



DAIANY FERREIRA DANTAS

**CORPOS VISÍVEIS:
MATÉRIA E PERFORMANCE NO CINEMA DE MULHERES**

Recife,
2015

DAIANY FERREIRA DANTAS

**CORPOS VISÍVEIS:
MATÉRIA E PERFORMANCE NO CINEMA DE MULHERES**

Tese apresentada como requisito final para a obtenção do título de doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco sob a orientação da professora doutora Ângela Freire Prysthon e a coorientação da professora doutora Maria do Carmo de Siqueira Nino.

Linha de Pesquisa: Estética e Culturas da Imagem e do Som.

Recife,
2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

D192c Dantas, Daiany Ferreira
 Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres / Daiany
Ferreira Dantas. – 2015.
 225 f.: il., fig.

 Orientadora: Ângela Freire Prysthon.
 Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.

 Inclui referências.

 1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Mulheres. 4. Corpo humano – Aspectos
simbólicos. 5. Estética. 6. Performance (Arte). I. Prysthon, Ângela Freire
(Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-154)

DAIANY FERREIRA DANTAS

TÍTULO DO TRABALHO: Corpos visíveis: Matéria e Performance no cinema de Mulheres

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada em: 27/02/2015

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dr. Thiago Soares
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Renata Pimentel Teixeira
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profa. Dra. Ramayana Lira de Souza
Universidade do Sul de Santa Catarina

À minha mãe, Amélia, e ao meu pai, Jandy. Por seu amor cicatrizante e desmedido, suas vozes de embalo e braços de atadura, que arrefecem meu coração de todos os medos e cortes nesta vida.

À minha avó, Luzia Dantas (*in memoriam*), pelas histórias que me habitam e por ser a grande inspiração deste trabalho.

A todas as mulheres valentes do mundo, em especial do meu. As que partiram com o circo e as que ficaram com os ritos. Ensinaram-me a coragem de viver e amar, diante de quaisquer escolhas.

AGRADECIMENTOS

A minha gratidão não cabe num vocábulo dicionarizado. Mas, na ausência de uma medida maior, conto com as palavras para traduzir a sua imensidão. Agradeço...

Aos meus pais, Jandy e Amélia, meu barco, porto e âncora, por nunca terem podado minhas asas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, por viabilizar esta pesquisa.

À minha orientadora, professora Ângela Freire Prysthon, pela generosidade em assumir a tutoria desse projeto já em sua fase conclusiva. Suas indicações bibliográficas, leitura atenta e disponibilidade ao longo deste último ano foram cruciais. Além disso, o apoio que sempre encontrei em nossa interlocução, e que despende a todos/as os/as seus/suas alunos/as, me moveram de forma inspiradora a chegar até aqui.

À minha coorientadora, professora Maria do Carmo de Siqueira Nino, pela confiança que sempre demonstrou ter em meu trabalho, pelas inúmeras e diversas referências em História da Arte, pelo olhar sempre luminoso em nossos diálogos e pela nossa convivência respeitosa e serena ao longo do doutorado.

À professora Nina Velasco e Cruz, pela leitura criteriosa que fez deste trabalho na banca de qualificação, ajudando-me particularmente a enxergar a possibilidade de organização do texto de forma mais estruturada.

Ao professor Thiago Soares, pelas inúmeras contribuições quando da qualificação deste trabalho, descortinando metodologicamente o texto e me levando perceber algumas tensões que deveriam ser aprofundadas.

Ao professor Eduardo Duarte, pelas aulas inspiradoras e provocativas, nas quais buscava extrair nossos *Daemons* no melhor estilo socrático. Muitos desses debates municiaram este texto.

À professora Ramayana Lira pela generosa interlocução quando de minha participação no I Colóquio sobre Cinema de Autoria Feminina, partilhando *insights* que acenderam diversas luzes no caminho para a conclusão desta pesquisa.

À professora Renata Pimentel que de forma pronta e entusiasmada se dispôs a participar da banca de defesa deste trabalho.

Às participantes do I Colóquio sobre Cinema de Autoria Feminina. Agradeço a Karla Holanda pela oportunidade de partilhar de um espaço tão privilegiado, e também a Ana Veiga, Esther Hamburger, Mariana Tavares e Marina (Nina) Tedesco, para nomear os rostos mais constantes, pelas conversas instigantes. Trocas e aprendizados que tiveram reflexo importante na finalização deste texto.

Muito obrigada aos orientandos de Ângela Prysthon que leram o meu trabalho como parte de um dos SPAs. Grata a todos, mas em especial pelo olhar minucioso de Fernando Fontanella, que desvelou os principais entraves daquele texto, além de me ajudar com o melhor dos conselhos: "Coragem!" e as marcações deixadas no arquivo que me enviou por email Chico Lacerda.

Um grande e volumoso obrigada a Claudia Badaró, José Carlos Gomes e Luci Diniz, pela gentileza e alegria com que levam seu trabalho, desburocratizando, ao menos, as relações humanas e sempre acolhendo a nós, pós-graduandos, com o melhor dos espíritos.

Agradeço especialmente a Almir da Silva Castro, do Departamento de Capacitação da Pró-reitoria de Pós-graduação da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, pelo rigor e integridade com os quais lida com nossos processos de capacitação, por quem sempre fui ouvida e recebida com generosa atenção.

Agradeço aos colegas do Grupo de Pesquisa Comunicação e Sociedade da UERN, Karla Sousa, Jucieude Lucena, Márcia de Oliveira Pinto e Tobias Queiroz, pelo parecer favorável à minha capacitação, sem o qual a dedicação exclusiva, durante dez meses, à conclusão deste trabalho não teria sido possível.

A Renata do Amaral que esteve comigo desde quando nós apenas sonhávamos com o doutorado. Largamos juntas, apertamos F5 juntas, caminhamos em torcida mútua e diária. E, enfim, chegamos! Muito obrigada por sua presença sempre solícita, doce e amiga. E ainda mais por cruzar a linha e torcer por mim do outro lado da corda! Não me permitindo acreditar que eu não chegaria.

A Afra Valle, pela imensa delicadeza em me ajudar com a edição das imagens. Mas, muito mais por nossa amizade longa e sincera, que é feita de uma trama de confiança tecida todos os dias. Obrigada pelas longas conversas labirínticas e pelo incentivo e acolhida que sempre encontro em nosso diálogo.

A Ricardo Silveira, amigo, parceiro de trabalho e de vida-afora. Pelos conselhos, apoio constante e pela integridade de nossa amizade, que é um dos grandes orgulhos que tenho na vida. Um obrigada especial pela criteriosa leitura que fez deste trabalho e pelos vários emails respondidos sempre com carinho e prontidão.

Ao meu querido e constante amigo Vitor Ferreira, agradeço pela amizade de todos os dias e pela gentileza em revisar o meu *Abstract*.

Um carinhoso obrigada aos demais olhares que tocaram este texto ao longo de suas muitas fases, dentre os quais, recordo especialmente os das minhas queridas Amanda Oliveira Frota e Naide Fernandes, que leram meu material de qualificação, e de Márcia Larangeira, com suas colocações vivazes em nossos debates sobre devires do corpo no feminismo contemporâneo; agradecimento extensivo ainda a Geórgia Cruz, pelas conversas luminosas sobre Varda.

Obrigada aos rostos amigos que encontrei nas idas ao Recife: Raquel Holanda, pelas várias acolhidas, conversas, cinemas e perambulações pela cidade; Kywza Fidelis, obrigada por dividir angustias e tensões comigo, agradeço especialmente por seu humor tenaz e sua capacidade terna de torcer pelo outro; Fábio Ramalho, sempre atento e prestativo, agradeço pelas muitas leituras recomendadas; Eduardo Dias, como explicar? Empatia e ternura imediatas, que vêm da alma; Luciana Almeida, pelas conversas literárias e libertárias que nosso convívio proporcionou.

Um obrigada a Elianne Abreu Diz, minha terna e zen amiga, pelos inúmeros áudios de meditação que fizeram considerável diferença e pela escuta sempre conselheira, aberta e pacificadora.

As minhas eternas parceiras de *Delicatessen*, Camille Braz e Sara Graciano, pela energia maravilhosa que o nosso convívio proporciona e pelo lema "em caso de tristeza, vire a mesa e coma só a sobremesa", de Itamar Assunção para os nossos corações.

A Veruska Sayonara e Mara Jales, pelas conversas vespertinas, regadas a bolo e café, a presença terna de vocês foi um alento ao longo de todo esse processo.

Um enorme obrigada aos/às colegas do Departamento de Comunicação da UERN que foram especialmente solícitos comigo ao longo deste percurso: Paula Zagui, Ana Lúcia Gomes, Edileusa Martins, Marco Escobar e Sabrina Bezerra. Não posso esquecer dos secretários Pedro Rebouças e Mozart Dantas, cuja dedicação beneficia diretamente todas as nossas ações dentro daquela universidade.

Agradeço às pessoas que conheci em congressos e fóruns sobre cinema e/ou feminismo, que desprendidamente fizeram contribuições a este trabalho, pelo puro prazer de partilhar. Destes, destaco Pedro Caetano Eboli, que compartilhou comigo todos os documentários de Naomi Kawase, Léa Tosold, que insistiu comigo a respeito do feminismo material, Queza Soares e, por latitude, Marcelo Spitzner, pelas conversas sempre instigantes.

Aos meus irmãos, Dayan e Dyjan, e minhas cunhadas, Tatiana e Lourdes, pela alegria dos almoços de domingo, pela torcida e palavras carinhosas.

Ao meu sobrinho, Dayan Júnior e meu afilhado Sandro Douglas, por tornarem a vida mais doce e serem o meu alibi para todas as brincadeiras e danações que os empedernidos acham que não se destinam à minha faixa etária.

Às minhas lindas-loucas-divas feministas: Analba Brazão Teixeira, Claudia Gazola, Joluzia Batista, Ana Claudia Mendes, Civone Medeiros, inspiração imensa destas páginas, Fabiana Galvão, Juliane Ataíde, Jane Eyre e às mulheres do Coletivo Autônomo, dentre as quais eu destaco o nome querido de Gabriela Fidelis. Este trabalho também é "por mim, por nós, pelas outras!" e certamente pelas "trans, as gay, as racha e as sapatão!".

A minha família extensa. Tomando a liberdade de citar os nomes da minha tia e segunda mãe Joana D'arc Ferreira, uma voz amiga e um colo sempre alentador. E minha prima/irmã Ilane Cavalcante, sempre tão presente e inspiradora dos meus passos no mundo do conhecimento.

Agradeço ainda a Rogério Matsura, pelo apoio em estágios importantes deste processo, sobretudo auxiliando em minhas várias viagens, quando precisei me dividir entre duas cidades.

Ainda preciso agradecer aos/às alunos/as, cujo convívio me desperta e me faz rever tantas questões sobre o conhecimento e sobre a vida. Na impossibilidade de destacar tantas pessoas queridas, tomo os nomes dos orientandos de PIBIC e trabalho de conclusão de curso com quem tive trocas que diziam respeito a questões tangenciadas neste texto: Adriana Nogueira, Geílson Fernandes, Pâmella Rochelle, Romine Marielle, Marília França, Ramon Vitor, André Luís, Sônia Martins, Tamara Sena, Edja Lemos, Keydson Renato e João Carlos Magagnin.

Por fim, agradeço aos meus felinos: Pingo, Kiki, Hoshi, Tapioca e Frida (*in memoriam*). Pela blandície de suas companhias amorosas e transcendentais. E a minha serelepe cadela Amora, pela energia que me instiga a ter em nossas caminhadas diárias.

Como me sinto? Como se colocassem dois olhos sobre uma mesa e dissessem a mim, a mim que sou cego: isso é aquilo que vê, essa é a matéria que vê. Toco os dois olhos sobre a mesa, lisos, tépidos ainda, arrancaram há pouco, gelatinosos, mas não vejo o ver. É assim o que sinto tentando materializar na narrativa a convulsão do meu espírito, e desbocado e cruel, manchado de tintas, essas pardas escuras do não saber dizer, tento amputado conhecer o passo, cego conhecer a luz, ausente de braços tento te abraçar.
Hilda Hilst, Com os meus olhos de cão

As a female in our culture and often brought up short by the inconsistent and often contradictory ways in which my material being was regarded and valued (or not), I have always found “being a body” not only strange but also relative.
Vivian Sobchack, Carnal Thoughts

RESUMO

O *cinema de mulheres*, mobilizado pelos estudos feministas como campo de agenciamento da visibilidade, desafia a investigação contemporânea. Esta, busca situá-lo em função dos recentes paradigmas de gênero de ruptura com os binarismos e ênfase na dimensão política da corporeidade, e das atuais perspectivas de espetatorialidade e política da arte do campo cinematográfico. Neste trabalho, buscamos rever a perspectiva de autoria feminina como um processo de subjetivação política do corpo na obra de realizadoras que utilizam os próprios corpos como matéria fílmica. Consideramos o viés ontológico do corpo vivido, presente na obra de Beauvoir (1967) e revisitado pela abordagem recente do feminismo material, vinculado ao pensamento de Braidotti (2005) e as perspectivas de análise fílmica de Sobchack (1991, 2004), Del Rio (2008) e Marks (2000, 2002). Para tanto, empreendemos uma epistemologia estético-política do corpo, mensurando a relação entre mente e corpo como central para a compreensão do lugar da mulher na arte. Posteriormente, observamos as perspectivas de autoria feminina no cinema, situando-as em relação ao *status* que os corpos em movimento adquirem no regime estético da arte (RANCIÈRE, 2005a, 2013), no qual o cinema desponta como *locus* privilegiado na articulação das distâncias entre arte e cotidiano. Por fim, analisamos filmes que trazem a *presença* fílmica, a *performance* cinematográfica e a dimensão *háptica* dos corpos das realizadoras, transitando entre obras de caráter deliberadamente encenado e de viés autobiográfico. Observamos que o *corpo vivido* emerge tanto como elemento de atração e engendramento de aspectos fílmicos, como o plano e a *mise en scène*, quanto como evidência política dos processos vitais destas mulheres.

Palavras-chaves: Corpo e Gênero. Estética da Carne. Cinema de Mulheres.

ABSTRACT

Women's cinema, mobilized by feminists studies as a field of visibility and agency, defies the contemporary investigation. The feminist critique tries to place it according to recent binary gender rupture paradigms and emphasis in the political dimension of embodiment, and the current perspectives of spectatorship and art politics in the cinema field. In this thesis, we consider the perspective of female authorship as a process of body politics subjectivity in the work of filmmakers who use their own bodies as film material. We reflect on the ontological bias of the lived body, present at the work of Beauvoir (1967) and revisited by the approach of the recent material feminism, linked to the ideas of Braidotti (2005) and the perspectives of film analysis by Sobchack (1991, 2004), Del Rio (2008) and Marks (2000, 2002). Therefore, we promote an aesthetical and political epistemology of the body, measuring the confrontation between body and mind as central to the understanding of the place of women in art. Later, we observe the female authorship perspectives in cinema, placing them in relation to the status that the bodies in movement acquire in art aesthetic regimen (RANCIÈRE, 2005a, 2013), in which cinema emerges as privileged locus in the articulation of distances between art and everyday life. Finally, we analyze films that show the filmic presence, the film performance and the haptic dimension of the female filmmakers bodies, moving between works of deliberate staged character and autobiographical bias. We observe that the lived body emerges as much as element of attraction and engendering filmic aspects such as the plan and the mise-en-scène, and as political evidence of the vital processes of these women.

Keywords: Body and Gender. Carnal Aesthetics. Women's Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Três corpos em repouso	24
Figura 2 – Vênus de Willendorf	31
Figura 3 – Guerrilla Girls	72
Figura 4 – Orlan	73
Figura 5 – Ono, <i>Cut Piece</i> e Abramovic, <i>Rythm-0</i>	73
Figura 6 – Closed Contact	73
Figura 7 – Dinner Party	74
Figura 8 – lugares de Woolf e O'keefe e prato de Emily Dickinson	75
Figura 9 – Cindy Sherman, City Girl	77
Figura 10 – Goldin e o espelho	82
Figura 11 – Loie Fuller	103
Figura 12 – Duas Harriets	109
Figura 13 – Renée Maria Falconetti e Ana Karina	111
Figura 14 – Quarto de Cléo	112
Figura 14 – sombras de Deren	128
Figura 15 – dança dos objetos	129
Figura 16 – outra Maya	130
Figura 17 – vertigens na escada	133
Figura 18 – rosto-espelho-tela-mar	134
Figura 19 – esculpindo o espaço	138
Figura 20 – despindo-se/açúcar	139
Figura 21 – Ele	142
Figura 22 – Elas	144
Figura 23 – Duras e Depardieu	147
Figura 24 – o caminho, a cabine e a "tela"	150
Figura 25 – Planos iniciais	170
Figura 26 – jardins de Uno	171
Figura 27 – Uno filma Kawase	173
Figura 28 – Placenta de Kawase	175
Figura 29 – Banho	177
Figura 30 – Dentro do corpo	179
Figura 31 – A perspectiva do parto	181
Figura 32 – Sentir o vivido	182
Figura 33 – Duas Nova Iorques	184
Figura 34 – Elena e Li An, atrizes	186
Figura 35 – arquivos de Elena	188
Figura 36 – O coração de Elena	192
Figura 37 – Dançando com a lua	193
Figura 38 – Balé de Ofélias	195
Figura 39 – Praia de Espelhos	197
Figura 40 – Quadros	199
Figura 41 – Varda, as trapezistas e o vestido	200
Figura 42 – Mamou/Varda. Fonte: Captura e manipulação	203
Figura 43 – Guardar Demy	205
Figura 44 – Varda háptica	206
Figura 45 – "La Varda"	208

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. O CORPO ESTÉTICO-POLÍTICO	24
2.1. O corpo gendrado e a gênese estética	24
2.1.1. Dualidade corpo e mente	28
2.1.2. Gênio artístico: Hierarquias do corpo gendrado	34
2.2. O tropo do corpo	40
2.2.1. A materialidade teórico-política	40
2.2.2. O corpo gendrado e a antifilosofia	50
2.2.3. Corpo vivido, corpo sensível	58
2.3. O corpo estético político	63
2.3.1. Política da arte	67
2.3.2. O corpo estético e o corpo gendrado	74
3. O CORPO CINEMÁTICO	84
3.1. As mulheres, o cinema e o cinema de mulheres	84
3.1.1. Re-visitar a autoria	91
3.2. A <i>presença</i> do corpo fílmico e a constituição da <i>mise en scène</i>	101
3.2.1. O corpo e a <i>cena</i> fílmica	109
3.3. <i>Presença e Performance</i>	115
3.4. Corpos visíveis e presenças afetivo-performativas	123
3.4.1. <i>Tramas do entardecer</i> : uma coreografia de sucessões (in)comuns	126
3.4.2. <i>Je, tu, il, elle</i> , o gesto errante e a <i>performance</i> bélica	135
3.4.3. <i>Le camion</i> : a corporificação do invisível e a voz <i>performativa</i>	144
4. O CORPO VIVIDO	153
4.1. A matéria e o real	153
4.2. O corpo vivido como memória fílmica	157
4.3. <i>Performances do corpo vivido</i>	168
4.3.1. A câmera-vida e o corpo em processo de Naomi Kawase	168
4.3.2. Elena, a corporificação de uma elegia	183
4.3.3. A pele fílmica de Varda	196
5. CONCLUSÕES	209
REFERÊNCIAS	220

1. INTRODUÇÃO

Dizem os manuais de pesquisa que uma boa introdução deve descrever e mensurar de forma precisa o objeto, indicando o caminho que percorremos até ele e esmiuçando seu *estado das artes* de modo a destacar as tensões e extensões que resultam de sua investigação. Eu me debruço sobre esta obrigação tal qual criança na primeira visita ao parque de diversões: com os olhos perdidos na vertigem das luzes e cores que borbulham, embaralhando a minha percepção. O objeto é constituído por um nome composto: o *cinema de mulheres*. E, nesse caso, não houve um caminho único, linear e auspicioso para que eu o encontrasse. As escolhas e adequações foram trilhadas em função de múltiplos fatores, alguns destes, inclusive, estrangeiros à pesquisa. Não percorri a estrada curta dos predestinados, mas, nos desvios e percalços, o encontrei, luminoso e áspero como o dia. Ele nasce, para mim, híbrido, fruto do encontro de minhas grandes paixões: o cinema e o feminismo. E admitir isto é já o segundo pecado de minha introdução, na qual devo manter-me alheia e distante daquilo que investigo. Para entender os meus encontros com o objeto – no plural, pois foram idas e vindas consecutivas –, preciso distinguir os dois eixos que determinaram essa aproximação.

