prefere que esses encontros sejam em hotéis. Augé (1994) categoriza os não-lugares também como campos de refugiados ou de trabalhos forçados e espaços opressivos em que a impessoalidade é uma forma de abandono e punição com um grau de violência mais explícito do que a branda experiência do lançar-se solitária em uma viagem como experimenta a protagonista. Esta oposição ficará clara quando os outros personagens que cruzam seu caminho começarem a explicar seus monólogos.

O primeiro deles é o romântico professor alemão. Anna (Aurore Clément) acaba de dar uma entrevista a um repórter local sobre seu filme e conhece o professor (Helmut Griem). Após jantarem juntos ele vai até o quarto da cineasta. Os dois chegam a despirem-se e iniciam uma transa até que Anna (Aurore Clément), incomodada, pede que ele se vista. Ela justifica que não o ama. Ele retruca: "Você encontra uma mulher e vai para o quarto dela. Você pensa que acontecerá algo maravilhoso. Você fica esperançoso e então, de repente, ela diz 'vista-se'. E você está sozinho novamente, a vida é sempre assim?"¹⁵ Já Anna (Aurore Clément) deixa claro que inúmeras vezes se encontra com homens em seus quartos de hotéis e não pede que eles se vistam, mas que ela nunca pensa que esses encontros serão maravilhosos.

Com frieza ela se despede do amante furtivo, mas ele acaba por convencê-la de conhecer sua casa e sua família no dia seguinte. No monólogo do dia que segue o homem deixa clara sua melancolia ao viver em uma Alemanha dividida no contexto da Guerra Fria (Figura 4). Ele resume os acontecimentos históricos na Alemanha, os comunistas no início do século com a esperança de igualdade; no ano de 1933, os comunistas e outros grupos colocados em campos de concentração e mortos. O regime nazista com uma falsa esperança de prosperidade, a guerra, a divisão do país por russos, americanos, franceses, ingleses e belgas, a reconstrução da Alemanha e a dita "paz", mesmo assim, ele prossegue, um amigo foi preso por atividades "antipatriotas". O homem termina: "O que fizeram com meu país?"¹⁶

¹⁵ 18'30 min

¹⁶ 33'53 min

Figura 4: O romântico professor alemão e Anna



Fonte: *print screen* de *Les rendez-vous d'Anna*. Direção: Chantal Akerman.: 1978.

O próximo encontro de Anna (Aurore Clément) será com Ida (Magali Noël) uma amiga antiga de sua mãe e que possui um filho de quem Anna já foi noiva em duas ocasiões, mas acabou por romper o noivado nas duas. Ida é uma polonesa que viveu mais de vinte anos na Bélgica e que partiu para a Alemanha em busca de melhores condições financeiras. A personagem demonstra sua frustração pela ruptura de Anna (Aurore Clément) com seu filho. Ela defende que uma garota não deve ficar sozinha e que no tempo dela “as mulheres costumavam rezar para ter um marido com medo de que não seriam boas o suficiente para ninguém.”¹⁷ O marido dela, hoje rude e descontrolado por conta dos terrores da guerra, é apenas uma sombra do homem pelo qual ela se apaixonara aos 13 anos de idade.

O terceiro encontro de Anna (Aurore Clément) é com um viajante (Hanns Zischler) que já morou em seis países e que segue para Paris em busca de encontrar um pouso e, talvez, uma mulher que o ame. Se o não-lugar de Anna (Aurore Clément), materializado pelos hotéis e trens pelos quais ela circula, é subjetivo e fruto de uma busca pessoal da personagem por não se identificar, os não-lugares dos personagens que ela acessa são os da desolação da crise econômica, da guerra, da pobreza, da dependência e domesticação feminina materializados apenas por seus monólogos verborrágicos nos quais muitas vezes os ritmos das falas geram um certo tédio.

¹⁷ 47'05 min

Suas histórias são uma mistura de detalhes específicos de suas existências individuais e referências históricas e geográficas genéricas que fazem desses personagens narradores que hora distanciam a atenção de Anna (Aurore Clément) e hora a inserem de forma que ela se vê impedida de apenas tangenciar aquelas experiências. Seus encontros se transformam na sua própria história de vida sem que para isso ela precise se comprometer em demasia. Anna (Aurore Clément) desempenha uma função equivalente à dos espectadores do filme e as emoções e comportamentos que ela experimenta como incômodo, reticência, distanciamento, polidez, enternecimento, são compartilhadas pela plateia.

Margulies (2016) aponta para o fato de que, embora *Les rendez-vous d'Anna* (1978) seja um *road-movie*¹⁸ ele não pode ser considerado um filme em que a personagem se lança em uma jornada de busca por autoconhecimento ou por identidade. A autora cita uma entrevista dada por Akerman¹⁹ em que a cineasta caracteriza Anna (Aurore Clément) como uma personagem que se recusa à domesticidade e aprecia o exílio e a impermanência. Akerman identifica a si mesma nesta figura que se coloca a ouvir o outro e que, ao mesmo tempo, aprecia a imanência de não precisar criar raiz em nenhum local.

Anna (Aurore Clément) pode ser considerada uma tentativa de alegoria da mulher em estado natural. Para que ela possa viver esse fluxo de impressões sem criar raízes ou sem precisar se vincular ao modelo de sociabilidade inaugurado pelo mundo capitalista contemporâneo ela precisa se auto exilar. Se Anna (Aurore Clément) aceitasse o flerte do romântico professor alemão, precisaria se casar e se responsabilizar pela filha e pela mãe do homem. Se aceitasse a proposta de se casar com o filho de Ida teria também que se adequar à função esposa/mãe. Fica clara, em sua conversa com Ida, que no passado ela já tinha tentando articular este ajuste com os dois noivados, mas que recuou ao perceber que não daria conta daquela imposição social. No avançar do filme o espectador descobre que Anna (Aurore Clément) viveu uma experiência de romance homossexual recentemente. Com uma sexualidade que foge ao padrão, como designado por Butler (2003) e pela psicanálise, ela se afasta ainda mais da necessidade de se enquadrar.

Do meio para o fim do filme a história pessoal de Anna (Aurore Clément) finalmente se delineará. Ela encontra a mãe (Lea Massari) em uma estação de trem de Bruxelas. Mesmo a figura materna, representativa do pouso, do doméstico, do lugar de identidade, é

¹⁸ Filme de viagem, que se passa na estrada, em movimento

¹⁹ “Entretien avec Chantal Akerman”, 1982. Presente em “*Nada acontece – o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*”, Ivone Margulies, 2016, como nota de rodapé na página 260.

colocada dentro do ambiente impessoal da estação. Anna (Aurore Clément) se diz muito cansada, sua mãe lhe sugere que sigam para casa, mas ela prefere um quarto de hotel. As duas alugam um quarto e dividem a cama de dormir (Figura 5).

Figura 5: Anna conversa com sua mãe antes de dormir



Fonte: *print screen* de *Les rendez-vous d'Anna*. Direção: Chantal Akerman.: 1978.

No escuro, despida, ao lado da mãe, inicia o relato de seu encontro com uma moça italiana. Pela primeira vez é ela que centraliza a narrativa. Neste momento descobrimos que sua ansiedade por completar uma ligação para a Itália no começo do filme é fruto de seu desejo de conversar com a amante. Ela explica como conheceu a moça, como as duas acabaram dormindo juntas, como aquilo a fez feliz e como ela se sentia surpreendida por ter gostado de ficar com uma mulher. Sua mãe, embora espantada, não esboça nenhuma repreensão. Anna (Aurore Clément) pergunta se a mãe já se apaixonara por alguma mulher, a resposta é que não, que ela nunca tinha pensado sobre isso. Anna (Aurore Clément) relembra de fatos do passado, do carinho da mãe. As personagens dormem abraçadas. No dia seguinte a despedida. A mãe pede para ouvir Anna (Aurore Clément) dizendo que a ama, a protagonista o faz com um misto de vergonha e pressa.

Os personagens vivem a todo momento o limiar entre seus desempenhos performáticos pessoais e seus compromissos com seus desejos e sonhos, mas, por mais que isso gere melancolia e desconforto, nada é levado a cabo com dramaticidade ou com fundos moralizantes. Anna (Aurore Clément) não tem medo de perguntar para sua mãe se ela já tinha

se interessado por uma mulher antes e isso não é tratado como um tabu, embora não deixe de ser algo que fuja ao corriqueiro é apenas algo que tangencia sua história sem se tornar seu foco existencial. Akerman, ao naturalizar esses momentos, inibe o foco da supremacia do discurso como forma de opressão social e coloca as situações de ruptura com as normas padrões como situações corriqueiras. Isso causa um efeito importante na plateia que assiste, pois evita o sensacionalismo e o choque enquanto estimula a concepção de uma sociedade de natureza diferente da que vivemos. Esse deslocamento é produtivo ao dialogar com uma transformação no ponto de vista do espectador sem que para tanto seja necessário apelar a um identitarismo ou a uma negociação de poder.

No entanto, se na forma fílmica, essa produtividade pode ser aferida, é inegável que na construção pessoal da personagem ela delinea uma solução para sua permanência no mundo contemporâneo bastante aproximada com o ideal pós-moderno. A distração, o não envolvimento, a discrição são atitudes passivas diante de um mundo que tem suas bases constituídas por tudo aquilo que a personagem rejeita. Anna (Aurore Clément) caminha, se desloca, se abstém porque é incapaz de se organizar ou de se identificar em uma classe.

Os conflitos internos de cada personagem do filme são colocados no mesmo grau de importância que os contextos econômicos e históricos de suas vidas que localizam esses indivíduos e, em muitos sentidos, explicam porque eles são como são, sentem o que sentem e se comportam como se comportam. Todos eles são errantes, são exilados, são viajantes. Os interlocutores de Anna veem na itinerância uma dor e uma solidão com as quais ela não se identifica porque ela vê nesse eterno vaguear, sua possibilidade de liberdade, porém tanto ela como os outros, só são capazes desses deslocamentos que nunca levam a uma solução efetiva de seus problemas.

Assim como em *Je tu il elle* (1974) Anna (Aurore Clément) também transita entre parceiros do sexo feminino e do sexo masculino. Seu último encontro se dá com Daniel (Jean-Pierre Cassel), um namorado que vive em Paris. Mesmo que os dois tenham suas próprias casas, mais uma vez é o quarto do hotel o lugar escolhido para o encontro amoroso (Figura 6)²⁰.

²⁰ Não passa despercebido o enquadramento em plano médio que privilegia uma mise-en-scène em que os corpos dos atores se dispõem de maneira semelhante com a cena de sexo entre as duas amantes de *Je tu il elle* (1974), (Figura 3). Essas repetições marcam o cinema da cineasta fazendo com que toda sua obra seja configurada como um grande quebra cabeça que se equilibra quando visto em sua totalidade. É por isso que analisar várias obras de Akerman se torna um caminho interessante para compreendê-la em sua estética e comunicação.

Além de não heterossexual, a protagonista é não monogâmica e não domesticada e ainda dá indícios (no começo do filme) de já ter feito dois abortos no passado. Com todo esse contraponto às normas vigentes mais uma vez ela será ouvinte das mazelas de um interlocutor que não consegue experimentar tal posição.

Figura 6: Anna e seu namorado em um quarto de hotel



Fonte: *print screen* de *Les rendez-vous d'Anna*. Direção: Chantal Akerman.: 1978.

Daniel reclama seu desejo por deixar a vida que leva. Ele demonstra infelicidade no trabalho e percebe o vazio existencial a que seu modo de vida conduz. “Quase me demiti três vezes essa semana”²¹. “Apenas somos carregados pela correnteza”²². “Sabe Anna, às vezes eu penso que deveria parar de pagar o aluguel e a conta do telefone e simplesmente desaparecer. Mas não consigo parar de trabalhar. Se paro por um dia, como aos domingos, fico tonto”²³. Ele prossegue dizendo que se fosse mulher engravidaria e escaparia para um lugar perto da natureza. Ele quer acreditar que alguma mudança ocorrerá, lembra do preço exorbitante dos alimentos, do preço da felicidade. Materializa um discurso ao mesmo tempo romântico, escapista e desolado.

Como último personagem a aparecer, ele fecha esse ciclo percorrido pela protagonista dentro do paralelismo dos não-lugares. O filme de Akerman parece encontrar um fluxo pós-moderno que tem fundamento na teoria de Butler (2003). Ilhados em suas

²¹ 1'40"49

²² 1'42"36

²³ 1'42"55

individualidades os personagens só são capazes de subverter momentaneamente suas vivências e se encaixam nesses locais tanto físicos como mentais de não identificação com o *status quo*. Isolados, eles só podem negociar ou se abster.

Se Anna (Aurore Clément) se habituou com quartos de hotéis e corredores de trens como um habitat natural para sua errância, os personagens que a encontram pelo caminho precisam ir até esses locais como um ponto de fuga, como um parêntesis que abrem em suas vidas cotidianas para desenvolverem seus monólogos e desabafos. Akerman nega o uso psicanalítico na construção de seus personagens e a forma de seu filme não permite que tenhamos informações suficientes sobre as psiquês dos personagens. Os conhecemos de forma fragmentada pelos blocos discursivos, narrativas que fazem de si mesmos e somos tão limitados quanto a protagonista de termos um envolvimento maior com essas figuras.

O próximo item dará sequência as reflexões de Butler (2003) sobre seu pensamento feminista sendo a linguagem o último tópico a ser abordado. Em seguida a reflexão sobre *News From Home* (1977) demonstra um novo recurso utilizado por Akerman na composição de sua narrativa, em vez da performance e dos blocos discursivos a cineasta irá explorar a carta e a *voz over* em uma linguagem documental que centraliza sua relação com a mãe. Mais uma vez os não lugares delimitarão a mise-en-scène da cineasta e o conceito de lugares de passagem de Nelson Brissac Peixoto (1996) completará esse aspecto da filmografia de Akerman.

3.5 SUBVERTAM A LINGUAGEM

No que concerne à semiótica, Butler (2003) perscruta a interpretação de Julia Kristeva que, embora nunca tenha se considerado uma feminista, foi grande referência para as inúmeras teóricas feministas que adentraram o campo da linguagem. A autora irá diferenciar a esfera do que é semiótico da do que é simbólico. Para Kristeva, segundo Butler (2003), o simbólico é hegemônico, enquanto o semiótico está “antes” do significado.

Lacan coloca que a “lei do pai” é o ensejo constituidor do simbólico. É ela que organiza a cultura e recalca os impulsos de libido que o indivíduo experimenta com a mãe. “Assim, o simbólico se torna possível ao repudiar o relacionamento primário com o corpo materno. O “sujeito” que emerge como consequência desse recalçamento torna-se portador ou proponente dessa lei repressiva” (BUTLER, 2003, p. 121). Tudo o que existia na esfera das

relações anteriores a essa organização da linguagem deixa de ser previsto e somente significações unívocas são estabelecidas.

Kristeva diverge em um ponto primordial da explicação lacaniana, pois defende que o semiótico já pertence a esse corpo materno que acaba por ser sujeitado a organização da lei paterna. Para ela, quando uma criança ainda não desenvolveu a linguagem, ou quando um psicótico já não consegue ter na linguagem o suporte de sentidos necessários para criar seu universo simbólico, é quando a semiótica se faz presente. Ela coloca o semiótico no campo de tudo o que é recalcado pelo simbólico, o semiótico, é, então, um “resgate poético do corpo materno” (BUTLER, 2003, p.126). Sua discrepância em relação à teoria lacaniana é que, enquanto para o primeiro essa relação primordial se perde para sempre e/ou sempre será subjugada, para Kristeva é somente no semiótico que mora a única subversão possível do simbólico.

A autora defende que a linguagem poética é o que rompe a lei paterna quando recupera a sua relação primordial com o corpo materno, ela seria o equivalente ao incesto lacaniano. Butler (2003) levanta um aspecto bastante contundente da teoria de Kristeva ao refletir sobre onde se localiza o princípio apontado pela autora semiótica. Butler (2003) questiona se esse corpo materno múltiplo, poético e pré-discursivo não é, ele também, “um efeito da cultura, ao invés de sua causa primária e secreta” (BUTLER, 2003, p. 123). Butler (2003) entende que colocar o potencial de subversão fora dos princípios da lei paterna faz com que não seja possível explicar o porquê de os desejos e punções naturais aparecerem mesmo sob o jugo social dessa lei. Para a autora, o corpo materno de Kristeva é, ele também, fruto dessa lei. Butler (2003) concorda que o simbólico recalca os sentidos semióticos que o corpo feminino representa, mas discorda que esse corpo esteja fora das normas culturais que o oprimem. O produtor do recalque e o recalcado, são produzidos dentro de uma mesma esfera cultural e um não está em estado de cultura enquanto o outro está em estado de natureza.

Para Butler (2003) é preciso levar em conta a lei paterna, dentro de suas complexidades, e não apenas negá-la. Ela acredita que opor-se a lei seria apenas lutar dentro de sua outra face, mas não abandonar seu próprio sistema.

Para evitar a emancipação do opressor em nome do oprimido, temos de levar em conta toda a complexidade e sutileza da lei, e nos curarmos da ilusão de um corpo verdadeiro além da lei. Se a subversão for possível, será uma subversão a partir de dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando ela se vira contra si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então

libertado, não para seu passado “natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais (BUTLER, 2003 p. 139).

A autora prevê uma “negociação” com a lei e, embora tenha feito um questionamento basilar no que se refere a luta feminista por emancipação quando analisou Julia Kristeva – ou seja – quando questionou sua teoria, tentando alcançar o princípio do problema e sua causa, entendeu que Kristeva apenas dava conta de resolver uma aparência que se manifestava, ela mesma, dentro da cultura que a produzia, mas ao entrar em “negociação” com a lei paterna que organiza a psiquê dessa sociedade específica, ela também resolve o problema apenas em sua aparência e recai no mesmo erro da teórica semiótica.

A lei do pai inaugura uma psiquê do homem moderno que tem na produção e no capital seus fundamentos sociais. A lei do pai só existe porque existe a lei da jurisdição, ou seja, a organização burguesa da defesa da propriedade privada. Pensar no indivíduo existencial sem colocar seu meio de sociabilidade em perspectiva e, aprisioná-lo em sua existência a esse modo de vida não dando a possibilidade de novas construções sociais, é aceitar o capitalismo como equivalente à natureza humana, imutável, impenetrável, quando na verdade ele é apenas uma etapa desse desenvolvimento.

Tanto estruturalistas quanto pós-estruturalistas que compreendem a cultura como “um conjunto de estruturas e significações linguísticas” (BUTLER, 2003, p.73), colocam a linguagem em uma superestrutura quando na verdade a única superestrutura está fundamentada nas relações de troca. As “significações linguísticas” são apenas um modo de manifestação aparente da cultura, elas são a organização da cultura e não sua essência. A essência dessa cultura que experimentamos é a organização material e econômica, que, fundada nas relações de troca, estabelece todas as outras formas de sociabilidade dos sujeitos sociais.

3.6 NEWS FROM HOME

Se no que se refere à linguagem as feministas pós-estruturalistas atribuem ao universo semiótico o território possível para o escoamento daquilo que é identificado com o materno, um filme é uma plataforma adequada a esse exercício. Por mais que Butler (2003) discorde da solução dada por Kristeva à problemática feminina e por mais que este trabalho entenda que no universo social a negociação defendida por Butler (2003) também não elucida o problema, para a teoria cinematográfica tais conceitos são consolidados.

E. Ann Kaplan, em *A Mulher e o Cinema – os dois lados da câmera* (1995), é uma das autoras responsáveis por entrelaçar linguagem, psicanálise e cinema e explica que dentro da teoria lacaniana o menino só deixa o universo imaginário após adquirir a linguagem. “Ele entra no mundo do simbólico, governado pela Lei Paterna que gira em torno do falo como significante” (KAPLAN, 1995, p. 39/40). O imaginário, portanto, pertence ao universo da mãe, quando ele ainda se sente parte integrante do corpo materno e o simbólico cria o universo do pai. Para Kaplan (1995) o cinema é um instrumento capaz de recriar o universo do imaginário de forma parcial.

Akerman exercita a escrita e a narrativa em seus filmes de forma a experimentar inúmeras formas de comunicação mas, em todas elas é possível identificar um desajuste proposital entre o texto e a execução da fala que desloca esse mundo simbólico corriqueiro e o transforma em um mundo poético. Em *Je tu il elle* (1974) a presença das disjunções seguidas das redundâncias, em *Les rendez-vous d'Anna* (1978) os blocos discursivos com longos monólogos, em *News From Home* (1976), que ganhará atenção especial neste momento, as cartas e uma forma de elocução displicente.

News From Home (1976) é um documentário com uma atmosfera autobiográfica que mostra diversos locais públicos de Nova Iorque como ruas, avenidas, metrô, trens e é permeado pela *voz over* da cineasta que pontualmente lê cartas que sua mãe enviava com frequência para a filha. Margulies (2016) diagnostica as formas utilizadas pela cineasta para se expressar como mecanismos que denotam ausência e comunicação deficiente. Segundo a autora, Akerman “subverte as distinções entre discurso e história, significado e efeito, e, por fim, como ela redefine a expressividade, não à custa da informação redundante, e sim por meio dela” (MARGULIES, 2016, p.247).

Pelo ponto de vista de Kristeva nesta subversão reside a poética do feminino e criador que rouba do significante elementos e o transmuta. Já Teresa de Lauretis (1984), também associada aos estudos de gênero pós-estruturalistas e a semiótica, pretende demonstrar a ligação entre a representação da mulher no cinema e sua falta de linguagem tanto no meio cultural como na própria tela. Para ela, uma cineasta não consegue produzir novos códigos, consequência de sua posição junto de todas as outras mulheres em uma sociedade machista, e cumpre seu papel apenas ao subverter as regras postas. “A mulher não pode transformar os códigos; ela apenas pode transgredi-los, complicá-los, provocá-los, subvertê-los, fazer da representação uma armadilha” (LAURETIS, 1984, p. 120-121).

Lauretis (1984) também busca em Lévi Strauss e na psicanálise sua interpretação feminista. Para a autora tanto uma explicação que coloca a mulher no contraponto como sendo “o outro” (Lévi Strauss e sua antropologia estrutural), quanto uma explicação que coloca a mulher como um ser incompleto (Freud e a psicanálise), acabam por torná-la uma propriedade, algo que está entre um signo e um valor, um valor de troca, um objeto mágico, mas que deve ser controlado, um ser, por fim, que é originador, mas que deve ser subordinado, um ser que apenas media a passagem do falo paterno ao falo do filho. Ela compara a mulher a um signo dentro da semiótica.

Compreende-se então que as mulheres não são apenas mercadorias ou objetos trocados pelos homens e entre eles, mas signos ou mensagens que circulam entre ‘indivíduos’ e grupos, garantindo a comunicação social. As palavras, como as mulheres, também tiveram outrora o valor de objetos (mágicos); na medida em que as palavras se tornaram propriedade comum, “*La chose de tous*”, perdendo assim seu caráter de valor, a linguagem “ajudou a empobrecer a percepção e a despi-la de suas implicações afetivas, estéticas e mágicas”. No entanto, “ao contrário das palavras, que se tornaram totalmente signos, a mulher permaneceu ao mesmo tempo um signo e um valor.” (LAURETIS, 1984, p. 103).

No plano da historiografia que foge ao abstracionismo da semiótica, teóricos como Peter Burke (*A Arte da Conversação*, 1995) apontam para o “ofuscamento” da existência feminina que os registros históricos contêm e para o tanto que a falta de narrativas femininas contribui para uma impossibilidade de identificação feminina nos discursos. Esse silenciamento²⁴, segundo o autor, é corroborado pelo fato de que o próprio levantamento de dados históricos oficiais sempre foi encomendado e realizado por homens.

As mulheres ficavam virtualmente ‘invisíveis’ para os historiadores no sentido de que a importância de seu trabalho diário, sua influência política (em todos os níveis da política), em geral, foi subestimada, e a mobilidade social foi, via de regra, discutida apenas em termos masculinos” (BRIDENTHAL E KOONZ, apud. BURKE, 2012, p. 76).

²⁴ Estes aspectos historiográficos serão mais bem caracterizados nos capítulos posteriores com Silvia Federici.

Por mais que a História oficialista deva às mulheres e minorias raciais e de classe suas representações e suas vozes, apenas providenciar sua subversão gerando maior representatividade é mais uma vez cair em soluções individualizadas e pontuais para o problema. O liberalismo muitas vezes coopta as pautas feministas e transforma o discurso do sucesso feminino em uma demanda que depende da meritocracia e da ascensão financeira. Dá-se voz a indivíduos caracterizados com as minorias que de alguma forma obtiveram sucesso e ascensão social (o negro, a mulher que sofreu abusos, o trabalhador que conseguiu fama e sucesso, etc) e dilui-se seus discursos como sendo representativos de todos que se identificam com suas pautas. A história dará voz a demandas individuais como se essas conquistas representassem uma vitória contra o *status quo*. Soluções essas aparentes e não transformadoras a ponto de desfalecer as estruturas. Negar a luta de classes como o cerne da questão é negar o princípio da exploração e das desigualdades e é nesse ponto que o pós-estruturalismo esbarra e acaba por ser um grande contribuinte para as pautas liberais, mais ajudando na permanência e sucesso das explorações capitalistas do que beneficiando todas as mulheres que são exploradas.

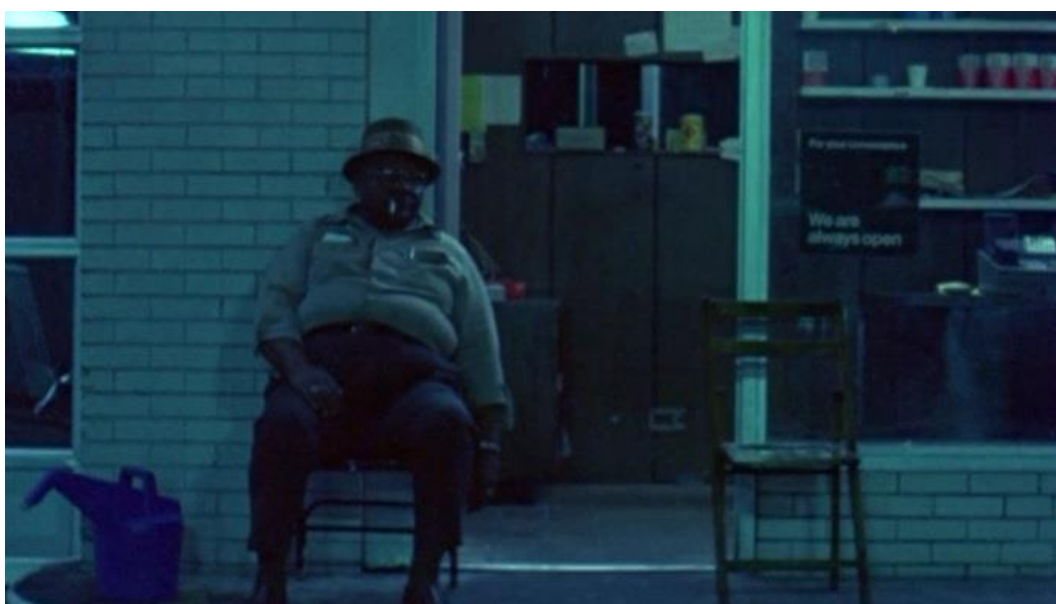
No caso de Lauretis (1984) que não vê a possibilidade da tomada pela mulher dos códigos linguísticos, ou de Kristeva que vê na linguagem poética o acesso ao princípio materno, mesmo os autores do sexo masculino que se utilizam dessas subversões estariam interpretando o mundo com um olhar feminino? E esse olhar seria, por isso, também contribuinte para a emancipação das mulheres e para a luta feminista? A linguagem parece encontrar empecilhos para a resolução do problema porque localiza os sujeitos como seres individuais e esquece da superestrutura que concentra todos os comportamentos culturais, inclusive a poética e a semiótica.

Dentre as diversas “formas de endereçamento” (MARGULIES, 2016) exploradas por Akerman em seus filmes, em *News From Home* (1976) a leitura das cartas da mãe transporta o espectador a um ambiente que remete à uma familiaridade pessoal da cineasta sem que para isso se estabeleça uma obra personalista e autocentrada, Margulies (2016) a nomeia de uma “singularidade aindividual”. Isso ocorre graças ao mecanismo de Akerman de tirar as informações que são relatadas nas cartas do foco. O ritmo linear, brando e tedioso com que o texto é narrado em *voz over*, a sobreposição dos sons da cidade que por vezes sobrepuja a audição do que está sendo lido, o grande volume de informações e descrições de acontecimentos que são elencados, os nomes de personagens que não aparecem na cena e são referenciados sem serem caracterizados ou explicados, todos esses elementos transformam

aquelas informações em vazias de significados e com a compreensão sobre o que é lido fragmentada pela audiência.

Akerman tira do espectador o desejo de saber detalhes para além do que é dito nas cartas. Esse desejo é suprimido pela aferição que se faz de que o repertório de sua mãe é limitado a um desejo de conexão com a filha que vive em outro continente e a uma preocupação com seu bem estar. Narrar detalhes do dia-a-dia, das datas comemorativas, dos acontecimentos cotidianos anuncia uma dedicação dessa mãe em tentar situar a filha dentro daquele ambiente familiar. Já Ackerman demonstra ser impossível que essa pretensão seja realizada a final, ao experimentar a nova cidade, ela está tentando criar conexões e situações. As cartas apresentam o conforto do que é banal e familiar para a narradora (Akerman), mas que é estranho ao espectador, já as paisagens de Nova Iorque se tornam familiares ao espectador pois ganham status central no filme, mas parecem estranhas a narradora que apenas “circula” nos espaços públicos enquanto são lidos os textos (Figura 7).

Figura 7: Akerman circula pelas ruas de Nova Iorque e flagra personagens



Fonte: *print screen* de News From Home. Direção: Chantal Akerman.: 1976.

Mesmo esse “circular” não é inserido pela figura de Akerman em cena. Ela nunca se apresenta em frente às câmeras e apenas temos acesso a um espectro de sua figura que se esvai por reflexos de vitrines ou janelas de taxis.

As cartas se situam a meio caminho entre fala e escrita, contato e distância. Elas trabalham o que o desejo – e, além disso, o desejo pela comunicação – pode significar: o escritor da carta só pode estabelecer contato com o destinatário por uma dinâmica textual fissurada, sempre falha (MARGULIES, 2016, p. 248).

Outro aspecto que se destaca na leitura das cartas é a forma como emissor e destinatário se confundem. A mãe reclama que Akerman demora para escrever ou a responde de forma evasiva, sem contar detalhes e novidades sobre sua vida. Mas quando o espectador do filme escuta a leitura é a própria voz de Akerman que dá verbalização às reclamações de sua mãe sobre ela. Akerman imprime no ritmo que dá às leituras uma materialidade concreta no que é dito. Junto do concreto do som, o concreto da cidade se molda em uma composição de imagens de longas durações. O baixo número de cortes e o excesso de duração e repetição de cada momento leva o espectador a esse desconforto reflexivo. Após a longa exposição, uma estação de metrô (*News from Home*, 1976) deixa de apresentar sua função mecânica e vulgar e passa a exibir cores, formas, dimensões e texturas que só são apreciadas com o tempo (Figura 8).

Figura 8: A permanência do quadro cria nova perspectiva ao olhar



Fonte: *print screen* de *News From Home*. Direção: Chantal Akerman.: 1976.

Esse subterfugio utilizado pela cineasta enxerta na audiência a necessidade de dissecar com o olhar todos esses lugares de passagem que são apresentados. Nelsson Brissac Peixoto (1996), apresenta o conceito de “passagem” não como uma falta, mas sim como uma ruptura, uma fuga, um prolongamento. Para o autor a passagem é uma “geografia que abole toda a história” (PEIXOTO, 1996. p. 239). Assim, o passar é o subverter dos limites territoriais ou mentais e inundar-se de possibilidades. Por mais que barreiras sejam impostas e até mesmo

a morte seja possibilidade concreta, o passar, o transpor, ainda emergem como uma força maior do que aquelas que tentam impedir o fluxo do “entre”.

O princípio desse processo é o movimento, que transforma o ponto em linha. Deleuze definiu assim essa condição: estar no meio, como o mato que cresce entre as pedras. Mover-se entre as coisas e instaurar uma “lógica do e”. Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade. O “entre-lugar”. Seu tecido é a conjunção “e...e...e”. Algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. Diferente de uma lógica binária, é uma justaposição ilimitada de conjuntos (PEIXOTO, 1996. p. 239).

Na coesão criada por Akerman entre aquilo que ela pretende mostrar junto com a forma pela qual se utiliza para mostrar, tanto o conteúdo mostra esse lugar de passagem quanto a própria montagem fílmica em que nos são apresentadas essas “justaposições ilimitadas de conjuntos”, imagens que formam um elencado “e...e...e...” Onde o que importa não é a conjunção cena X mais cena Y que formam o sentido Z, mas sim cenas X e Y que guardam sentidos X e Y dentro de si mesmas e, principalmente, nas passagens de uma para outra, nos seus “entres”. Cada uma como um lugar de passagem, como um fluxo transitório, como aquele lugar que quem é estrangeiro habita.

Em *Les rendez-vous d’Anna* (1978) Marc Augé (1994) contribui para a análise com seu conceito de não lugares que este trabalho atribui aos espaços onde os blocos discursivos são desenvolvidos no filme. Em *News from Home*, (1976) esses mesmos espaços, locais públicos, são também contemplados pela teoria de Peixoto (1996) que localiza esses locais como um intervalo, um espaço e tempo sem história definida onde tudo é passageiro e não permanece. Quando se reflete sobre o domínio da linguagem, seus defensores a privilegiarão como ponto central na ontologia humana. A pós-modernidade tem um olhar apurado para as questões da linguagem ao deslocar os problemas estruturais do mundo contemporâneo de suas pautas econômicas e de classes e levá-las às questões culturais. Neste ponto a linguagem cinematográfica de Akerman muitas vezes contempla as demandas do indivíduo pós-moderno. Resta saber se, retirando o foco da análise das questões filosóficas, psicanalíticas e linguísticas, todas essas centradas no indivíduo, é possível uma análise da obra

da artista que globalize e dê linhas historiográficas a essa mulher por meio do materialismo histórico dialético.

3.7 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Após apresentar e confrontar os autores selecionados para o desenvolvimento de sua teoria, Butler (2003) articula o uso político que fará de suas reflexões. Ela argumenta que “os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2003, p. 195).

Ela justifica que as identidades são geradas por regras e que essas regras incrustam as identidades nas relações de poder, portanto, ao contrário do fundamento das políticas feministas identitárias que buscam criar mecanismos de identidade para que, assim, pessoas que se reconhecem em seus pares possam agir politicamente, seria mais produtivo não esperar essa identificação ser forjada para que se constitua a ação. Mas, mesmo a ação se constitui em uma ação negociadora dentro do sistema e promotora de uma multiplicidade de representações que visam dar identidade para que todos os indivíduos se sintam contemplados e acolhidos. Ao não esperar pelo identitarismo, a autora acaba por sugerir buscas por inúmeras identidades. Butler (2003) acredita que se a sexualidade é construída culturalmente, quanto mais formas de sexualidade forem estabelecidas, maior será os ganhos políticos dos quais os indivíduos poderão usufruir. Para ela, não existem possibilidades fora da forma social e cultural capitalista porque ela entende esta como uma única cultura global.

Se a sexualidade é construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que esteja “antes”, “fora” ou “além” do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder (BUTLER, 2003, p. 55).

Essa visão não pressupõe a possibilidade de mudanças estruturais no que se refere à cultura e aos processos ideológicos. Certamente dentro da sociedade capitalista essas mudanças se tornam ontologicamente impossíveis de serem levadas a cabo simplesmente

porque o modo de produção cultural do capitalismo é este estabelecido e, por mais que ele seja capaz de fazer concessões essas concessões só acontecem mediante a uma reestruturação interna que beneficie o capital. Ou seja, dentro do capitalismo é possível haver negociações que dão aos indivíduos uma maior ou menor impressão de “liberdade” - como defende Butler (2003) em sua estratégia de ação política, - mas nunca dão a eles a verdadeira emancipação. No capitalismo somos todos livres apenas para consumir e produzir.

Para Bulter (2003), “em não havendo um repúdio radical de uma sexualidade culturalmente construída, o que resta é saber como reconhecer e “fazer” a construção em que invariavelmente estamos” (BUTLER, 2003, p.56). É aqui que o feminismo pós-moderno cai em um conformismo e em uma tentativa de negociação com o sistema imposto que acaba por desarticular o potencial revolucionário presente na pauta feminista e é aqui que, ao articular uma infinidade de possibilidades identitárias ele acaba por ilhar os indivíduos e criar bolhas que mais dividem os oprimidos, que não se reconhecem mais como uma categoria única, do que desarticula os opressores.

Ela acredita na multiplicidade dos discursos que acabam por estabelecer convergências de ideias que a princípio são imprevisíveis e inadvertidas. Seu pensamento, pós-moderno, alega que os sujeitos são frutos das construções discursivas criadas como regras sociais e que, quanto mais multiplicidade de discursos, maior representatividade e espaço para essas novas regras e leis que irão, enfim, contemplar os múltiplos gêneros e as múltiplas necessidades de cada indivíduo.

Se as regras que governam a significação não só restringem, mas permitem a afirmação de campos alternativos de inteligibilidade cultural, i.e., novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, então é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade (BUTLER, 2003, p.209).

A autora termina por atestar sua conformidade com o sistema estabelecido e reitera sua defesa de um compromisso político feminista de apenas negociação com espaços de fala e representatividade. Para ela o espaço do feminismo é um espaço de intervenção nas práticas de repetição dos discursos, de tentativa de multiplicar as representações dos indivíduos e de contestar os limites das representações já postas e consolidadas.

O feminismo de Judith Butler não pode ser um feminismo que realmente emancipa o mundo de uma lógica patriarcal machista simplesmente porque ele não olha para

os processos históricos e, com isso, não consegue encontrar a matriz de sua opressão. A contribuição da autora vem em mostrar como o sistema capitalista cria um ser humano cuja composição mental, linguística e existencial é corrompida e recalcada em prol da viabilidade de um sistema de alta produtividade em que o produto é reificado e fetichizado enquanto o homem é coisificado e tem sua natureza transformada em psicose embora não sejam esses, de modo algum, o foco de seu estudo e o objetivo de sua crítica. Para a teoria materialista histórica dialética, é importante se debruçar sobre o estudo de gênero proposto pela autora, fazer sua crítica e superação e colocar as questões de gênero dentro do espectro de reflexões do pensamento materialista contemporâneo.

Dentro deste paradigma pós-moderno que prevaleceu até os anos 90 como norteador da compreensão feminista, as teorias do cinema também se influenciaram pelas pautas da filosofia, da linguística e da psicanálise. Algumas características do cinema de Akerman a localizam como esta produtora coerente com seu tempo e com o pensamento dominante como é o caso de suas personagens errantes, não conectadas com um espaço e que buscam nos não-lugares (AUGÉ, 1994) e nos lugares de passagem (PEIXOTO, 1996) suas identificações fluídas.

Em *Les rendez-vous d'Anna* (1978) foram descritos os blocos discursivos e a concentração dos personagens em locais públicos e de passagem que denunciam um clamor de fragmentação histórica e de desilusão em que as relações parecem frágeis e o sujeito pós-moderno toma forma com sua negação da história em prol de uma singularidade exacerbada.

A singularidade aindividual (MARGULIES, 2016) deixa um sutil deslocamento no sentido banal do identitarismo caricato e reconecta esse ser pós-moderno a uma historicidade como foi caracterizado em *News From Home* (1976). Já em *Je Tu Il Elle* (1974), a desindividualização e o acúmulo aproximam Akerman de um desempenho performático mais apropriado à uma materialidade artística e menos pós-moderno.

4. EXPLODA A FAMÍLIA

Após o apanhado da teoria de Butler (2003) que é a figura mais influente na contemporaneidade no que se refere aos estudos de gênero, e uma primeira parte do trabalho dedicada aos aspectos que despertam atenção às pautas pós-modernas, no caso, filosofia, psicanálise e linguagem, e suas reverberações na produção fílmica, é intuito deste trabalho fazer um retrospecto sobre todo o desenvolvimento histórico das relações entre homens e mulheres e do desenvolvimento da instituição “família” por meio do entendimento materialista histórico dialético para que seja possível a compreensão de como a humanidade chegou neste modelo de civilização e por quais motivos o jugo da mulher pelo homem se fez útil para esse modelo de sociedade.

Com Engels (2016) será diagnosticada a origem da família desde os primórdios da sociedade selvagem até o estabelecimento da civilização greco-romana e germânica. Com Federici (2016), as mudanças sociais ocorridas na Idade Média e no pré-capitalismo e a nova sociedade a ser forjada no seio capitalista. Por fim, com Goldman (2014) a experiência revolucionária soviética como a tentativa emancipatória mais progressista já praticada e possíveis motivos pelos quais ela é interrompida pela contrarrevolução stalinista. E entre as exposições de tais autores, as análises fílmicas de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080, Bruxelles* (1975), *Saute ma ville* (1968) e de alguns documentários da cineasta como exemplos de desempenhos artísticos nos quais elementos artísticos correlacionados em sua forma e em seu conteúdo se aproximam do materialismo dialético.



Jeanne Dielman

Ilustração: Rafaela Martins

4.1 MATRIARCAS E DEUSAS

Em sua revisão histórica, Engels divide o desenvolvimento humano em três fases em que novas tecnologias mudam a forma do homem se relacionar com a natureza e incrementa a complexidade social. No estado selvagem o homem busca seus alimentos na natureza e desenvolve o arco e a flecha. Na barbárie tem-se a criação de gado e a agricultura, o homem passa a produzir fixado na terra; desenvolve-se a espada de ferro. Na civilização o homem comercializa e troca produtos, é o período da indústria; desenvolvem-se armas.

A organização desses estados de desenvolvimento não é linear e correspondente no que diz respeito à cronologia em todas as partes do mundo. Na Europa em que Engels vivia em 1891²⁵ a industrialização já se consolidava enquanto nos Estados Unidos a indústria nascente dividia o território com as culturas nativas anteriores à colonização. O

²⁵ Ano da quarta edição de *Origens da família, da propriedade privada e do estado*, edição atualizada.

pesquisador Lewis Morgan estudava os índios senekas-iroqueses, habitantes do estado de Nova Iorque. Ali Morgan, citado por Engels (2016), localizou a presença da “família sindiásmica” que tinha uma complexa divisão de matrimônio:

A descendência de semelhante casal era patente e reconhecida por todos; nenhuma dúvida podia surgir quanto às pessoas a quem se aplicavam os nomes de pai, mãe, filho, filha, irmão ou irmã. Mas, o uso atual desses nomes constituía uma contradição. O iroquês não somente chama filhos e filhas aos seus próprios, mas, ainda, aos de seus irmãos, os quais, por sua vez, o chamam pai. Os filhos de suas irmãs, pelo contrário, ele os trata como sobrinhos e sobrinhas, e é chamado de tio por eles. Inversamente, a iroquesa chama filhos e filhas os de suas irmãs, da mesma forma que os próprios, e aqueles, como estes, chamam-na mãe. Mas chama sobrinhos e sobrinhas os filhos de seus irmãos, os quais a chamam de tia. Do mesmo modo, os filhos de irmãos tratam-se, entre si, de irmãos e irmãs, e o mesmo fazem os filhos de irmãs. Os filhos de uma mulher e os de seu irmão chamam-se reciprocamente primos e primas. E não são simples nomes, mas a expressão das ideias que se tem do próximo e do distante, do igual ou do desigual no parentesco consanguíneo; ideias que servem de base a um sistema de parentesco inteiramente elaborado e capaz de expressar muitas centenas de diferentes relações de parentesco de um único indivíduo (ENGELS, 2016, p. 34/35).

Essa divisão familiar diagnosticada como famílias sindiásmicas também foi encontrada em outros povos como em tribos em diferentes regiões da Índia. As nomenclaturas que são dadas aos integrantes da família não dizem respeito apenas ao universo privado, mas sim possui funções essenciais para o funcionamento dessas sociedades.

Na época primitiva, ainda antes desse tipo de família sindiásmica, o sexo se dava de maneira totalmente livre e desorganizada, mas nesse estágio o homem ainda se encontrava no princípio de seu processo evolutivo como ser social e em muito se distanciava daquele que posteriormente viveria em tribos e comunidades coletivas com organizações mais complexas e parecidas com o tipo racional moderno. As sociedades que conseguiram ter resquícios e provas de suas existências já articulavam matrimônios por grupos e as linhagens delas se davam por meio da mãe já que uma mãe sabia quem eram seus filhos, mas o homem não tinha condição de saber de quem era pai. Nesse tipo de organização, os homens são polígamos, as mulheres são poliandras e os filhos são considerados comuns.