O feminismo é possivelmente o crivo que mobiliza esse estudo. E, dentre todos os universos por onde orbito – a pesquisa, a docência e a comunicação social – é aquele ao qual a minha pertença se mostrou mais duradoura. É também o espaço onde me permito ser mais crítica, tendo atravessado inúmeras crises quanto ao meu pertencimento, rasgando e revalidando a minha "carteirinha" algumas vezes. Talvez, por isso, tenha encontrado alguma solidez em meu ativismo, pois, a práxis feminista é também uma experiência ontológica de autocrítica. Que irá implicar tanto em aproximações inusitadas quanto em afastamentos eventuais. Não se trata de uma profissão de fé, mas de uma prática política, com suas contradições próprias, avanços e recuos. Manter-me em estado de respeitosa dúvida e em constante processo de escuta é o que me alinha ao feminismo com o qual busco estabelecer diálogo.

Meu primeiro contato com o feminismo político foi durante o início da graduação em Comunicação Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Em 1997, já no segundo semestre do curso, após uma exaustiva pesquisa para um trabalho na disciplina Prática de Leitura e Produção de Textos II, ministrada pela professora Sylvia Abbott Galvão, apresentei um seminário que reunia argumentos favoráveis à legalização do aborto no Brasil. Para a minha surpresa, fui ferozmente repreendida por alguns de meus colegas, que dificultaram a minha explicação com protestos.

Na ocasião, uma colega, Maria Aparecida Ramos da Silva, com quem havia interagido muito pouco até então, me entregou um cartão-postal com dizeres favoráveis à legalização do aborto e convidou-me a participar das reuniões do coletivo feminista do qual fazia parte. A partir deste primeiro contato, fui, aos poucos, me aproximando de espaços feministas. Trabalhei, de 2002 a 2008, em três organizações feministas, Centro Feminista 8 de Março, em Mossoró, Agende, em Brasília e Coletivo Leila Diniz, em Natal e hoje sou colaboradora da organização da Marcha das Vadias de Natal e do Coletivo Autônomo Feminista Leila Diniz, com este grupo mantenho ativo o meu diálogo sobre as questões que me conectam ao feminismo político, renovando o aprendizado naquilo que chamamos de "ativismo".

A época em que eu ingressei no movimento, no final anos 1990, é hoje reconhecida como um período do recrudescimento de uma visão do feminismo como anacrônico, obsoleto. Susan Faludi (2001) descreve em seu livro *Backlash* uma série de estratégias de deturpações agendadas pela mídia norte-americana nos anos 1980, inferindo que problemas sérios do país ocorriam em função das principais conquistas dos movimentos de mulheres na década anterior. Escutei, com muito mais frequência do que hoje em dia, que o feminismo era um movimento superado e vitimista. Não haviam os *blogs* e as comunidades nas redes sociais que proliferam atualmente. Felizmente isso mudou. Já que continua difícil para uma mulher falar publicamente sobre temas como a legalização do aborto. Se, antes, fui repreendida pelos meus colegas, hoje sou pelos/as meus alunos/as, por exemplo. O caminho ainda é longo.

Com o trabalho numa organização feminista, veio o acesso a uma biblioteca com inúmeros títulos da área, dentre os quais, recordo os clássicos *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir e *A Mística Feminina*, de Betty Friedan, este último, numa fotocópia com encadernação em espiral de uma edição raríssima, quando ainda não havia se popularizado a circulação de arquivos digitais com cópias de impressos raros. Foi quando comecei a rascunhar um projeto para tentar a seleção de mestrado.

Naquele período, ainda reverberavam as leituras feitas na faculdade de Comunicação Social e o interesse pelos objetos da então chamada Cultura de Massas, termo bastante problematizado atualmente. Ingressei no Mestrado em Comunicação do Programa de Pós-graduação da UFPE, em 2004, com um projeto que tinha como objetivo central investigar as representações das mulheres nas Histórias em Quadrinhos, inicialmente motivada pela personagem Rê Bordosa, do cartunista Arnaldo Angeli. Com as leituras sobre o paradigma teórico dos Estudos Culturais, nos textos de Gayatri Spivak, Linda Nicholson e Nelly Richard, meus olhos se voltaram para uma possibilidade mais desafiadora, do ponto de vista da crítica:

investigar a produção das mulheres cartunistas. Esses textos, orientavam-se em torno do debate da subjetividade feminina, buscando evidenciar na produção cultural a integridade das mulheres como sujeitos “com biografia corpo e história”¹ (RICHARD, 2000, p.48), que dialogam com o entorno onde atuam.

O fato de que as cartunistas aparentemente não existissem, sendo excluídas do plano do visível já era, em si, uma justificativa para a readequação do objeto. Na época, chamou a minha atenção a comovente carta de uma chargista e artista plástica brasileira radicada nos EUA, Marguerita Fahrner, ao Observatório da Imprensa, reivindicando o reconhecimento de sua existência ao denunciar o desaparecimento de seu nome das antologias, mostras panorâmicas e salões de humor sobre o cartunismo brasileiro nos anos 1970. Fahrner era uma artista premiada e uma pioneira em sua área, sendo segundo ela, a primeira pessoa a produzir cartuns para a abertura de uma telenovela no Brasil.

No doutorado, no qual ingressei em 2010, busquei, inicialmente, dar continuidade a esse projeto, investigando o trabalho autobiográfico de mulheres cartunistas. Por diversas razões, que me pareceram cruciais no período dessa decisão, arqueei a pesquisa com enfoque nos quadrinhos, sobre a qual publiquei alguns artigos de 2010 a 2012, e passei a trabalhar com a problemática das mulheres que faziam cinema, a partir de 2012. Persuadida por minha cinefilia, que forjava uma intimidade com o cinema maior do que eu possuía de fato, do ponto de vista da pesquisa ao menos, e ministrando, no mesmo período, algumas disciplinas de graduação cujo enfoque era o cinematográfico, diferente do que eu imaginei num primeiro momento, mergulhei num objeto completamente novo.

As implicações tecnológicas e materiais do cinema o situam de forma muito singular no campo da arte. Seu protagonismo como agente do grande espetáculo contemporâneo também o destacam entre as mídias. Por fim, o cinema é diverso, múltiplo, mutável, um território que engendra uma política própria de visibilidade, na qual se sobrepõem, além dos aspectos estéticos, também questões técnicas e econômicas, tais como o acesso a equipamentos, concorrência por fomento e a incidência (ou não) das indústrias de entretenimento. O desafio estava posto, mas este só aguçou a motivação para a pesquisa.

Para chegar ao cinema de mulheres, eu compreendia, entretanto, que precisava revisitar a experiência acumulada ao longo de anos de dedicação, leitura e reflexão sobre as teorias feministas, ativadas pelo meu ativismo. Ao contrário do que pressupõe a visão de alguns leigos ou indicam certos manuais de pesquisa, as janelas da *práxis* não condicionam a crítica. O campo

¹ No original: “biografia, cuerpo y historia”.

do ativismo é vivo e a todo o momento redireciona nosso pensar com novas questões, aprofundando nossa problemática. Também não é, de modo algum, um espaço de concordância uniforme e talvez exerça a dúvida de forma mais constante que o próprio espaço científico. Além disso, a relação entre ativismo e crítica acadêmica é responsável por grande parte dos paradigmas das ciências humanas e sociais vigentes desde a segunda metade do século XX.

Por isso, permiti que a minha problemática de pesquisa se constituísse na conexão entre esses dois âmbitos. Nesses trânsitos, constatei que havia um elo entre as teorias fílmicas de viés feminista, a teoria do cinema contemporâneo, que busca endereçar questões que situem o lugar do corpo no campo do espetáculo, e a questão mobilizadora dos mais intensos debates no feminismo atual: a materialidade do corpo.

No mestrado, as teorias de Judith Butler (1990) sobre o sujeito performativo e paródico na desconstrução do gênero tiveram forte impacto sobre o meu trabalho. A ideia de que os corpos carregam discursos (BUTLER, 2002), e que estes se tornam visíveis na medida em que evidenciam o gênero como uma ficção do corpo me parecia atender a diversas questões que se apresentavam para o feminismo. Era a época em que as mulheres trans começavam a reivindicar espaço no movimento feminista, ocasionando uma série de tensões nos espaços coletivos de debate. Foi quando, também, passei a me aproximar da ideia de feminismo interseccional e suas nuances de inclusão, permitindo que as diferenças entre as mulheres fossem compreendidas como parte de uma opressão maior de gênero.

Em dado momento, entretanto, dei-me conta de que estava participando muito mais ativamente dos debates sobre transfeminismo, os quais eu apoio, mas esta mobilização crítica, importante a seu tempo, não responde a todas as questões que envolvem a grande tensão entre a "mulher", signo de um feminino imutável e as "mulheres" e suas diversidades cíclicas e dispersas (LAURETIS, 1994). Em nossos debates constantes para "dar conta" desse problema, lembro de ter colocado algumas vezes, junto a outras mulheres identificadas como cisgêneras², que a estranheza é condição que está desde sempre associada ao corpo das mulheres, parafraseando Mary Russo (2000), alguns corpos femininos, em certos contextos públicos, são invariavelmente vistos como perigosos ou em perigo. E também associados à abjeção, ao grotesco e ao estranho.

Há inúmeras questões em torno de nossa materialidade sitiada que demandam um enfrentamento e uma discussão, sem que isto possa incorrer na suspeita de que nos afirmamos

² Termo que desponta do ativismo e diz respeito a indivíduos cuja identidade de gênero coincide com o sexo biológico.

como mulheres em função de nossa condição biológica. Entretanto, buscamos ser mulheres *apesar* de nossa condição biológica nos remeter constantemente a um feminino no qual nos vemos desadaptadas. Talvez por isso, hoje, quando me questionam a respeito de "qual é o meu feminismo?", eu me limite a reproduzir a frase de minha amiga e companheira de luta Claudia Gazola: é aquele que é "*hobbit-ciborgue-e-zumbi*". É um feminismo corporal, fincado em estranhezas e que à medida em que envelheço, adoço e vivo, me dou conta de quão materiais ainda são nossas demandas.

Em sua estranheza irremediável, os corpos das mulheres existem à sombra do que se exige que sejam. E torná-los visíveis demanda um ônus. Esta pesquisa busca investigar esse agenciamento do visível. Um agenciamento tecnológico, visual e sonoro, na obra de mulheres que produzem imagens sobre si mesmas, oferecendo a oportunidade crítica de pensar como a construção fílmica opera sentidos a partir do instrumento vital da pele.

E isto me levou a buscar uma análise do *cinema de mulheres* em sua fronteira mais visceral com a matéria: os filmes nos quais a presença fílmica das realizadoras desponta como um agenciamento do visível. O corpo, nestas obras, surge como uma performance do vivido e também impregna a experiência fílmica da dimensão ontológica do olhar da realizadora. Que ao mesmo tempo em que busca ver-se no ver, também trata de significar o visível, lapidando a imagem com sua própria matéria.

O escrever sobre si, o ver-se, filmar-se, fotografar-se, espelhando-se de algum modo, é algo recorrente na produção intelectual das mulheres, e objeto de diversas pesquisas que buscam elucidar as tensões existentes nessa autoidentificação e a problemática daquilo que as move: o desejo de borrar fronteiras entre objeto e sujeito, de inscrever-se numa política do visível a partir de parâmetros negociados pela própria matéria.

Não se trata de enveredar em torno de uma especificidade feminina, como irei destacar e esmiuçar em diversos momentos do texto, mas reconhecer um cinema que produz um conteúdo que significa as mulheres a partir de seus olhares. E essa ruptura se materializa numa abordagem do corpo. O próprio corpo, o corpo do outro, dimensionado pela distância e evidência da visão das realizadoras.

Na construção da estrutura da tese, deparei-me com a necessidade de realizar uma necessária epistemologia do corpo gendrado, articulando as questões comuns, no que diz respeito a perspectiva da materialidade, entre teorias do corpo que perpassam os aspectos da estética, da percepção e do gênero, na tentativa de estabelecer convergências que possibilitassem a análise dos filmes a partir de uma perspectiva que admitisse o gênero como

uma possível evidência na matéria fílmica. Utilizar o termo gênero não implica uma adesão incondicional a todos os debates que neste campo se estabelecem, mas também não admite abandoná-lo como um parâmetro social, com todas as suas contradições e derivações, que permitem o enfrentamento de uma epistemologia do corpo gendrado e da experiência das mulheres.

Compreendo que promover tal interlocução evidencia que o gênero não está apartado epistemologicamente dos grandes debates acerca do sujeito e da arte contemporânea. Enaltecendo, assim, a dimensão estético-política da arte (RANCIÈRE, 2005a).

Papenburg e Zarzycka (2013) reconhecem que o debate de gênero está vivo e latente no interior da estética, entremeado com o pensamento contemporâneo da filosofia, que revê o alcance conceitual das propostas tradicionais de investigação da arte e descortina a possibilidade de abordagem que considera o fazer artístico, a percepção e o entrelaçamento entre ambos.

Entendo ainda que a teoria feminista é algo relativamente recente, que surge a partir de análises contestatórias da planificação conceitual das ciências humanas em torno do sujeito iluminista, e com o propósito de promover o desmonte da fixidez de categorias. E também que na estética ela incide sobre a dicotomia corpo e mente e desordena a afirmação do racionalismo como pretexto da verdade.

Portanto, promover essas aproximações epistemológicas, mesmo considerando matrizes teóricas alheias ao debate em torno do gênero, permite-nos endereçar questões tais como: qual o lugar dos sujeitos que produzem arte? Quais as estratégias para articulação de visibilidade daquelas cujo pertencimento ao universo da arte é percebido em sua exterioridade?

Podemos partilhar de questões que já possuem um certo tempo de aproveitamento e elaboração dentro destas disciplinas. Nochlin (2003), historiadora da arte, nos provocava já nos anos 1970 a pensar o porquê de nunca haver existido grandes artistas mulheres, problematizando o método de investigação da crítica de arte, focado nos resultados e não nos processos artísticos. Pollock (2003) propõe, rejeitando a suposta neutralidade do gênero, uma revisão da *História da Arte*. Ela entende que a investigação acerca da participação das mulheres na arte – seja como artistas ou na retratação do corpo feminino – deve partir de duas tendências: investigação das omissões do cânone, catalisador de hierarquias na produção cultural, trazendo à tona biografias obscurecidas das mulheres artistas, e identificação de um tema comum a estas imagens.

Norteando essa investigação interdisciplinar, consideramos os termos com os quais Jones (2003) trata a Cultura Visual:

A Cultura Visual é uma rubrica e um modelo de pensamento crítico acerca do saturado mundo das imagens contemporâneas. A Cultura Visual foi inicialmente pensada por estudiosos frustrados com as limitações da análise da história da arte (que insistia na separação entre "alta" e "baixa" cultura) e dos modelos da análise visual estruturados numa lógica disciplinar (por exemplo, numa teoria do cinema e ou em estudos da televisão). Desde o início, a vocação da cultura visual foi quebrar limitações disciplinares que definem o quê e como a imagética visual deve ser analisada dentro de uma praxis do visual. Ambos os modos de pensar - o feminismo e a Cultura Visual - são, desta forma, impulsionados pela política principalmente no foco nas formas culturais como moldadoras da experiência (JONES, 2003, p.1)³

Portanto, não se trata de estabelecer concessões para endereçar questões políticas a um campo estético, mas situar o lugar das mulheres na arte, não omitindo que este é movido por uma política que deve ser considerada em análises humanísticas e sociais. E destacando a função articuladora que também o cinema promove neste território por desempenhar uma função social na qual subjaz o entretenimento, o que em si já origina uma série de ressalvas e ponderações.

Analizando os diversos textos e teorias que lançam questões capazes de mensurar este lugar, de entrever suas condições de diferença e as assimetrias que tratam de fixá-lo em certas constelações que admitem seu caráter orbital e hierarquicamente em desvantagem, compreendo que o tropo do corpo consegue articular as múltiplas nuances que intercalam o problema de gênero ao problema da arte, em sua compleição estético-política.

Aqui nos propomos a perseguir esta questão, por intermédio dos corpos cinematograficamente visíveis, que depõem sobre si mesmos, em filmes que tangenciam o autobiográfico e o metaficcional, ora vistos como performances da presença fílmica, ora como ficções da memória, mas sempre ressaltando seus recursos de visibilidade por intermédio do olhar e do corpo das realizadoras, numa perspectiva da arte que considere o viés político próprio dos corpos gendrados.

Movida pela minha busca da crítica da materialidade, busquei revisitar Beauvoir (1967), em sua perspectiva de corpo vivido que endereça questões cruciais para o debate acerca da

³ Tradução livre de: "Visual culture was initially developed by scholars frustrated by the limitations of art historical analysis (which insists upon the separation of "high" from "low" cultural forms) and the separation of models of visual analysis according to disciplines (for example film theory and television studies). Visual culture, from the beginning, has been aimed at breaking down disciplinary limitations defining what and how visual imagery is to be analyzed within a critical visual practice. Both modes of thinking — feminism and visual culture — are, in this way, driven by political concerns and focus primarily on cultural forms as informing subjective experience".

tensão entre as mulheres e as expectativas fisiológicas construídas a partir de um ideário do feminino. Também percorri a teoria feminista em torno da corporeidade, tanto em sua abordagem no campo da visibilidade pública, quanto no modo como esta interpreta o lugar do corpo na estética e na arte.

Deste percurso, que busca aproximar os estudos de gênero, a filosofia da arte e a teoria fílmica, extraí uma interpretação do conceito de *corpo vivido* que articula as dimensões materiais, perceptivas e gendradas do corpo, buscando averiguar, nas análises dos filmes, a sua capacidade de proporcionar uma perspectiva sinestésica do visível. Foi de grande influência a perspectiva de subjetivação de Braidotti (2005), o conceito de *corpo sem órgãos* de Deleuze e Guattari (1996), as teorias fenomenológicas do cinema de Sobchack (1991, 2004) e Marks (2000, 2002) e perspectiva de materialidade imaterial do filme, presente nas obras de Del Rio (2008) e Rancière (2005b, 2013).

No que diz respeito à estrutura da tese, partilhei da perspectiva de estruturação presente no trabalho de Mayne (1990). Em seu livro *Women at the Keyhole*, ela aplica o aparato conceitual em capítulos nos quais analisa conjuntos de três filmes, tentando mensurar as questões de ordem estética evidentes nas obras a partir desses blocos de análise. Busquei, inclusive, aplicar a minha perspectiva de análise do *corpo vivido* em duas das obras analisadas pela autora, embora ela as tenha delimitado em capítulos distintos e problemáticas diferentes.

A escolha do *corpus* buscou respeitar rigorosamente as limitações de minha hipótese centrada na influência da presença fílmica da realizadora. Entretanto, foi orientada também pelas limitações do próprio visível: há uma realidade que não se pode discutir, os filmes de mulheres circulam muito pouco, são invisíveis, já, de antemão. Alguns destes títulos não foram lançados em DVD no Brasil, portanto, contei com dois aspectos mobilizadores nessa seleção, além da problemática e das hipóteses da tese: a perspectiva genealógica, que consistiu na busca pelos filmes que encontrava mencionados nas obras de referência e o que eu chamo de “cartografia do possível”, que consistiu basicamente na minha atenção às mostras de filmes de mulheres, lançamentos de títulos no circuito nacional e indicações de especialistas.

Ainda preciso mencionar que o recorte deste trabalho nos leva na sinuosa direção de um campo pontuado de conflitos: o *cinema de mulheres*. Há tanta diversidade no interior dos estudos fílmicos, que variam de acordo com os gêneros, processos e dispositivos utilizados, quanto na vastidão, repleta de tendências e dissonâncias, dos estudos feministas. Muitas investigações evitam percorrer esse território, temendo as minas incutidas em problemáticas

tão sedutoras quanto complexas. A proposta central deste trabalho é justamente percorrer essas vias, na medida em que o aparato e a interdisciplinaridade nos possibilitem.

É importante lembrar que as tendências conflitantes no interior do campo *cinema de mulheres*, ainda que impeçam, possivelmente, uma influência maior destes termos, dadas as restrições que impõem, também afirmam o seu lugar enquanto problematizador das categorias estáveis e disciplinadoras para a análise do filme.

Se admitimos a percepção de Rancière (2005b), de que o cinema é o grande protagonista do que ele entende por regime estético, capaz de evidenciar as relações contraditórias entre a arte e o espetáculo, e considerarmos que uma das maiores contribuições dos estudos feministas para o pensamento crítico contemporâneo passa por desvelar as dicotomias históricas e culturais que erigem o conhecimento, possivelmente encontraremos no *cinema de mulheres* um dos territórios mais propícios ao desenvolvimento de pesquisas que não apenas deflagrem os movimentos de constituição do corpo gendrado, mas elucidem os processos de deslocamento e dissidência deste, numa tentativa de, senão desconstrução, ao menos desordem dos binarismos.

Não podendo, portanto, subsumir o conflito, resta-nos enfrentar o desafio epistemológico, assumindo os seus riscos, o que aqui faço, em função da importância que estudos como este podem acarretar na constituição de revisões historiográficas menos lacunares e na colocação de questões da ordem do social associadas à dimensão estética da vida, que só serão percebidas com nitidez diante do levante da pergunta apropriada: como pensar o lugar das mulheres que fazem filmes?