O incesto, ponto primordial para a teoria lacaniana citada no capítulo anterior, dá conta de um estágio de desenvolvimento humano estabelecido bem mais recentemente. Engels (2016) aponta que as relações sexuais entre pais e filhos se dava de forma natural como

qualquer outra troca sexual antes da família sindiásmica. O autor não dispensa a importância do estabelecimento do incesto como algo moralmente negativo para a posterior criação da família monogâmica e sua relação com o desenvolvimento da propriedade privada, Engels (2016) deixa claro que o incesto foi uma “invenção e das mais valiosas” (ENGELS, 2016, p. 43). Alguns povos em que o incesto era praticado:

Bancroft (*The Native Races of the Pacific States of North America* [As Raças Nativas dos Estados da Costa do Pacífico na América do Norte]) testemunha a existência dessas relações entre os kadiakos do estreito de Behring, os kadiakos das cercanias do Alasca e os tinnehs do interior da América do Norte inglesa; Letourneau reuniu numerosos fatos idênticos entre os índios chipevas, os kukus do Chile, os caribes, os karens da Indochina; e isso deixando de lado o que contam os antigos gregos e romanos a respeito dos partos, dos persas, dos citas e dos hunos, etc (ENGELS, 2016, p 43).

Após a família sindiásmica, Engels (2016) caracteriza a família punaluana como dividida de uma maneira “evolutiva” intermediária entre a sindiásmica e a monogâmica. Enquanto na sindiásmica as relações sexuais entre pais e filhos começam a ser excluídas, nas punaluanas a exclusão se amplia também para os irmãos. Ainda nesta fase só é possível estabelecer a linhagem da família por meio da mãe. Com a linhagem feminina o papel da mulher nas relações sociais é importante. Por mais que ela sofresse condições que hoje são consideradas violentas como a possibilidade de ser roubada por uma outra tribo, ainda sim, por sua função social, ela escolhia os parceiros e dividia e organizava a família que se constituía em toda a sociedade tribal. Fica nítido que mesmo com a proibição do incesto, enquanto a linhagem hereditária permanecia no domínio feminino e a mulher executava seu trabalho de maneira comunitária dentro da tribo, sua liberdade ainda era garantida ou pelo menos equiparada à masculina.

Ela preparava os alimentos e cuidava da casa, mas, caso os homens deixassem de trabalhar e de trazer os insumos e materiais necessários para a subsistência das tribos, eram expulsos do leito conjugal e punidos socialmente. A vida privada ainda não existia e todas as resoluções e práticas eram feitas em prol da vida comunitária. “Uma das ideias mais absurdas que nos transmitiu a filosofia do século XVIII é a de que na origem da sociedade a mulher foi escrava do homem” (ENGELS, 2016, p 58).

Não foi, portanto, diretamente a proibição do incesto que inicia o processo de subordinação da mulher pelo homem, mas sim a privatização e domesticação de seu trabalho e

o posterior implemento da monogamia, estes sim, ajudados pela proibição do incesto. Resumindo: a proibição do incesto é um dos desdobramentos da privatização do trabalho feminino em decorrência da propriedade privada, mas não sua causa primeira.

As gens, ou clãs, se estabelecem como um estágio evolutivo desses tipos de sociedade em que as comunidades já são muito numerosas e é possível que integrantes de uma gen se case com o de outra. Com as gens fica proibido o casamento consanguíneo e agora, como nas famílias sindiámicas, começa a haver uma exclusão progressiva dos parentes e o casamento por grupo vai dando lugar ao casal monogâmico. Junto com essas mudanças matrimoniais existe o início da criação de animais e o incremento da agricultura. As tribos que cercavam animais e plantações eram mais saudáveis e tinham melhores condições de nutrição.

Na família sindiásmica, o homem procurava os alimentos e era responsável pelos instrumentos de trabalho necessários para as atividades de caça e pesca, da mesma forma a mulher preparava os alimentos, confeccionava as roupas e os artigos necessários ao seu trabalho, era responsável, portanto, pelos utensílios que iria precisar para isso. Quando o casal se separava, cada um carregava consigo seus bens, instrumentos de trabalho e utensílios. Esses pertences acabavam por ser herança dos indivíduos que tinham na divisão do trabalho suas funções sociais. A economia doméstica era comunista e abarcava numerosos núcleos familiares. Os bens, frutos do trabalho direto de cada indivíduo, ficavam, à princípio, para irmãos e irmãs e depois para outros membros da família, mas ainda sociabilizados na comunidade após a morte de um de seus integrantes.

Quando o homem começa a cercar a terra, ainda seguindo a cultura sindiásmica, é a ele que pertencem os animais e os produtos de seu trabalho. Como a produtividade aumenta, ele começa a estabelecer relações de troca e de compra e venda. Surge a classe dos comerciantes que, sem trabalhar na produção, especula e explora produtores e compradores. Uma ponte entre produção e mercado, os comerciantes ganham grande importância e influenciam a sociedade pré-capitalista, cria-se a moeda cunhada que não mais vale pelo peso do metal. As relações econômicas se tornam cada vez mais abstratas e complexas.

O trabalho do homem passa por um incremento e adquire mais valor. Esse homem precisa garantir o reconhecimento dos filhos que irão herdar sua propriedade. A mulher que antes tinha em seu trabalho um status social tão importante quando ao do homem passa a ser privatizada. Agora o casamento é monogâmico para a mulher (porque nunca deixou de ser

poligâmico de fato para os homens) e o patriarca tem como saber quem são seus filhos legítimos.

O desmoronamento do direito materno, a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada sobretudo entre os gregos dos tempos heroicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida (ENGELS, 2016, p. 69).

Engels (2016) destaca a sociedade grega que teve um grande avanço no período heroico e que já contava com uma literatura requintada permitindo uma pesquisa histórica mais rica. O autor cita Marx que evidencia a queda da figura feminina vista, na mitologia, com grandes poderes, como deusas, e que no período heroico é desconsiderada como cidadã e colocada em uma situação privatizada e concorrencial com outras mulheres escravas. Engels (2016) retoma à Odisseia de Homero para atestar como as mulheres se tornam um prêmio, um objeto sob o jugo de guerreiros. Cita também a *Ilíada* que “gira em torno de uma disputa mantida entre Aquiles e Agamenon por causa de uma escrava” (ENGELS, 2016, p.75). Nessas narrativas, os filhos das escravas nascem livres e detentores do direito de uma pequena herança paterna. É estabelecido que o homem pode usufruir do leito de escravas e de quantas mulheres desejar, mas às mulheres a monogamia é imperativa e a traição passível de punições severas.

Engels (2016) rompe com a ideologia burguesa de amor romântico vinculado à monogamia, muito em voga na Europa do século XIX. O único vínculo entre monogamia e burguesia de fato, se estabelece no sentido de que a primeira só passa a existir na história da Humanidade quando a propriedade privada triunfa. O pensador cita a si mesmo e a Marx na obra *A ideologia alemã* (1846) para relembrar suas conclusões de que a primeira divisão do trabalho que se estabeleceu foi a do homem e da mulher com a motivação da procriação. Mas, em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (2016) ele amplia o pensamento e certifica que a primeira incompatibilidade de classes é gerada pelo *status* do homem e da mulher dentro do sistema monogâmico de casamento “e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino” (ENGELS, 2016, p 79).

Junto com as transformações sociais e com o rebaixamento do papel feminino dentro da sociedade grega, se estabelece o Estado como uma nova organização social que muda

completamente o sentido de território e sociedade. Para que o Estado se estabeleça, as gens precisaram sofrer uma grande derrocada. A sociedade gentílica teve um crescimento tão grande em Atenas que contradições de classes começaram a ficar evidentes. Em Roma as gens também se transmutaram já que no mesmo território das famílias clássicas inúmeros povos bárbaros chegavam e se fixavam. Uma aristocracia gentílica tenta se estabelecer, mas o Estado acaba por organizar de forma mais eficiente esta sociedade detentora de uma numerosa plebe que, embora não possua direitos, tem muitos deveres e paga impostos.

No caso dos germanos, a conquista bélica de vastos territórios também faz com que a necessidade de um Estado organizado apareça para filtrar as contradições culturais e sociais e para organizar os impostos. As gens germânicas, no entanto, estenderam algumas de suas formas organizacionais por muitos séculos adiante mudando apenas alguns traços de suas características. As famílias nobres e detentoras de terras começavam a sofisticar seus regimes de servidão e o campesinato, vinculado à terra, também se configurava como o elemento produtor central nessas sociedades até o pleno estabelecimento da baixa Idade Média.

O Estado é fruto do avanço de uma sociedade que se vê enredada por contradições e que já não consegue lidar com seus antagonismos de forma natural. Ele artificializa as relações em prol de organizar essas contradições. Ele é colocado em aparência e de forma artificial “acima” da sociedade para filtrar as relações de poder. “O Estado não é pois, de modo algum, um poder que se impôs à sociedade de fora para dentro; tampouco é ‘a realidade da ideia moral’, nem ‘a imagem e a realidade da razão’, como afirma Hegel” (ENGELS, 2016, p. 208).

Como parceiro e colaborador de Marx que era, Engels (2016) não deixa de evidenciar a contradição da sociedade que inicia seu processo civilizatório. O progresso dos meios de produção só foi possível de acontecer com a derrocada feminina, com a monogamia, com a escravidão e com as riquezas privadas. Para lidar com os arranjos que fundamentam essa sociedade civilizada nascente, as contradições intrínsecas a ela precisam ser administradas. Junto com a monogamia vem a prostituição e o heterismo; junto com o trabalhador livre vem o escravo. Dentro dessas práticas não é o homem adepto da prática do heterismo que é julgado na sociedade, mas sim a mulher, concubina, que vê sua moral rebaixada. Em sentido paralelo, o dono da terra é exaltado com poder político e social enquanto o trabalhador, produtor de fato, é escravizado e rebaixado a um *status* animalesco e inferior.

A mulher só deteve poder social enquanto seu trabalho, nas sociedades tribais, tinha igual relevância em comparação ao trabalho masculino. Quando o governo do lar perde o

caráter social, a mulher transforma-se em criada e seu árduo trabalho doméstico sequer remunerado é. Para Engels (2016) foi a indústria capitalista moderna que devolve à mulher (somente à proletária) o poder de executar um trabalho de relevância social. Mas fica claro que esse trabalho vem junto com a exploração de sua mão de obra que é mal remunerada e às custas de duplas jornadas (com o acúmulo das atividades domésticas) e da negligência com o cuidado com os filhos.

Os marxistas veem no proletariado e, neste caso, na mulher proletária a força revolucionária possível, pois é nesse espaço que as contradições explodem e não podem mais ser conciliadas. Somente uma mulher que sai do espaço privado é capaz de se articular e organizar politicamente. Por outro lado, um adendo feito por Wendy Goldman (2014)²⁶ também demonstra que, enquanto na sociedade capitalista o trabalho da mulher proletária é essencial para o início de seu processo de emancipação e deve ser estimulado nos processos transicionais para o socialismo (como na ditadura do proletariado), esse trabalho acaba também por se “masculinizar”, ou seja, o trabalho doméstico continua sendo visto como degradante e não passível de remuneração e somente uma mulher localizada na esfera pública do trabalho, ou seja, na esfera racional e masculina, terá como empreender sua liberdade.

Para Engels (2016) junto com a incorporação feminina à indústria social e aos trabalhos remunerados, o próprio casamento monogâmico terá que ruir para a passagem para uma sociedade comunista de fato. Junto com Marx, suas ideias terão um vislumbre de concretização dentro da Revolução Russa de 1917. A tentativa de criação de refeitórios, lavanderias e creches comunitárias são um exemplo de transformação na vida familiar e liberação feminina das tarefas domésticas em prol de uma indústria sociabilizada e remunerada de tarefas antes relegadas ao lar.

Quando os meios de produção passarem a ser propriedade comum, a família individual deixará de ser a unidade econômica da sociedade. A economia doméstica converter-se-á em indústria social. O trato e a educação das crianças tornar-se-ão assunto público; a sociedade cuidará, com o mesmo empenho, de todos os filhos, sejam legítimos ou naturais. Desaparecerá, assim, o temor das "consequências", que é hoje o mais importante motivo social — tanto do ponto-de-vista moral como do ponto-de-vista econômico — que impede uma jovem solteira de se entregar livremente ao homem que ama. Não bastará isso para que se desenvolvam, progressivamente, relações sexuais mais livres, e também para que a opinião pública

²⁶ Que será mais bem explicado nos tópicos seguintes

se tome menos rigorosa quanto à honra das virgens e à desonra das mulheres? E por último: não vimos que, no mundo moderno, a prostituição e a monogamia, ainda que antagônicas, são inseparáveis, como polos de uma mesma ordem social? Pode a prostituição desaparecer sem levar consigo, na queda, a monogamia? (ENGELS, 2016, p. 92).

Para Engels, com a sofisticação e posterior superação do capitalismo, a produção se torna tão eficiente que o tipo de organização social de classes que temos se torna um empecilho para a continuidade do avanço da humanidade. Ele vê como um processo histórico natural o desaparecimento das classes sociais bem como o do Estado. Em uma de suas frases célebres, afirma que na sociedade comunista, a máquina do Estado será apenas uma lembrança relegada aos museus de antiguidades.

4.2 JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080, BRUXELLES

Um título de filme que na verdade é um endereço. Um endereço que é a residência de uma mulher. Logo no título, Chantal Akerman já escancara o que será a apresentação de uma mulherilhada em seu próprio lar. Para ter alguma identidade não basta apresentar Jeanne, é preciso apresentar um endereço. Jeanne Dielman é a mulher do lar, a mulher apartada dos meios de produção e, portanto, eliminada do espaço social. A mulher silenciada e silenciosa, incapacitada das apreensões políticas. Ela é a efigie da queda do direito materno supracitada. Mas Jeanne Dielman também se prostitui para complementar sua renda. Aqui a dialética de sua condição já se estabelece. Mais uma vez o formalismo subversivo de Akerman foge de categorizações estereotipadas e estetiza as ações cênicas em prol de um resultado surpreendente.

A obra de 1975 possui três horas e vinte minutos de duração e se desenvolve mostrando a rotina de uma dona de casa durante três dias de sua vida. Dielman (Delphine Seyrig) é uma viúva, mãe de um garoto de 16 anos. Cada uma hora de filme mostra com minúcia os afazeres domésticos de Dielman durante um dia. A personagem percorre seus dias entre louças para lavar e botões de casacos para costurar, e, todas as tardes, recebe, em sua casa, clientes que lhe pagam por sexo. A disciplina com que as atividades são executadas, feitas quase todas seguindo uma ordem de rotina, são as pistas para o espectador que percebe, na sutileza da deterioração das atividades, o esgotamento da personagem.

Ivone Margulies (2016) aponta para um equilíbrio excessivamente perfeito pelo qual tema e forma fílmica se estabelecem. “O filme cumpre o mandato da compulsão obsessiva e seu equilíbrio toma como pretexto uma apresentação excessivamente ritualizada de rotinas domésticas” (MARGULIES, 2016, p.139). A estrutura cinematográfica exacerba a exibição de cenas banais, como quando observamos o passo-a-passo do preparo em tempo integral de um bolo de carne, e suprime cenas que no cinema ilusionista seriam exploradas à exaustão como os momentos em que ela faz sexo com seus clientes. Isso demonstra uma troca de opção de representação dessa dona de casa. Cenas que seriam apenas aludidas no cinema ilusionista ganham equivalência formal e dramática com as que são consideradas grandes eventos.

A minúcia com que as atividades da personagem são mostradas se refletem sobre o estado privatizado dela. Dielman sempre está só e os raros momentos de diálogo da personagem têm seu ápice quando seu filho (Jan Decorte) chega a casa para jantar e dormir. A câmera permanece em uma distância média da personagem e sua altura é compatível com a altura de Akerman que promove assim a tomada de um espaço objetivo na cena feito pelas lentes. Akerman, em entrevista para a revista *Câmera Obscura* (1977), afirma que o único jeito que encontrou de trazer verdade para o conteúdo do filme que abordava era enaltecendo o fato de que o olhar da câmera é o olhar dela mesma, e que a única objetividade que se alcança ao produzir um filme é demonstrar a presença da câmera, colocá-la em cena.

Mas, mesmo com a assimilação da presença da câmera, ela o faz com uma distância fixa que nunca muda. “Você sempre sabe qual é o ponto de vista. É sempre o mesmo [...]. Eu não chego muito perto, mas não me afasto muito [...]. Não é um olhar neutro, [...] mas a câmera não é voyeurística no sentido comercial, porque você sempre sabe onde eu estou. Você sabe que não foi filmado pela fechadura” afirma Akerman em entrevista para a *Câmera Obscura* (1977, p.119) citada por Margulies (2016, p. 142). Isso fica muito nítido na montagem que se prolonga por cenas de duração longa, com poucos cortes e nas quais quem se move é sempre a personagem. Mesmo quando Dielman se afasta para buscar algum objeto, a câmera permanece parada resultando em enquadramentos onde o rosto ou outras partes do corpo acabam cortados (Figura 9). Quando a personagem termina uma atividade, apaga a luz e sai de cena, ainda sim a câmera permanece parada por alguns segundos antes que haja o corte, esse atraso reitera esse ponto de vista.

Figura 9: A câmera parada gera planos que fragmentam e descentralizam a personagem



Fonte: *print screen* de Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles.

Direção: Chantal Akerman: 1975.

A maior parte do filme se desenvolve com cenas que demonstram uma obsessão de Dielman por sua rotina e a importância que “matar o tempo” tem na vida dessa mulher. São cenas meticulosamente dirigidas por Akerman. Margulies (2016) destaca o fato de que, embora o espectador se depare com durações de atividades “intermináveis”, a execução diegética na cena nunca é executada na íntegra por mais de uma vez. Não é, portanto, a integralidade que dá o senso de marasmo, mas a duração e repetição das temáticas. Seriam estas cenas consideradas tão cotidianas que em outro contexto não teriam valor cinematográfico justamente por serem cenas que mostram a vida privada de uma mulher classe média. O trabalho escondido e banal é dilatado e inquieto por ser tedioso e mecânico. Janet Bergstrom (1979), em artigo à revista *Câmera Obscura*, explica que são justamente essas cenas as promotoras de ansiedade e desencadeadoras de uma gradual atenção do espectador que assiste o filme.

Cada tarefa é como uma unidade narrativa fechada, porém levemente vinculada, que representa uma renderização obsessivamente precisa, em duração e detalhe, de seu equivalente naturalista. O fato de vermos esses movimentos em sua duração real, gradualmente, aumenta nossa atenção para sua construção e importância. Estes são os eventos que normalmente são eliminados ou ocorrem em segundo plano em filmes.

Existem elipses, mas são deslocadas em relação ao cinema dominante²⁷
(BERGSTROM, 1979, p. 116).

Colocar em cena atividades desenvolvidas em tempo real acaba por denunciar a “natureza particularizante do evento cinematográfico” (MARGULIES, 2016, p. 140). Tudo no cinema de Akerman é calculado e cada detalhe, do profílmico ao extracampo, da montagem à edição, dos diálogos aos silêncios, da presença dos atores e dos não atores, dos objetos cênicos à performance corporal, enfim, tudo é deslocado e subvertido de maneira que códigos que ora denunciam a forma cinematográfica, ora criam uma nova linguagem, saltem ao olhar do espectador e o façam participar ativamente do evento a que assiste. Todos os envolvidos na produção e recepção da obra experimentam a mesmice. Ela não é apenas representada, mas materializada. A estrutura do filme é padronizada, a personagem tem comportamentos repetitivos e o espectador sente tédio.

O maior trunfo feminista de *Jeanne Dielman* (1975) é mostrar os aspectos castradores dessa rotina que acabam por despersonalizar a personagem e transformá-la em um ser sem subjetividade ou, até mesmo, historicidade. Jeanne Dielman é um índice, uma alegoria, mas não uma alegoria que representa um ser médio, estereotipado, mas uma alegoria que representa o que sobra de uma mulher quando sua função social dentro do capitalismo é demonstrada, ou seja, a mulher, dentro do capitalismo é uma alegoria por si só.

Peter Burke, em sua obra *A Arte da Conversação* (1995), aponta inúmeros indícios que percorrem a História de que o silêncio da mulher é estimulado pelo patriarcado e desenvolvido ostensivamente e com o resultado eficiente do “ofuscamento” da existência feminina. Esse silenciamento, já apontando anteriormente por Engels (2016), também é exemplificado por Burke (1995) com a Grécia antiga quando Aristóteles, inspirado em um pensamento de Sófocles, retoma um provérbio grego em que se diz que o “silêncio dá graça à mulher” (BURKE, 1995 p.164), e perpassa todas as eras de desenvolvimento da cultura ocidental como na Idade Média (que será explanada no próximo tópico), e na Idade Moderna quando a política e o espaço público são ainda privilégios exclusivos do sexo masculino.

Mesmo com o advento da industrialização e da retomada da função social do trabalho feminino nas fábricas, a força de trabalho da mulher continua a ser explorada sem que sua subjetividade seja historicizada. Burke (1995) atribui essa negligência ao fato de que o

²⁷ Tradução própria

próprio levantamento de dados históricos oficiais sempre foi encomendado e realizado por homens.

As mulheres ficavam virtualmente ‘invisíveis’ para os historiadores no sentido de que a importância de seu trabalho diário, sua influência política (em todos os níveis da política), em geral, foi subestimada, e a mobilidade social foi, via de regra, discutida apenas em termos masculinos (BRIDENTHAL E KOONZ, apud. BURKE, 2012, p. 76).

Além de desprovida de historicidade a alegórica Jeanne Dielman é excluída do domínio pleno da linguagem. Sua dificuldade de expressão é demonstrada não somente pelos longos períodos em que passa sozinha em casa, mas também nos momentos em que precisa responder uma carta ou entreter o bebê da vizinha. Nos poucos momentos de diálogo do filme a personagem tem profunda dificuldade de conexão com seu filho, essa existência degenerada é fruto da castração que sofre sua dignidade com a privatização de seu corpo e de sua força de trabalho.

Seu repertório dá indícios de ser limitado e mesmo que não o seja de fato, suas opiniões e expressões raramente são requisitadas e, portanto, pouco elaboradas. Eni Orlandi, em *As Formas do Silêncio – No movimento dos sentidos* (2010), investiga os potenciais que existem de significação do silêncio por meio da análise do discurso. Para Orlandi (2010) o silêncio possui uma constituição dupla e ambígua, pois, se para a sociedade representa a falta de sentido, para a linguística o silêncio é o que significa. As palavras apenas representam, mas somente o silêncio é, ele é sentido em si, ele é concretude.

Pensar em uma obra cinematográfica tão intensamente fundada nos silêncios que produz é pensar nela como obra produtora dos sentidos do ser por excelência. Ao mesmo tempo em que se faz a denúncia do silenciamento e da opressão daquela personagem, a cineasta só poderia fazê-lo por meio da representação do silêncio que permeia aquela vida. Nenhum discurso daria conta de tal denúncia. Orlandi (2010) deixa clara essa ambígua função do silêncio ao explicar que em nosso contexto social o indivíduo busca, por meio das palavras, renunciar a sua significação primordial para preencher o espaço com a produção do que ele entende por sentidos.

Assim, pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer

intervir as ‘fissuras’ que nos mostram efeitos de silêncio. O Outro está presente mas no discurso, de modo ambíguo (presente e ausente). E os modos de existência (presença) das personagens do discurso são significativos (ORLANDI, 2010, p. 48).

A sociedade educa, então, o homem para entender o silêncio como vazio e o discurso como preenchimento e assim, se inaugura o poder dado ao discurso e a quem detém a fala, no caso, à figura masculina dominante. Isso permeia toda a história e caracteriza o silenciamento feminino. Ser mulher é ser um indivíduo que não detém a língua, mas que apenas se articula pela linguagem do grupo dominante. “Em outra metáfora contundente, as mulheres foram descritas como exemplo de grupo ‘abafado’, somente capaz (em muitas vezes e lugares) de expressar suas ideias por meio da linguagem dos homens dominantes” (ARDENER apud. BURKE, 2012, p.76).

Transformar, então, o silêncio opressor em um mecanismo não só de denúncia da privatização da personagem, mas também em um índice semiótico daquilo que é em essência. Daquilo que apenas existe de forma concreta sem as artimanhas artificiais que a sociabilidade impõe. O formalismo de Akerman sugere a primazia daquilo que é considerado intervalo, pausa, ou movimento banal, corriqueiro, desimportante. A linguagem feminina dentro da lógica patriarcal capitalista é a linguagem do silêncio, e se ela é submissão, deve-se também ser transmutada em subversão.

Em uma obra em que os diálogos são escassos, aqueles que acontecem garantem momentos de relevância na diegese fílmica. Quando Dielman tem a oportunidade de se relacionar com seu filho, suas conversas acusam o processo de submissão patriarcal. Em um dos momentos de conversa entre mãe e filho, o rapaz sugere que se fosse uma mulher seria incapaz de ter relações sexuais com alguém sem sentir amor pela pessoa (ele não sabe que a mãe se prostitui). Dielman apenas responde a seu filho dizendo que ele não é uma mulher. Ou seja, ele nunca saberá como é ser uma mulher em uma sociedade machista. Essa cena se desenvolve e, no fim, dá-se a entender que ela não casou com o pai de seu filho por amor, mas sim em busca de proteção e para cumprir as exigências sociais. Enquanto seu filho pode vislumbrar um anseio romântico burguês, Dielman escancara em seu discurso que, para a mulher, esta não é uma opção viável porque dentro da lógica burguesa capitalista a mulher simplesmente não goza de autonomia sobre si mesma.

Essa relação entre ela e o falecido marido é comparada aos homens que ela recebe em sua casa de maneira frígida e impessoal com o único intuito de que eles paguem

o serviço. É nessa relação objetificada que a personagem se encontra e dela que não consegue se libertar até que, no fim do terceiro dia, sua liberação vem com o assassinato de um de seus clientes. A cena é mostrada com a mesma distância e frieza que a personagem executa qualquer outra ação de seu dia-a-dia. Um momento de clímax como esse seria explorado de forma bastante emocional e intensa no cinema comercial, mas a opção de Akerman acaba ser por colocar o espectador em uma posição de alguém que apenas espia pelo reflexo do espelho a ação derradeira (Figuras 10 e 11).

É claro que o questionamento do porquê de essa personagem ter tomado tal atitude desencadeou inúmeras discussões a respeito do filme. Muitas militantes feministas que assistiram a obra na época criticaram Akerman por ter manchado as mãos de sua heroína de sangue e feito assim com que sua moral sofresse uma derrocada.

Em “Jeanne Dielman: Death in Installments” (Jeanne Dielman: Morte em Prestações”), Jayne Loader pretende “corrigir” o filme de Akerman: perfeito, em sua opinião, não fosse a inclusão de um “assassinato sensacionalista”, um evento desnecessário introduzido no filme por razões puramente retóricas. Para Loader, Akerman sucumbe “às demandas da forma cinematográfica narrativa tradicional que exige um final excelente e à cultura que exige uma mensagem bem empacotada e totalmente aceitável” (LOADER apud MARGULIES, 2016, p. 174).

Mas, se voltarmos nossa atenção para o processo de privatização pelo qual a mulher passa no decorrer da História como foi investigado por Engels (2016), é fácil perceber que os padrões sociais e legais e a subjetividade e educação dos seres humanos se dá única e exclusivamente pelo crivo masculino. Mostrar uma personagem amoral, roubada de sua subjetividade e desvinculada das preocupações legais masculinistas é criar um índice autônomo para essa mulher.

Figura 10 – Jeanne Dielman avança contra o cliente



Fonte: *print screen* de Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles.

Direção: Chantal Akerman: 1975.

Figura 11 – A personagem desfere o golpe com uma tesoura



Fonte: *print screen* de Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles.

Direção: Chantal Akerman: 1975.

Ela é uma mulher privada de um espaço social e, portanto, impedida de qualquer chance de reconhecimento de pares ou de classe. Ela é um ser totalmente individual e individualizado. Mesmo quando conversa brevemente com sua vizinha, que se encontra no

mesmo patamar social, não consegue desenvolver consciência de classe ou identificação porque ambas estão ilhadas em suas condições. Primeiro ela é arduamente filmada dentro de sua pequenez social e mental. Explora-se todo o alienamento pelo qual seu corpo e sua mente passam. Seu trabalho, de repetição infinita e reconhecimento anulado, se estende pelos dias a fio. A indicialidade que permeia todas as ações coloca o ato de descascar batatas no mesmo grau de importância do que o ato de assassinar um homem, e dentro do mundo de Dielman, por que não seria assim? “Quando ela bate o copo na mesa e você pensa que o leite vai derramar, isso é tão dramático quanto o assassinato” (AKERMAN apud MARGULIES, 2016, p. 137).

É importante esclarecer a intenção indicial de tipos que Akerman imprime a sua obra. Ela não se preocupa em estabelecer a psicologia de sua personagem, suas motivações e seus medos. Pelo contrário, ela formaliza ao máximo as atividades no profílmico tendo uma preocupação com o desempenho e a criação de um sentido semiótico a partir da acumulação de tarefas que algumas vezes são feitas com excessiva equivalência à vida real e ao naturalismo (como no caso de *Jeanne Dileman* - 1975) e outras vezes beiram ao *non sense* como em *Je tu il elle* (1974) ou em *Saute ma Ville* (1968). São estratégias que irão se repetir durante toda a cinematografia da artista. O cinema de Akerman é um cinema que discorre sobre temáticas e não sobre a trajetória subjetiva e psicológica de seus personagens, ao propor temas e tipos, seu cinema modifica a ordem masculinista e, mesmo que assistamos a um filme em que a personagem trabalha ordem e organização, a própria forma fílmica desorganiza o *status* de pensamento do que seria o comportamento de uma mulher na sociedade machista.

Essa negação da psicologia da personagem fica nítida quando a câmera para se coloca em cena fazendo com que o espaço cênico ganhe igualdade de importância dentro do filme em relação aos personagens. “Durante todo o filme, o olhar da câmera se recusa a dar centralidade às personagens” (MARGULIES, 2016, p. 149). A câmera, na primeira parte do filme, sempre está posicionada nas portas dos cômodos, essa é a distância e a presença em que Akerman se coloca. As personagens se desenvolvem em cena, mas não são o motivo da cena, o espaço e os objetos protagonizam em igual medida. Isso é natural se levarmos em conta a natureza das tarefas realizadas pela “mulher do lar”, o lar é uma extensão dessa mulher, ele é personagem de igual importância. A psicologia desta mulher tanto não é levada em conta como é equiparada a uma falta de subjetividade, a um cômodo da casa. No terceiro dia essa equivalência fica ainda mais nítida quando a ordem é rompida. Os objetos ganharão um espectro animado, como que ganhando vida.

A “indiferenciação diegética” (MARGULIES, 2016, p.150) é marca que se exacerba dentro do que Margulies (2016) chama de cinema hiper-realista de Akerman. Conforme as atividades de prostituição de Dielman são colocadas em equivalência com a rotina doméstica as primeiras vão se diluindo na segunda. Para uma análise materialista dialética, a exacerbação da contradição da função mulher dentro do capitalismo cumpre seu papel de uma maneira anticapitalista já que as estruturas e as instituições capitalistas existem justamente para abafar as contradições dentro do sistema. Akerman mostra a instituição familiar com suas contradições estruturais não colocadas como um problema, um conflito, uma falha, uma exceção, mas sim colocada como intrínseca, como elaborada, como estabelecida e em equivalência.

O drama de Dielman começa a se estabelecer de fato no terceiro dia. O rigor de sua rotina sofre o primeiro desvio ao percebermos que ela começou suas atividades do dia mais cedo. Desse marco em diante toda a firmeza e precisão que diagnosticamos na execução das atividades começa a ruir. O espectador, durante a primeira metade do filme, tem seu olhar treinado para identificar qualquer sinal mínimo de desvio nas tarefas da personagem justamente por conta do marasmo das cenas. Quando “tão pouco” é exibido, qualquer detalhe de transformação ganhará proporção grande em nossa percepção. “Essa uniformidade nos permite perceber, no profílmico, o sinal mesmo da alteração. Percebemos a paixão que pode existir por trás da expressão calma de Jeanne e, retrospectivamente, começamos a ler essa expressão aparentemente imutável como que refletindo a crescente angústia do silêncio” (MARGULIES, 2016, p.153).

Quando Dielman esquece de fechar a sopeira onde sempre deixa o pagamento que seus clientes lhe dão, quando os pratos permanecem ensaboados mesmo depois do enxague distraído, quando imprecisões começam a marcar o prenúncio de uma desordem que se instala dentro da personagem o espectador se depara com objetos que ganham vida e materializam a condição interna da personagem. Em uma analogia arbitrária, é possível comparar essa figura feminina com aquela da princesa Branca de Neve que, não tendo um espaço social para se desenvolver, percorre seus dias limpando a casa dos sete anões. Em uma cena que habita o subconsciente de qualquer garota que já teve contato com a história, a princesa começa a se comunicar com pássaros e objetos de limpeza. Em *A Bela e a Fera*, a protagonista, trancada dentro de um palácio, mais uma vez, suprimida de um espaço e função social, se relaciona com candelabros, bules e xícaras.

Dielman, a anti-princesa dos contos de fadas, problematiza essa relação domiciliar em que objetos animados ganham equivalência em suas construções subjetivas com a condição feminina. “O animismo – a atribuição de vida consciente às formas materiais da realidade – serve, em parte, como metáfora para um tipo de aleatoriedade: a aparente resistência de uma ordem material em ser domesticada. O colapso de Jeanne no terceiro dia, por exemplo, é encenado principalmente como uma luta contra os objetos” (MARGULIES, 2016, p. 167).

Tantas regras e tanto zelo pela manutenção da casa e dos objetos enredam a personagem em um movimento obsessivo-compulsivo que ilustram uma resistência e um impedimento da autonomia. Dielman não quer perder o controle de sua rotina porque se isso ocorrer ela terá que se confrontar com sua própria condição mulher. Como nos contos de Clarice Lispector em que uma epifania desmorona o mundo em que uma mulher arduamente se encaixa. Como Ana, personagem do conto *Amor* (LISPECTOR, 1998, p.19), que passa a ver sua pacata rotina com assombro após se deparar com o cego mascando chicletes no bonde. Mas as mudanças na terceira parte do filme darão conta de que essa epifania virá. Se os rituais diários saem do controle é porque a autonomia do índice “Jeanne Dielman” dará algum sinal de afloramento. O assassinato do cliente, tão importante quanto o queimar das batatas, é então o ponto culminante da distopia de Dielman.

4.3 CAMPONESAS E BRUXAS

Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa – Mulheres, corpo e Acumulação Primitiva* (2016) desenvolve sua teoria com o intuito de mostrar como a caça às bruxas na Europa e no Novo Mundo durante os séculos XVI e XVII foram fenômenos centrais no estabelecimento e na consolidação do capitalismo. Ela destaca a divisão sexual do trabalho, a nova ordem patriarcal com a subordinação feminina pelos homens, a “mecanização do corpo proletário” (FEDERICI, 2016, p 26) e a caça às bruxas como elementos centrais da acumulação primitiva.

Para a autora, as contradições e opressões dentro do capitalismo nunca serão passíveis de serem negociadas, pois todas as fases da globalização capitalista são até hoje permeadas de violência, degradação e exploração de um pequeno grupo sobre a maioria como se dava na acumulação primitiva. Federici (2016) aponta que a identidade sexual é a primeira divisão do trabalho e oferece suporte para as funções trabalhistas atuarem da maneira como

atuam e, portanto, precisa ser analisada primordialmente como uma questão de classe, ela se opõe as feministas pós-modernas que anulam a categoria “mulher” e argumenta:

Desse ponto de vista, os debates que tiveram lugar entre as feministas pós-modernas acerca da necessidade de desfazer-se do termo “mulher” como categoria de análise e definir o feminismo em termos puramente oposicionais foram mal orientados. Para reformular o argumento que apresentei: se na sociedade capitalista a “feminilidade” foi construída como uma função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico, a história das mulheres é a história das classes, e a pergunta que devemos nos fazer é se foi transcendida a divisão sexual do trabalho que produziu esse conceito em particular. Se a resposta for negativa (tal como ocorre quando consideramos a organização atual do trabalho reprodutivo), então “mulher” é uma categoria de análise legítima, e as atividades associadas à reprodução seguem sendo um terreno de luta fundamental para as mulheres — como eram para o movimento feminista dos anos 1970 — e um nexo de união com a história das bruxas (FEDERICI, 2016, p 31).

Para explicar como a divisão de gêneros entre o masculino e o feminino determinou a consolidação capitalista no mundo, a autora foca seu estudo no período transicional dos séculos XVI e XVII no quais a era moderna capitalista começa a se esboçar. Federici (2016, p.44), se contrapõe à ideia consolidada, segundo a autora, de que o capitalismo se propagou como uma evolução natural a partir do feudalismo. Ela defende que o capitalismo foi um processo contrarrevolucionário em que a Igreja, os senhores feudais e os mercadores patrícios se articularam para dismantelar a luta antifeudal que as populações empobrecidas travaram à época.

A autora explica que, após a queda do regime escravocrata de Roma, a servidão se espalhou por toda a Europa e se consolidou entre os séculos V e VII. Os escravos romanos eram uma parcela imensa da população e no século IV se organizavam de forma eficiente promovendo fugas e se instalando em novas comunidades fora do território romano. Além disso, com as invasões germânicas, camponeses com propriedades pequenas se viam ameaçados e procuravam auxílio dos grandes proprietários cedendo suas terras. Para contornar tais problemas, a servidão começa a ser implantada. Com a servidão o trabalhador ganha o direito de possuir um pedaço de terra para seu cultivo e de sua família, no entanto, ele fica proibido de deixar aquela terra e é obrigado a trabalhar para o senhor, bem como dar uma parcela de sua produção própria e também pagar inúmeros impostos.

Estas complexas relações estabeleciam inúmeras diferenças entre os papéis sociais e os direitos e os deveres dos indivíduos se davam de forma distinta. Federici (2016) se preocupa em mostrar o quanto estas sociedades eram complexas e ainda experimentavam suas novas formas de organização implantando o Estado e tendo na Igreja um grande promovedor de novos costumes. A autora destaca que as diferenças sociais entre camponeses livres e camponeses servos, camponeses ricos e camponeses pobres, eram grandes. Mesmo que a maioria dos servos estivessem vinculados à terra do senhor feudal, ainda existiam outros tipos de trabalhadores como os camponeses assalariados fazendo com que a sociedade medieval se desenvolvesse com mais peculiaridades e de uma maneira mais multiforme do que a História linear costuma contar.

Neste ambiente, o trabalho da mulher ainda é de primordial importância para a produção. Os servos se organizavam em núcleos familiares e tanto homens como mulheres trabalhavam para prover o senhor feudal e suas próprias famílias. Federici (2016) defende que a mulher experimentava um papel mais relevante nestas comunidades do que a mulher livre da contemporaneidade porque, embora ela estivesse subordinada ao pai, ao marido e ao senhor, seu trabalho era especializado (trabalho feminino como coser, cozinhar, plantar, etc.) e sociabilizado e isso dava voz e certa autonomia a essa mulher.

A autora não nega o alto controle exercido nas mulheres pelos homens, mas em uma sociedade em que os senhores feudais determinavam até mesmo o casamento e a conduta sexual de seus servos e reivindicavam a posse das pessoas, o gênero feminino se encontrava em uma situação de subordinação que trazia menos prejuízos às vidas das mulheres do que os experimentados pelas mulheres livres de agora. Os costumes da época eram internalizados e a sociedade mais firmemente estratificada e com rara mobilidade social, gerava união e identificação de classes independente do sexo. Toda a sociedade era permeada de intenso controle e de pouca liberdade então a diferença entre aqueles que eram oprimidos se dava em uma escala bastante menor do que a diferença forjada sob o capitalismo em que, em tese, todos são livres, mas a raça, a opção sexual e o gênero se colocam como verdadeiros empecilhos para a liberdade, criando camadas e mais camadas de opressores e oprimidos e desarticulando o poder político e uma agenda comum unificada das classes subalternas.

Os mecanismos de controle intenso dos senhores para com seus servos adentravam até mesmo a vida privada e regras como o “*ius primae noctis* - o direito de deitar-se com a esposa do servo na noite de núpcias” (FEDERICI, 2016, p. 52) eram aplicadas. Era então, o senhor feudal, e não o marido ou o pai que dispunha de forma mais abusiva da vida da

mulher. A ela o direito de usufruir dos produtos de seu trabalho era garantido. O trabalho doméstico ainda era fundamental para a economia social e, além de cuidar das crianças e da casa, de coser, produzir utensílios artesanais e cozinhar, a mulher plantava e colhia tendo um volume de trabalho muito grande e de igual valor ao masculino. Na Inglaterra, quando um camponês livre se casava, a terra a ele pertencente passava também para o nome da esposa.

Com uma divisão de classes tão rígida e explícita, a sociedade feudal acabava por ter que lidar com uma constante e bem articulada luta de classes. Os camponeses eram a única força de trabalho possível e isso fazia com que a insubordinação acontecesse com certa frequência, era difícil que o contrato social medieval fosse acatado com eficiência. Federici (2016) explica que os direitos e deveres eram acertados com base nos costumes o que provocava inúmeras disputas e confusões. No final do século XIII, segundo a autora, contratos escritos passaram a ganhar espaço social na tentativa dos senhores feudais de garantir seus domínios.

Federici (2016) menciona também os movimentos heréticos como mais um ponto que deixa clara a complexa realidade medieval. Dentro desses movimentos era comum reinterpretarções religiosas que almejavam um novo modo de sociedade. Eram movimentos de denúncia contra os proprietários de terra e a acumulação de riquezas e que buscavam uma vida em comunidade saudável e igualitária. O movimento tinha um certo fluxo internacionalista que oferecia apoio àqueles que se engajavam em seus ideais e que acabavam por ser perseguidos pela Igreja.

A peste negra do século XIV, que dizimou a população europeia, foi um marco para os trabalhadores em regime de servidão. Com a escassez de mão de obra, esses trabalhadores experimentaram um poder de negociação que acabou gerando o pagamento de salários e uma melhoria nas rendas. Como resposta, as classes abastadas da sociedade – proprietários de terra, burguesia e Igreja – se uniram em defesa do Estado e se subordinaram aos reis abrindo espaço para o Absolutismo. O Estado se tornou gestor das relações trabalhistas e criador de normas como um teto máximo para os salários.

Por suas grandes revoltas e disputas, o momento da Idade Média é definido por Federici (2016) como violento e fruto da acumulação primitiva (conceito que a autora toma de Marx). A pesquisadora explica que para Marx, em *O Capital* – tomo I, a acumulação primitiva é definida como um momento em que a concentração de capital e trabalho é aprimorada e em que os trabalhadores são desvinculados dos meios de produção. Por “primitiva”, ela esclarece, entende-se “tanto uma pré-condição para a existência de relações capitalistas como um evento específico no tempo” (FEDERICI, 2016, p.118).

Essa acumulação, segundo Marx, vem da concentração de terras por grandes produtores que só ocorre às custas da expropriação de terras dos camponeses pequenos produtores, da criação de uma camada de trabalhadores livres, porém não detentores dos meios de produção, e da retirada de ouro e riquezas das Américas, bem como da escravidão negra, do extermínio indígena, e da exploração das Índias Orientais. Federici (2016) acrescenta a todos esses fatos a caça às bruxas que, não tendo sido levada em consideração, foi o grande definidor do papel feminino na força de trabalho capitalista.

O argumento da autora demonstra que, o extermínio das bruxas inaugura uma nova função trabalhista para as mulheres. O capitalismo precisa modificar o corpo do trabalhador para uma função máquina. Ele divide a classe trabalhadora por gênero, raça e idade e desarticula a identidade trabalhadora fazendo com que essas outras diferenças se sobreponham. Para Federici (2016) em nenhuma instância o capitalismo é benéfico ou uma etapa importante para a emancipação do homem porque às custas dele a degradação do trabalhador se aprofunda e sua luta política se desarticula gerando mais divisões “que servem para intensificar e para ocultar a exploração” (FEDERICI, 2016, p.119).

Enquanto os movimentos heréticos e crises populacionais e de produção se espalhavam pela Europa, os trabalhadores ainda detinham certa autonomia e vínculo direto com o que produziam. Com o aprofundamento da acumulação primitiva, espaços sociais iniciam uma profunda transformação. A sociedade se monetiza de forma intensa. A disciplina passa a ser um valor social imposto pelo Estado. Federici (2016) cita Peter Burke (1978) que descreve o implemento de inúmeras leis reguladoras de tabernas como uma “campanha contra a ‘cultura popular’” (FEDERICI, 2016, p. 162). Espaços comunitários e sociais minguam e jogos, danças, festivais e rituais são limitados ou proibidos. O coletivismo vai dando espaço para o individualismo e o trabalhador passa a ter menos tempo livre e mais tempo para produzir.