Desta, imediatamente deriva a missão ainda mais complexa de como nos deslocarmos até esse lugar. Em nossos objetivos, tentaremos compreender o lugar do corpo gendrado na arte, desvestindo a aparente neutralidade que recobre o estatuto da representação; e investigar as formas como a constituição da estética, num desdobramento da filosofia clássica, está associada à constituição da imagética corpórea.

Também buscamos conhecer a ação dos estudos feministas como uma contrafilosofia de base contracultural, avaliando não apenas as suas ressalvas quanto à jurisdição e regulação dos corpos, mas as perspectivas de agenciamento e subjetivação possíveis na constatação da mobilidade destes; A partir destas ponderações, tentamos averiguar, ainda, de que forma o corpo gendrado se expressa quando mediado pela presença física da artista, o que irá municiar nossas leituras pautadas no deslocamento e movimento do corpo fílmico.

Do ponto de vista analítico, nossa investigação busca observar aspectos genealógicos e ontológicos da produção do cinema de mulheres, considerando, para isto, filmes nos quais a

artista esteja presente, evidenciado o contrato de uma performance e sua decorrente consequência política de incutir na obra aspectos de visceralidade, engajamento e metaficção.

Delineamos um trabalho voltado à investigação de duas hipóteses. A primeira, centrada em torno da pesquisa de uma autoria feminina possível, fora das margens das categorias patriarcais e ampliada pelo escopo do corpo como catalisador de visibilidades e subjetivação; E a segunda, é a hipótese de uma agenciamento, ou partilha do visível, fortemente centrado no corporal, que toma o corpo não apenas como um território de identificação do desejo ou afetação dos sentidos, mas uma identificação cultural, de viés material, dos processos fisiológicos das mulheres ali envolvidas.

Na escolha dos filmes, atentamos particularmente para que estes estivessem contemplados naquilo que, concordando com Rancière (2012a) compreendemos como uma política da arte. Que evidenciam o modo como o paradoxo entre arte e política (e também entre espetáculo e manifesto) está presente na forma como enxergamos a presença das mulheres no cinema.

Desde a popularização das teorias da espetatorialidade de Mulvey (1983), que tomam o corpo feminino como o espetáculo em si, há uma tendência premente em priorizar estudos que confundam espetatorialidade e espetacularização. Neste estudo, buscamos trazer à tona filmes que se situam numa perspectiva estético-política. Que promovem o embate entre aspectos estéticos e políticos, por serem obras que permitem uma discussão tanto sobre o estatuto do cinema como estética, quanto sobre a potência social dos corpos fílmicos, fazendo do espaço fílmico também um mundo no qual se possa projetar as dinâmicas e experiências que tangenciam os estratos vida e arte.

Buscamos justamente eleger filmes que pudessem esboçar esse trânsito, fugindo das abordagens mais constantes da espetacularização do corpo e do simulacro e daquelas que buscam uma abordagem da política afirmada em seus parâmetros convencionais, com a evocação expressa da política partidária e dos direitos civis. Nos esquivamos das deliberações e implicações do cinema-entretenimento e do cinema-ativista.

Em nossa análise voltada à materialidade, destacamos, em vez disso, a politização do privado, tão cara ao feminismo "dito" radical dos anos 1970 e motivadora de pelo menos dois dos filmes abordados nesse estudo: *Je, tu, il, elle* (1974), de Chantal Akerman e *Le Camion* (1977), de Marguerite Duras.

No primeiro capítulo, **O Corpo estético-político**, nos debruçamos acerca das intersecções entre gênero e estética, a pretexto de elucidar de que forma a perspectiva inter-

relacional dos diversos lugares que o gênero engendra nos domínios da sociedade estão conectados a uma perspectiva de corpo na arte. Revisitamos os trâmites e acordos em torno do conceito de gênero, e a desconstrução contemporânea do gênero a partir da reivindicação de corpos dissidentes ao binarismo. Também analisamos de que modo podemos introduzir o corpo gendrado na análise da estética, entendendo que a arte é um campo de apostas políticas.

No segundo capítulo, **O corpo cinemático**, investigamos de que modo a *performance* constrói uma *mise-en-scène* modulada pelo corporal, na qual o movimento contribui para o sentido de percepção e o gesto pode ser compreendido como uma agitação do corpo, borrando ou delineando as fronteiras do fílmico. Percebemos que a *presença* fílmica de corpos das realizadoras atua de modo performativo na dimensão espaço-temporal que constitui o filme. É por meio do deslocamento e da noção de plano como fronteira que ele evidencia o feminino codificado -- ou os limites de uma condição historicamente associada ao claustro doméstico e à invisibilidade. Neste, analisamos os filmes *Tramas do entardecer* (1943), de Maya Deren, *Je, tu, il, elle* (1974), de Chantal Akerman e *Le Camion* (1977), de Marguerite Duras.

No terceiro capítulo, **O Corpo vivido**, buscamos compreender a presença fílmica endereçada pelo olhar das realizadoras em obras memorialistas, que articulam a complexidade daquilo que Rancière (2005a) chama de ficção da memória. Analisamos de que modo o *sensorium* se manifesta, em obras nas quais a câmera media o olho da diretora, num processo de visão háptica (MARKS, 2000) que reproduz a propriedade sinestésica do toque, criando uma perspectiva de pele fílmica. Deste modo, observaremos como a relação entre a realizadora, o olhar e a matéria fílmica engendram o *corpo vivido*, mostrando além de uma superfície fílmica, aspectos vitais das realizadoras.

Permiti, neste percurso, que meu corpo também se desfibrasse nessas cartografias do corpo. Que ele dançasse, pulsasse, enlaçando as possibilidades de reflexão que a estética e a política do cinema oferecem. Que seja fragmentado e lacunar, como um corpo deve ser.

2. O CORPO ESTÉTICO-POLÍTICO

2.1. O corpo gendrado e a gênese estética

Na trajetória descontínua dos corpos visíveis, emergem algumas constantes. Uma destas, incontornável, é a questão do corpo gendrado. Observamos que o feminino desde sempre foi tomado como associação à beleza, território de uma nudez renitente e da prevalência de formas de representação que afirmam os dispositivos de jurisdição dos corpos legítimos – aqueles que ostentam características compatíveis com as tracejadas para o seu gênero. Sendo assim a matéria não é inscrita no turno da visão de forma isenta.

Para compreender os deslocamentos destas imagens, neste capítulo buscamos realizar uma epistemologia do corpo gendrado, considerando a interface entre estudos feministas e filosofia da arte, que nos permite tatear as inclusões e exclusões que se estabelecem no mapa do visível. Para tanto, permitimo-nos algumas aproximações que dilatam tempo e espaço, na tentativa de compreender como certos problemas se repetem em cenários distintos, num caleidoscópio de semelhanças díspares. Tomamos três imagens sobrepostas que chamarei de três corpos em repouso (Figura 1). Uma fotografia jornalística, uma tela do século XIX e um fotograma exibindo o rosto de uma estrela do cinema hollywoodiano dos anos 1930.

Figura 1: Três corpos em repouso.



Fonte: a autora, manipulação a partir de reproduções.

A foto de Evelyn Mchale estampou página inteira da revista Time, em 1947. Exibe o corpo de uma jovem suicida que se atirara há poucos minutos do *Empire State Building*, em Nova Iorque, no flagrante fotográfico do então estudante e aspirante a fotojornalista Robert Wiles. Intitulada pela crônica jornalística de *O mais belo suicídio*⁴, é lembrada pelo contraste

⁴ "The most beautiful suicide", em tradução livre.

entre a violência do gesto e a elegância da postura corporal e vestimenta de Mchale, da qual se destaca a mão enluvada aparentemente acariciando o colar de pérolas, enquanto jaz sobre a capota de uma limusine num aparente sono (COSGROVE, 2014).

Na tela *L'Origine du monde*⁵, de Gustave Courbet, a imobilidade está no enquadramento de um corpo em postura de repouso do qual se vê apenas a imagem de um sexo em abandono, entreaberto, com coxas afastadas, de quem se desprende numa entrega sem constrangimento, talvez no sono ou em estado nebuloso de consciência, sem a perspectiva evidente de estar sendo observada.

Por fim, o rosto de Garbo no filme *Rainha Cristina* (1933), o terceiro filme falado da atriz, que havia sido alçada ao estrelado ainda na era de ouro do cinema silencioso hollywoodiano. Para Roland Barthes (2007), autor de ensaio ressaltando as qualidades arquetípicas do rosto da atriz, a distância e a neutralidade dos traços que modelam a sua expressão, somados à qualidade opaca da película, conferem-lhe a aparência de uma máscara enevoadada, na qual os olhos despontam como feridas expressivas no contraste claro e escuro da tela.

Para Barthes, seu rosto sobressai pelo tom "engessado, defendido pela superfície da cor e não por suas linhas" (BARTHES, 2007, p.71), sem a individualidade e a expressão marcada das atrizes que povoariam o cinema falado – ele menciona Audrey Hepburn e suas feições felinas –, mas o emblema gélido e mítico de um cinema essencialista que esgota suas possibilidades. Garbo seria representativa desta resistência à individuação.

Eu os chamo de três corpos em repouso, pois se destacam pela inércia que lhes é atribuída por autores e críticos, é a exterioridade da percepção de quem os enquadra que lhes empresta esse sentido de imobilidade – seja pelo título que destaca a beleza inútil de um cadáver, pelo enquadramento que ressalta a exposição de um sexo entregue, ou, no caso do rosto de Garbo, um corpo dinâmico, em movimento no campo cinematográfico, por sua redução à condição fixa de uma máscara. Não apenas corpos aparentemente imóveis (se confiamos na imagem apenas - a foto, a tela e o fotograma), mas corpos que são percebidos por sua não motricidade.

Grande parte dos textos sobre o corpo no cinema inicia pelo rasgo dos termos com o contrato da representação (SHAVIRO, 2006; DEL RIO, 2008; SOBCHACK, 1991, 2004; MARKS, 2000, 2002). No entanto, compreender estes termos é um dos objetivos desta tese, pois que neles residem muitas das negações e exclusões que fazem do visível um território onde

⁵ "A origem do mundo", em tradução livre.

a potência geradora dos corpos poderá engendrar-se, sem que deles se isole a mobilidade num enquadramento seguro.

Estes trabalhos, sobre os quais iremos nos debruçar mais detidamente no capítulo seguinte, ressaltam a força das imagens e sua potência própria em criar mundos à parte, que ultrapassam a investigação do paradigma representativo, dedicado a extrair-lhes um significado em correspondência com a realidade, muitas vezes depreciando os corpos para que estes venham a preencher territórios de sentido predeterminados a partir das condições de sua exterioridade.

No entanto, na busca pela compreensão do corpo gendrado, não nos furtamos em examinar a exterioridade que fornece as condições e situam a sua existência. Investigamos como o gênero está associado à matéria viva dos corpos para, então, buscar compreender a relação dialética entre corpos que se tornam imagens e imagens que se tornam corpos.

Este primeiro capítulo parte da problemática presente nas representações do corporal. Buscamos investigar o tropo do corpo em suas descontinuidades históricas e alinhamentos com uma epistemologia da arte e do gênero. Em torno dos corpos orbitam vertentes teóricas distintas, movidas pela tensão entre o binarismo estrutural que os codifica como parte do projeto do pensamento ocidental, estruturando as divisões entre mente e corpo, pensamento e matéria, masculino e feminino, numa ordem de diferenças que hierarquiza a biologia.

Para evidenciar esses debates, numa investigação que enfrente a constituição do gênero como uma ordem que dinamiza e ficcionaliza a matéria, promovemos uma interlocução entre o percurso da filosofia da arte e as tensões suscitadas pelo avanço das teorias feministas, em suas dimensões metafísica e ontológica. O enfrentamento da questão corporal está presente em obras iniciais do feminismo, como os textos de Beauvoir (1967) que enfatizam o corpo como uma condição que interfere na incidência das mulheres na vida pública. A autora compreende que os processos orgânicos vividos pelo corpo feminino são significados de forma a secundarizar a existência das mulheres no mundo, é esta percepção que irá originar uma série de problemas políticos, culminando nos estudos de gênero, no sistema sexo-gênero e no gênero como uma ficção da sociedade.

Os estudos feministas politizam as análises e buscam não perder de vista a inflexão dialética da materialidade na imagem, e o impacto que a dimensão imagética, por sua vez, ocasiona no plano sensorial. "O pessoal é o político"⁶. E o sensorial, por sua vez, é material,

⁶ *Slogan* histórico do movimento feminista popularizado nos anos 1970, cuja autoria exata é de difícil localização. Embora Humm (1995) credite a frase "The Personal is Political" como tendo sido publicada primeiro por Carol

em sua capacidade de dar pulsão às imagens e motivar emoções e impactos pelos sentidos que estas evocam.

Percebemos o enclausuramento de alguns corpos a uma condição de imobilidade - por vezes imposta pelos limites de uma noção de representação que os estagna, ao inscrevê-los num regime de visibilidade contido em estruturas binárias, sem uma perspectiva relacional de percepção - ou das dinâmicas desta percepção. Mas, reconhecemos o potencial de resistência destes e sua iminente ruptura política na paisagem visual. Estas duas questões norteiam este capítulo na direção do entrelaçamento entre arte e gênero.

Apesar de ser um debate já instalado na teoria literária, e em diversos campos das ciências humanas e sociais, o gênero, seja como categoria de análise ou campo interdisciplinar de pensamento, não teve sobre a chamada filosofia da arte o mesmo impacto e penetração que em outros campos humanísticos.

Korsmeyer (1993) destaca em seu livro sobre o campo da estética feminista, que merece uma reflexão a exclusão de uma análise pautada nas questões de gênero na filosofia da arte, sobretudo porque a sua epistemologia é perpassada por conceitos tais como belo, sublime, expressão e juízo estético, situadas num território muito próximo às incursões das investigações sobre o tropo do corpo realizadas em campos afins, que reconhecem a legitimidade da categoria.

As formas como o desejo, a sexualidade e as representações corporais a estas atreladas se manifestam em representações ao longo da história cultural, estariam desvinculadas das conceituações pertinentes à filosofia da arte?

Carolyn Korsmeyer, na introdução de antologia sobre o tema, analisa a perspectiva de gênero como uma dimensão complementar, que aprofundaria a compreensão das ideias de arte, percepção, artista, gênio e valor estético, fundamentais ao campo. No entanto, reconhece que há resistência por parte da filosofia e seus pensadores, mais do que de outras ciências, em incorporar os desafios que esse viés analítico traduz. Sua hipótese é de que tal reatividade reside no fato de que a filosofia se constitui como campo para o pensamento a partir de generalizações a respeito do que seria a matéria, o ser humano e a história, portanto, “tradicionalmente é caracterizada por aspirar a uma universalidade, ou seja, a formular teorias pertinentes a todos os contextos, todos os seres humanos, todas as eras” (KORSMEYER, 1993, p. 7)⁷.

Hanisch em ensaio assim intitulado na antologia *Notes From the Second Year: Women's Liberation*, organizada por Shulamith Firestone e Anne Koedt em 1970.

⁷ Tradução nossa de: “traditionally is typified by the aspiration to universality, that is, to the formulation of theories that pertain to all situations, all human beings, at all time”.

A ambição filosófica em responder a questões da ordem da transcendência, sua pretensa isenção na interpretação dos fenômenos sociais, e seus debates em torno das concepções de ética e de verdade podem constituir obstáculos à assimilação de uma categoria histórica e social cujo recorte necessariamente reconhece hierarquias, poder e desigualdades que destes decorrem.

No entanto, há um enfrentamento interno no campo da filosofia contemporânea ao monolitismo e universalismo em torno das questões que envolvem a arte, empreendendo um percurso genealógico voltado ao desmonte das camadas históricas e sociais da constituição do pensamento. Nosso objetivo é permitir analogias sobre a arte que nos possibilitem também refletir sobre as demandas subjetivas que também movem o fazer artístico, e os contextos de agenciamento possíveis na criação e na experiência da obra. Nesse percurso interdisciplinar, nos guiamos pelas abordagens em torno do corpo, e as construções de gênero que emergem destes problemas, na manifesta codificação de um corpo gendrado.

Investigamos, então, a constituição das visões do corpo na antiguidade clássica, buscando elucidar as categorias estéticas que contemplariam análises pautadas na perspectiva de gênero. A inscrição do gênero como categoria de análise estética também reorienta a matriz ocidental de aceitação e entendimento dos corpos historicamente vistos como imersos num sistema de domesticação e subordinação, sob o controle das instituições e de códigos normativos naturalizados como formas de vida. A inscrição de imagens desagregadoras da estabilidade do corpo desponta como um potencial vetor de reestruturação dos signos de sujeição, merecendo uma leitura que identifique essas transformações.

Para defendermos a utilização do gênero como recorte de análise da produção cultural, e sua incidência nas análises pautadas na filosofia da arte, analisaremos a mudança de percepção a respeito dos sujeitos e objetos da arte desde os referentes da cultura clássica, passando às apropriações da compreensão de estética pós-iluminismo até alcançar o debate contemporâneo acerca dos sujeitos na arte.

2.1.1. Dualidade corpo e mente

O binarismo de gênero – masculino e feminino como opostos e complementares – surge como mais um dos elementos da planificação do pensamento crítico ocidental por meio de estruturas polarizadas e antagônicas. No plano conceitual, essa dualidade encontra correspondência com outros sistemas de significação que permeiam as concepções teóricas humanísticas.

O pensamento estruturalista, sobretudo nas perspectivas de Saussure e Levi Strauss, consolidou a codificação das estruturas sociais a partir de dualidades simbólicas. A forma como os estudos antropológicos absorveram esses sistemas de códigos complementares repercutiu nas leituras acerca das representações sociais. Alguns utilizam essa perspectiva sistêmica para delinear a relação dual entre a arbitrariedade dos signos e a vivência social. Sherry Ortner (1979) publicou um texto intitulado *Está a mulher para o homem assim como a natureza está para a cultura?*, a pretexto de ilustrar a forma como as relações de gênero são permeadas por códigos de complementaridade, também fundamentados na secundarização do papel feminino na sociedade.

Bourdieu (2002) utiliza as dicotomias em seu estudo sobre a sociedade Cabila, identificando uma cosmologia social que condiciona as ações de homens e mulheres, fixando-os em papéis distintos a partir da valorização de características corporais. Homens estariam associados ao alto, ao quente, ao mundo público e exterior, as mulheres ao baixo, ao úmido e à vida privada, disto derivando uma série de obrigações compatíveis com seus eixos binários de manutenção da ordem social.

Embora a compreensão de uma oposição subordinada entre natureza e cultura, corpo e mente e homem e mulher desvende as forçosas características desempenhadas pelos indivíduos em prol de uma harmonia no gênero, certamente estas formas são contidas num sistema estreito e forçoso de significação, essa estrutura simplificada serviu, historicamente, a consolidar modelos de feminilidade e masculinidade, alicerçando-os, com o respaldo do pensamento crítico legitimado à época e da arbitrariedade cultural.

Para Grosz (1994), em sua genealogia filosófica sobre o corpo, conceber os corpos como apartados da mente é uma inflexão presente em toda a história do pensamento ocidental, construído sobre dicotomias, desenvolvidas para afirmar um referente dominante em oposição a outro subjugado, que, à parte disso, é também complementar e negativo do primeiro. “O que é o corpo?”, “o que é a mulher?”, “o que é a natureza?” não são definições fundamentadas, mas refrações, inversos periféricos das concepções que realmente despendem a força do pensamento em sua compreensão. Na relação mente e corpo, este adquire um caráter de exterioridade – é o que está fora, mas, ao mesmo tempo, não é, portanto, este não ser não pode ser considerado numa revisão epistemológica da ciência como uma totalidade. Para ela, as definições binárias devem ser desconstruídas pelo sentido de diferença, já que:

funcionam, implicitamente, para definir o corpo em termos naturalistas, organicistas, passivos, inertes e não-históricos, vendo-o como uma intrusão

ou interferência no funcionamento da mente, uma dádiva bruta que requer a superação, uma conexão com a animalidade e da natureza que precisa de transcendência. Através destas associações, o corpo é codificado em termos que estão tradicionalmente desvalorizados (GROSZ, 1994, p.4)⁸.

Grosz reforça a naturalização das hierarquias sociais, evidenciando que estas reduzem o corpo a uma prisão da alma. Mas enfatiza que se trata de uma relação regulamentada no intuito de harmonizar as hierarquias que estruturavam a arquitetura do estado, das famílias e do indivíduo com seus contemporâneos. As reminiscências dessas estruturas, sobretudo no estabelecimento de hierarquias binárias nas matrizes do pensamento, afetam a concepção de democracia, política, estética e de razão na cultura ocidental.

O estado grego fomentou uma filosofia que empreendeu a categorização de planos materiais e imateriais do conhecimento para legitimar as distâncias entre mente e corpo, razão e sensível, política e arte, existência e estética. Categorizações que circunscrevem o feminino a uma carnalidade sobre a qual as mulheres não detêm autonomia. O que contribui na manutenção da ordem social, garantindo a prole – útil nas guerras –, e a restrição das mulheres às tarefas de manutenção da vida, valorizando o capital humano e a liderança dos homens. A dualidade assegura poderes ao estado, mas irá incidir também sobre o pensamento estético, ao determinar quem está apto a se ocupar da conceituação e da criação, legitimando a ideia do homem criador e da mulher procriadora, simbolicamente mediada pelo gênero como uma categoria de restrições. Sendo legado a um dos polos a capacidade de produzir objetos e representações, e reservada ao outro a condição de fornecê-la.

O corpo estético, independente do gênero, surge impregnado de valores culturais acerca do que é viável, afirmado e recompensado pela sociedade, sua forma oscila em função de componentes sociais e contextuais. Aqueles que ganham a anuência moral da exibição pública o conseguem quando estão de acordo com os códigos normativos vigentes. A beleza é uma função estética imposta aos corpos, mas o que se determina belo é construído e aceito em função dos consensos e interesses juridicamente instituídos.

Em sua obra *A terceira mulher*, Lipovetsky (2000) observa que o estabelecimento da noção de beleza como associada intrinsecamente ao feminino direciona sua perspectiva de corpo perfectível – que pode ser aperfeiçoado e talhado para tal –, estabelecendo uma divisão cultural e social dos corpos. Ressalta, por exemplo, que a categorização do gênero feminino

⁸ Tradução livre de: "These terms function implicitly to define the body in nonhistorical, naturalistic, organicist, passive, inert terms, seeing it as an intrusion on or interference with the operation of mind, a brute givenness which requires overcoming, a connection with animality and nature that needs transcendence. Through these associations, the body is coded in terms that are themselves traditionally devalued".

como *belo sexo* na renascença ocorreu de modo a exaltar a desigualdade de gênero, tipificando um feminino marcado por forte matiz de classe. O belo de então era associado a mulheres das *leisures classes*, as belas formas estando, portanto, desvinculadas das marcas que denotassem trabalho e esforço repetitivo.

Na China, a beleza era evidenciada nos tolhidos pés pequenos, enfaixados desde a infância, nas mulheres que eram de classes não trabalhadoras, para dificultar o caminhar e conferir-lhes uma elegância que vinha do desequilíbrio – com consequente necessidade de suporte constante. Em grande parte do ocidente, a beleza seria acentuada pelo uso de ornamentos, trajes suntuosos e maquiagem.

No ocidente, se intensificou a noção de que beleza é algo que se consome, inclusive pelo aperfeiçoamento contínuo do próprio corpo, por meio de técnicas de aprimoramento da anatomia, como exercícios ou cirurgias.

Essa função de ornamento foi construída socialmente, segundo o autor, contando com a emergência do estado político e do pensamento crítico filosófico na Grécia antiga. Para ele, nas sociedades primitivas, imbricadas em divisões sexuais do trabalho onde não havia hierarquias tão contrastantes, a preocupação com a representação da imagem corporal celebrava condições humanas que beneficiassem a vida nas comunidades, como a virilidade e a fertilidade, deste período data a escultura da virgem de Willendorf⁹ (Figura 2), caracterizada por seios, vulva e ventre salientes.

Figura 2: Vênus de Willendorf.



Fonte: (DEVIANTART, 2014).

O autor admite, contudo, que a cultura grega era, antes, homoerótica, sendo mais recorrente a menção à beleza viril que a associação direta e exclusiva entre as mulheres e o belo. Entretanto, registra que data deste período o referente do corpo feminino como sedutor e

⁹ Estatueta de 11cm, esculpida em calcário antigo e encontrada pelo arqueólogo Josef Szombathy, em 1908, próxima ao rio Danúbio. A avaliação de pesquisadores é de que fora esculpida no paleolítico, entre 20.000 a 25.000 anos a.C. Acredita-se que poderia se tratar de um amuleto para a fertilidade, em função do tamanho da escultura e do material, incomum à região onde foi achada.

perigoso, nas figuras de Pandora e Helena, por exemplo, belezas associadas à cobiça e à tragédia.

Fruto de uma sociedade abundante e hierarquizada, as imagens na arte grega eram sombras etéreas do caráter humano, duplos, que, embora semelhantes ao corpo físico que as emanava, portariam um suposto elo com a eternidade. A escultura teve neste período, chamado por Ernest Gombrich, em seu livro *História da Arte* de “Império do Belo”, a sua ascensão (GOMBRICH, 1999).

Antes de retratarem de forma fidedigna o fenótipo da época, suas representações esmeravam-se em agregar formas perfeitas numa mesma compleição física. Projeção coerente com o discurso Socrático de evolução da alma, registrado por Platão em seus *Diálogos*.

Sócrates acreditava na dualidade do homem, na impossibilidade de fusão entre um corpo físico em gradativa degeneração e uma alma que poderia elevar-se através da busca incessante de conhecimento. Sua convicção de uma existência apartada do corpo é levada às últimas consequências, quando ele aceita de forma aprazível sua sentença de morte, enxergando nisso não a finitude de seu projeto filosófico, mas instância necessária ao amadurecimento.

É uma coisa bem conhecida dos amigos do saber, que sua alma, quando foi tomada sob os cuidados da filosofia, se encontrava completamente acorrentada a um corpo e como que colada a ele; que o corpo constituía para a alma uma espécie de prisão, através da qual ela devia forçosamente encarar as realidades, ao invés de fazê-lo por seus próprios meios e através de si mesma; que, enfim, ela estava submersa numa ignorância absoluta (PLATÃO, p.88, 1979).

Além da crença numa imortalidade libertadora, percebemos no excerto acima que a condição de aprimoramento e existência da alma é condicionada ao exercício filosófico. E o corpo físico, amálgama da vida material, é representado em sua relevância secundária e funcional.

Korsmeyer (1993) também repercute a tese de que a arte na antiguidade clássica está fundada sob uma ordem social acentuadamente estratificada, na qual as mulheres, escravos e estrangeiros não desfrutavam de cidadania. Isso se percebe como um dos legados platônicos, com a naturalização da dicotomia corpo *versus* mente. Mesmo Aristóteles, posteriormente, demarcada as diferentes predisposições no desenvolvimento corporal, distinguindo o corpo feminino como aquele de maior porosidade à leviandade.

Thomas Laqueur em sua história médica da construção de gênero por meio dos corpos – dos gregos até Freud – aborda a posição de Aristóteles, que:

insistia que a característica distintiva da masculinidade era imaterial e, como naturalista, erodia distinções orgânicas entre os sexos, o que emerge disto é

uma situação na qual apenas uma carne poderia ser classificada, ordenada e destacada de acordo com as circunstâncias peculiares requeridas. O que tomamos como a disposição da construção social do gênero – que toma homens como ativos e mulheres como passivas, homens contribuem para a forma e mulheres para a matéria na criação – eram para Aristóteles fatos indubitáveis, "verdades naturais" (LAQUEUR, 1990, p. 28).¹⁰

Reconhecer essa base conceitual nos permite entender a relação entre gênero e corpo como algo que vai além de um suposto situacionismo panfletário que advém do feminismo. Na história dos corpos há cisões que limitam os trânsitos entre os gêneros, por meio de predicados que vinculam o masculino às suas condições imateriais e o feminino como representante ou essencialmente vinculado à matéria¹¹.

Korsmeyer enfatiza o impacto que tal dualidade acarreta não só na concepção de gênero, mas também na de arte e artista, entre outros campos da produção cultural. Diante de tal diferenciação, o valor da arte estaria subordinado também a quem a pratica, pois:

essa hierarquia tem profundas implicações nas noções de criatividade e na ideia de artista. Mesmo quando a imagem convencional de artista muda e se desenvolve em diferentes contextos históricos, identificamos, tanto nas dimensões teóricas quanto práticas, noções sobre as capacidades diferenciadas de artistas homens e mulheres (KORSMEYER, 2004, p.14).¹²

A autora busca na mitologia os traços de legitimação do gênio artístico como próprio ao território da masculinidade, torna-se 'um' artista aquele apto a entrar em conexão com a essência d'as' musas, divindades corporificadas em nove formas de corpos femininos que personificam o espírito das artes. Estas exercem o seu ímpeto sobre a força criativa dos seus apreciadores, em geral, 'os' poetas e 'os' músicos. As musas eram vultos, duplos femininos do ímpeto do belo na arte, receptáculos de inspiração, oferecendo em seus corpos vestais o dom para o ímpeto criativo àqueles tocados pelo gênio da arte.

Korsmeyer destaca alguns exemplos dessa construção. Um deles é o mito de Pigmalião, que retrata o dilema do escultor que se apaixona por sua obra prima: a escultura feminina que

¹⁰ Tradução livre de: "insisted that the distinguishing characteristic of maleness was immaterial and, as naturalist, chipped away at organic distinctions between the sexes so that emerges is an account in which one flesh could be ranked, ordered, and distinguished as particular circumstances required. What we would take to be ideologically charged social constructions of gender -- that males are active and females passive, males contribute the form and females the matter to generation -- were for Aristotle indubitable facts "natural" truths".

¹¹ Há raríssimos registros de escritoras e poetisas mulheres nesse período, Woolf (2012) destaca o reconhecimento de Safo, tanto pela genealogia crítica posterior, quanto por seus contemporâneos, ressaltando não apenas a qualidade artística reconhecida, mas por sua afirmação de um feminino dissidente e avesso à hegemonia masculina na construção do conhecimento.

¹² Tradução nossa de: "As we shall see, this hierarchy has deep implications for notions of creativity and the idea of the artist. Even though the image of the artist changes and develops in different historical contexts, one detects in both theoretical and practical dimensions assumptions about the differential capacities of male and female artists."

produz. Seus esforços em aperfeiçoar a matéria, por sua vez, são compensados pelos deuses, que concedem vida à estátua. O mesmo se pode atribuir aos registros em torno de Pancaske, que esculpe, a pedido do imperador Alexandre, o Grande, o corpo de uma de suas amantes, e, ao longo deste trabalho, apaixona-se por ela. O soberano decide, então, manter a escultura e “presentear-la” ao artista. O corpo representado, duplo perfeito, é trocado pelo corpo físico da amante, moeda e compensação, matéria apropriada pelo dom de dar forma às imagens.

São alegorias da ideia de gênio artístico, uma das construções mais problemáticas da crítica de arte, que valida a qualidade de uma obra a partir do reconhecimento da superioridade técnica e estilística do autor. O *gênio* parte do essencialismo que divide corpo e mente e alude a um suposto determinismo da gênese criativa: a partícula de singularidade que distingue o banal do virtuoso.

2.1.2. Gênio artístico: Hierarquias do corpo gendrado

Se admitirmos que o pensamento crítico e filosófico é moldado pela concretude de fatores sociais, devemos mirar na forma como se estabelece o conceito de *gênio*, e seu atrelamento à dualidade que separa corpo e mente. Este é incorporado pela crítica de arte no julgamento de obras canônicas e na recepção às práticas e trabalhos das mulheres artistas. As implicações que os binarismos de ascendência na antiguidade clássica acarretam para as artes clássicas são evidentes. Passam por constrangimentos diretamente vinculados à materialidade do corpo. Identificados na relação das artistas tanto com os padrões de produção, representação, quanto na difícil inclusão nos espaços de formação e exposição, resguardados por limitações que reafirmam lugares, presenças e ausências dos corpos.

O gênio era incensado pelos gregos na figura das musas – que levavam os poetas de encontro à literatura e à escultura, por exemplo, cada musa ascendendo o inspirado ocasional a uma arte específica; e permanece objeto de análise pelo pensamento desenvolvido ao longo da filosofia da arte até o século XX – mesmo no contemporâneo – que não cessa de revisitar Sócrates, Platão e Aristóteles no curso de suas análises. O artista imbuído de tal virtude possuiria uma centelha de divindade em sua mente, capaz de gerar formas maravilhosas. A razão, desse modo, figuraria como dádiva apartada do corpo.

Entretanto, o *gênio*, e sua suposição de divindade e grandeza dos eleitos, não será suplantado na leitura clássica da arte. Nochlin (2003), num provocador texto escrito em 1971,

destaca que a máxima do gênio artístico tem inspirado diversos estudos monográficos, servindo como justificativa a compêndios canônicos que descartam a arte produzida por mulheres:

Subjacente à pergunta sobre a mulher como artista, então, encontramos o mito do grande artista - tema de uma centena de monografias, único, divino - comportado dentro de sua pessoa desde o nascimento uma misteriosa essência, um pouco como a pepita de ouro¹³ na canja da Sra. Grass, chamado de Gênio ou Talento, que, como o assassinato, deve sempre ser desvelado, não importa o quão improvável ou pouco promissoras sejam as circunstâncias. (NOCHLIN, 2003, p.231).¹⁴

Nesse texto bastante difundido, a autora sintetiza os incômodos com a persistência da crítica canônica em manter-se alheia ao trabalho de mulheres artistas. Seu ensaio, ironicamente intitulado *Why have there been no great women artists?*¹⁵, discute a inviabilidade das questões endereçadas pela crítica da História da Arte em análises que passam ao largo da dimensão sociocultural na qual estão inseridos artistas, fortalecendo mitos acerca do talento inato – que se convencionou chamar de gênio –, magicamente descoberto por parte de certa classe de prodigiosos que, a despeito de sua inegável habilidade, tiveram influências externas e formação precoce e contínua para a arte.

Ela nos move às questões disciplinares e convenções intelectuais acadêmicas usualmente aceitas na análise das obras, demonstrando que são insuficientes para responder às novas propostas epistemológicas e paradigmas históricos e sociais. A autora destaca que tanto as mulheres quanto os escravos, camponeses e aristocratas eram desencorajados a profissionalizar-se como artistas, portanto, o “destino” artístico florescia com regularidade em membros da classe burguesa. Deste modo, vemos que não havia o reconhecimento de grandes artistas mulheres, mas, entre aristocratas também persistia essa lacuna, pois não eram talhados para exercerem a arte como função social.

Nochlin defende, com isso, que a História da Arte fortalece a ideia do talento magicamente descoberto e naturalizado como inato por parte de certa classe de artistas, que, a despeito de sua inegável habilidade, tiveram influências externas e formação precoce e contínua

¹³ Mrs. Grass Chicken Soup (a sopa de frango da Sra. Grass) era uma refeição industrializada semi-pronta popular nos EUA dos anos 1970 e 1980. O marketing da sopa prometia que ela possuía um ingrediente secreto (o golden nugget, ou pepita de ouro, em nossa tradução) que, ao ser dissolvido, espalhava o sabor de frango na comida - referindo-se a conservantes e essências aromatizadas artificialmente que constavam de sua fórmula.

¹⁴ Tradução livre de: " Underlying the question about woman as artist, then, we find the myth of the Great Artist - the subject of a hundred monographs, unique, godlike -- bearing within his person since birth a mysterious essence, rather like the golden nugget in Mrs. Grass's chicken soup, called Genius or Talent, which, like murder, must always out, no matter how unlikely or unpromising the circumstances".

¹⁵ Em tradução livre: *Por que nunca existiram grandes artistas mulheres?*

para exercer seus talentos. É o caso, por exemplo, de Picasso, historicamente festejado por ter sido aceito aos 15 anos em academias de *belas artes* de Madrid e Barcelona, eximindo a contribuição do pai do artista, um professor de arte que exerceu influência sobre o filho. Já no caso das mulheres, desconsidera-se não apenas o desencorajamento, mas a opressão que estas enfrentaram em seu ingresso nos círculos de formação artística. Esta informação é esmiuçada por Pollock:

As academias resistiam e restringiam ativamente a participação das mulheres na produção de arte pelo dispositivo da recusa a que estas estudassem o nu [masculino]. Mas, essa interdição foi ainda mais significativa. De forma empírica, as mulheres frequentemente contratavam um modelo extra oficialmente, ou conseguiam que um amigo ou marido posasse para elas, mas não seria oficialmente registrado que as mulheres estavam envolvidas na grande história da pintura. (POLLOCK, 2003, p.63).¹⁶

As autoras (NOCHLIN, 2003; POLLOCK, 2003) buscam endereçar perguntas que agucem uma problemática da arte não excludente. Propõem, portanto, uma investigação que atenda ao lugar destas mulheres no mundo, no qual a arte está inscrita. Ao fazer isto, assumem as ressalvas de que não existe uma arte típica das mulheres, que as semelhanças entre artistas poderiam ser bem menos expressivas entre si, que com outros de seus contemporâneos do sexo masculino. Mas não fogem à questão transversal de que investigar as mulheres que produzem arte é um endereçamento político.

Concordam que não há um modo feminino de fazer arte, suas influências variam de acordo com os grupos e escolas dos quais emergem. No entanto, compreendem que o comedimento diante da afirmação de uma arte feita por mulheres deve ser minimizado, pois, *a priori* é necessário afirmar que elas existiram. Também é importante identificar se há temas comuns e repetitivos que mereçam uma reflexão crítica. Compreender essas inserções é uma tarefa que demanda revisão histórica e epistemológica.

O reconhecimento de um contingente inexplorado de sujeitos e obras constituiu-se, então, propulsor deste campo e muita pesquisa foi empreendida no intuito de perfilar biografias e deslocar da obscuridade a contribuição de mulheres artistas – no que se inclui pintoras, escritoras, criadoras em ramos pouco usuais ao seu gênero. Houve também a iniciativa em buscar identificar se, em distintos contextos históricos, de alguma forma elas partilham – ou

¹⁶ Tradução livre de: "The academies actively resisted and restricted women's participation in the full production of art by the device of refusal of the study of the nude. But that had even more far-reaching significance. Empirically women often could hire a nude model unofficially, or get a friend or husband to pose, but it was not officially acknowledged that women were involved in the making of major history painting".

divergem – na representação de um corpo feminino, cuja vocação para a padronização foi ampliada ao longo das sociedades.

Perrot (2007), a partir da perspectiva historiográfica, ressalta que os primeiros estudos cujo recorte delineavam uma *História das Mulheres* nutriam-se do fato de que essa história ainda não havia sido escrita, tão drásticas eram as lacunas em torno da reconstituição de biografias e produção creditada a mulheres por meio dos arquivos familiares. A visibilidade pública das mulheres era regulada por condições externas. Ser escritora ou pintora, por exemplo, por vezes implicava em partilhar do estigma de marginalidade imposto às mulheres públicas. Integrar-se harmonicamente ao território do privado anulava qualquer possibilidade de dissidência.

O fato de uma das formas de representação imagética mais recorrente das mulheres ao longo de toda a História da Arte ser o nu não é um dado aleatório. As imagens que mais frequentemente encontramos do feminino “nos dizem mais sobre os sonhos e os medos dos artistas que sobre as mulheres reais” (PERROT, 2008, p.17). Já que era “preciso ser piedosa ou escandalosa para existir” (p. 18), o que corrobora com a estruturação do gênero binário, inclusive com o binarismo entre as próprias mulheres, fomentando a dicotomia mulheres santas *versus* mulheres públicas.

Griselda Pollock, que irá tratar também de aspectos que envolvem a contradição entre o corpo feminino para ser visto e a condição das mulheres artistas – muitas das quais, voltam-se a projetar corpos também femininos – irá desdobrar a questão de Nochlin a outros contextos artísticos e históricos, somada a problematizações adjacentes, pontuando as assimetrias entre o que significa ser um homem e ser uma mulher no campo da arte. Numa análise sobre a produção no período histórico compreendido como a modernidade artística¹⁷ – sobre o qual recai também certa dose de mitos masculinos – na Paris recreativa e suburbana dos *flâneurs*, com a onipresença da prostituta e a o trânsito das classes sociais abastadas nas regiões populares, destacando espaços para encontros sexuais onde o corpo das mulheres figura como acessível. A autora se pergunta e deduz:

porquê a nudez, o bordel, o bar? Qual é a relação entre sexualidade, modernidade e modernismo? Se é normal as pinturas de corpos femininos serem um território através do qual os artistas postulam a sua modernidade e competem pela liderança da vanguarda, poderemos esperar redescobrir pinturas feitas por mulheres nas quais estas se confrontem com a sua sexualidade através da representação do nu masculino? Com certeza que não; a própria sugestão parece ridícula. Mas porquê? Porque existe uma assimetria histórica – uma diferença social, econômica e subjetiva entre ser mulher e ser

¹⁷ No texto, ela alude, mais especificamente, à atmosfera parisiense do início do século XX.

homem, em Paris, nos finais do sec. XIX. Esta diferença – produto da estruturação social da diferença sexual e não uma distinção biológica imaginária – determinou o que é a forma como homens e mulheres pintavam. (POLLOCK, 2011, p.58).