Conforme defendi, a diferença de poder entre mulheres e homens e o ocultamento do trabalho não remunerado das mulheres por trás do disfarce da inferioridade natural permitiram ao capitalismo ampliar imensamente “a parte não remunerada do dia de trabalho” e usar o salário (masculino) para acumular trabalho feminino. Em muitos casos, serviram também para desviar o antagonismo de classe para um antagonismo entre homens e mulheres. Dessa forma, a acumulação primitiva foi, sobretudo, uma acumulação de diferenças, desigualdades, hierarquias e divisões que separaram os trabalhadores entre si e, inclusive, alienaram a eles mesmos (FEDERICI, 2016, p. 232/234).

Os empregos que eram atribuídos às mulheres no passado, como fabricação de cerveja ou de tecidos e atividades como realização de partos e uso medicinal de ervas começaram a passar para o domínio masculino. A mulher teve seu trabalho privatizado, destinado ao lar e como uma “ajuda” ao marido. Quando uma mulher costurava uma roupa, seu trabalho não era remunerado e era visto como uma produção doméstica, já a atividade de um alfaiate era reconhecida como um exercício produtivo e, portanto, remunerado. Isso também demonstra uma articulação da classe artesã masculina que percebeu que mulheres eram empregadas em seus ofícios com salários muito mais baixos do que os homens constituindo uma concorrência que precisava ser suprimida. Sem oportunidades de emprego, o casamento passou a ser a única forma segura de sobrevivência para as mulheres.

Federici (2016) aponta que, na baixa Idade Média, existia espaço social para atividades como a prostituição (que se dava com uma significação distinta da que hoje é presente no capitalismo) e que as mulheres dominavam em grande escala o conhecimento sobre ervas medicinais e sobre os ciclos de seus corpos. Enquanto a figura das feiticeiras era temida, era também respeitada e muitas vezes solicitada por famílias quando alguma enfermidade assolava o lar ou quando uma mulher estava gestante. Essas mulheres sabiam como provocar abortos e desenvolviam métodos contraceptivos. Elas detinham o controle sobre seus corpos.

Com a necessidade da expansão populacional devido à peste e, posteriormente, ao suplemento da força de trabalho, o Estado passa a regular as atividades reprodutivas femininas. Federici (2016) aponta que, durante muito tempo, a Igreja fez vista grossa ao abortamento e até mesmo abrandava punições para mulheres casadas que praticassem o ato considerando o método como necessário ao planejamento familiar, mas com o início da empreitada política da caça às bruxas, que teve seu ápice entre os séculos XVI e XVII, uma reviravolta acontece e a Igreja passou a ser a maior carrasca de tudo que concerne ao feminino. É contundente o apontamento feito pela pesquisadora de que a natureza política da caça às bruxas ganha mais uma evidência ao ser percebido que “tanto as nações católicas quanto as protestantes, em guerra entre si quanto a todas as outras temáticas, se uniram e compartilharam argumentos para perseguir as bruxas (FEDERICI, 2016, p. 303).

A medicina masculina, desenvolvida como ciência e racionalizada impõe a subordinação do corpo feminino de forma radical:

Com a marginalização das parteiras, começou um processo pelo qual as mulheres perderam o controle que haviam exercido sobre a procriação, sendo reduzidas a um papel passivo no parto, enquanto os médicos homens passaram a ser considerados como “aqueles que realmente davam vida” (como nos sonhos alquimistas dos magos renascentistas). Com essa mudança, também teve início o predomínio de uma nova prática médica que, em caso de emergência, priorizava a vida do feto em detrimento da vida da mãe. Isso contrastava com o processo de nascimento habitual que as mulheres haviam controlado. E, para que efetivamente ocorresse, a comunidade de mulheres que se reunia em torno da cama da futura mãe teve que ser expulsa da sala de partos, ao mesmo tempo que as parteiras eram postas sob a vigilância do médico ou eram recrutadas para policiar outras mulheres (FEDERICI, 2016, p. 177).

Se antes as parteiras eram cúmplices e colaboradoras das gestantes, neste momento elas passam a ser espiãs do Estado e denunciam tentativas de aborto ou gravidez fora do casamento. A procriação já não era mais assunto feminino e os corpos das mulheres eram propriedade masculina. No caso da mulher escrava (América) a exploração capitalista se dava de forma ainda mais explícita e chocante já que o filho da escrava (bem como ela própria) era comercializado como produto. A reprodução se configura, então, em uma produção de mão de obra para o trabalho (seja das trabalhadoras livres ou das escravas).

Na baixa Idade Média, as mulheres podiam realizar atividades econômicas por conta própria e, como já foi mencionado, tinham seus nomes constados junto com o de seus maridos na propriedade da terra. Na expansão do acúmulo primitivo com a caça às bruxas na França essas mulheres perderam “o direito de fazer contratos ou de representar a si mesmas nos tribunais, tendo sido declaradas legalmente como ‘imbecis’” (FEDERICI, 2016, p.199). Na Alemanha implementou-se um tutor para viúvas. Na Itália sumiram processos de mulheres denunciando abusos sofridos.²⁸

Federici (2016) aponta este como um processo de infantilização da figura feminina. A literatura e o teatro, domínios do masculino, criam no imaginário cultural a imagem de mulheres vaidosas e esbanjadoras, as vilãs sempre eram esposas desobedientes, velhas

²⁸ Ficou emblemática na História o caso de Beatriz Cenci, personagem retratada por Guido Reni (1575-1642) em pintura e que teve sua história recontada por inúmeros artistas como o dramaturgo Antonin Artaud - *Les Cenci* (1935) - e Alejandro Dumas – *The Cenci*, ensaio escrito no volume 1 de *Celebrated Crimes* (1841). Diz-se que Beatriz assassinou o pai, um nobre italiano, após sofrer anos de abusos sexuais e violência por parte dele. Ela já tinha denunciado publicamente os abusos do pai inúmeras vezes. Os registros dão conta de que a jovem teria cometido o assassinato com a ajuda e conivência de seus irmãos e de sua madrasta. Toda a família foi sentenciada à morte pelo papa Clemente VIII.

fofoqueiras ou jovens promíscuas. A autora destaca *A megera domada* (1593) de Shakespeare como emblemática da época.

Outras obras clássicas que trataram da disciplina das mulheres são *Arraignment of Lewed, Idle, Forward, Inconstant Women* (1615) [*A denúncia de mulheres indecentes, ociosas, descaradas e inconstantes*], de John Swetnam, e *The Parliament of Women* (1646) [*Parlamento de mulheres*], uma sátira dirigida basicamente contra as mulheres de classe média, que as retrata muito ocupadas criando leis para conquistar a supremacia sobre seus maridos (FEDERICI, 2016, p. 202).

Com o surgimento de um novo padrão de mulher, a caça às bruxas termina o século XVII vitoriosa. Após serem torturadas e queimadas vivas, as milhares de mulheres europeias, indígenas americanas e escravas, que antes dominavam ritos e tinham na natureza uma fonte de conhecimento e emancipação, que eram identificadas como seres insubordinados, selvagens, fortes, traiçoeiros, sensuais e rebeldes agora eram figuras dóceis, domesticadas, passivas, silenciosas, castas, sentimentais e irracionais. Antes da caça às bruxas a mulher era identificada como cheia de desejos e luxúria, após sua derrocada, milhares de anos depois, a medicina masculina chegava até mesmo a pregar que o sexo feminino era desprovido de zonas eróticas ou de capacidade de prazer.

O mundo precisava sofrer a derrota do encantamento para que o capitalismo pudesse triunfar. Em um momento em que a natureza passa a ser subordinada à razão do homem, procedimentos mágicos deixam de ter relevância social e passam a fazer parte de um misticismo fruto de ignorância e pobreza. Se antes a feitiçaria era uma forma de conhecimento que dava poder às populações carentes, agora o conhecimento precisava ser especializado e concentrado na mão da elite racional e intelectual.

Nas ciências e na filosofia – que começa a esboçar os primeiros pensamentos iluministas e que articula a Era da Razão – autores como o holandês Pierre Bayle é destacado por Federici (2016) por elogiar o “instinto materno” na obra “*Dictionnaire historique et critique* (1740) [*Dicionário histórico e crítico*]” (FEDERICI, 2016, p.205). Com um grande material de propaganda, a caça às bruxas se espalhava como um espetáculo e ganhava um padrão de julgamento por parte dos juristas e “demonólogos”. Cientistas como o aclamado pensador do racionalismo moderno, Thomas Hobbes, defendiam o extermínio das bruxas como uma “forma

de controle social” (FEDERICI, 2016, p. 299). Outros ícones do pensamento como Bacon, Kepler, Galileu, Shakespeare, Pascal e Descartes também são apontados por Federici (2016) como realizadores de obras ou proclamadores de discursos que construíram essa derrota feminina. Estava criada, pelos homens, uma nova mulher totalmente subjugada ao patriarcado e ao machismo.

Federici (2016, p.240) reinterpreta o que Foucault chama de “disciplinamento do corpo” e elucida que, segundo ela, essa transformação era uma forma do Estado e da Igreja moldarem o corpo dos indivíduos em força de trabalho. A autora lembra que para Marx esta transformação é o processo de alienação do corpo do trabalhador. Para o capitalismo se desenvolver, esta mudança é fundamental e intrínseca já que na produção capitalista o trabalhador não se identifica e nem controla o que produz. “Deste modo, o processo de trabalho se converte em um espaço de estranhamento: o trabalhador ‘se sente fora do trabalho e, no trabalho, sente-se fora de si. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não o está’ (Marx, 1961, p. 72)” (FEDERICI, 2016, p.243).

Esse corpo alienado e mecanizado é um corpo que nega a natureza e a submete à sua racionalidade. Aquilo que é identificado como masculino, público, racional, iluminado, matemático domina toda a esfera social e política e a mulher é proibida de adentrar a este universo. A ela é destinado o estereótipo de tudo que é vinculado à natureza, irracional, temperamental e sensível. Na filosofia dos séculos XVI e XVII a alquimia e a profecia são substituídas pelo cálculo e pelo empirismo.

Os cartesianos se preocupam, de um lado, em forjar no novo indivíduo de corpo mecanizado dado à disciplina do desejo do trabalho. Esse ser dotado de autocontrole se voluntaria ao trabalho e negocia suas bases conforme um modelo de consentimento. Já os hobbesianos, por outro lado, defendem a faceta do autoritarismo absoluto do Estado já que acreditam que a “razão livre do corpo” (FEDERICI, 2016, p.268) é impossível. Neste período, a filosofia é o triunfo da mentalidade burguesa.

A autora volta a lembrar de Foucault quando este último identifica que a mecanização do corpo cria a identidade individual que até então não se diagnosticava nas sociedades anteriores. Os desejos e emoções tinham sido erradicados do espaço social. Este novo indivíduo experimenta a aparição de um alter ego que separa seu corpo físico de seu corpo mental. A mente se aliena do corpo máquina, força de trabalho. Agora sim é possível prever a existência de indivíduos como aqueles experimentados por Judith Butler (2003). Indivíduos

forjados dentro do capitalismo. Federici (2016) aponta que antes do século XVII não existia essa preocupação centrada no corpo e que, assim que ela nasce, ou seja, assim que o conceito corpo passa a ser concebido, ele também determina seu próprio fim. O não reconhecimento do trabalhador com seu corpo alienado é a essência da disciplina social.

Mas se Federici (2016) se suporta na teoria foucaultiana, não o faz sem críticas acentuadas. Ela relembra que mais uma vez o autor ignora a caça às bruxas como um momento histórico tão crucial em sua obra *História da Sexualidade* (Foucault, 1978, vol. i). Para Federici (2016) a derrota feminina e a “a produção da ‘mulher pervertida’ foi o primeiro passo para a transformação da *vis erotica* feminina em *vis lavorativa* — isto é, um primeiro passo na transformação da sexualidade feminina em trabalho” (FEDERICI, 2016, p.345). Quando, segundo ela, Foucault descreve uma história da sexualidade de forma genérica, com um gênero neutro e sem diferenciar as peculiaridades do desenvolvimento da sexualidade para homens e para mulheres ele deixa de lado todo o peso forjado dentro do capitalismo para acentuar essas diferenças e se beneficiar delas de maneira a gerar mais lucro e mais exploração.

Ao fim de sua longa caminhada histórica a pesquisadora finalmente chega ao século XIX, período em que o capitalismo triunfa em plenitude e em que o imperialismo global começa a tomar forma. Neste momento a mulher burguesa se encontra totalmente privatizada e vinculada ao lar e a mulher proletária, tão despossuída como o homem proletário, se encontra ainda mais subjugada por ter o valor de seu trabalho ainda mais mal remunerado do que o de seus companheiros. Wendy Goldman (2014) segue para mostrar como essa mulher trabalhadora vislumbrou uma tentativa revolucionária na Rússia do início do século XX, mas antes, uma análise de *Saute ma Ville* (1968) localiza no filme de experiência mais concretista de Akerman, alguma tentativa de superação do corpo de *vis lavorativa* e apresenta o brechtanismo como um método de elaboração artística em que o materialismo histórico dialético é levado em consideração.

4.4 SAUTE MA VILLE

Saute ma Ville (1968), é a primeira experiência cinematográfica de Akerman, produzido quando a cineasta tinha 18 anos de idade. Akerman se utiliza do ambiente domiciliar e prenuncia a recorrência em que esta temática se apresentará na sua cinematografia. Ela mesma se coloca em cena em uma performance onde uma jovem chega em casa e executa tarefas de modo a subverter os objetivos naturais de limpeza, produção do alimento e organização do

espaço. O filme começa com a cena da vizinhança de um prédio. A jovem Akerman chega na portaria correndo. Em *voz off* e com uma sonoplastia propositalmente desregulada a ouvimos cantarolar uma música. Ela chega com um buquê de flores e recolhe as correspondências em ações que, embora apressadas, parecem indicar atividades corriqueiras.

A garota chama o elevador, mas recorre as escadas para chegar a casa. Como numa corrida contra a máquina, a câmera reveza os enquadramentos entre o elevador descendo e a garota subindo. Tanto o cantarolar, gritado e desafinado, quanto as imagens em movimento indicam uma ansiedade e pressa, o concreto da máquina funcionando se integra ao próprio corpo da personagem que corre as escadas. Ela chega na cozinha de casa, rasga um bilhete que fica pendurado em uma das portas do armário. Os sons de ruídos como o pigarrar ou o acender dos fósforos para ligar a chama do fogão são dessincronizados, o espectador, assim como a atriz/cineasta se afastam a todo momento do desempenho da personagem.

Em uma mistura de ações desajeitadas e banais - como para o preparo do macarrão - e de ações peculiares e sem sentido prévio dentro do repertório do que é pressuposto pelo espectador de ser o comum nas tarefas do lar - como o passar da fita isolante pelos vãos da porta - ela vai executando as ações de forma a causar estranhamento em quem assiste ao filme e subverte a lógica ao chegar em um resultado no qual, no fim, em vez de as atividades transformarem o local em um ambiente limpo, ele acaba por ficar caótico, desorganizado e sujo. Esse filme é precursor do *Jeanne Dielman* (1975) e nele o animismo dos objetos também se estabelece criando o caos incontrolável.

A personagem brinca com os ritmos que os sons empregam nas ações executadas e enquanto passa a fita isolante na porta come uma maçã criando um som rítmico que se sucede primeiro com o destacar da fita e depois com o morder da maçã. Ao comer o macarrão recém preparado, claramente ainda cru, e tomar o vinho, ela olha diretamente para a câmera²⁹. O prato, depois de comer, vai para o chão. As ações se intensificam de forma espontânea. Os escorregões, as imprecisões, o jato da água que atinge o rosto, tudo está na cena. Ela sobe no armário para alcançar objetos no alto, o enquadramento abrange apenas seus pés e a torneira aberta (Figura 12).

²⁹ 04'03 min

Figura 12: Primeira experiência de Akerman com planos que fragmentam a personagem



Fonte: *print screen* de *Saute ma ville*. Direção: Chantal Akerman.: 1968.

As coisas vão para o chão. O engraxar dos sapatos se estende para as pernas como em uma brincadeira. No corte seguinte³⁰ a casa volta a estar organizada. Ela agora folheia o jornal com sinais de tédio e impaciência, o cantarolar volta. Ela se percebe pelo reflexo de um espelho. A *voz off* começa a rir enquanto ela dança e se lambuza de hidratante. Tudo é meio idiotizado, abobado. A partir desse momento em diante a câmera foca apenas o espelho que reflete suas ações. A *voz off* prenuncia: “bang, bang”. Ela acende um fósforo, queima o bilhete que havia deixado na porta do armário. Liga a boca de saída de gás do fogão, segura o buquê de flores, e se apoia entre as bocas do fogão. No fim, o som da explosão.

Neste ambiente em que *Saute ma Ville* (1968) insere a temática feminina e o ambiente doméstico que serão marcas da cineasta por toda sua obra, os princípios da teoria brechtiana são identificáveis. Nos anos 60, cineastas e teóricos são influenciados pelos ensaios de Bertold Brecht que expôs uma crítica ao teatro tradicional e ao cinema hollywoodiano demonstrando como esses espaços artísticos eram dominados pela ideologia burguesa.

Iná Camargo Costa, em palestra proferida no Teatro Fábrica a 03/05/2005, explica que Brecht viveu na Alemanha, tendo participado com apenas 17 anos de idade da Primeira Guerra Mundial como enfermeiro, e que começou sua produção efetivamente durante a implantação da República de Weimar. Todos esses acontecimentos históricos influenciaram sua forma de entender o mundo e o autor vai buscar no marxismo o estudo necessário para fundamentar sua teoria de arte.

³⁰ 08'20 min

Neste período a tradição intelectual alemã categorizava o teatro épico como a esfera pública das experiências do ser humano³¹. Iná Camargo Costa (2005) explica que, alguns dramaturgos modernos e, posteriormente Brecht, começaram um movimento de fundir elementos do teatro dramático aos do teatro épico e de implantar histórias das lutas dos trabalhadores como enredo dessas obras. A burguesia se estarreceu ao ter contato com esse tipo de história e se negou a considerar esses temas como arte. O fato de Brecht começar a fazer teatro para e com os trabalhadores acarretou em algumas consequências que Camargo Costa (2005) explica:

A primeira é mostrar que, para a burguesia, enquanto a luta de classes não é tematizada, não é exposta nos seus efeitos práticos, tudo bem. Ela até admite a discussão teórica da luta de classes. Mas na hora em que a luta de classes assume o palco do teatro, acende o sinal vermelho porque para ela isso não é teatro. Esse foi um argumento da crítica conservadora alemã em Berlim na época. Foi a propósito da polêmica que tomou conta da imprensa de direita e de esquerda em 1924 que surgiu a proposta e a defesa do conceito de teatro épico (COSTA, 2005, p. 7).

O teatro épico passou então a ser um conceito defendido e legitimado pela esquerda artística e Brecht organizou alguns objetivos que devem ser alcançados e o método de como realizar este tipo de obra. Esse método influenciou a produção de cineastas como Godard que foi o primeiro grande modelo de inspiração para a forma fílmica de Akerman.

Robert Stam (2003) elenca quinze normas estéticas de Brecht que influenciaram o cinema e muitas delas estão presentes em *Saute ma Ville* (1968). A primeira é a criação de um espectador ativo. Já foi visto nas outras apresentações fílmicas feitas neste trabalho como o espectador é participativo nos filmes de Akerman, seja pelo posicionamento fixo da câmera ou pela diegese múltipla que obriga o espectador a costurar a história que pode ser dividida em blocos, esquetes e performances. No minuto 04'03 de *Saute ma Ville* (1968) Akerman olha diretamente para a câmera por um milésimo de segundo que faz com que a plateia se sinta olhada e integrante da cena. Nessas pequenas fugas a “quarta parede” cai e ocorre o desmantelamento do voyeurismo característico do cinema que é a segunda norma apontada por Stam (2003).

A terceira é “a noção de *vir a ser* mais que a de *ser* popular, ou seja, transformando e não satisfazendo o desejo espectral” (STAM, 2003, p. 169). Este item

³¹ A lírica correspondia ao subjetivo e interior e a dramática corresponde à vida privada.

ilustra como os filmes não prescindem da necessidade de serem meramente didáticos e negociadores com o identitarismo e também não devem ser portadores da ideologia dominante. É possível promover uma trajetória transformadora e emancipadora que convide a plateia à participação e ao incômodo e este processo se conflui com quarta norma que rejeita a “dicotomia entretenimento-educação, vista como implicando que o entretenimento é inútil e a educação desprazerosa” (STAM, 2003, p. 169).

A quinta norma é a rejeição ao excesso de empatia. Akerman formaliza suas obras em prol de promover ao espectador uma experiência analítica e perceptiva, ela diminui ao máximo os aspectos psicológicos dos personagens em prol de um enredo que possibilite ao espectador se distanciar das emoções provocadas e se conectar com a reflexão sem que para isso seja necessário um grande didatismo ou um grande intelectualismo por parte da audiência. Wollen (1982) chama essa técnica do contracinema de *estranhamento* que é um mecanismo que lembra a todo o momento que o que se vê é um filme e impede a imersão.

A próxima norma brechtiana elencada por Stam (2003) é a negação da estética totalizante nas quais a montagem fílmica promove cortes tão sutis que a trajetória do filme leva a um sentimento único. Com a intransividade narrativa (Wollen, 1982) a história se fragmenta em cortes brutos e promove a experiência de sentimentos contraditórios que desembocam também na ruptura, proposta pela sétima norma, da promoção da catarse. O espectador não precisa expurgar suas emoções de maneira passiva, mas sim contribuir na produção da história criando seu próprio sentido. Na oitava norma aparece justamente esse convite a um espectador que pode modificar o mundo e não se identificar com ele.

A nona ideia brechtiana é a criação de um personagem contraditório. Akerman sempre cria personagens que rompem com as expectativas dos estereótipos e o faz misturando os clichês (identificados com a estereotipia) e ações totalmente sem sentido ou peculiares. *Saute ma Ville* (1968) é o maior exemplo desse exercício performático. Ela “curto-circuita” (MARGULIES, 2016) as expectativas, promove a desfamiliarização de objetos e ações e leva a plateia à um processo ativo de recepção do filme que é justamente a décima regra proposta, ou seja, a promoção de um sentido imanente, não estereotipado.

A décima primeira norma diz respeito a divisão da plateia, ou seja, a produção de histórias que comuniquem diretamente a um grupo, no caso de Akerman, um cinema de mulheres, feitos por mulheres e para as mulheres. A décima segunda é um braço da anterior e propõe a transformação das relações de produção. A cineasta sempre privilegiou o trabalho feminino em todas as áreas de produção de seus filmes e teve Claire Atherton como sua

principal montadora e parceira profissional. Não basta fazer um cinema feminista e não valorizar o trabalho feminino.