A leitura histórica de autoras como Nochlin, Pollock e mesmo Korsmeyer prioriza delimitar nitidamente as hierarquias que tocam o reconhecimento da segregação física das mulheres nos espaços públicos intelectualizados, e sua consequente invisibilidade e imposta indisposição para a partilha do fazer artístico. A discussão filosófica em torno da estética, no entanto, vai além, problematizando a incidência de tais concepções na vida pública e na articulação entre arte e política.

Analisar a posição da mulher dentro e fora da produção de imagens nos leva a desnaturalizar a percepção de que “as mulheres são de algum modo, mais biológicas, mais corporais e mais naturais que os homens” (GROSZ, 1994, p. 14)¹⁸. Essa aproximação tem servido histórica e epistemologicamente para mediar distâncias e secundarizar o feminino. Aqui chegamos a um impasse em torno dos dilemas do corpo. Como chegar a esse corpo se a filosofia o restringe, a estética o divide, a sociedade o limita? Contornar isoladamente a produção das mulheres, conferindo-lhes uma história e uma biografia, não nos permite avaliar o grau de dissidência empreendido por estas artistas em suas vidas públicas. Assim como as suas obras em si não nos permitem.

Historicamente, observamos tentativas de aceitação destas diante da comunidade artística. Para isto, muitas vezes repetindo padrões ou estilos semelhantes ao de obras reconhecidas. Em fases como a modernidade narrada por Pollock (2011) – reverberada, por exemplo, em textos de intelectuais que sofriam com as tensões ao cruzar as fronteiras do mundo público, tais como Virgínia Woolf¹⁹ –, as mulheres permaneciam exceções pouco aludidas. O corpo feminino esteve sempre em estabelecida posição de visibilidade, em contrapartida, aquilo que as mulheres viam (e veem) permanece estranho, no sentido de não familiar ou pouco debatido, quando não invisível.

A compreensão do feminino como unicamente um efeito da linguagem mais uma vez nos distancia da presença e das implicações do corpo físico, reafirmando a condição de isolamento das mulheres nos padrões de representação que convencionam a distinção entre matéria e pensamento.

¹⁸ Tradução livre de: “Women are somehow more biological, more corporeal, and more natural than men”.

¹⁹ Virgínia Woolf nos anos 1930 reconhecia o cinismo da crítica, incapaz de uma clivagem que reconhecesse as omissões históricas das mulheres e a desigualdade de gênero (WOOLF, 2012).

Compreendemos, então, que a persistência de imagens que definem o que é ser mulher – bem como, noutra ponta, o que é ser homem – são demarcadas por uma fixidez que se desdobra em múltiplas dicotomias, dificultando a percepção de uma transitoriedade e diversidade do corpo material – seu envelhecimento, sua porosidade e sua diferença. Derivam também da ausência de uma politização da crítica a respeito dos objetos estéticos e do não reconhecimento do lugar social dos sujeitos que lidam com a criação.

Portanto, meramente restituir a biografia dessas mulheres não rescinde todas as ausências que as limitam. Investigar esse isolamento pode estar em elucidar de que forma esse corpo vivido está materialmente presente na arte, sem a alegoria da experiência nem a mitificação do gênero por intermédio da linguagem, mas indo de encontro à própria materialidade.

Percebemos, no trabalho de Korsmeyer (2004), a importância da história do conhecimento para a compreensão do lugar dos sujeitos da produção da arte, no entrelaçamento de seus artefatos materiais nas equações sociais de valor dos sujeitos. O mesmo se estabelece quanto articulamos a distância assimétrica que delega à mente a capacidade de julgar e estabelecer a qualidade dos elementos sensíveis do mundo, fortalecendo a construção de um plano do pensamento intocável pelas condições plurais e contextuais da vida.

O desmonte teórico das dicotomias, pelo debate em torno do gênero, na filosofia, ocorre sobretudo por intermédio do impacto das obras pós-estruturalistas. Sua incidência nas teorias feministas se deve ao fato de que a ideia de gênero binário como resultante de uma estratificação social já estava presente nos primeiros textos problematizadores da condição feminina – em função de uma necessidade de sobrevivência e dos constrangimentos reais demandados pela pertença ao campo da produção de conhecimento. Desde o momento em que se soube da necessidade de articular uma teoria que vislumbasse os apagamentos públicos das mulheres, que reivindicavam para si o título de pensantes. A saber, desde que as teorias de Beauvoir migraram para as ruas, nos anos 1960, e das ruas para as cátedras, em meados de 1960 e, mais maciçamente, nos anos 1970, em percurso relatado por Perrot (2007).

Com obras que desafiam o primado da linguagem de Saussure, os pós-estruturalistas, renomadamente Gilles Deleuze (e Felix Guattari, em sua parceria com este) e Michel Foucault figuram como os mais apropriados pelas teses feministas, promovendo uma filosofia que aproxima ciência e cotidiano, e tem a arte não apenas como objeto de análise, mas como fonte de elaboração, questionando autoritarismo crítico e monolitismo teórico num projeto desconstrucionista das bases conceituais do pensamento ocidental.

A partir de noções que complexificam a relação entre matéria e real, o feminismo busca reconstituir o roteiro de visibilidades e invisibilidades dos corpos gendrados – a pretexto de investigar suas transgressões e pertencimentos no campo da imagem, o que leva à formulação de outro projeto genealógico do corpo, para o entendimento do lugar do gênero, a um só tempo filosófico e antifilosófico.

A retomada de bases conceituais clássicas e iluministas, como veremos a seguir, revisando-as, está presente em outros projetos acadêmicos anti e contrafilosóficos. Tais contribuições pautam o lugar de fala teórico que considera a constituição da subjetividade e sua relação com os corpos, proporcionando leituras da representação que considerem a questão da institucionalização e do poder. É importante pensar tanto sobre as ausências impostas quanto acerca das presenças resilientes no pensamento estético, quando observamos sua topografia lacunar, e avançar no território da estética por uma epistemologia que entenda a materialidade como coisa viva, nem dissipada pela linguagem, nem eliminada pela história.

2.2. O tropo do corpo

2.2.1. A materialidade teórico-política

Como vimos, um dos legados do feminismo para a filosofia contemporânea é o diagnóstico da oposição problemática entre mente e corpo, e sua derivação nos demais binarismos culturais do mundo, incluindo a binarização dos sexos em homem e mulher. Sendo as mulheres reduzidas, nesta equação, de suas qualidades racionais, mitificadas em uma entidade *mulher*, uma ordem de hierarquia na qual masculino e feminino estariam em equivalência a sujeito e objeto.

Tais dualismos sedimentam também a noção de *mulher* num corpo clássico, para a arte e para o mundo, se instalam na crítica e instauram processos de julgamento e avaliação, tais como o *gênio* artístico. Além de se alimentar dela, abastecem a filosofia, mais ainda nos silêncios em torno do debate sobre gênero. E esse processo filosófico e crítico extravasa nas relações sociais, nas quais se prescrevem qualidades articuladas por uma trama limitadora à existência das mulheres.

Desse corpo, entretanto, desprega-se uma filosofia outra, um aparato que, embora epistemologicamente conectado ao passado, dele necessita para a negação e apagamento de suas dicotomias. E esta negação vem à tona em função do acirramento político do feminismo acadêmico, nos trânsitos entre a teorização do ativismo e a politização da teoria, que

possibilitam compreender também o corpo e sua materialidade como questões que se transformam. A partir destas perspectivas, lança-se a problemática de que o corpo não é um dado, mas uma construção, por vezes abstrata.

Não à toa, as formas de percepção da materialidade e as condições atribuídas a esta são os elementos motivadores dos estudos embrionários do feminismo. Ocorre que a problemática em torno da materialidade como condição social de existência resvala inevitavelmente para a afirmação da diferença que a define, estabelecida para demarcar a situação de aprisionamento a um corpo socialmente limítrofe.

Os textos iniciais voltados à filosofia do corpo eram visivelmente contaminados pela denúncia dos constrangimentos advindos das funções do corpo material, uma vez que as condições nas quais as autoras os produziam eram desafiadoras quanto ao seu pertencimento público, enquanto mulheres e escritoras.

Mary Wollstonecraft, no século XVIII (1792) já compreendia o corpo feminino como disciplinado pelo capitalismo regulador dos contratos familiares, entendendo que disto derivava uma série de pressupostos de beleza e sensibilidade artificialmente emuladas, seus textos criticavam o consumo de produtos vendidos como embelezadores; a vestimenta feminina, feita para tolhir movimentos e provocar desconforto e a vulnerabilidade das mulheres escravas, em função de sua constituição física (LENNON, 2014).

Outros textos científicos seguiram-se ao de Wollstonecraft, entretanto, certamente a mais célebre escritura sobre a questão é *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Publicado em 1949, neste livro Beauvoir (1967) situa minuciosamente a carnalidade como amplamente condicionada e mitificada por questões sociais, destacando o embate das mulheres na construção de uma vida como *sujeitos* quando somos limitadas por códigos que nos detém na condição de *objetos*.

Influenciada pelo trabalho de Merleau Ponty e Jean Paul Sartre, Beauvoir elabora uma fenomenologia do corpo vivido, ricamente ilustrada por textos vindos da literatura científica e de ficção, narrativa epistolar, filmes e uma vasta e diversa quantidade de entrevistas. Considerando os relatos dessas mulheres, Beauvoir delineia as tensões de sujeitos estagnados na imanência da materialidade, que as condiciona, ontologicamente, numa eterna possibilidade de vir a ter, de fato, um processo de subjetivação. Numa sociedade estruturada em discursos misóginos, as possibilidades de transcendência por vezes incidem na resignação. A autora afirma que as mulheres

tentam justificar sua existência no seio de sua imanência, isto é, realizar a transcendência na imanência. É este último esforço — por vezes ridículo, por

vezes patético — da mulher encarcerada para converter sua prisão em um céu de glória, sua servidão em liberdade soberana, que encontramos na narcisista, na amorosa, na mística (BEAUVOIR, 1967, p. 393).

O belo e o reprodutivo, artifícios notoriamente ligados à ideia de matéria como geradora e cuidadora — apartada da mente criadora e transformadora —, são os fatos da condição biológica associados ao feminino. Na distinção feita por Beauvoir, estes correspondem à coqueteria, sedução, correção, discrição sexual e maternidade e, ao mesmo tempo em que nutrem aquilo que os enobrece, também o torna dependente e acessório, fortalecendo o papel orbital da mulher (muitas vezes em funções contraditórias entre si, como as da cortesã e as da mãe cuidadora).

Os corpos seriam, então, situações de risco e um território restritivo para o exercício do controle sobre as mulheres, que dentro destes se descobrem sujeitos da espera e aprendem as condições de sua existência revestidas de uma carne alienada pelas instituições. Um encarceramento carnal e também um sintoma de aprisionamento pela materialidade.

O exercício crítico de Beauvoir, de mensurar esse embate entre a subjetividade e a condição objetificada das mulheres, eleva o corpo ao centro do debate, resultando na percepção da relação entre sexo e gênero e da sujeição moral do gênero a uma materialidade codificada pelo social.

As contribuições de Beauvoir, em seus trânsitos²⁰ entre continentes, acirraram inúmeras das ações e transformações movidas pelo feminismo do século XX. O movimento feminista em seus aspectos contraculturais de resistência e transgressão corporal buscava construir espaços que projetassem a existência de corpos de mulheres livres da prerrogativa do feminino excludente. A teoria de matiz feminista buscava atingir esse corpo outro, constituindo, ao menos, um espaço de transcendência para a crítica que se arvorava em seguir as pistas deixadas por Beauvoir.

A filósofa ofereceu possibilidades de compreender a biologia e a morfologia corporal como geradora de um sistema social. A partir desses indícios, Firestone (1976), que escrevia contaminada pela radicalidade política dos anos 1960, em seu livro *A Dialética do Sexo* apontava a constituição do sistema sexo-gênero, compreendendo o gênero como designado a partir das limitações do sexo. Uma obra de grande vigor crítico na articulação dos binarismos teóricos ao âmbito político. Entretanto, a autora tinha a tese radical de que restrições corporais

²⁰ De acordo com Thébaud (2004), a obra de Beauvoir será primeiro assimilada pelo feminismo contracultural norte-americano, sendo primeiro absorvida pelas cátedras de *Women Studies* das universidades estadunidenses, para só depois realizarem um caminho de volta, sendo assimiladas pela academia francesa apenas em meados dos anos 1970.

ao potencial reprodutivo poderiam implicar na emancipação das mulheres. Enxergava, portanto, a gravidez como grande fator de exclusão social, chegando a propor a histerectomia como uma prática revolucionária estratégica para a ocupação da vida pública.

Textos propositivos e ancorados em antagonismos sexuais entre masculino e feminino como os de Firestone eram compreensíveis a seu tempo. E também um libelo de defesa da constituição da própria crítica, tão alvo de constrangimentos e discriminações nos espaços públicos de visibilidade quanto qualquer outra ação pública empreendida por mulheres. Por isso é importante mapear essa crítica e analisar seus avanços e recuos na direção da identificação do corpo gendrado.

Nas décadas seguintes do século XX, observamos a ideia de gênero relacional prevalecer no feminismo teórico, com a aceitação de textos como os de SCOTT (1995), que o propunham como categoria social de análise. O gênero, no entanto, ao final daquele século, passa por inúmeras erosões paradigmáticas em seu interior, com o surgimento de debates que questionam a alteridade no interior da teoria, repreendem a universalização do termo mulher presente numa ideia de feminismo tão restritiva quanto a de feminino que busca dissipar.

O feminismo negro e o feminismo lésbico protagonizam esse embate, questionando que o corpo e o desejo expresso pela teoria é branco, heterossexual e burguês. Lauretis (1994) e Flax (1991) mencionam a publicação das obras *This bridge called my back*, de Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa, em 1981 e *All the women are white, all the blacks are men, but some of us are brave*, antologia organizada por Gloria Hill, Patricia Bell Scott e Barbara Smith, em 1982 como marcos dos desdobramentos e tensões ocorridas nesse período. No que diz respeito à sexualidade, a obra mais impactante – se tomamos o alcance em termos de traduções e citações – surgirá no fim dos anos 1990, com a publicação de *Problema de Gênero*, de Judith Butler, que problematiza inclusive a ideia de gênero, para ela, construída sobre uma matriz heteronormativa de desejo.

Empreendendo um esforço crítico em conciliar estas tendências internas e organizar uma genealogia do corpo, Grosz (1994), em *Volatile Bodies*, realiza uma obra panorâmica sobre as distintas abordagens que contemplam a história do corpo no ocidente, dos gregos ao pós-estruturalismo. Em paralelo, analisa de que forma as diferentes apropriações do feminismo teórico chegaram à corrente conceitual que ela chama de *feminismo da diferença*; e situa estas transições em três momentos paradigmáticos: o feminismo da igualdade, o construcionismo social e a diferença sexual.

Nesse primeiro momento, aproxima pensadoras como Simone de Beauvoir, Sulamith Firestone e Mary Wollstonecraft em sua busca por compreender o corpo a partir das predisposições biológicas do feminino – ciclos menstruais, gravidez e maternidade. Para a autora, estas estavam preocupadas com a superação do patriarcado como um projeto de emancipação, e, na maioria das vezes, aludiam ao corpo como uma fronteira biológica, obstáculo à ocupação dos espaços públicos pelas mulheres.

No segundo paradigma identificado por Grosz, teóricas como Juliet Mitchell, Julia Kristeva, Michelle Barrett e Nancy Chodorow se dedicam a investigar o construcionismo social. Nesta leva de estudos, o corpo deixa de ser percebido como um limitador físico para a igualdade das mulheres e passa a ser observado no campo da construção social da subjetividade, a biologia perde a sua centralidade na dimensão do corpo social, mas este permanece associado aos processos de produção e reprodução, e formulados em oposição à mente.

Passa, então, a ser visto como algo que é parte viva da organização do sistema social, cuja realidade fixa respalda as dicotomias sobre as quais se ergue a organização da sociedade. Como matéria sem pensamento, nesse modelo teórico o corpo não porta sentidos de transgressão e tem a sua relevância política circunscrita à capacidade de ser portador de códigos e valores culturais.

Por fim, Grosz considera os processos de desconstrução propostos pelo grupo que identifica preocupado com a *Diferença sexual*, no qual sobressai Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak, Judith Butler, Naomi Shor e Monique Wittig, realizadoras de estudos que passam a ter o corpo não apenas como constante biológica nem como limitador vital da vida pública, mas um elemento histórico e político “crucial para entender a existência física e social” (GROSZ, 1994, p. 17-18)²¹ das mulheres.

Grosz situa esses textos de inspiração pós-estruturalista numa vertente de crítica ao cartesianismo, que considera o humanismo universal atomizado, redutor e complementar como fonte de exclusão das alteridades. Problematisa a ausência de um feminino que aponte suas fissuras: sexuado, com diversidade etária e racial, de sujeitos outros, ramificados em torno das dessemelhanças à margem de uma subjetividade andro e eurocêntrica. Para Grosz:

em vez de enxergar o sexo como uma categoria essencialista e o gênero como uma categoria desconstrucionista, essas pensadoras estão preocupadas em

²¹ Tradução nossa de: "crucial to understanding woman's psychical and social existence".

minar a dicotomia. O conceito de corpo social é a maior estratégia para cumprir esse objetivo²² (GROSZ, 1994, p.18).

O corpo surge como elemento transversal nas análises de gênero, contaminado pelas atribuições fornecidas pela sociedade, mas cuja significação, a depender dos usos e lugares de onde este emerge, poderá gerar resignificação. Ou seja, agenciará uma transformação de sentido destes corpos pelos indivíduos que visam espaços de visibilidade e existência política.

Grosz (1994), busca a história da filosofia e a própria biologia para desenvolver uma teoria que seja, a um só tempo, orgânica e representacional. Ela possui uma compreensão metafísica da dualidade corpo *vs.* mente, negando as leituras que os distinguem como os dois polos, sobretudo por os sintetizarem como tudo aquilo que configura o referencial de coisas existentes no mundo da percepção humana.

A autora se esforça para esboçar de que forma os contornos da subjetividade poderiam resultar da intersecção entre corpo e mente, em sua ambiência física e imaterial. Sua aposta de ruptura com os binarismos reside na formulação de um modelo relacional para a compreensão da dinâmica de constituição dos corpos – em substituição ao sistema sexo-gênero –, e, para tanto, utiliza a metáfora da fita de Moebius, na tentativa de demonstrar que é possível propor a articulação entre as duas substâncias – corpo e mente – a partir da inflexão mútua; uma dupla reflexividade condizente com a imagem ilustrativa do conceito²³. Desta forma, alça uma teoria da subjetivação que não se baseie exclusivamente nos impasses da identidade. Pois:

Estas interações e ligações podem ser vistas como efeitos de superfície, relações que ocorrem na superfície da pele e em várias partes do corpo. Elas não são meramente superficiais, pois que geram e produzem todos os efeitos de um interior psíquico, uma profundidade subjacente, a individualidade, ou consciência, tanto quanto a fita de Moebius cria tanto um dentro quanto um fora (GROSZ, 1994, p.116)²⁴.

Deste modo, o corpo carrega em si tanto os vestígios de material primordial humano, seus órgãos estruturados e contidos pelos limites da pele, quando as inscrições dos sistemas

²² Tradução nossa de: "instead of seeing sex as an essentialist and gender as deconstructionist category, these thinkers are concerned to undermine the dichotomy. The concept of the social body is a major strategy in this goal".

²³ A fita de Moebius ou Möbius, criada por um experimento do matemático August Ferdinand Möbius é uma superfície dobrável que possui apenas um lado e cujo início e fim são indeterminados, sendo, portanto, associada ao símbolo do infinito.

²⁴ Tradução nossa de: "These interactions and linkages can be seen as surface effects, relations occurring on the surface of the skin and various body parts. They are not merely superficial, for they generate, they produce, all the effects of a psychical interior, an underlying depth, individuality, or consciousness, much as the Möbius strip creates both an inside and an outside".

coercitivos da sociedade, como a medicina e a legislação disciplinadora. Mas, no processo de constituir-se de dentro para fora e de fora para dentro, tolhido pelas hierarquias e normas, o corpo se torna uma narrativa, um texto autorreflexivo vivo, que se posiciona junto às camadas imateriais simbólicas que constituem a cultura. Propõe, nesta medida, que a relação entre matéria e razão resulta na ficcionalização do corpo, que se torna uma narrativa andante. Grosz (1994) se aproxima da proposta de performatividade de Judith Butler (1990, 2002), que entende que os corpos carregam discursos, sem, entretanto, abrir mão da dimensão da materialidade. No entanto, a presença da matéria é mais visível em seu texto, talvez por ela ressignificar a dualidade corpo-mente a partir da nivelção que a inter-relação moebiana projeta, modulando interioridade e exterioridade do corpo e da mente.