O décimo terceiro ponto proposto pelo Brechtianismo se encaixa dentro dos realismos que passam a fundamentar o cinema moderno e que já foi caracterizado no primeiro capítulo deste trabalho. A norma de Brecht sugere “o desvelamento da rede causal, em espetáculos que são realistas não do ponto de vista do estilo, mas em termos de representação social”³²(STAM, 2003, p. 169). O décimo quarto item é a promoção dos efeitos de alienação que também promovem o estranhamento no espectador fazendo com que ele não se identifique com esse mundo social experienciado e que o relacione à condição de não natural das relações sociais impostas dentro da cultura. Por fim, a décima quinta norma prioriza a arte como um espaço crítico, porém também divertido e convidativo à participação.

Quando Brecht promove essa inserção do trabalhador dentro do espectro das artes, domínio da burguesia, ele pretende demonstrar que aquilo que até então era considerado inferior ou não digno de atenção elevada e artística não passava de um modo da burguesia implementar sua ideologia no seio social. Como visto com Federici (2016) o desenvolvimento da ciência, da filosofia e das artes no contexto do capitalismo se dá em prol de promover e criar o corpo máquina, o corpo do novo trabalhador, a *vis laborativa*. Brecht demonstra que a esfera do dramático (até então relacionada com a vida privada) não deve ser dissociada da esfera do épico (vida pública). Costa (2005) aponta:

Não se trata, para Brecht, de rifar a esfera dramática, trata-se de ir além da percepção ideológica da esfera da vida privada. A vida privada interessa para o teatro épico tanto quanto a esfera pública. O que não se pode mais fazer (do ponto de vista da luta de classes) é tratar da vida privada como faz a ideologia dominante. A esfera da vida privada – agora estou citando Walter Benjamin – tem que ser examinada criticamente, nos seus interesses mesquinhos, materiais, assassinos. Conflito de pai e filho, conflito entre irmãos correspondem a interesses mesquinhos e assassinos que estão em jogo, é só prestar atenção. É perfeitamente possível fazer uma encenação épica de um drama desde que se atenda a essa exigência, isto é, exercitando o espírito de porco... (COSTA, 2005, p. 8/9).

Quando, nos anos 60, a vida privada passa a se tornar foco do interesse dos artistas a teoria brechtiana volta à voga justamente por contemplar (com trinta anos de antecipação) a essas demandas. Fica explícito como a linha que divide o pensamento identitário

³² Hiper-realismo de Akerman categorizado por Ivone Margulies (2016).

liberal e a linha que defende a ocupação dos trabalhadores e das minorias pelas esferas da arte e da produção ideológica é tênue. Mas se ela é tênue, não é de maneira alguma passível de ser confundida. Iná Camargo Costa (2005) explica que Brecht acredita que a saída para a humanidade (e a arte se encontra dentro disso) é a Revolução. O autor defende que, no entanto, não concerne ao artista promover esta saída.

Na Crítica do juízo, Kant explicou porque e essa é uma questão que, enquanto o mundo for o que é, continua valendo o que disse Kant: o artista, na mais otimista das hipóteses, é capaz de formular uma imagem do que seria um mundo pacificado. Mas, como a formulação do mundo reconciliado depende de encarar a barbárie, acaba prevalecendo na obra o conteúdo de barbárie que é o seu presente. Então, até a imagem da utopia fica prejudicada, como imagem. Como a arte não é conceito, não tem como ser ou formular programa político. O maior dos erros dos críticos de Brecht é achar que ele ilustra alguma palavra de ordem (COSTA, 2005, p. 15).

Ao bom artista, então, cabe elucidar essas complexas relações do presente e, no máximo, vislumbrar possíveis futuros distópicos ou utópicos. Ao apontar, ao tirar as máscaras das relações sociais, o artista desvela as intenções burguesas de distrair as classes oprimidas e enxerta nestas a possibilidade de vislumbrar uma nova realidade. O artista é o fluxo da sociedade capaz de reorganizar as classes e categorias de pessoas, mas seu espectro de ação é limitado à inspiração, reflexão, análise e comoção, o trabalho efetivo de transformação só é possível de ser realizado pela luta política. Muitas das produções de Brecht são fruto de seus estudos sobre *O Capital* de Marx.

Brecht começou esses estudos em 1924 e nunca mais parou de estudar. E, concordando com Marx, escreveu que, ao contrário do que a ideologia afirma, a realidade em que nós vivemos não é imediatamente compreensível. A psicanálise até pode ajudar a entender como as pessoas se dão mal nessa realidade, mas não é por introspecção que alguém se situa no mundo. Para isto, é preciso entendê-lo e ele não é evidente; as regras do jogo do capitalismo em que nós vivemos podem ser qualquer coisa, menos evidências. Quem não entende o capitalismo não é capaz de fazer a crítica – ainda mais no estágio em que ele se encontra hoje (COSTA, 2005, p.16).

Após os anos 60 a influência de Brecht é crescente e acaba por ser cooptada mesmo pelos estudos feministas pós-estruturalistas, mas se em seus mecanismos ela pode ser modificada em prol do ideal conciliador liberal, é preciso voltar a atenção aos seus objetivos. O próprio Brecht já acusava essa tendência de deslocamento dos objetivos da arte ao perceber que o cinema, em sua origem, tinha as características do épico, mas que Hollywood o transforma em puramente dramático ao forjar a indústria cinematográfica. “Um roteiro de cinema é formalmente épico, mas um conteúdo épico pode ser transformado em conteúdo dramático. É uma questão de técnica. Brecht já sabia disso” (COSTA, 2005, p. 11). Essa mudança técnica só ocorreu porque a indústria americana ganhou a batalha da distribuição. Ao implantar uma guerra comercial de produção e distribuição de seus filmes a indústria americana mingua a produção de outras regiões.

Akerman limita o conteúdo dramático de seus filmes e cria seu próprio formalismo produtor de um “cinema épico”. Um cinema que mesmo tratando de assuntos da esfera privada (drama) aborda esses tópicos em suas relações com o mundo e em suas reverberações políticas e sociais. É por isso que, mesmo quando se utiliza de mecanismos autobiográficos ou mesmo quando se coloca em cena, ela não pode ser confundida com uma artista que produz subjetividades e um olhar pessoal para o mundo. Sua técnica não é personalista, mas sim épica no sentido brechtiano e quando as pós-estruturalistas lançam mão de análises filosóficas, psicanalíticas e linguísticas sobre sua obra, acabam por desvirtuar para o dramático (mundo privado) a atenção à uma obra que se fundamenta em um formalismo épico (mundo público).

Quando Akerman escolhe assuntos da vida privada como seus enredos e os apresenta dessa maneira deslocada do senso comum criado por Hollywood, ela promove essa confusão, mas é somente lançando mão dessa técnica que ela pode criar uma peça que instiga a inteligência da plateia, que desvirtua os sentidos emocionais e que traz a percepção de quem assiste o filme para uma responsabilidade de reflexão. Mesmo quando as mulheres de Akerman estão privatizadas no sistema da casa e não são trabalhadoras proletárias, ainda sim, elas cumprem papel de desvendar a miséria existencial a que a figura feminina é sujeita, apartada dos meios de produção e vinculada ao casamento para poder ascender socialmente.

Saute ma Ville (1968) ridiculariza as atividades diárias a que uma dona de casa é submetida sem que para isso ridicularize a mulher, pelo contrário, é a partir dessas atividades colocadas em modo caótico que fica clara a não identificação da personagem com aquilo que a sociedade capitalista entende como natural para o trabalho feminino. No próximo

item o presente trabalho demonstra os esforços revolucionários que foram feitos para se forjar um novo papel feminino dentro da sociedade soviética.

4.5 PROLETÁRIAS E REVOLUCIONÁRIAS

Em 1917 a Rússia era uma autocracia governada pela dinastia Romanov, totalmente desgastada pela fome e pela 1ª Guerra Mundial e baseada em uma economia semifeudal. Os camponeses formavam mais de 80% da mão de obra do país e os poucos trabalhadores urbanos viviam com salários miseráveis. É dentro dessa atmosfera social que o projeto revolucionário se concretiza e obtém a vitória com a Revolução de Outubro (novembro no calendário ocidental).

Wendy Goldman (2014) relata a transformação social pela qual a população russa passa durante este processo. A primeira grande mudança que ocorre quando os bolcheviques chegam ao poder sob liderança de Vladimir Lênin, é a escritura de uma nova legislação, a mais progressista já experimentada na História. Apesar de as leis oferecerem avanços sobre os direitos das mulheres e das famílias que posteriormente seriam heranças até mesmo para a luta feminista e dos trabalhadores dentro dos países capitalistas, o fato de as russas terem experimentado esses avanços não lhes concedeu uma pronta melhoria em suas vidas.

Isto porque, apesar dos esforços revolucionários, as dificuldades da vida prática se sobrepunham à nova organização e a grande fome e miséria impediam que outras instâncias de políticas públicas tomassem forma. A produção agrícola era rudimentar, a indústria era incipiente e o Estado, após uma Guerra Mundial e uma guerra civil, estava falido. Mesmo com todas essas dificuldades, a população é chamada a pensar em soluções de emancipação e de promoção da dignidade de todos os trabalhadores. Goldman (2014) vai apontar diversas áreas em que as mudanças foram experimentadas.

Nesta nova concepção de Estado o ideal burguês deveria ser eliminado para dar espaço para a “ditadura do proletariado”. Nela a democracia seria estabelecida para a grande massa dos trabalhadores e somente os exploradores deixariam de atuar ou seriam expropriados de seus antigos bens. Nesta nova configuração, consultas populares, sindicatos e conferências internacionais eram locais onde se davam as discussões e definições sobre os rumos das leis e das políticas a serem implementadas.

Um dos nomes que Goldman (2014) destaca na concepção da nova lei soviética foi A. G. Goikhbarg, que dirigiu um comitê para a produção do novo Código da Família de 1918. O mundo jamais havia se deparado com um código tão progressista, algumas das ações previstas por ele eram o estabelecimento de igualdade entre homens e mulheres perante a lei, a legalidade somente do casamento civil (retirando o protagonismo da Igreja), o divórcio facilitado sem necessidade de explicações e podendo ser solicitado por qualquer uma das partes de forma individual, pensões alimentícias e o desenvolvimento de escritórios para a aferição de dados e estatísticas como o registro de casamentos, divórcios, nascimentos e mortes (conhecidos por *Zags*).

Para além da escritura de um código tão progressista, os bolcheviques trataram de deixar clara a transitoriedade de suas funções. A legislação seria necessária para organizar o período de transição sendo extinguida assim que o comunismo se implantasse em sua totalidade. Goikhbarg, segundo Goldman (2014) defendia que a lei, bem como a família e o Estado, deixaria de existir e somente órgãos de estatísticas permaneceriam como formas de parâmetro para as ações sociais. Como resultado de tal Código e das discussões sobre a construção dessa nova sociedade a visão bolchevique constituiu seu pilar em quatro apoios: socialização do trabalho doméstico, emancipação das mulheres através do trabalho assalariado, definhamento da família e união livre.

Em 1920, sob grande influência do pensamento do jurista Evgeny Pashukanis o Código da Família seria reformulado com o intuito de diminuir ainda mais o papel da lei como mediadora das relações sociais. Pashukanis defendia a extinção total da lei que por sua própria forma e origem já era fruto dos interesses burgueses. Para uma sociedade verdadeiramente comunista a eliminação das leis, que mediam relações de troca e de mercadorias, era imprescindível. Goldman (2014) destaca que:

O projeto final, que foi submetido a debate em toda a nação em 1925, era consideravelmente mais curto e conciso do que o original de 1918. Em sua linguagem e conteúdo era evidente a curiosa parceria entre os juristas radicais e libertários, que procuravam promover o desaparecimento da lei e da família, e seus colegas mais cautelosos, que procuravam proteger as mulheres e as crianças das tensões sociais e econômicas da NEP³³ (GOLDMAN, 2014, p.232).

³³ Nova política econômica

Goldman (2014) lembra que Lênin, em seus escritos, inúmeras vezes reflete sobre o trabalho doméstico, para ele “o mais improdutivo, o mais selvagem e o mais árduo trabalho que a mulher pode fazer” (LÊNIN apud GOLDMAN, 2014, p. 23). A partir dessas reflexões, os bolcheviques concluem que a socialização das tarefas domésticas deveria ser um ponto central para a resolução do problema trabalho-família. A socialização incluía a criação de refeitórios, lavanderias e creches comunitários nos quais trabalhadores assalariados desempenhariam as funções que antes eram relegadas às mulheres dentro do lar. Defendia-se a escolarização das mulheres para que pudessem ingressar nos trabalhos públicos em igual condição com a dos homens.

Eles acreditavam que a família burguesa teria sua existência eliminada para dar espaço ao desenvolvimento de indivíduos livres e iguais. Os relacionamentos seriam baseados no amor e o casamento deixaria de existir dando espaço às relações baseadas somente nos interesses dos envolvidos. O Estado iria dar suporte para a criação das crianças e Goldaman (2014), citando Alexandra Kollontai, afirma que somente o laço psicológico seria a base da nova família.

Goldman (2014), ainda retomando à Kollontai, descreve que para a militante russa as relações de trabalho dentro do capitalismo faziam com que os pais não conseguissem controlar a criação dos filhos. As crianças, desde muito cedo, precisavam se emancipar buscando trabalhos ou apenas vagando pelas ruas como pedintes, vítimas do abandono que eram. Com a responsabilização das crianças pelo estado soviético, as obrigações dos pais na criação dos filhos seriam eliminadas, enquanto os laços emocionais e afetivos seriam preservados. “De acordo com Kollontai, a mulher daria à luz e logo retornaria ‘ao trabalho que realiza para a grande família-sociedade’. Crianças cresceriam em creches ou berçários, no jardim de infância, em colônias de crianças e escolas, sob o cuidado de enfermeiras e professores experientes” (KOLLONTAI apud GOLDMAN, 2014, p 28/29).

Goldman (2014), com a visão de quem pesquisa os pensamentos políticos da época da Revolução na contemporaneidade, avalia que alguns pontos vistos como fundamentais pelos bolcheviques dentro da lógica do mundo do trabalho poderiam ser reavaliados com a percepção que se tem cem anos após a Revolução. Ela aponta que o ato de transferir as atividades domésticas para a esfera pública não fez com que elas imediatamente fossem compartilhadas entre homens e mulheres, ou seja, as lavanderias, os refeitórios e as creches continuavam a ser trabalhos majoritariamente femininos só que, agora, sociabilizados e remunerados.

A autora também argumenta no sentido de que a liberdade da mulher era respaldada pelo seu ingresso à esfera do trabalho nas fábricas e empresas, o que representava a absorção da mulher por um mundo de lógica masculinista. A mulher deveria adentrar a esfera da razão, da produção, da matemática, da política. Mas os valores que, como já descritos anteriormente com Federici (2016), se estereotiparam como pertencentes ao “feminino” continuavam a ser desprezados na esfera política e social.

Por último, Goldman (2014) depreende que embora a organização do Estado se desse de maneira a aliviar o fardo das famílias e, principalmente, das mulheres, a pesquisadora sugere que essa organização não deu conta de perceber a importância de laços emocionais entre pais e filhos para um desenvolvimento saudável das crianças. Isso porque nas discussões sobre esses tópicos alguns militantes renegavam qualquer contato familiar como sendo produtivo e, outros, acreditavam que os laços se dariam de forma natural mesmo com a separação física entre pais e filhos.

Com todo este contexto a sociedade russa passa a experimentar as novas relações sociais. O número de divórcios dispara e os juristas tentam garantir pensões para as crianças de pais separados enquanto o Estado não consegue promover a educação e o sustento público global dos menores de idade. Paralelamente são instalados centros de educação que tentam acolher o gigantesco número de crianças em situação de rua, os *bepriorniki*, segundo Goldman (2014). O insucesso dessas políticas gera uma camada de crianças e adolescentes envolvidos com o crime e marginalizados. O Estado, preocupado com a situação cria inúmeros comitês e comissões para avaliar e levantar dados, uma delas foi a *detkomisiia* (Comissão para o Melhoramento da Vida das Crianças) (GOLDMAN, 2014, p. 97).

No campo, a situação do divórcio gerava também grandes confusões sociais, isso porque, diferente da família burguesa da cidade, a família campesina russa ainda era baseada em pressupostos que vinham da época do feudalismo. As famílias eram fixadas na terra e todos os integrantes possuíam uma participação social importante na comunidade, salários individuais não existiam e o produto do trabalho era consumido coletivamente dentro da comunidade familiar.

Com o advento do divórcio, inúmeros homens se separaram de suas esposas para poderem se casar novamente, mas essas mulheres divorciadas, perdiam seu sustento e sua moradia, se viam abandonadas e, muitas vezes, forçadas à prostituição. Mais uma vez o estado intervinha com uma jurisdição que majoritariamente favorecia às mulheres e às crianças, mas, mesmo com o favorecimento, a confusão e o conflito familiar se instalavam. Muitas mulheres

campeãs se colocavam entã, contra o divórcio e tendo na instituição do casamento sua segurança. “A lei familiar soviética, que enfatizava os valores da liberdade individual, igualdade de gênero e independência, estava notavelmente em conflito com a economia e os costumes sociais da aldeia” (GOLDMAN, 2014, p. 188).

O Estado, que logo após a revolução, pretendia ser um facilitador das mudanças sociais e minguar cada vez mais sua instituição até finalmente poder ser eliminado, no início dos anos 1930 já se vê inflado e tendo que lidar com processos sociais e políticos complexos. É neste contexto que a contrarrevolução stalinista começa a ganhar espaço. Se nos anos anteriores a ideia de que a lei deveria ser limitada e a liberdade garantida prevalecia, na década de 30 a população se mobilizava por um retorno conservador ao vivenciar um desgaste social. Os homens abusavam do direito ao divórcio casando-se e separando-se inúmeras vezes e deixando crianças desamparadas e mulheres desestruturadas pelo caminho. As pensões miseráveis não davam conta do sustento, os lares públicos de crianças não davam conta da subsistência e educação. A nova legislação de 1936 chega, então, para novamente solidificar a instituição da família. Os líderes que nos anos anteriores levaram à cabo os ideais libertários foram mortos ou presos e a União Soviética passava para o domínio de Stalin.

Tanto Pashukanis como Krylenko foram presos e executados em 1937. Alexander Goikhbarg, o autor idealista do Código da Família de 1918, e Aron Sol'ts, ativo participante dos debates no VTsIK entre 1925 e 1926, além de membro do alto escalão da Comissão de Controle Central e da Procuradoria, foram internados em instituições psiquiátricas. Muitos outros participantes do debate sobre o Código da Família (...) foram assassinados na prisão entre 1936 e 1939. Inúmeros juristas e ativistas desapareceram nos campos (GOLDMAN, 2014, p. 392).

Embora a reestruturação de uma nova sociedade tenha esbarrado em inúmeros problemas é importante compreender que somente em um lugar em que a contradição do capital se dá de maneira intensificada é que o processo revolucionário pode acontecer. Goldman (2014) relembra que tanto no Iluminismo como na Revolução Francesa as pautas femininas e da família não ganhavam espaço ou se davam de maneira ainda tímida e pouco articulada simplesmente porque o modo de produção predominante ainda não tinha estabelecido plenamente o ingresso da mulher no mundo do trabalho (a mulher proletária) e porque ainda existia a expansão da acumulação primitiva.

Goldman (2014) aponta que o primeiro trabalho marxista a levar em conta a questão da mulher foi *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, de Engels, escrito em 1844. Engels foi um dos precursores a perceber que máquinas mais modernas permitiam aos donos das fábricas a diminuição nos números de trabalhadores e a troca dos homens por mulheres e crianças com salários muito inferiores. Nesta corrida pelo lucro, mulheres e crianças adoeciam e morriam e homens entravam em situação de miserabilidade não podendo mais sustentar suas famílias. Assim como já foi comentado nos capítulos anteriores, Engels, consciente da derrocada do papel social do trabalho feminino no pré-capitalismo (com o fim do direito materno), vê no capitalismo a primeira etapa de uma possibilidade real de liberação feminina por ser um meio de produção que coloca novamente o trabalho feminino como circunscrito na sociedade e não no mundo privado. Mas sua liberação de fato só aconteceria no seio do socialismo.

Engels acreditava que essa contradição entre a antiga organização familiar, baseada nos serviços domésticos privados da esposa, e o aumento do envolvimento das mulheres na produção não poderia ser resolvida sob o capitalismo. O capitalismo criava as condições prévias para a libertação das mulheres ao lhes dar independência econômica, mas somente o socialismo poderia criar uma nova organização familiar que correspondesse apropriadamente aos novos papéis das mulheres (GOLDMAN, 2014, p. 60).

Se Engels é vanguarda na reflexão e no levantamento de dados sobre as relações fabris e a questão da mulher, Clara Zetkin, revolucionária e militante, é a primeira a pensar na questão da classe como uma diferença entre as mulheres dentro da sociedade. Segundo Zetkin, aponta Goldman (2014, p.63), as mulheres das classes mais altas queriam reaver suas liberdades para administrarem suas propriedades. As da classe média queriam acesso a estudo e a empregos capacitados em iguais condições (inclusive de salários) com as dos homens. Já a proletária lutava por melhores condições de trabalho e salário não somente para si, mas também para seus companheiros. Com os ganhos dos estudos de Zetkin, ela obteve reconhecimento dentro do Congresso da Segunda Internacional em 1907 e as pautas femininas finalmente ganharam destaque global inclusive com a defesa do sufrágio para as mulheres.

Como síntese de tudo que foi apresentado até aqui é possível perceber que é dentro do capitalismo que a mulher retoma um espaço social que lhe foi tomado desde a derrota do direito materno. No entanto, dentro da lógica capitalista, todo trabalhador será explorado e

terá sua condição emancipatória minada fazendo com que a mulher proletária não consiga experimentar a verdadeira liberação. Para piorar, as relações capitalistas criam camadas hierárquicas de poder que fazem com que a classe trabalhadora, em vez de se unir enquanto oprimida que é, acabe por se dissociar e acirrar ainda mais suas disputas internas. É neste contexto que se faz necessária uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade e é neste momento que a luta feminista nasce.