Butler (1990) adensa o projeto teórico-conceitual da diferença sexual²⁵ ao propor uma compreensão da relação corpo-gênero que toma os corpos também como construções ficcionais, passíveis de fazer sentido dentro de uma sociedade extremamente normatizada quanto aos papéis desempenhados pelos gêneros – estruturados em dualidade complementar como masculino e feminino – em vez de entidades materiais a serem interpretadas, pois sua tese é de que eles não existem fora dos discursos. A autora substitui, desse modo, a noção de *causa* pela de *efeitos* de sentido. Para ela o sistema sexo-gênero não é estabelecido em função da diferença entre os corpos, pois o sexo não existe antes da linguagem, a própria função biológica é cultural, pois é mediada por uma matriz heteronormativa.

Em vez de analisar o gênero das mulheres como “outro” ou buscar a alteridade em suas segmentações históricas, étnicas e sociais, produz uma teoria que trata de desconstruir por fim o gênero binário, a partir da evidência da razão social dos corpos como uma encenação. Afirma que o gênero é “a estilização repetida do corpo” (BUTLER, 1990, p. 59), num conjunto de atos que o cristalizam a repetir estruturas compulsórias institucionalizadas pelos dispositivos de controle da sexualidade.

Como vimos acima, Butler contesta veementemente as tentativas de clamor a uma unidade política presente nas definições de identidade em voga no feminismo do final do século XX, quando sua tese da performatividade de gênero se difunde. Propõe, em vez disso, que o reconhecimento do gênero – qualquer que seja – como uma ficção reguladora ajuda a desatar

²⁵ Cabe lembrar que Butler (2004) tece algumas críticas ao conceito de diferença sexual quando este se sobrepõe ao de gênero, que ela considera mais amplo no que diz respeito às análises que contemplam a sexualidade e o desejo.

os nós que mantêm falsas simetrias, e que isto contemplaria também as reflexões da diferença presentes nas críticas vindas do feminismo negro, chicano e proletário.

O ser performativo seria aquele capaz de empreender performances de gênero que utilizam as próprias ficções reguladoras que o constituem para expor suas fantasiosas fissuras, o que ocorre no caso das *drags* e transsexuais, por exemplo, cujo corpo é elemento desagregador porque expõe a artificialidade narrativa do social. Ao admitir a repetição desses códigos em circunstâncias que denunciam sua normatização, a autora propõe que o corpo é "em si mesmo uma construção" (BUTLER, 1990, p.27).

Uma das críticas mais recorrentes ao trabalho de Butler é que ela define os corpos a partir da dimensão da linguagem, propondo que a biologia e o sexo não são assim compreendidos sem o recurso da linguagem que os situa. Barad (2003) e Alaimo e Hekman (2008) questionam a perda da perspectiva material em sua obra, acusando-a de abrir mão do conceito político de agência no debate em torno da corporeidade, bem como de deslegitimar a distinção fornecida pela análise convencional de gênero. Também mencionam que afirmar a prevalência da linguagem como campo de trocas e enfrentamentos, termina por negar a singularidade da experiência feminina, reconhecendo as suas diferenças, em torno do denominador comum da variável corporal, das disponibilidades cíclicas e vitais que subjazem ao fato de nascer biologicamente uma mulher.

A perspectiva teórica autointitulada *feminismo material* se apresenta como um sintoma da perda do referente material para os estudos de gênero, comum a um grupo bastante heterogêneo de autoras, a partir da difusão do trabalho de Butler, que ecoa em diversas áreas. O que eles postulam em comum é que existe uma dimensão concreta dos códigos biológicos corporais, que, segundo tais autoras, existem antes e à revelia da linguagem. Donna Haraway (2009), bióloga, em seu *Manifesto Ciborgue*, utiliza a pós-humanidade como metáfora das relações humanas numa era de artificialidade tecnológica, comparando as limitações de seres metade humanos e metade máquinas com as nossas limitações humanas diante de uma sociedade que constitui os corpos dentro do território da linguagem – desvestindo-os de seu vínculo com o natural, já que, para a autora, sequer somos um único corpo amalgamado passível de configurar uma identidade social, mas um pulsar de diversas esferas orgânicas – inclusive outros micro-organismos menores que nos constituem, como as bactérias.

De fato, a ideia de resgatar a materialidade instiga propostas de análise contemporâneas que transcendem as expectativas das pesquisas em torno da representação. Barad (2003) atenta para a necessidade de investigações que considerem os aspectos biológicos, retomando sua

funcionalidade social a partir de uma ótica política, numa abordagem metafísica que elabore acerca das questões científicas e tecnológicas que delineiam os limites do corpo no contemporâneo.

Diferente da mera afirmação de uma matéria especificamente feminina, delimitada pela biologia – o que já havia sido desconstruído de forma bastante contundente por Butler (1990), além de ser um consenso para os estudos feministas como um todo de que é preciso evitar recair no essencialismo universalista de gênero, considerado apenas uma ênfase nos estereótipos sexuais – a autora traz à tona a resignificação da matéria que ocorre no contemporâneo em função de uma difusão mais ampla das tecnologias da imagem na ciência, também para efeito de um controle dos gêneros. Ela menciona, por exemplo, o valor conferido à ultrassonografia fetal pelos ativistas contrários às leis de abortamento legal e seguro, destacando o modo como esta utiliza as tecnologias da imagem para promover a dimensão biológica como constituidora da esfera subjetiva.

Barad argumenta que a radicalidade em denunciar a instabilidade da matéria, acabou por fomentar uma rejeição à base material dos corpos, qualquer análise que remotamente associasse as questões de gênero às dinâmicas biológicas foi apontada como essencialismo. Não minimizando o retrocesso que seria propor uma alma feminina, mas o abrir mão da materialidade dos discursos tem provado que, em vez de apenas apontar o bem-vindo questionamento da categoria universal mulheres, se abre mão da percepção das diferenças materiais, que poderiam ser vistas como algo que subjaz ao indivíduo, mas não impede que dali se extraia formas autônomas de autoidentificação.

Em vez de negar a performatividade, propõe que esta inclua o aspecto material, argumentando que a “performatividade, propriamente construída, não é um convite a transformar todas as coisas (incluindo os corpos materiais) em palavras; ao contrário, performatividade é precisamente uma contestação ao excessivo poder conferido à linguagem no intuito de determinar o que é real” (BARAD, 2003, p.802)²⁶.

Ela propõe, no entanto, que se considere a existência de construções tanto social construtivistas quanto científicas, e a própria natureza teria relação com poder e o conhecimento, já que fotografias, gráficos e outros vestígios do biológico, expostos em

²⁶ No original: performativity, properly construed, is not an invitation to turn everything (including material bodies) into words; on the contrary, performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real.

plataformas e ampliados em recursos tecnológicos, filtram a nossa relação com o mundo material²⁷.

As teses do feminismo material não são antagônicas com propostas como as de Butler e menos ainda com as de Grosz (1994), que embora se afirme, *a priori*, como parte da corrente do Feminismo da Diferença, é citada como uma feminista material (LENNON, 2014). Em *Corpos que importam*,²⁸ Butler (2002), por sua vez, esclarece que nunca desconsiderou a natureza, apenas postula que esta não revoga a inteligibilidade dos corpos, pois a forma como compreendemos nossa “realidade” biológica é arbitrada pela cultura. Para a autora, da mesma forma que o gênero é uma ficção do sexo, o sexo é uma construção da cultura, que possibilita a normatização de masculinos e femininos em torno de uma ficção de gênero.

Entretanto, posteriormente ela admite ser característica da sua obra e de seu aparato teórico voltar-se para a linguagem:

Eu confesso que, entretanto, não sou uma boa materialista. Cada vez que eu tento escrever sobre o corpo, findo por escrever sobre linguagem. Isto não acontece porque eu acho que o corpo está reduzido à linguagem; não é. A linguagem emerge do corpo, constituindo uma erupção variada. O corpo é aquilo sobre o que a linguagem vacila, é o que carrega seus próprios sinais, seus significantes, e o faz de maneiras que em grande parte das vezes permanecem inconscientes (BUTLER, 2004, p. 198).²⁹

O trabalho de Butler, mesmo recente, já pode ser considerado um marco nos estudos feministas e nos estudos sobre o corpo, a ideia de gênero construído, de um corpo ficcional que se aprende a encenar – e a contradizer, via gestos performativos – problematiza questões necessárias para um gênero que por vezes busca transcender o corpo, recriá-lo e vesti-lo com uma codificação que conteste o binarismo. No entanto, há inúmeros silêncios acerca da materialidade do corpo que não cessam.

O corpo vivido postulado por Beauvoir (1967) que vai, desde a puberdade, formando-se “demasiado carnal” (p.53). E essa carne inapelável a qual estamos biologicamente atadas permanece um problema. Afirmar uma materialidade do corpo não necessariamente passa pelo

²⁷ Um dos exemplos mais contundentes da obra de Barad é o efeito da ultrassonografia fetal com maior qualidade de imagem, que mostram imagens e sons mais realistas da vida intrauterina, e seu efeito na plataforma política dos pró-vida.

²⁸ *Bodies that matters*, no original, um trocadilho com a palavra *matter*, que tanto quer dizer matéria, quanto está associada a valor, importância.

²⁹ Tradução nossa de: “I confess, however, that I am not a very good materialist. Every time I try to write about the body, the writing ends up being about language. This is not because I think that the body is reducible to language; it is not. Language emerges from the body, constituting an emission of sorts. The body is that upon which language falters, and the body carries its own signs, its own signifiers, in ways that remain largely unconscious”.

entendimento de que o sexo nos uniformiza, mas o sexo permanece um talho na superfície da existência a qual estamos envolvidas, sobretudo quando a feminilidade é, como Beauvoir afirma, um corpo que se "forma" carne, mais material, portanto, mais vulnerável e por isso reservado a uma série de situações limitadoras.

A resposta emancipadora que se busca na subjetivação dessa carne passa, ainda, por diálogos necessários acerca de como esta matéria é vista, onde e quando ela adquire motricidade. Esse invólucro está sujeito à desordem? Uma desordem que passa pela transformação da carne, mas também de seus deslocamentos, da percepção das fissuras no rumo do biológico, da ostentação de um *corpo vivido* fora dos critérios clássicos que o alinham numa superfície impenetrável, perene. Talvez mais do que a repetição da performance, ou da interface moebiana ou dos ciclos ontológicos de aprisionamento entre sujeito e objeto, a transformação esteja no movimento, no processo de debater-se no casulo do corpo.

Textos que evocam a diferença sexual e biológica são muito diversos entre si, como vimos acima ao justapor trabalhos como os de Beauvoir, Firestone, Grosz, Barad, e mesmo Butler, se assim a considerarmos. No entanto, percebemos que eles buscam compreender as dinâmicas do corpo em confronto com suas limitações sociais, tendo no enfrentamento à condição biológica as condições de sua narrativa viva. Por outro lado, eles também podem ser lidos como paradigmas teóricos que se sucedem e conflitam em função de descontinuidades históricas, como é comum em uma epistemologia (KUHN, 1990).

Neste sentido, Lennon (2014) afirma que o projeto de uma base filosófica deve muito à contribuição de Luce Irigaray, cuja concepção teórico-política de crítica ao masculinismo foi por vezes apontada como essencialista, reificadora de qualidades e funções do feminino, obscurecendo a estratégica possibilidade de diálogos que ele oferece se tomamos o gênero como filosofia. É Rosi Braidotti que irá aprofundar essas articulações a partir de uma noção de gênero que retoma alguns dos aspectos situacionais propostos por Beauvoir e não perde de vista a matéria como fundamento político nas delimitações do binarismo de gênero.

2.2.2. O corpo gendrado e a antifilosofia

O pensamento feminista, em seu percurso epistemológico, tratou de localizar a noção de mulher nas matrizes filosóficas do conhecimento. Nestas, percebemos as tentativas de imprimi-la em tons essencialistas, ora pela exclusão, ora sedimentando sua organicidade no binarismo humanista, no qual esta figura como entidade secundária, quando não reduzida a qualidades que a tornam matéria inerte, sem volição.

Observamos o despontar de obras guiadas por acentuado antiplatonismo, *a priori*, que buscam desvelar as categorizações e diferenciações problemáticas herdadas da antiguidade clássica, rejeitando hierarquias assimiladas como naturais. Esse debate ocorre por meio de duas questões: a primeira diz respeito à exclusão das mulheres como parte do projeto coletivo de tais pensadores para a humanidade. A segunda reside justamente na pergunta que se faz a partir desta exclusão: qual seria, então, a parte que compete aos excluídos deste projeto? Os níveis de estratificação evocam a presença destes, e o modo como são evocados fomenta muitas das problemáticas que marcam a desigualdade.

Tal pergunta é o tema do estudo de Irigaray (1987), *Speculum of the Other Woman*, partindo da hipótese de que a mulher é uma ciência desconhecida, pois não existe enquanto sujeito na história do conhecimento. Irigaray busca elucidar onde reside o feminino numa cultura que ela chama de *falogocêntrica*, na qual o conhecimento está atrelado a preservar o poder e hierarquias das camadas sociais privilegiadas. Para tanto, constrói uma crítica acerca do impacto da filosofia grega, sobretudo das contribuições de Platão acerca da definição de matéria e intelecto, em aporia, dissociando o acesso à capacidade intelectual.

Na leitura de Irigaray, ao propor que a matéria estaria segregada do corpo pensante, Platão fomentaria a formação de uma noção de sujeito secundarizado e associado à vida material. Ela destaca que, para o filósofo, a matéria seria o receptáculo e a cuidadora de toda a criação, sendo a concretude a condição necessária para a existência do sensível.

Ela estuda a função da *Kora*³⁰ na cosmologia de Platão, a partir de seus diálogos, um espaço onde as coisas concretas, do mundo material, passam às formas sensíveis, contidas no plano das ideias. A autora destaca a ênfase de que este é um espaço feminino. Irigaray analisa que, na *Kora*, quando os objetos passam por essa conversão, sua transmutação é consolidada pelo efeito do contato com aquilo que Platão chama de receptáculo, um espaço feminino de reprodução, natureza universal que recebe todos os corpos.

Irigaray destaca que a cena da caverna é fundamentada na perspectiva da criação, mas a “mãe-matéria dá à luz apenas imagens”³¹ (1987, p. 301), está vinculada à preservação e gestação, pois não tem poder gerador sobre a matéria nem possui autonomia criadora, reproduz duplos, sua função é limitada e mecânica, tornando-o um instrumento de geração, um espelho capaz de promover uma transformação especular de matéria em imagem. Para ela:

³⁰ Kora, também descrita como Chora, Kôra ou Kôre é o espaço destinado a conversão das formas materiais em formas sensíveis, citado no *Timaeus*, que descreve a cosmologia platônica.

³¹ No original: "Mother-matter giver birth only to images".

A crise pela qual o poder pode, eventualmente, ser anulado, o risco de que alguma mudança que possa minar a continuação deste mesmo poder, é o cerne da negação que subjaz e ameaça a coerência da linha de argumentação socrática, e do discurso platônico. Sua fundação é sempre já assentada em um poço sem fundo, a fim de defender de forma totalitária a autoridade do logos paternal (IRIGARAY, 1987, p. 301).³²

Mais do que desmontar categorias de análise teórica, ao investigar esse sistema de significação, comparando-o com as mitologias de maior ascendência do deus-pai, que tudo pode e tudo cria, modelando seres e formas à sua vontade, Irigaray explicita que as narrativas vitoriosas no campo do *logos* não possuem, em si, uma voz ou uma autonomia para o feminino, mas que há um feminino exterior a esse conhecimento, que termina por se constituir a partir das oposições de sentido, na condição de corpo, de matéria e na sua potencialidade geradora, identificada pela maternidade.

Speculum of other woman recebeu muitas críticas por identificar o feminino como algo exterior ao discurso da ciência e por feminilizar essa materialidade. Butler (2002) sintetiza algumas destas críticas ao recorrer à Irigaray para analisar a genealogia da materialidade dos corpos. Para a autora, é problemático afirmar o feminino como brecha de um sistema filosófico, enfatiza, sobretudo, que o discurso que produz o sensível, por meio do receptáculo da caverna, seria também universalizado e essencializado. Ela questiona se “não há, por acaso, uma série de exclusões constitutivas inevitavelmente derivadas do fato de circunscrever o feminino como aquele que monopoliza o campo de exclusão” (p. 76)³³.

O pensamento de Irigaray ocasionou grande impacto na época, pelo fôlego de sua obra e por tangenciar e questionar as fontes elementares da filosofia ocidental. Há quem leia com ressalvas a ideia de um feminino como outro filosófico e a entenda como uma vertente essencialista de gênero, propondo uma improvável voz feminina derivada de um desvão filosófico e extensiva a todo e qualquer grupo de mulheres, tão autoritária e excludente quanto a teoria da qual emerge.

Butler (2002) está de acordo com a análise de Irigaray de que não há espaço para equivalências entre feminino e masculino, e que o receptáculo apenas projeta formas inteligíveis no universo da masculinidade, o que fica evidente também na descrição de outros

³² Tradução livre de: "The crisis whereby power might possibly be overturned, the risk of some change which might sap the continuation of the same power, is at the heart of the (de)negation that underlies and threatens the coherence of the Socratic line of argument, and of the Platonic discourse. Their foundation is always already set in a bottomless pit in order to uphold overall the authority of the paternal logos".

³³ Tradução livre de: "¿no hay acaso una serie de exclusiones constitutivas inevitablemente producidas por el hecho de circunscribir lo femenino como aquello que monopoliza la esfera de exclusión?"

trechos dos diálogos de Platão, nos quais ele – destacando a abordagem socrática – enumera as redes de produção e reprodução da sociedade na época, delimitando a mulher em sua condição de inferioridade e complementaridade. Mas, ressalta que o gesto de concepção – especular, possível aos olhos de Irigaray – está cifrado pelo mesmo regime de poder que codifica e decodifica tanto a matéria quanto o sensível.

A preocupação de Butler é colocar em evidência que as regulações que atuam sobre a materialidade não a deduzem ao monopólio do feminino, haja vista que:

o cenário de Platão para a inteligibilidade depende da exclusão de mulheres, escravos, crianças e animais, este caracteriza os escravos como aqueles que não falam a língua de Platão e que, por não falar, são considerados diminuídos na sua capacidade de raciocinar. Esta exclusão xenófoba opera por meio da produção de Outros racializados e daqueles cuja "natureza" é considerada menos racional em virtude das tarefas às quais se vêm limitados a cumprir no processo de trabalhar para reproduzir as condições da vida privada. (BUTLER, 2002, p. 85).³⁴

Mais que estabelecer funções a um penetrador e a um penetrado, Butler entende que a concretude estéril de pensamento legada aos corpos ocorre por meio da regulação social, são corpos despolitizados, reduzidos em sua condição de cidadania, mas a noção de materialidade é posta pelos filósofos como universal e irreduzível, portanto não podemos tomá-la como uma dicotomia que nos ensina sobre a condição social destes sujeitos. A teoria de Butler propõe um corpo performativo que cruza as dicotomias (corpo/matéria e mente, sexo/biologia e gênero) por meio de repetições que revelam a metáfora contida nestas, e as desvelam.

Compreendê-las em sua ordem auxilia na leitura do espaço social onde estes corpos emergem como linguagem. Da noção de receptáculo destacada por Irigaray, ela afirma que este “não é uma mulher, mas a figura na qual se transformam as mulheres no mundo de sonho desta cosmogonia metafísica, uma figura que permanece, em grande medida, incompleta na constituição da matéria” (BUTLER, 2002, p. 92)³⁵.

A preocupação da autora é com a autoridade dos discursos, com o poder que outorgam à inteligibilidade destes corpos. Se há corpos cuja constituição social passa pelo interdito, é

³⁴ Tradução livre de: la escenografía de la inteligibilidad de Platón depende de la exclusión de las mujeres, los esclavos, los niños y los animales, en la que se caracteriza a los esclavos como aquellos que no hablan el lenguaje de Platón y que, al no hablarlo, se consideran disminuidos en su capacidad de razonamiento. Esta exclusión xenófoba opera mediante la producción de los Otros racializados y aquellos cuyas "naturalezas" se consideran menos racionales en virtud de las tareas fijadas que cumplen en el proceso de trabajar para reproducir las condiciones de la vida privada".

³⁵ Tradução livre de: “receptáculo no es una mujer, sino que es la figura en que se transforman las mujeres en el mundo de ensueño de esta cosmogonía metafísica, una figura que permanece, en gran medida, incompleta en la constitución de la materia”.

importante entender os critérios que isolam estes corpos e como este poder mediador é dotado da capacidade de regular as formas corporais que se tornam válidas.

Irigaray se preocupa em legitimar um regime de constituição dos sentidos, uma semiologia própria derivada de um platonismo que, ao negar o feminino, o instaura como uma divindade reprodutora na alegoria do receptáculo, uma divindade redutora que atua como *speculum* de toda a linguagem e representação. Butler (2002), por sua vez, compreende que o que se estabelece é uma economia da inteligibilidade do corpo, que restringe a percepção de corpos transgressores na esfera pública, tornando-os invisíveis. Não em uma contrasemiose, que constitui um feminino maternal, mas num panorama político em que a um corpo não é dada a possibilidade de exhibir-se, existir e constituir-se com autonomia.