4.6 EXPERIÊNCIA DOS DOCUMENTÁRIOS

Após *Saute ma ville* (1968) ilustrar o brechtianismo e esmiuçar os métodos tomados do autor que cabem à análise do cinema de Akerman é pertinente que o último ponto da presente análise detalhe as características do contracinema designadas por Peter Wollen (1982) e que foram organizadas para explicar o cinema moderno tendo por base justamente os conceitos brechtianos. O documentário *De L'autre côté* (2002) será examinado dando ilustração aos conceitos que no início do trabalho foram apenas citados. *Sud* (1999) também será citado a título de representação das temáticas documentais exploradas por Akerman e *D'Est* (1993) será o ponto de partida desta explanação mostrando a tentativa de investigação etnográfica da cineasta e sua compreensão da importância do tempo dentro da concepção fílmica.

Toda a filmografia de Akerman é permeada por uma não dissociação explícita entre os gêneros ficcionais e documentários. “Para mim não existe uma barreira entre os dois gêneros. Eu penso que em um bom filme de ficção você sente a presença documental e vice-versa. Eles não são tão diferentes assim: são ainda imagens com tempo e espaço”, diz em entrevista à Leonardo Luiz Ferreira para o site Críticos³⁴.

Em *D'est* (1993) a cineasta percorre países do leste europeu com o intuito de apreender aquelas paisagens “enquanto ainda é tempo”, segundo seu próprio relato.³⁵ Akerman, como já foi citado, é filha de pais judeus poloneses que se instalaram na Bélgica após a Segunda Guerra Mundial. Filha de sobreviventes de Auschwitz, foi imposto à cineasta um doloroso silêncio sobre essa parte importante da história familiar. Os traumas e violências sofridos

³⁴ Entrevista à Leonardo Luiz Ferreira para o site Críticos em 24 de março de 2009. Link com acesso em 20/01/2018: <http://criticos.com.br/?p=1702>.

³⁵ Texto “*A propósito de D'est*” de Chantal Akerman, tradução de Anita Leandro, presente em Revista Devires, vol.7 n.1 - Dossiê Chantal Akerman, publicada em 21 de dezembro de 2010.

geraram uma herança de memória fragmentada e fantasiosa e impregnada em sua personalidade desse eterno transitar e exilar-se³⁶. Em 1989 o muro de Berlim é derrubado e no ano seguinte a Alemanha é reunificada. É o fim de um período da história mundial que teve início na Guerra que tanto afetou a vida familiar da cineasta.

Viajar pelos países do leste europeu e ver paisagens e pessoas; ouvir canções, experimentar comidas, participar de festas, vivenciar aquele mundo que é o mundo de sua ancestralidade e que nunca foi relatado, mas que sempre foi experimentado pela cineasta na forma da existência de seus pais. *D'est* (1993) foi fruto, à princípio, de um convite do *Museum of Fine Arts*, de Boston para que a cineasta produzisse uma peça de caráter multimídia que abordasse o tema da unificação da Comunidade Europeia. Em seguida a esse convite o *Walker Art Center de Minneapolis* e a *Galerie Nationale du Jeu de Paume* de Paris também convidaram a cineasta a apresentar sua videoinstalação em outros países como França, Bélgica, Espanha e Alemanha.

D'est (1993) é caracterizado por Margulies (2016) como o documentário da cineasta que “questiona o papel do cinema etnográfico e o caráter subjetivo de um olhar dirigido a imagens de uma realidade distante e ameaçada” (MARGULIES, 2016, p. 205). Ela prossegue com os dizeres da própria Akerman que sugere que esses povos possuem suas características, mas que experimentaram uma história em comum enquanto estavam unificados e que essa história a partir daqueles eventos passou a constituir suas heranças e impregnar a vida material dessas pessoas. O fim da era soviética é também o fim da unificação desses povos. É esse momento limite sobre o qual o projeto fílmico trata.

As relações com o meio abordado são as de uma estrangeira que lança um olhar curioso ao desconhecido. O documentário não possui entrevista e os únicos áudios são captados de músicas, conversas desencontradas e ruídos das ruas. Ao mesmo tempo em que estabelece um tempo fílmico lento, como é sua marca, com baixo número de cortes e a duração prolongada das tomadas, o passar do tempo se edita pela montagem com o começo do filme mostrando as praias movimentadas no verão (na Alemanha oriental), passa pela Polônia e tem seu fim mostrando a neve pintando um inverno russo rigoroso.

Nenhuma pista deixa esclarecer por quais países o filme percorre sugerindo uma uniformidade quebrada por pequenas peculiaridades que mais humanizam os personagens

³⁶ Em *Là-bas* (2006) Akerman viaja à Israel e documenta suas impressões sobre sua origem judia ao ver o cotidiano de sua vizinhança pela janela do apartamento onde se hospeda.

mostrados para um público ocidental do que caracterizam tendências culturais de determinada região. Grandes cidades são seguidas de paisagens rurais, praias e clubes de bailes se intercalam à filas em pontos de ônibus e trens, o marasmo das tarefas domésticas contrasta com o ritmo acelerado dos transeuntes na rua, a câmera estática focada em personagens que desenvolvem suas atividades domiciliares em frente a ela (Figura 13) divide a montagem com os *travellings* característicos da cineasta que colocam rostos em movimento em um passar por eles e não junto deles.

Figura 13: As atividades domésticas seguem o modelo experimentando em

Jeanne Dielman (1975)



Fonte: *print screen* de D'Est. Direção: Chantal Akerman: 1993.

Desvendar as curiosidades de um local para uma plateia ideologicamente perpetrada pelo discurso ocidental (principalmente norte americano). Enriquecer o repertório de quem durante mais de 40 anos consumiu o mito comunista.

Em D'Est, sem o recurso à ficção, é o olhar da própria cineasta que media o clichê (uma imagem conhecida antes de ter sido vista) e cria a possibilidade de nele se ver algo mais. Akerman evita construir suas imagens como se o tempo tivesse parado. Ao contrário da maioria dos filmes etnográficos, suas imagens não fazem parte de um projeto de documentário de resgate que justifica a presença do cineasta como o justiceiro de uma realidade ameaçada, em vias de extinção. Embora Akerman tenha dito que o que a levou a fazer D'Est tenha sido um sentimento de uma rápida mudança

social, o filme não fixa nenhuma realidade como mito. Pelo contrário, D'Est tanto reconhece a atração mítica da história quanto persiste, numa escala menor, na construção de imagens alternativas (MARGULIES, 2016, p.309).

Todos os artifícios característicos do contracinema continuam a desenhar o formalismo da cineasta e, mesmo quando ela deixa a ficção, acaba por estilizar sua obra de modo a gerar uma nova forma de o espectador lidar com o que vê, como já apontado nas teorias brechtianas que explicam o método. No documental, Akerman se preocupa com as categorias de pessoas a circular pelo mundo e mais uma vez convida o espectador à participação colocando luz aos acontecimentos.

Em *Sud* (1999) e em *De L'autre Côté* (2002), outros dois exemplos documentais selecionados para ilustrar a percepção etnográfica e social da cineasta no presente trabalho, Akerman experimenta a entrevista. No primeiro irá acompanhar as reações de uma comunidade afro-americana no Sul dos EUA que está de luto após um trabalhador negro ser arrastado e assassinado por um branco configurando o caso em um crime de ódio racista. No segundo irá se lançar na fronteira entre EUA e México e acompanhar a travessia de trabalhadores ilegais que lutam por uma vida melhor na América. Agora a travessia não é caracterizada pela busca pessoal da cineasta que, errante, configura sua obra em uma busca por não-lugares (AUGÉ, 1994) e por lugares de passagem (PEIXOTO, 1996) onde aquele que é estrangeiro habita. Akerman nestes momentos está pronta para deixar o olhar sobre si mesma e se lança em uma investigação que olha sobre aqueles com os quais ela se identifica. Os filhos da ex-URSS, os negros e os imigrantes são, cada um a seu tempo e espaço os exilados do fim do século XX e início do século XXI. Os terrores que a guerra infligiu aos judeus e suas repercussões na contemporaneidade não foram superados quando lançado um olhar para as categorias de pessoas que transitam pelo mundo.

Com os documentários, Akerman lança seu formalismo à sua maneira de apresentar ao espectador o tempo concreto daquilo que apreende da vida. Ela dá luz aos grupos de pessoas e as problemáticas que encerram o ser humano no mundo contemporâneo. Um aspecto muito comentado de seu formalismo fílmico, que foi citado durante todo o trabalho e que agora merece uma caracterização especial é sua forma de encarar e resolver a apreensão do tempo.

Akerman ao explicar seu cinema o faz com a seguinte sentença: “Quando você não sente o tempo passando em um filme, está sendo roubado³⁷”. E completa a ideia ao explicar que no senso comum as pessoas, quando gostam de um filme, costumam dizer que não sentiram o tempo passar, mas que para ela tudo o que a vida possui é o tempo. Ela impregna a noção de tempo passando em seus filmes como uma forma de presentear o espectador. Ele é convidado a enfrentar a si mesmo.

Quando na mesma entrevista fala sobre a montagem, explica que esta é uma etapa central em seu processo. A montagem é o momento de concentração e em que ela dispende seu tempo de trabalho na moldura do tempo apreendido em película. Na montagem dos documentários seus processos são mais criativos já que existe maior maleabilidade no roteiro que se forja a partir das imagens captadas e das informações e entrevistas adquiridas. O espontâneo e o inesperado acabam por postergar a história e serem definidos na montagem ao contrário da ficção que precisa estabelecer seus pressupostos à priori. A “diegese múltipla” (WOLLEN, 1982) permite que compreendamos as temáticas abordadas sem que para isso uma única narrativa seja contada de maneira linear e a “intransitividade narrativa” (WOLLEN, 1982) convida o espectador a participar da edição mental da obra e juntá-las em ordem de sentido. “É realmente esculpir algo; conseguir algo daquele material. É muito surpreendente nesse sentido, com um plano que combina com outro ou não; aí você muda até encontrar³⁸”.

Quando Akerman usa o termo “esculpir” é apropriado aproximar sua compreensão cinematográfica dos conceitos de Tarkovski. O cineasta russo constitui sua teoria de cinema na ideia de que a função primordial de um diretor é justamente esculpir o tempo. Inúmeros fotogramas que aprisionam o registro de um acontecimento no tempo e espaço. O cinema muda a forma de as pessoas se relacionarem com a duração dos eventos da vida e da maneira que eles são arquivados na memória. Ele concretiza um processo que até então só poderia ser mental.

Ao diagnosticar esta potência Tarkovski denuncia a redução que foi feita do cinema como mero instrumento de ilustração. Em uma linha oposta à compreensão materialista de Brecht (e do contracinema), mas que se complementa no sentido da crítica ao cinema

³⁷ Entrevista à Leonardo Luiz Ferreira para o site Críticos em 24 de março de 2009. Link com acesso em 20/01/2018: <http://criticos.com.br/?p=1702>.

³⁸ Entrevista à Leonardo Luiz Ferreira para o site Críticos em 24 de março de 2009. Link com acesso em 20/01/2018: <http://criticos.com.br/?p=1702>.

mainstream, Tarkovski também defende o abandono da dramaticidade exacerbada e presente na contação de histórias e busca os potenciais da arte genuína do cinema (desvinculada da literatura, do teatro e de outras formas de arte) ao explorar formas de “imprimir em celuloide a realidade do tempo” (TARKOVSKI, 2002, p.71).

Quando “dá tempo” à plateia, Akerman se coloca como uma escultura que capta a imagem e, no processo da montagem, elimina seus excessos, molda suas “juntas”, corta o que não necessita e apresenta o trabalho final. Em *Sud* (1999) a missa em homenagem ao trabalhador assassinado se desenvolve por longo período (Figura 14). Se no começo os discursos ganham o foco de atenção do espectador, com o passar do tempo os rostos, as expressões, as roupas, as texturas da estrutura da igreja, os detalhes, enfim, passam a saltar aos olhos e a experiência da missa se efetiva. Como promover tal experiência senão oferecendo tempo de análise e contemplação? Sem emocionar ou dramatizar, o filme permite um exercício que vai da pura observação à empatia. Tarkovski pontua: “Se, no cinema, o tempo se manifesta na forma de um evento real, este se dá em forma de observação simples e direta. O elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação” (TARKOVSKI, 2002, p. 75).

Figura 14: A missa e seus rituais



Fonte: *print screen* de *Sud*. Direção: Chantal Akerman.: 1999

O contrário de “não ver o tempo passar” que é a absorção das imagens e da comunicação é o “ganhar o tempo” oferecido pelo filme e percorrê-lo com um trabalho mental

onde as assimilações e conclusões são feitas internamente por quem assiste. Em *De L'autre Côté* (2002) Akerman se coloca em cena e se relaciona e intervêm nas situações em que se depara com a vulnerabilidade das pessoas que entrevista. As intervenções acontecem de modo que os entrevistados também arguem Akerman que se equilibra dentro dessas informações para conseguir o conteúdo necessário.

No minuto 6.52 do filme é possível ver o reflexo de Akerman e dos outros produtores do filme na tela da TV que se encontra ao lado da entrevistada Delfina Maruri Miranda. Ela conta que perdeu um filho e um neto na travessia para os EUA, mas não fornece muitos detalhes sobre as mortes. Em determinado momento é a entrevistada que pergunta aos entrevistadores se eles chegaram até lá de carro quebrando a hierarquia que se imagina em uma entrevista. Mais uma vez, a cineasta lembra ao espectador que aquilo é uma gravação e “coloca” os bastidores em cena.

Se em um primeiro momento o espectador cria expectativas de saber detalhes da morte dos parentes de Delfina, logo Akerman rompe com esta expectativa ao estabelecer que o que será apresentado é aquele momento no espaço e tempo. Não existe uma tentativa de reconstrução dos fatos narrados, mas sim a construção, em filme, da vivência da cineasta ao investigar quem são as pessoas que atravessam o deserto em busca de condições de trabalho nos EUA. Ao se voltar diretamente para a audiência ou promover essa presença da técnica fílmica em cena o “estranhamento” (WOLLEN, 1982) quebra a noção de identificação do espectador.

O tempo dos acontecimentos relatados não volta mais e não é capaz de ser apreendido pelo filme, mas aquele tempo da entrevista e da passagem da cineasta é a materialidade da experiência. Assistir a um documentário de Akerman é fazer este acordo. É renunciar a uma tentativa de compreensão de narrativa em prol de analisar uma situação com as ferramentas que a cineasta oferece em sua forma fílmica. A “abertura” (WOLLEN, 1982) da narrativa quebra com um compromisso com um fim moralizante ou redentor para as histórias. Elas são apresentadas para gerar reflexão e análise e não para apresentar desfechos e soluções.

O muro da divisa entre os dois países se prolonga em *travelings* e se impregna de um ritmo que faz parecer que é ele que se move e não o carro, como um monstro de concreto que se multiplica até se perder de vista. Em uma imagem estática (Figura 15) uma família se

coloca de um lado enquanto o vão do muro vaza a silhueta de dois policiais do outro³⁹. Dez passos e um muro dividem estas pessoas. Em contraponto com a vida que segue corriqueira e banal, com crianças brincando na rua, a noite é o momento em que os atravessadores se lançam. O “desconforto” (WOLLEN, 1982) é causado pelas longas durações das cenas sem que haja muitos cortes. Ao explorar o tempo estendido a cineasta permite que o espectador experimente várias sensações e interpretações para o que vê. Ele faz um movimento de distanciamento das impressões mais vulgares que determinada imagem transmite e consegue uma nova percepção sobre o que vê.

Figura 15: De um lado uma família mexicana, de outro, policiais americanos



Fonte: *print screen* de *De L'autre Côté*. Direção: Chantal Akerman.: 2002

A equipe de Akerman encontra um grupo de imigrantes e os leva a um restaurante para que possam comer e beber⁴⁰. Eles leem uma carta. José Sanches, o leitor, e seus colegas, dirigem seus olhares tanto para a câmera - ponto de vista do espectador - quanto para além dela onde estariam Akerman e os outros produtores do filme - ponto de vista do significante ou “primeiro plano” (WOLLEN, 1982):

Se os Estados Unidos não querem oferecer oportunidades para um ilegal e não sabem reconhecer o valor do trabalho produtivo que temos a oferecer então que Deus nos

³⁹ 26'29 min

⁴⁰ 45'07 min

perdoe, a nós e a eles. Porque alguns tem tudo e outros não tem nada. A verdade é que um ilegal, seja do lado americano ou do lado mexicano quando é pego é tratado da pior maneira, pior que um criminoso. A discriminação existe e acredito que nunca irá acabar porque cada pessoa tem sua forma de pensar. E as raízes que traz consigo (AKERMAN, 2002).

A todo momento os elementos fílmicos dão a noção da “realidade” (WOLLEN, 1982) e quebram com a possibilidade de imersão em uma ficcionalidade. A presença da câmera, a voz da cineasta, elementos autobiográficos, percepções de Arkeman, tarefas executadas pelos personagens em sua integralidade, narrativas de pessoas que contam sobre si mesmas, a presença de não atores, todos elementos que lembram ao espectador que aquilo é um filme, uma obra de montagem que lança um olhar específico para a realidade.

O cônsul do México em Douglas, Arizona, Miguel Escobar explica a partir do minuto 1’05”22 que os mexicanos compreendem os conceitos de propriedade privada e a importância desses direitos dada pelos cidadãos americanos, mas que acha desproporcional o fato de que muitos deles ameaçam a vida dos imigrantes ilegais chegando ao ponto de apontar-lhes armas em prol da defesa de suas propriedades. O cônsul também deixa clara sua percepção do quanto a economia americana depende e se beneficia do trabalho desses imigrantes. “Acredito que a economia americana é competitiva no mercado mundial graças ao trabalho desses imigrantes mal remunerados.” É função dele ligar para os familiares quando alguém morre na travessia.

Já no fim do filme a cineasta mais uma vez se coloca em cena ao interpelar o xerife americano Larry A. Dever. Após defender o direito à propriedade privada e explicar que os americanos da região da fronteira são bastante conservadores o xerife assume que a política do governo, que em 2002, no governo George W. Bush como uma medida antiterrorista no pós 11 de setembro, fechou as principais guias de acesso dos imigrantes aos EUA, foi um equívoco, pois fez com eles continuassem a tentar a travessia por caminhos mais arriscados como o deserto e isso aumentou o índice de mortes. Akerman, não perde de vista o fato de sua mãe ser uma sobrevivente do holocausto em Auschwitz, e diz que a responsável por tal política “provavelmente nunca passou fome.”

Akerman termina sua jornada narrando em *voz-over* uma carta que ela assume ao site FilmComment (2015) ser fictícia, mas, que dentro de sua ficção, poderia ser a história

de milhões estrangeiros que fazem do mundo seus lugares de passagem, suas *vis lavorativas* e das fronteiras seus fluxos de superação.

David não sabe como, mas sua mãe sobreviveu. Tampouco sabe como chegou a Los Angeles, seguro que foi fazendo todo tipo de trabalhos e que dormiu nas ruas, estacionamentos ou parques, sabemos que trabalhou em um posto de gasolina, um bar, como mulher da limpeza. Foi deixando um rastro de uma cidade a outra, incluindo em Los Angeles. Depois de certo tempo a perdemos. O dinheiro e as cartas deixaram de chegar. Para encontrá-la, David cruzou e foi em sua busca. Uma camareira, um dia, deixou de vir. Uma mulher da limpeza, um dia, deixou de vir. Falava pouco. Fazia seu trabalho. Dizem que era educada, porém sombria. A consideravam pouco, principalmente as crianças. Nunca roubou... (AKERMAN, 2002).

Quando narra a história final a cineasta cria uma peça ficcional. A única história com carga emocional e dramática não é real. É importante que ela seja real? Colocada nos filmes e desenvolvida em cena, a vida neste universo capitalista parece absurda e desumana. Ao estabelecer esta relação com o mundo, o cinema de Akerman nos provoca a criarmos também relações e ambientes que inspirem a luta política e a mudança emancipadora. Os guetos e muros da Alemanha nazista, o muro de Berlim, o muro erguido por George W. Bush e retomado como mote de campanha por Donald Trump na fronteira México x EUA. Os muros e os espaços vazios, os lugares destinados ao trabalhador dentro do mundo capitalista, que, embora muitas vezes só encontre pouso em cova rasa, ainda assim, se organiza e luta.

4.7 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

A primeira parte do trabalho se preocupou em promover o esclarecimento de que sem a retomada das bases históricas materiais e sem a compreensão do regimento estrutural da sociedade capitalista que se baseia na exploração de classe é impossível desenvolver um feminismo emancipatório, e ainda mais grave, é inevitável criar um feminismo colaborador com o *status quo* e reformista. A segunda parte se debruçou em fazer a investigação e o resgate material histórico do papel desempenhado pela mulher durante o desenvolvimento das

sociedades pré-capitalistas e capitalistas para que seja possível compreender a origem de suas opressões e o porquê de o pensamento feminista se desenvolver hoje dessa maneira posta.

Com Engels (2016) as transformações dos modelos familiares foram caracterizadas mostrando o declínio da hereditariedade pela linha materna e a ascensão do poder masculino a partir do momento em que a propriedade privada passa a existir e a mulher é domesticada. As relações tribais sociais deixam de existir e um Estado organizado, porém ainda incipiente, passa a triunfar junto com a pressão das famílias monogâmicas que garantem que o homem saiba quem são seus herdeiros consanguíneos. O incesto, atribuído na teoria lacaniana como originador da “lei do pai” é diagnosticado por Engels (2016) como um dos desdobramentos da privatização do trabalho feminino em decorrência da propriedade privada, mas não sua causa primeira. É levado em consideração também pelo autor o fato notório de que a primeira opressão de classes se dá do homem para com a mulher.

Federici (2016) avança no processo histórico defendendo que a Idade Média, com a caça às bruxas, foi determinante para a organização de um novo corpo trabalhador e que essa transformação termina de operar a derrota feminina no plano da sociabilidade. A mulher passa a ser associada com a natureza e a ignorância e um tipo de homem racional e empírico é forjado para que a força de trabalho mecanizada e alienada se desenvolva na Europa. Ela pontua que a feminilidade que experimentamos hoje foi forjada dentro de uma função-trabalho e que enquanto essa função estrutural não for superada é equivocado clamar pela diluição do atributo mulher. Ela se coloca contra a corrente *queer* que defende os múltiplos gêneros porque a identidade sexual é a primeira divisão do trabalho. Por mais que um indivíduo não se reconheça como “homem” ou como “mulher” a sociedade capitalista assim desenvolvida sempre o irá categorizar em um desses modelos.