Seu objetivo é analisar de que forma essa estrutura fixa corpos totais e corpos irrisórios – para além de corpos e mentes antagônicas. Butler não se detém à inserção social desses sujeitos, mas às instâncias proibitivas que separam os corpos entre válidos e não válidos, produzindo uma economia de autoridade sobre o visível.

A teoria de Butler, situada próxima ao pós-estruturalismo, voltada para a problemática em torno da sexualidade, tem grande influência de Michel Foucault. Embora não adote o termo gênero como eixo epistemológico, ou não particularize em detalhes as questões de corpo que concernem às mulheres³⁶, sua obra provoca profundo impacto nos estudos de gênero, motivando uma grande quantidade de pesquisas que passam a abordar a sexualidade feminina, a erotização e categorização do corpo das mulheres.

Ao elaborar seu conceito de corpos abjetos como aqueles que não são reconhecidos como vidas, pois estão fora do sistema heteronormativo de sexualidade, a autora retoma as noções de segregação e jurisdição presentes no conceito de *dispositivo de controle da sexualidade* foucaultiano (BUTLER, 1990).

Foucault (1988) teoriza sobre os corpos dissidentes a partir do reconhecimento do dispositivo de controle da sexualidade. Em seu primeiro volume de *A História da Sexualidade*, ele desconstrói a noção de que vivemos uma sociedade sexualmente reprimida, em vez disso, demonstra como, a partir do capitalismo vitoriano, o modo de vida nas cidades recém-urbanizadas havia vinculado o exercício da sexualidade à finalidade da procriação, motivando uma configuração social que bane as sexualidades proscritas para os territórios murados e obscuros das cidades, em guetos periféricos e espaços destinados ao controle e contenção da

³⁶ Perrot (2007) afirma que o filósofo dedicaria o quinto volume de sua *História da Sexualidade* à “mulher histérica”.

dissidência sexual – que tracejam as figuras vitorianas do pederasta, da mulher histérica, da criança onanista e dos monstros violadores.

Para isto, deflagra uma rede de hierarquias morais aptas a julgar e dissociar os corpos sexuais ditos *normais*. A ciência e as leis, ramificadas em micro poderes que se concretizam de forma ramificada todas as instâncias de poder da sociedade, por meio de um dispositivo de controle da sexualidade que é nada mais que um efeito do poder enraizado. A abordagem foucaultiana busca romper com a universalização da condição das mulheres, propiciando o entendimento de que há algo que distingue esses corpos pela prioridade social, não biológica nem aleatória, mas disciplinadora, daquilo que é escolhido como visível, que está acessível ao olhar público, do lado de fora dos muros coercitivos erguidos pela cultura.

As ideias de poder e disciplina sobre os corpos nos ajudam a compreender o rechaço de Butler à teoria de Irigaray. Se o corpo passa a ser efeito, então, das práticas reguladoras e a tomar lugares que tanto denunciam quanto reafirmam essa normatização, admitir uma subjetivação fortalecida no interior de um desses processos de significação, ainda que à revelia da cultura falocêntrica, poderia ser compreendido como o fortalecimento destas mesmas ideias que se busca criticar.

Rosi Braidotti (2005) difere de algumas de suas contemporâneas ao tomar as hipóteses de Irigaray como base de seu próprio percurso filosófico. Ela irá promover uma leitura, a partir da ótica deleuziana, da obra de Irigaray que identifica alguns dos pressupostos que levam ao entendimento da autora francesa como essencialista, e do caráter especular de sua obra como redutor ou reproduzidor dos mesmos códigos de autoridade que critica e trata de desfazê-los, propondo que não se tome as propostas da autora acerca da espacialidade do falocentrismo e da constituição da mulher como outro ao pé da letra.

Para começar, Braidotti entende que a obra não deve ser compreendida como uma aporia residual ao legado filosófico platônico. Considera que, em vez de apenas negar e contradizer uma noção clássica de mulher, esta compreende o território metafísico como um campo fluido para a constituição de outras possibilidades de conhecimento, não uma proposta negativa, mas o reconhecimento da potência transformadora da filosofia.

Ela chama de sujeito da diferença essa perspectiva de análise que permite observar o gênero não a partir de uma dualidade, mas de uma alteridade que se dissipa em múltiplos desdobramentos, fora da lógica ordenadora patriarcal. Para Braidotti, o feminino de Irigaray não é um *Outro* refratário, pois a oposição dialética levaria à imutabilidade e irrepresentabilidade. Em vez disso, entende que esse outro é difuso, diferenciado a partir de um

eixo produtivo do qual derivam outras diferenças, alteridades em deslocamento, que se movimentam em desordem e cujo fluxo de subjetivação é, sobretudo, um fluxo afirmativo, pois "não se trata da Mulher, como outro complementar e especular do homem, mas um sujeito corporificado, complexo e multiestratificado que se distancia da feminilidade como instituição"³⁷ (BRAIDOTTI, 2005, p. 25- 26).

Braidotti utiliza a metáfora da mãe-matéria, somada à perspectiva deleuziana de corpo para dar vazão a uma teoria que permita pensar o ativismo político contemporâneo, com uma noção de corpo feminino não consolidada ou uniforme, menos ainda essencialista, mas estrategicamente originada desse campo de saber estrangeiro, e da forma que o território do feminino se encontra fragmentado.

Ela entende que Deleuze e Guattari se aproximam desta compreensão por terem, ambos,

dedicação especial à reflexão sobre a imanência radical do sujeito após o declínio da metafísica e suas premissas falocêntricas. No entanto, no projeto filosófico de Deleuze é igualmente importante afirmação alegre de múltiplas e positivas diferenças, afetuosa irreverência para com a instituição majestosa da filosofia e a injeção poder criativo nas novas ideias e formas de pensar (BRAIDOTTI, 2005, p. 36)³⁸

Os dois autores compartilham análises que consideram o sujeito da imanência, dinâmico e produtor em sua transcendência. Tendo como grande proposta de sua articulação teórica a noção de mobilidade como parte do corpo gendrado – uma subjetividade que se constitui em processo, ativa, a partir de cartografias de deslocamento e distinção e da memória material de um corpo vivido.

Na visão pós-estruturalista de Braidotti acerca da obra destes dois filósofos, a materialidade seria não apenas um espaço reprodutivo, mas um território de produção da vontade política. Deste modo, ela não perde de vista a noção de mulher, mas compreende a origem material deste feminino como um território virtual, no qual as representações do feminino estão em processo. Essa virtualidade feminina que se desloca do falocentrismo seria um viés de ruptura com os binarismos sem perder de vista o eixo do sistema sexo-gênero e a dialética da materialidade como uma potência tanto construtora como desconstrutora da

³⁷ Tradução livre de: no es la Mujer, como otro complementario y especular del hombre, sino un sujeto encarnado, complejo y multiestratificado que ha tomado sus distancias respecto a la institución de la feminidad.

³⁸ Tradução livre de: "especial dedicación a la reflexión sobre la inmanencia radical del sujeto tras el declive de la metafísica y de sus premisas falocéntricas. Sin embargo, en el proyecto filosófico de Deleuze es igualmente importante la afirmación alegre de diferencias múltiples y positivas, la irreverencia carifiosa hacia la majestuosa institución de la filosofía y la inyección creativa de poder en las nuevas ideas y formas de pensamiento".

realidade. Braidotti aproxima a noção de devir da de *écriture féminine* de Irigaray, propondo o que ela considera um essencialismo estratégico de gênero. Seria admitir como próprio da mulher não uma identidade, mas um território de comutação, onde as potências e possibilidades de feminino se desterritorializam – para utilizar o termo deleuziano que ela adota.

Com uma perspectiva teórico-política voltada para a mobilidade, Braidotti situa os corpos dinâmicos, tanto no território da sociedade, quanto no da ciência, visto que se constituem socialmente pelos conflitos promovidos pela diferença. O trabalho da autora nos permite pensar a ideia de colonização pela teoria e a de um canibalismo metafísico. Pois elabora sobre o campo filosófico a partir da construção de uma filosofia orgânica e autofágica, por intermédio da qual se pode retomar a ideia de um sujeito sem os pressupostos de fixidez e imobilidade, um sujeito "rizomático", que irá se mover por uma rede de interconexões, desfibrando-se de sua materialidade na constituição de um projeto de agência cuja condição de existência é a transformação, em vez da identidade.

Braidotti menciona a negatividade de obras pós-estruturalistas como as de Judith Butler, com quem ela desenvolve constante diálogo (ainda que oposicional) na elaboração de seu projeto teórico-político, certamente pela ressonância butleriana na teoria feminista contemporânea e nos estudos *Queer*. Entende, entretanto, que as opções teóricas de Butler no intento pós-estruturalista são talvez as de maior influência foucaultiana, no que diz respeito aos interditos do poder, e de negatividade hegeliana, o que a leva ao desenvolvimento de uma obra pautada na melancolia do sujeito – o que a própria autora assume em *Undoing Gender*, no qual Butler (2004) responde que a sua perspectiva teórica está atrelada aos objetos que mediam seu olhar – não podendo ser diferente numa obra que trata de sobrevivência e exclusões e parte de sua experiência e visão de mundo, marcadas por tais aspectos.³⁹

Apesar de as tentativas de constituição de epistemologias paralelas serem mencionadas como um risco para a teoria feminista e para o pensamento em torno da constituição genealógica do corpo gendrado, por ecoarem os ritos e reprisarem a codificação dos mesmos autores que

³⁹ *Undoing gender* é o livro em que Butler deliberadamente responde à interlocução estabelecida com ela por outras autoras, por intermédio de citações em debates teóricos presentes no trabalho destas. Sobre a ponderação de Braidotti, ela diz: Acredito que seja correto dizer, como Braidotti faz, que eu às vezes permaneço restrita à teologia da ausência, (...) com foco na perspectiva hegeliana negativa e (...) na consideração de temas como a melancolia, o luto, consciência, culpa, terror, entre outros. Eu tendo a achar que isto é apenas o que acontece quando uma jovem mulher judia com uma herança psíquica do holocausto senta para ler filosofia na tenra idade, especialmente quando ela escolhe a filosofia movida por circunstâncias violentas. (BUTLER, 2004, p.195) Em tradução livre de: "My sense is that it would be right to say, as Braidotti does, that I sometimes stay within the theology of lack, (...) focus on the labor of the negative in the Hegelian sense, and (...) in considerations of melancholy, mourning, conscience, guilt, terror, and the like. I tend to think that this is simply what happens when a Jewish girl with a Holocaustal psychic inheritance sits down to read philosophy at an early age, especially when she turns to philosophy from violent circumstances".

rechaçam (BUTLER, 2002, 2004), o trabalho de Braidotti tem seu alcance por considerar a dimensão material do corpo, o potencial transformador e o senso de partilha proporcionado pela corporeidade, e admitir ainda a constituição de projetos coletivos de subjetivação.

Essa ideia de corpo como residual, dinâmico e coletivo nos ajuda em nossa investigação em torno da presença do vivido no corpo gendrado, mas ainda deixa algumas questões pendentes sobre a relação entre matéria e experiência, a memória do corpo, que seria a sua conexão com o viés biológico de sua constituição. Para analisar essa incidência e de que modo este pode ser um projeto de memória e partilha nas imagens, cabe compreender como este corpo carnal de Braidotti é também um *corpo vivido*.

2.2.3. Corpo vivido, corpo sensível

Como vimos anteriormente, o *feminismo da diferença* é uma corrente crítica por vezes associada ao essencialismo. A crítica a uma universalização das mulheres pelo viés biológico foi consensualmente acolhida pelas pesquisadoras das mais distintas correntes, entretanto, o medo pela afetação com o essencialismo compromete, de certo modo, que se acumule alguns ganhos epistemológicos advindos do feminismo materialista.

A fragmentação do feminismo teórico não passa apenas pela perda no referente no conceito de "gênero", o que não ocorre de fato, já que grande parte dos debates partem da desconstrução do binarismo e dos fatores condicionados a um sistema sexo-gênero, mas do sintoma da suposição de perda desse referente, que deriva em antagonismos políticos – dentro e fora da academia.

Estes antagonismos, em alguns momentos, terminam por estereotipar em extremos as divergências teóricas⁴⁰. Este tipo de consequência nos leva a um necessário revisionismo teórico. Se é bem verdade que autoras como Grosz (1994) e Braidotti (2005) admitem em seus trabalhos considerar que há uma condição de especificidade em nascer sob determinado sexo – assim como Butler admite que a linguagem se sobrepõe à materialidade em sua obra – tal especificidade não necessariamente estaria associada a determinismo ou essencialismo.

O que ambas fazem é assumir a instância corporal como uma condição, com seus resíduos históricos e constructos culturais. Isso ocorre, sobretudo, em Braidotti (2005), sobre a qual iremos nos deter, que constrói uma perspectiva de corpo pautada na fragmentação e no

⁴⁰ Exemplo disso é o oposicionismo raso e descontextualizado teoricamente entre feministas radicais e feministas liberais.

movimento, parte da percepção da situação corporal como um obstáculo, que nos estagna rumo à condição de sujeitos – aqui evocamos também a herança beauvoiriana.

Assim como Beauvoir, Braidotti diz que a corporeidade nos mantém à distância de uma "subjetividade a qual, historicamente, ainda não tivemos o direito de alcançar" (BRAIDOTTI, 2005, p. 30)⁴¹. No entanto, acredita que nos fluxos do capitalismo transnacional e nos trânsitos políticos que movemos no intuito de viver essa história política a qual estamos atadas pelo corpo, podemos encontrar uma agência política, que se realiza no processo e no projeto político desta mobilidade. O sujeito encarnado de Braidotti é aquele que se desdobra entre potências materiais e simbólicas, seu corpo físico é um intermediário, uma superfície capaz de exibir a heterogeneidade da forma humana, ela afirma que "para Beauvoir era uma 'situação' primária do do sujeito, agora é visto como um eu situado, como um posicionamento corporificado do eu" (BRAIDOTTI, 2005, p. 41)⁴².

A carne, que é um dado material, um legado científico e uma matriz histórica para o feminino, é também vista como a representação de uma realidade corpórea, tanto em suas limitações quanto em sua potência política de personalizar e codificar experiências biossociais de um corpo em processo. Braidotti, assim como Haraway (2008) destaca que vivemos o trânsito de uma matéria que é parte animal e parte máquina, afetada pelos filtros das tecnologias e da paisagem pós-industrial em seus mecanismos de modulação do corporal. Em sua condição kafkiana, este corpo em mutação deve ser entendido como fio condutor, "fragmento de memórias codificadas" (BRAIDOTTI, 2005, p.37) e possibilidade transformadora de um feminino virtual – o casulo sujeito-objeto identificado por Beauvoir – em seu processo de múltipla expansão. É, portanto, um corpo em processo de subjetivação, não apenas consciente de seu estado de codificação objetificada.

Destacamos essa ideia de *memória do corpo*, que toma o corpo como resíduo do vivido para aproximar o pensamento de Braidotti ao revisionismo crítico recente que busca revisitar o trabalho de Beauvoir. Moi (1999) e Young (2005) propõem a retomada do conceito de *corpo vivido*⁴³ como proposto por Beauvoir, em sua tese fundamentada na fenomenologia existencialista, em substituição ao de gênero. Para Young:

O corpo vivido é uma ideia unificada de um corpo físico que atua e experimenta a vida num específico contexto sociocultural específico; é um

⁴¹ Tradução livre de: "subjetividad que históricamente no hemos tenido todavía el derecho de alcanzar".

⁴² Tradução livre de: "para Beauvoir era una 'situación-primaria' del sujeto, ahora es visto realmente como un yo situado, como un posicionamiento encarnado del yo".

⁴³ "Lived body", no original.

corpo-em-situação. Para a teoria existencialista, situação denota a produção de facticidade e liberdade. A pessoa está sempre voltada aos fatos materiais de seu corpo e a relação que estes estabelecem no ambiente em que lhes é dado conviver. (YOUNG, 2005, p.16)⁴⁴

A proposta destas autoras é de que se substitua o conceito de gênero pelo de corpo vivido⁴⁵, já que as transformações, limites e situações da corporeidade são comuns a todos os indivíduos, independente da singularidade de sua experiência individual, assim assumindo uma teoria que considerasse a subjetividade em seus aspectos políticos, sem recair nas armadilhas do essencialismo ou da negligência com a realidade material.

Cada *corpo vivido* teria, portanto, sua especificidade social, cultural e singularidade morfológica reconhecidas, evitando que categorias como *gênero*, *raça* e *classe* assumissem qualidades prescritivas. Gênero seria visto apenas como uma das situações dos corpos vividos, compreendendo que esta experiência incluiria as relações de poder e os privilégios que regulam o ser no mundo. Um empreendimento conceitual conciliador, que busca resgatar os corpos em sua dimensão tangível e neutralizar os constrangimentos em admitir a pertinência de uma análise que considere a condição sexuada dos corpos. O *corpo vivido* tem sua perspectiva de rito e de transformação e admite que a dimensão física não desaparece da vida das mulheres. Esta perspectiva nos traz de volta questões pendentes – e dificilmente resolutas a nosso tempo – sobre o lugar dos corpos das mulheres no mundo. Ainda que estas mulheres sejam mães, lésbicas, negras, idosas, migrantes, em seus deslocamentos, carregam consigo a matéria de sua narrativa biossocial.

Aqui proponho que o conceito de *corpo vivido* seja visto como uma dimensão do gênero, em vez do contrário, por identificá-lo a outros projetos teóricos, como o de Braidotti (2005), naquilo que ele tem de mais contundente, que é a sua compreensão de uma memória do corpo e dos desdobramentos deste, quando afasta-se de sua imobilidade e sujeita-se aos processos transformadores do devir e da fragmentação.

Para Deleuze e Guattari (1997), pensar não é um fio que se estende entre sujeito e objeto, mas um movimento que se realiza na relação entre território e terra, num processo de imanência, ou seja, fixado no horizonte das migrações, dos fluxos humanos de expansão e exploração de

⁴⁴ Tradução livre de: The lived body is a unified idea of a physical body acting and experiencing in a specific sociocultural context; it is body-in-situation. For existentialist theory, situation denotes the produce of facticity and freedom. The person always faces the material facts of her body and its relation to a given environment.

⁴⁵ As autoras utilizam o termo partindo da fenomenologia do corpo vivido explorada por Beauvoir (1967) em *O Segundo Sexo*, embora esta tenha se fundamentado no conceito de corpo vivido de Merleau Ponty.

horizontes diversos, em vez da elevação subjetiva de um sujeito único que, ancorado à terra, se emancipa pela elevação intelectual no contato com o divino.

Para chegar a essa compreensão de um pensamento que se dá no plano da terra, eles reconstróem a história da Filosofia e do conhecimento, desmontando a lógica binária de sujeito e objeto contida em Platão e Kant, identificando que a percepção de um sujeito transcendente, contido na suposição de uma razão suprema do sujeito ou de sua ascensão ao divino e ao inefável contraria a lógica plural e mutável do pensamento – que se move no território do caos, não da razão.

Deleuze e Guattari acreditam no efeito de um pensamento histórico que se dá para além da razão e emerge em meio ao caos no “englobamento de movimentos infinitos de pensamento que percorrem incessantemente um plano de imanência” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 56-57).

Para compreender a imanência em seu percurso histórico, evocam o conceito de território em vez do de objeto, por meio da investigação dos processos de uma geo-filosofia na qual a terra seria o solo para o pensamento e se moveria em percursos que compreenderiam desterritorializações e reterritorializações. A obra de Braidotti se alinha a essa busca de um projeto filosófico dissidente e dissipador dos contrastes entre sujeito e objeto a partir de um revisionismo histórico, alinha-se ao projeto de Deleuze e Guattari, mesmo problematizando que, numa primeira leitura, este não reserva um lugar para pensar a política do corpo feminino. No entanto, a autora compreende que o seu conceito de corporeidade tanto contempla as limitações materiais a uma condição secundária quanto os desdobramentos políticos que sucedem nos processos coletivos de subjetivação das mulheres.