O novo padrão de mulher forjado durante a *caça as bruxas* culmina em uma feminilidade composta por atributos como de passividade, docilidade, domesticação, silêncio. O espaço social do trabalho no capitalismo é o espaço do masculino. Somente na Revolução Russa é que as mulheres experimentam um pensamento emancipador sobre suas vidas. As pautas sufragistas e desorganizadas do início do pensamento feminista agora recaem sobre as exigências da mulher proletária que experimenta liberdade sexual, luta por salários igualitários, sociabiliza as responsabilidades do lar e participa ativamente da vida política e da luta de classes.

Goldman (2014) descreve as dificuldades e os avanços que a sociedade russa experimenta com a Revolução e enaltece a socialização do trabalho doméstico, a emancipação das mulheres através do trabalho assalariado, o definhamento da família e a união livre como os pilares desse avanço emancipatório. Muitas dessas pautas são readequadas inclusive ao mundo capitalista como reivindicações e ganhos das mulheres e foram imprescindíveis para que o feminismo evoluísse enquanto movimento ao que é hoje.

Fazer todo este estudo esmiuçado do desenvolvimento do feminismo é relevante para a compreensão das categorias da sociedade que repercutem no conteúdo e na forma cinematográfica. O cinema é fruto de um desenvolvimento técnico alcançado pela sociedade capitalista, mas mais do que isso, ele é física, é ciência, é forjado a partir de um automatismo da natureza que foi capaz de apreender o tempo em película.

Segundo os preceitos bazinianos (WOLLEN, 1978) ele é material, mas também cancela a irreversibilidade do tempo e trabalha com isso, uma reorganização da forma como o ser humano lida com a memória e com o sonho. Ou seja, ele reorganiza a realidade do mundo. Segundo Tarkovski ele é a matéria bruta do tempo cujo conteúdo será esculpido e delineado pelo olhar do diretor. Segundo Brecht ele é épico em seu formalismo e por isso precisa ter sua perspectiva técnica sempre levada em conta para que não se incorra em uma transmutação de seus potenciais em mera ilustração e cópia de outras formas artísticas (como o teatro e a literatura).

Por sua peculiaridade em transmutar em matéria aquilo que ao homem sempre foi incontrolável, o tempo e o espaço, o cinema não pode se distanciar da materialidade histórica dialética para explicar a si mesmo. Um cinema feminista é feito por mulheres, para mulheres e sobre mulheres. Entender a categoria “mulher” é imprescindível para entender a necessidade de um nicho de cinema dedicado apenas a essa categoria.

Se os estudos culturais americanos e o pós-estruturalismo explicam porque a filosofia, a psicologia e a linguagem das mulheres se desenvolveram de maneira deficitária graças as opressões sofridas, é a estrutura e a base dessas opressões que precisa ser investigada e então todos esses elementos sociais terão reverberação na cinematografia.

Depois de feitos esses paralelos, é possível investigar os mecanismos de construção do cinema de Chantal Akerman. Em *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080, Bruxelles* (1975) a indicialidade e a alegoria da mulher dentro do capitalismo é investigada, sua

domesticação é abordada com um formalismo que privilegia a duração, o silenciamento e a contradição da função mulher se apresentam. Em *Saute ma Ville* (1968) a experiência inovadora da cineasta prenuncia sua estética do caos e da exploração dos índices de estereotipia em contraponto à excentricidade absoluta. As quinze normas estéticas de Brecht são apresentadas como método motivador para o desenvolvimento de um cinema moderno oposto ao ilusionismo hollywoodiano.

Por fim, em alguns exemplos de documentários, a investigação etnográfica de Akerman ao lançar seu formalismo para um olhar das categorias de pessoas que circulam o mundo. O contracinema de Peter Wollen (1982) que organiza para a tela os preceitos brechtinianos com suas devidas adaptações e o próprio relato de Akerman ao pensar sobre sua atividade como aquela que oferece ao espectador o presente concreto do tempo.



5. CONCLUSÃO

A primeira vez que assisti a uma obra de Chantal Akerman sabia que estava experimentando o contato com um cinema moderno e genuíno. No entanto, o que me chamou atenção ao fim de três horas e vinte minutos de *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975) era o tanto de reflexões a que o filme havia me conduzido sem que para isso minhas emoções fossem descarregadas como dispositivo. Quais eram os mecanismos que levaram a cineasta a obter tais resultados? Quantas discussões sobre o universo do feminismo estão presentes na obra dela? Como é possível fazer cinema e jogar luz a questões tão urgentes de forma a criar um espectador inquieto? Esses foram os primeiros questionamentos que me fizeram crer ser necessário um estudo sobre a obra de Akerman e que me instigaram a me lançar em tal empreitada.

Após uma série mais elaborada de pesquisa e reflexão, as perguntas da minha faceta espectadora se desenvolveram e debruicei-me em duas linhas teóricas feministas para confrontá-las e esquematizar suas contribuições e suas limitações. A teoria *queer* deu base para a compreensão de um mundo em que a cultura e a linguagem artificializam nosso contato com a materialidade e acabam por enuviar os processos de opressão. A feminista pós-moderna é capaz de compreender os entrelaçamentos entre filosofia, psicanálise e linguagem que oprimem a mulher contemporânea e confundem seu espectro de ação. Mas essa linha de pensamento se complica ao deixar de escanteio o fundamento estrutural de nossa sociedade e em não pensar sobre o papel que as bases materialistas históricas desempenham em explicar a origem das desigualdades. Ao deixar este aspecto de lado a pós-moderna acaba por ser reformista e apoiadora do regime que a oprime. Ela não pretende a extinção das classes e opressões, mas negocia estruturas de poder e se coloca em constante competição se contentando em “abrir mais espaços para mais tipos identitários” em vez de buscar a plena igualdade e liberdade que verdadeiramente emancipa o ser humano.

Esmiuçar, então, os caminhos que levaram a derrocada do ser mulher com uma perspectiva historiográfica se mostrou imprescindível a esse trabalho. Depois de confrontadas as duas linhas teóricas percebi que, pelo contexto em que desenvolve seu cinema feminista e pelas influências do pensamento corrente à época, o cinema de Chantal Akerman em muitos aspectos se mostra como um cinema que acolhe este modo pós-moderno de os sujeitos se instalarem no mundo contemporâneo, mas que, nem por isso, ele deixa de trabalhar as bases estruturais que nos empurraram até aqui. Se a cultura representa tão bem esse sujeito

errante, imigrante, sem identificação com uma historicidade linear e cada vez mais autocentrado, o materialismo histórico dialético explica o porquê de essa aparência cultural ser tão benéfica aos mecanismos de opressão do capital.

Caracterizar a narrativa e o formalismo do cinema de Akerman dentro desses dois planos de ação fez com que os mecanismos peculiares utilizados pela autora se destacassem como métodos bem sucedidos na busca de uma cinematografia inquietante, que estimula o espectador, reverbera a sociedade, põe luz à processos sociais dos quais fomos alienados e pelos quais só conseguimos tomar conhecimento pelo olhar apurado da arte.

O presente trabalho esmiuçou os inúmeros mecanismos encontrados na obra de Akerman que conduzem a esse resultado. Caracterizou-se a desindividualização e o acúmulo, a disjunção alógica em contraponto à redundância, os blocos discursivos e a singularidade aindividual, todos conceitos categorizados por Ivone Margulies (2016) que junto com os conceitos de não lugar (AUGÉ, 1994) e de lugar de passagem (PEIXOTO, 1996) terminam por localizar esse sujeito pós-moderno na cinematografia da cineasta.

Mas por trás desse sujeito também existem as forças sociais que o moldam e o cercam fazendo com que ele seja confrontado com os papéis estruturais da opressão. Os efeitos de duração, a emanção da alegoria de mulher dentro do capitalismo, a indicialidade do feminino, o silenciamento, a contradição da função mulher, a elaboração da *vis lavorativa* dessa mulher, as quinze normas da metodologia de Brecht e suas adequações ao contracinema com seus sete preceitos e, por fim, a voz da própria cineasta que se coloca como a artista que esculpe e oferece o tempo à sua audiência.

Ao fim do percurso a constatação de que, por mais que analisemos uma obra configurada dentro dos preceitos do que se acostumou a chamar pós-modernidade, ainda assim, sempre será possível encontrar as bases materialistas históricas dialéticas que as constituem porque esta base estrutural da nossa sociedade em nenhum momento foi rompida.

Minha experiência foi a de conectar Akerman com estas bases de análises contemporâneas, mas também ampliá-las para uma compreensão mais genuína e completa da discussão materialista feminista. A grande historiografia aqui apresentada e o papel feminino desempenhado na sociedade me serviram de guia para localizar essa mulher contemporânea e explicar o porquê de hoje suas lutas terem sido deslocadas para o campo das pautas reformistas.

A congruência do cinema de Akerman com o contracinema e com o brechtianismo deram a forma metodológica do seu cinema e comprovam um afastamento da obra artística com o propósito burguês e esse afastamento só pode ser explicado porque, quando lida com pautas feministas, lésbicas, dos imigrantes, dos judeus, dos trabalhadores e das mulheres domesticadas ela está lidando necessariamente com temas que incomodam a ideologia burguesa conservadora e que não são consideradas de valor estético para esse grupo.

Akerman não se contenta em ser reformista ou negociadora de um espaço artístico da lógica do capital porque ela não faz um trabalho em que apenas dramatiza a vida mulher, ou se utiliza da forma burguesa de expressão cinematográfica apenas para fazer “um filme de mulher”. Ela não apenas muda a linguagem, mas também a estrutura fílmica. Ela age de maneira ruptiva em todas as esferas, desde a produção que valoriza a força de trabalho feminina, até os enquadramentos e a montagem, passando pela linguagem e performatividade em cena.

Ela impõe sim seu olhar para o mundo, mas não para impregnar as temáticas abordadas de sua subjetividade ou de uma espécie de busca por conhecimento próprio, mas pelo contrário, para dar um viés objetivo a esta realidade, um ponto de partida facilmente localizável, e para instigar o espectador a buscar um conhecimento ou compreensão sobre o que vê.

Assim como Trotski que a seu tempo uniu-se aos artistas surrealistas e insurgiu com o manifesto “*Por uma Arte Revolucionária Independente*” (1985), repito em suas palavras de ordem o que acredito ser o princípio que deve motivar o artista sério e devoto: “queremos a independência da arte para a revolução, e a revolução para a liberação definitiva da arte” (p.46).



De L'autre Côté

Ilustração: Rafaela Martins

REFERÊNCIAS

AKERMAN, Chantal, “**A propósito de D’est**”; tradução: Anita Leandro. Publicado por Revista Devires, vol.7 n.1 - Dossiê Chantal Akerman, 21 de dezembro de 2010. Disponível em: <https://issuu.com/revistadevires/docs/deviresv7n1> - acesso em 06/02/2018.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro, RJ: Ed UERJ, 2010.

AUGÉ, Marc, “**Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**”; tradução. Maria Lúcia Pereira; Campinas, SP: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail, “**Marxismo e Filosofia da Linguagem**”; tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, São Paulo, SP: Hucitec Editora. 2012.

BEAUVOIR, Simone de, “**O Segundo Sexo: fatos e mitos**”; volume I, tradução: Sérgio Millet. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____, Simone de, “**O Segundo Sexo: a experiência vivida**”; volume II, tradução: Sérgio Milliet. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BELTING, H. **Antropologia da Imagem**. Portugal: KKYM, 2014.

BERGSTROM, Janet, “Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles by Chantal Akerman”. **Camera Obscura**. Durham, NC. Published by Duke University Press, 1979. Disponível em: http://cameraobscura.dukejournals.org/content/1/2_2/115.full.pdf. Acesso em 02/07/2016.

BRETON, André, TROTSKI, Leon; “**Por uma Arte Revolucionária Independente**”, organização: Valentim Facioli, tradução: Carmen Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura; São Paulo/ SP: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

BURKE, Peter, “**A Arte da Conversação**”. São Paulo, SP: editora UNESP, 1995.

_____, “**História e Teoria Social**”; tradução: Klauss Brandini Gerhardt, Roneide Venâncio Majer, Roberto Leal Ferreira. São Paulo, SP: editora UNESP, 2012.

BUTLER, Judith, “**Problemas de gênero: feminismo e subversão identidade**”; tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARLSON, M. O que é performance? In: MACEDO, A.G; RAYNER, F. **Gênero, Cultura Visual e Performance – Antologia Crítica**. Portugal: HÚMUS: 2011. p. 23-32.

COSTA, Iná Camargo, “**Brecht e o Teatro Épico**”, palestra proferida no Teatro Fábrica em 3 de maio de 2005. Publicado por Revista Literatura e Sociedade, n.13 – 7 de novembro de 2010, p. 214-233. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092> - acesso em 20/01/2018.

DIAMOND, E. Teoria brechtiana / Teoria feminista Para uma crítica feminista géstica. In: MACEDO, A.G; RAYNER, F. **Gênero, Cultura Visual e Performance – Antologia Crítica**. Portugal: HÚMUS: 2011. p. 33-52.

ENGELS, Friedrich, “**A origem da família, da propriedade privada e do Estado**”; trad: Leandro Konder; Aparecida Maria Abranches. – 2ª edição – Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

FEDERICI, Silvia, “**Calibã e a Bruxa – Mulheres Corpo e Acumulação Primitiva**”; tradução Coletivo Sycorax – São Paulo: Editora Elefante, 2016.

FERREIRA, Leonardo Luiz, “**Perfil e Entrevista com Chantal Akerman**” para o site Críticos em 24 de março de 2009. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=1702> – acesso em 20/01/2018.

FERRO, Marc, “**Cinema e História**”; tradução: Flávia Nascimento. São Paulo, SP: editora Paz e Terra Ltda, 2010.

GOLDMAN, Wendy Z, “**Mulher, Estado e Revolução: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936**”; tradução Natália Angyalossy Alfonso, com colaboração de Daniel Angyalossy Alfonso e Marie Christine Aguirre Castañeda, 1ª ed. – São Paulo: Boitempo: Iskra Edições, 2014.

IMDb, biografias. Disponível em: < <http://www.imdb.com/name/nm0001901/>> Acesso em 25/02/2017.

JAMESON, Fredric, “**Brecht e a questão do método**”; tradução: Maria Silvia Betti. São Paulo, SP: COSAC NAIFY, 2013.

KAPLAN, E. Ann, “**A Mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera**”; tradução: Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro/RJ: Rocco, 1995.

LISPECTOR, Clarice, “**Laços de Família**”. Editora Rocco – Rio de Janeiro, 1998.

LAURETIS, Teresa De, “**Através do Espelho - Mulher, Cinema e Linguagem**”. Bloomington: indiana University Press, 1984. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>, acesso em 30/11/2017.

MARGULIES, Ivone, “**Nada Acontece – O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman**”; tradução: Marco Aurelio Alves e Roberta Veiga. São Paulo, SP: Edusp, 2016.

MARX, Karl, “**O Capital: crítica da economia política**”, livro I, tradução: Reginaldo Sant’Anna. – 34ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MASCARELLO, Fernando, “**A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico**”; Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos – ECA/USP – Novos Olhares, Ano IV - número 8-2º semestre de 2001.

NETTO, Zé Paulo e BRAZ, Marcelo, “**Economia Política – Uma introdução crítica**”; São Paulo, SP: Cortez Editora, 2006.

ORLANDI, Eni, “**As Formas do Silêncio**”. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac, **“Passagens da Imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura”** em: *“Imagem Máquina – era das tecnologias do virtual”*, org: André Parente, São Paulo, SP: Editora 34, 1996.

RAPOLD, Nicolas, **“Over There: Chantal Akerman presents From the Other Side at FIAF”**, Film Society of Lincoln Center, 2015, disponível em <http://www.filmcomment.com/blog/over-there-chantal-akerman-presents-from-the-other-side-at-fiaf/>

SCHOLZ, Roswitha, **“Feminismo – Capitalismo – Economia – Crise - Objeções da crítica da dissociação-valor a algumas abordagens da atual crítica feminista da economia”**, Original FEMINISMUS – KAPITALISMUS – ÖKONOMIE – KRISE. Wert-Abspaltungskritische Einwände gegenüber einigen Ansätzen feministischer Ökonomiekritik heute em www.exit-online.org. Tradução de Boaventura Antunes (10/2013). Disponível em: http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz17.htm - acesso em 20/01/2018.

_____, **“O valor é o homem. Teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos”** Original *Der Wert ist der Mann* in www.exit-online.org. Publicado na revista Krisis nº 12, 1992, pp. 19-52. Tradução portuguesa de José Marcos Macedo (que agradece a Robert Schwarz pela ajuda na tradução de termos específicos) publicada em S. Paulo, NOVOS ESTUDOS – CEBRAP, nº. 45 - julho de 1996, pp. 15-36. Disponível em: <http://obeco.planetaclix.pt/rst1.htm>.

_____, **“O sexo do capitalismo - Teorias Feministas e Metamorfose Pós-Moderna do Patriarcado”** Original *Das Geschlecht des Kapitalismus - Feministische Theorie und die postmoderne Metamorphose des Patriarchats*. Tradução: Boaventura Antunes, in www.exit-online.org. Disponível em: http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz6.htm - acesso em 20/01/2018.

STAN, Robert, **“Introdução à Teoria do Cinema”**; tradução: Fernando Mascarello. São Paulo, SP: Papyrus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei Arsenyevich, **“Esculpir o Tempo”**, tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo/ SP: Martins Fontes, 1998.

WHEATLEY, Catherine, **“Michael Heneke’s cinema: the ethic of the image”**; Berghahn Books, 2009.

WITTIG, Monique; “**The straight mind**”, *feminist issues*, Vo.1, nº1, verão de 1980, p. 180.

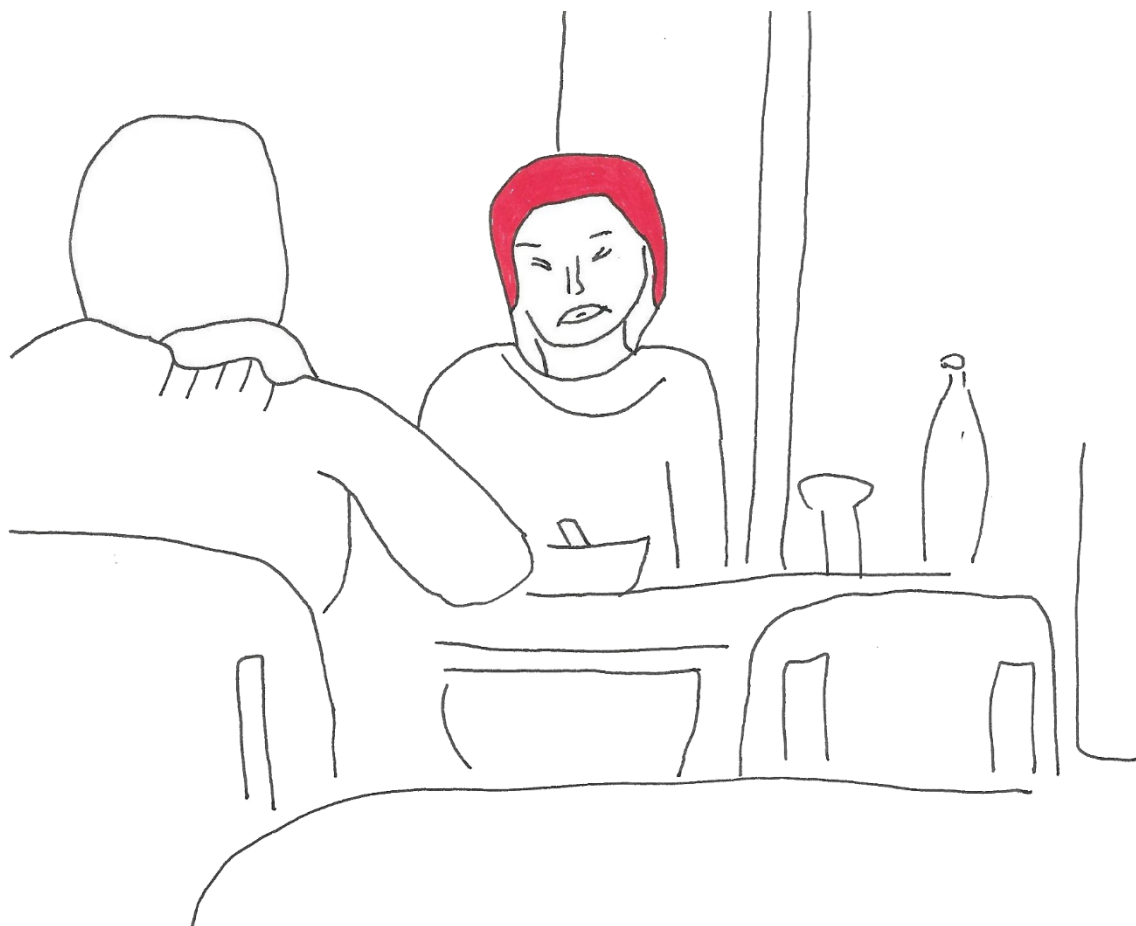
WOLFF, J. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO, A.G; RAYNER, F. **Gênero, Cultura Visual e Performance – Antologia Crítica**. Portugal: HÚMUS: 2011. p. 101-120.

WOLLEN, Peter, “**Readings and Writings – semiotic conter-strategies**”; Michigan University, MBL, 1982.

_____, **The Two Avant-Gardes**, publicado em *Studio International*,

November/December 1975, disponível em

<https://alejandroquinteros.files.wordpress.com/2012/02/thetwoavantgardes.pdf> - acesso em 02/10/2017.



No Home Movie

Ilustração: Rafaela Martins

FILMOGRAFIA

D'est, documentário, direção: Chantal Akerman, 1993, 35mm, cor, 107 minutos.

De L'autre Côté, documentário, direção: Chantal Akerman, 2002, Nova Iorque, EUA, 1h43m.

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, longa-metragem, 1975, direção: Chantal Akerman, França/Bélgica, 200 min.

Je tu il elle, (Eu, Tu, Ele, Ela). Direção: Chantal Akerman. 1974, Bélgica/França, son., color., 90 min.

Les rendez-vous d'Anna (Os encontros de Anna). Direção: Chantal Akerman. 1978, 35 mm, cor, 127 min.

News From Home (Notícias de Casa), drama/documentário, direção Chantal Akerman, 1976, França/Bélgica, 85 min.

Saute ma Ville (Exploda minha cidade), direção: Chantal Akerman, 1968, 35 mm, preto e branco, 13 min.

Sud (Sul). Direção: Chantal Akerman. 1999, cor 70 min.

ENTREVISTA

Chantal Akerman para Criterion Collection, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSIlg&feature=youtu.be>, acesso em 02/10/2017.