Ainda que o filósofo compreenda que a proposta de uma filosofia não binária é aquela que rechaça o masculinismo histórico e a ideia de feminino complementar, ao definir as ações de um sujeito dissidente no campo que ele chama de molecular, nômade e minoritário, não destaca uma condição de feminino. Braidotti supõe que isto ocorra talvez porque a condição de feminino já esteja implícita na noção de corpo que se desdobra na tensão entre sujeito e objeto. A autora avança na direção dessas suposições, embora estabeleça a devida ressalva:

Há um nó não resolvido na relação de Deleuze com o conceito de devir mulher e com o feminino. Deleuze nunca resolveu a tensão dupla existente entre, de um lado, propor um "devir mulher" generalizado e carregado de potência como um pré-requisito para todos os outros devires e, do outro, apelar para que este seja abandonado. De um lado, o devir minoritário / nômade / molecular / corpo sem órgãos / mulher é baseado no feminino; de outro, é postulado como uma representação comum para o tipo de subjetividade que ele defende. Os devires deleuzianos enfatizam a capacidade de engendrar dos estados de transição múltiplos e complexos entre os pontos de ancoragem da metafísica,

que são masculino e feminino. Mas não resolvem satisfatoriamente a questão da sua interação. O trabalho de Deleuze mostra uma grande empatia com a premissa feminista de que a diferença sexual é o eixo principal de diferenciação e que, portanto, deve ser priorizada. Por outro lado, também mostra uma tendência a diluir a diferença metafísica em um devir múltiplo e indiferenciado. (BRAIDOTTI, 2005, p.98).⁴⁶

Para Deleuze e Guattari, o *corpo sem órgãos* é o esvaziamento desta razão humana articulada ao cumprimento de ações civis e institucionalizadas do corpo. Em vez disso, ele se abre em conexões e possibilidades de existência. É feito de intensidades e de uma energia motivada por suas descontinuidades e pelo eixo cinemático de seus movimentos. A ideia de *corpo sem órgãos*, surgida a partir da reflexão sobre o trabalho artístico fragmentário do corpo de Antonin Artaud não é uma cena ou uma performance, é a capacidade pulsante de subjetivação pela conversão da matéria em energia, uma ação que cruza do eixo molar ao molecular, num processo de subjetivação que se dá também pela capacidade de afetar outros corpos, grupos e comunidades⁴⁷.

Deste modo, não contradiz a ideia de subjetivação das mulheres que emerge como um dos grandes problemas da epistemologia de gênero. Mostra-se, em vez disso, como a possibilidade de agência que se dá pela capacidade de partilha, de comutação de energias que emanam do circuito de um projeto político em comum. Não um corpo inorgânico porque ausente de pensamento, mas dotado de uma força vital disruptiva. Pois:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 21).

Este sujeito corporificado proposto por Braidotti é o vivo desdobramento da materialidade, que cruza o campo da terra em uma cartografia de movimentos desordenados –

⁴⁶ Tradução livre de: Hay un nudo sin resolver en la relación de Deleuze con el devenir mujer y con lo femenino. Deleuze nunca resolvió la doble tensión existente entre, por una parte, el "devenir mujer" generalizado y cargado de potencia como prerequisite de todos los demás devenires y, por otra, la llamada a su abandono. De un lado, el devenir minoritario/ nómada/molecular/cuerpos sin órganos/mujer se basa en lo femenino; de otro, es postulado como una figuración común para el tipo de subjetividad por la que él aboga. Los devenires deleuzianos hacen hincapié en los poderes generativos de los estados de transición múltiples y complejos entre los puntos de anclaje de la metafísica, que son lo masculino y lo femenino. Pero no resuelven satisfactoriamente la cuestión de su interacción. La obra de Deleuze da muestras de una gran empatía con la premisa feminista de que la diferencia sexual es el eje primaria de diferenciación y de que, por lo tanto, debe concedérsele prioridad. Por otro lado, también evidencia la tendencia a diluir la diferencia metafísica en un devenir múltiple e indiferenciado.

⁴⁷ Molar e molecular são os modelos de organização do pensamento e conhecimento tais como delineados por Deleuze e Guattari em seu projeto filosófico. A ordem molar está relacionada a categorias fixas, representações delimitadas a noções socialmente estratificadas de corpo, sujeito, sociedade, humanidade. A molecular, diz respeito aos fluxos, devires. Existe a possibilidade de estes níveis se cruzarem pela via do agenciamento.

as fissuras no casulo do corpo gendrado, tolhido para se fixar à matéria – por meio de intensidades, fragmentos na interação entre o sensível e o social. Neste trabalho, analisamos esse desdobramento de um corpo que rompe a clausura como um como um fio de memória que se desprende do corpo vivido, num processo de subjetivação.

Mas como se dá esse agenciamento político? De que forma ele é coletivo e em que medida é político? Como ele se conecta a aspectos sensíveis da existência? Como ele retorna à arte? – instância primeira da ancoragem da dualidade corpo e mente, pela lisura dos corpos clássicos e seus modelos de imobilidade. Pensar os deslocamentos do *corpo vivido* (e gendrado) da matéria ao sensível requer uma reflexão sobre a política na arte contemporânea.

2.3. O corpo estético político

Repensar o percurso da teoria não nos responde de que forma as mulheres vivenciavam e produziam mediante a predominância de certas imagens – como a persistência da nudez posada e associada ao belo – mas desvela as articulações que engendram o campo da estética em sua gênese, suas naturalizações e essencialismos. A compreensão de uma epistemologia do corpo gendrado também nos ajuda a compreender a epistemologia do corpo na arte, desde o platonismo até as abordagens contemporâneas.

Nas tensões que movem o entendimento do que é arte também está contida uma percepção do corporal, sua latência como elemento de elaboração artística e também como instrumento de experiência sensorial, que passa por um *sensorium*, ambiente de experimentação das sensações em suas variadas intensidades cujo referente são os sentidos físicos de reconhecimento do mundo, fomentando as formas de aproximação, de experiência da arte e de comunidade artística.

No campo filosófico pós-iluminismo percebemos novo paradigma para o corporal. A partir do século XIX, a Estética se consolida como uma *ciência do espírito* (AUMONT, 2001), âmbito em que é possível empreender um debate filosófico a respeito do que define a arte e a qualidade artística. É quando ganha destaque o conceito de *desinteresse*, introduzido por Alexander Baumgarten em seu livro *Aesthetica*, publicado em 1750.

De acordo com Aumont, para Baumgarten, o *desinteresse* também decorre da sua análise sobre a filosofia grega acerca da percepção do belo, este iria constituir uma instância não racionalizada de contato com arte, o ser tomado de assalto pela presença desta, estando, somente assim, apto a realizar um julgamento puro e isento sobre seus reais méritos.

É Kant, no entanto, que irá ampliar as contribuições acerca do termo, a partir de sua *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), obra que amplia as fundamentações de Baumgarten a respeito do juízo de gosto e irá exercer influência sobre um largo bloco de pensadores da modernidade. Kant atua na consolidação da estética como campo de análise da arte sobretudo na fundamentação de uma compreensão da experiência subjetiva da beleza. Para tanto, elenca metodologicamente uma série de pressupostos que buscam elucidar as razões verdadeiras que levam ao encontro da arte.

Ele acredita que no reconhecimento do *belo* há um entendimento. Uma percepção máxima e justificável no repertório interior do sujeito que não se materializa conceitualmente, mas se assimila no sentir. Na apreciação, realiza-se um movimento reflexivo – na arte encontra-se o autoconhecimento, que reside no reconhecimento do objeto, possível por meio de uma experiência intuitiva.

De uma suposta essência transcendente, emana a centelha de reconhecimento de si em algo externo, que lhe valide e complemente, mas que também proporcione prazer – um deleite desinteressado pelo objeto observado, uma experiência da arte possível apenas no território sensível da intuição e no percurso de reflexividade do sujeito, que experimenta o autoconhecimento, o entendimento e a percepção no instante do gosto.

Sendo tal juízo de gosto “a faculdade de julgar um objeto ou modo de representação por um agrado ou desagrado alheio a todo interesse [e] o objeto de tal agrado qualificado de belo [aquele que] sem conceitos, se representa como objeto de um prazer universal” (KANT, 1993, p. 55).

E é esta universalidade do gosto que está associada a uma aceção pura do objeto, um sentir absoluto, ainda que autoconsciente e crítico, mas isento de interesse e ausente de conceituação, que se realiza por meio do reconhecimento do *belo*.

Outra forma de ascender ao encontro de um acontecimento aprazível seria a experiência do *sublime* que também potencializa a desmaterialização do gosto, constando da experiência de um evento no estado mais puro do sensível, que apenas pode ser atingido na contemplação da natureza em seus fenômenos mais intrigantes – eleva o sujeito à partilha do absoluto, um estado de sensações para além do que pode ser erigido pela arte.

Assim como ocorre com Platão, as ideias de *belo* e *sublime* foram apropriadas por diferentes teóricos em tempos e modos distintos, com variações nas leituras, mas, resguardando, ao longo do tempo, uma influência persistente na interpretação do que é arte. Jacques Rancière empenha-se no trabalho a pensar a estética contemporânea a partir de interpretações das

contribuições de Platão e de Kant – neste último caso, revisita e pondera duas vertentes contemporâneas de compreensão do sublime, as ideias de Gilles Deleuze e de Jean-François Lyotard.

Rancière busca compreender como arte e política se constituem não pela voz democrática, mas pela partilha de uma comunidade sensível, na qual as experiências encontram canais para concretizar a expressão e a comunicação da dimensão subjetiva, o autor propõe uma articulação entre arte e vida que difere de outros projetos que lhe são contemporâneos. Ele recusa a linearidade e temporalidade expressa pelos cenários modernista e pós-modernista e contesta algumas de suas grandes referências, como os ecos frankfurtianos de Walter Benjamin, que assinalava uma “estetização da política” (RANCIÈRE, 2005a, p. 16) na era das massas ou o alinhamento de Jean-François Lyotard com o sublime kantiano, que deposita no sentimento evocado pelos eventos, pela natureza própria da instância artística a condição da percepção estética. Já Rancière, retoma o conceito kantiano de belo, e sua noção de desinteresse, que promove a experiência da arte à condição de sentimento, cujas sensações articulam comunidades.

Dessa forma, recusa tanto o projeto modernista quanto o pós-moderno, pois ambos caminham para uma arte absoluta. Rancière afirma que sua percepção da estética é diferente da celebração contemporânea de uma arte significativa em si mesma, sem uma conciliação com a vida. Para o autor, em vez de pensar em rupturas históricas e conceituais, interessam as articulações que resultam em regimes das formas visibilidade das artes, que validam *o quê* pode ser visto e *como*, percebendo nas tramas históricas e genealógicas mapas do visível, esfera de acolhimento e exclusão da visibilidade, que

definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos (...). Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. (RANCIÈRE, 2005a, p. 59).

Ele situa essa cartografia estética em três regimes de visibilidade distintos. O primeiro, o *regime ético*, surge a partir das elaborações de Platão acerca das artes, distribuídas de acordo com a função que teriam para a comunidade, se boas artes ou apenas simulacros. Ele distingue a produção de imagens, na forma signos mudos, daquilo que seria a verdadeira arte, as formas de artes encenadas na comunidade, se orienta em torno de uma democracia pedagógica, constituída pelos limites da desigualdade.

O segundo, o *regime representativo* ou poético, deriva da poética aristotélica. Sua base é a mimesis, não por traçar semelhanças, mas por identificar as belas artes e legitimar a representação, desprendendo-se da ponderação levantada pelo regime ético.

O terceiro e último, o *regime estético*, ocorre quando o sentido de estética supera o julgamento das bases materiais da arte, encobrindo não apenas o representativo, mas o antirepresentativo. Rancière pontua que este coincide com o que na filosofia da arte é chamado de modernidade, por coincidir com a hegemonia da arte figurativa, embora não seja um regime antimimético ou de ruptura com o aspecto representativo, numa autonomização da arte, vista não como produto, mas como geradora, ela também, das formas de vida, e “primado do narrativo sobre o descritivo” (RANCIÈRE, 2005a, p.35).

Rancière, portanto, afirma que o regime estético deflagra uma política da arte, na qual há condições de transformação social que nem sempre são admitidas no interior do próprio conceito de arte, mas que as ideias que modulam valor, arte e sociedade podem ser compreendidas na releitura sociológica da história do conhecimento. Sua obra dá grande ênfase ao paradoxo criado entre arte e política – entre as apostas numa arte ora emancipadora, ora alienante. Essa tensão entre uma ideia da arte e uma ideia de política é o que mantém a ambas em relação e tensão em torno do poder que uma exerce sobre a outra, sustentando “uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem” (RANCIÈRE, 2007, p.13).

O filósofo irá remapear o conceito de política como a um agenciamento do visível, que revira as linhas que cindem espaço e tempo, sujeito e objeto, público e privado, em tensões e apelos postos em cena, não apenas de forma contestatória ou como uma proposta clássica de agência que publiciza notadamente as questões de categorias auto-organizadas, como os sindicatos e os movimentos sociais. Mas na capacidade sensível da arte em cruzar esferas públicas pela sua legitimidade de induzir fluxos políticos e poéticos possíveis. A arte atua inscrevendo sobre, traduzindo ou meramente revelando formas que evidenciam o aparente consenso modelar a qual estão condicionados usos, juízos e valores numa sociedade extremamente hierarquizada como a nossa. Encenam interesses de um comum varrido das arestas cotidianas da vida pública, que passam a existir dentro desta, naquilo que irá chamar de dissenso – a quebra dos consensos pela presença viva dos corpos inadaptados ou pela confrontação dos espaços protegidos – como os templos do capitalismo ou os redutos canônicos dos museus.

2.3.1. Política da arte

O autor, que problematiza o papel da democracia e das instituições de controle social como tarefas de dissolução dos sujeitos, que tolhem as perspectivas de partilhar dos direitos alardeados pela vida em comum prometida pela democracia, acredita que a arte é campo de engendramento político do contemporâneo.

Na construção da democracia a comunidade é construída de forma complementar, sendo comunidade não o comum, mas o plano dos dominados. Rancière preocupa-se com a genealogia dos anônimos, do óbvio excedente invisibilizado no plano político que necessita de um agrupamento do coletivo. A democracia grega orna-se de uma ideia de comunidade justamente ao borrar a identidade anônima do "povo", o autor considera que, para Platão:

inversamente "povo" é o nome, a forma de subjetivação, desse dano imemorial e sempre atual pelo qual a ordem social se simboliza rejeitando a maioria dos seres falantes para a noite do silêncio ou o barulho animal das vozes que exprimem satisfação ou sofrimento (RANCIÈRE, 1996, p. 35).

O dano é a marca da inconcretude democrática e da incapacidade de realização plena do projeto político igualitário. A completude do *logos*, no entanto, se faz por aquilo que Rancière chama de *contagem dos incontados*, pela autonomização ilegítima dos corpos que se toma em conta apenas para encorpar o todo, sem que deles se distinga identidade ou voz.

No reconhecimento deste dano, percebemos que o espaço da subjetivação, um espaço político, é cerceado. Para contemplar o referente do organismo democrático no contemporâneo, Rancière expõe as fissuras no conceito de política e de sua partilha imposta por questões de representatividade e concessões outorgadas pela voz e debate público do corpo social.

Ele explicita que no regime contemporâneo, a política como a conhecemos está amparada na vertente da polícia, na verdade, ou seja, à *politeiai* platônica, a divisão dos maus regimes "ligadas ao conflito das partes da pólis e à dominação de uns sobre os outros" (RANCIÈRE, 1996, p.72). Isto ocorre porque a *politeiai* é a tentativa de congregar duas vertentes da política: a arquipolítica, que consiste na sociologia dos vínculos que estipula os direitos e convenções das relações; e a para-política, que trata da democracia como algo separado de si mesma e tende a identificá-la com a ordem policial.

Na tentativa de estabelecer o regime de governo para a república, com a *politéia*, os filósofos reúnem as duas noções, a pretexto de obter a igualdade de um todo distribuído em parcelas e funções. Atribuem-se qualidades distintas às mãos e às mentes, justificando a atividade destinada a cada uma destas, em prol da harmonia entre desiguais. A pólis beneficia a polícia, não a política. A palavra é democraticamente consentida, mas o sentido de cidadania

consolidado pela arquipolítica platônica, e pelo espírito da lei, irá desdizer a palavra em razão do lugar de fala de quem a profere. A república que instala a divisão em facções pretensamente dispostas apenas em função da organicidade participativa, mascara em comunidade um todo imantado pela desigualdade, a parcela concedida aos não cidadãos é uma não parcela.

Essa sujeição gera um contingente de sem parcela, uma solução que opera em torno da imitação da política, como um regime igualitário, mas com um "corpo social assimétrico, uma mente deslocada"(RANCIÈRE, 1996, p.76), um regime que se instala pelo dano.

Nesse embate público, a voz destes corpos desiguais é borrada, a democracia instala então um paradoxo de visibilidades paradoxais, onde os campos civis geralmente se pautam em argumentos forjados dirigidos a sujeitos sem parcela. A capacidade de fala, portanto, não iguala os sujeitos da fala, como propõe Rancière, pois na relação entre classes dominantes e operárias a capacidade de representação por si só não modifica o objeto representado.

Poderíamos propor que, de certo modo, Rancière aproxima-se do conceito de *falogocentrismo* de Irigaray e das propostas de subjetivação política de Deleuze e Gattari. Ele reconhece no modelo de sujeito da democracia clássica uma arquitetura para a dissolução das vontades das classes minoritárias na aparência de um todo coeso. Os modos de subjetivação coletiva, portanto, seriam modelos de desidentificação com essa estrutura clássica, arranjos de afirmação que se fazem pelo desarranjo da ordem política matricial. Sobre os deslocamentos feitos pelos movimentos de mulheres e os proletários, Rancière observa que:

a subjetivação política arranca-os dessa evidência, colocando a questão da relação entre um quem e um qual na aparente redundância de uma proposição de existência. "Mulher" em política é o sujeito de experiência — o sujeito desnaturado, desfeminizado — que mede a distância entre uma parcela reconhecida — o da complementaridade sexual — e uma ausência de parcela. "Operário", ou melhor "proletário", é da mesma forma o sujeito que mede a distância entre a parcela do trabalho como função social e a ausência de parcela daqueles que o executam na definição do comum da comunidade. Toda subjetivação política é a manifestação de um afastamento desse tipo. A bem conhecida lógica policial que julga que os proletários militantes não são trabalhadores mas desclassificados, e que as militantes dos direitos das mulheres são criaturas estranhas a seu sexo tem, afinal de contas, fundamento. Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela. A subjetivação política "proletária", como tentei mostrá-lo em outro local, não é nenhuma forma de "cultura", de ethos coletivo que ganharia voz (RANCIÈRE, 1996, p. 47).

O autor busca elucidar, então, se há espaço para os sentimentos coletivos em sociedade, para que se ponha em cena a voz política. Para Rancière, no contemporâneo se articula um

regime de visibilidades distinto, em que há um apelo à superexposição, à busca por um mau corpo, que lida com a opinião e a visibilidade pública irrefreável. De outro, é o campo da estética onde se constroem espaços propícios à comunicação dos sem parcela, justamente porque emerge num espaço em que é possível propor a ressignificação, fora da institucionalização regrada da polícia, matizada em política.

Para Rancière, a política é estética desde o seu princípio. No contemporâneo, entretanto, é a percepção do que é política que se desloca, em razão das disputas coletivas de subjetivação. Mundos de dissentimento propostos por Rancière suportam o litígio da palavra a partir das operações de subjetivação. São aberturas para um mundo comum, que colocam o sensível em cena, retirando-o das frentes de negociação civil.

A transição entre os regimes representativo e estético, que marcam a modernidade, remetem a um primado da arte que passa pela intervenção das comunidades, superando a reverência do modelo estático e liberal de experiência, inaugurados por uma ideia de civismo parteralista e hierárquico, que tem do espectador a ideia de passividade.

A comunidade sensível é um espaço virtual articulado para que se encenem as trocas cerceadas pela rotina da polícia, calcadas numa pauta democrática que pressupõe a desigualdade e a nulidade de quaisquer dos esforços do “Demos”. O seu sentido de coletivo problematiza também o *nós*, pois se dá a partir de um nós definido em um contexto que o estabelece com a finalidade de não ser cumprido, ou seja,

nem o nós nem a identidade que lhe é atribuída, nem a oposição dos dois definem um sujeito. Só há sujeitos, ou melhor, modos de subjetivação políticas, no conjunto das relações que o nós e seu nome mantém com o conjunto das “pessoas”, o jogo completo das identidades e das alteridades implicadas na demonstração, e dos mundos, comuns ou separados, em que se definem (RANCIÈRE, 1996, p. 69).

Não se trata de mera articulação de minorias identitárias, nem da quebra de uma referencialidade, mas da constituição de um território próprio para que os discursos se construam em uma cena política. Os corpos, nesse cenário subjugados pela polícia, não existem senão subsumidos pela ordem. O autor ainda propõe que as tentativas exaustivas de interlocução mediadas por essa derivação contemporânea da arquipolítica irão resultar num “ruído de corpos na representação de uma democracia separada de si mesma” (RANCIÈRE, 1996, p. 83).

Com seu caminho teórico também antifilosófico, Rancière nos interroga sobre o destino dos corpos na vida pública, dentro das interdições da polícia, a percepção da visibilidade de alguns corpos também oscila entre o assujeitamento e a emancipação. Neste sentido, ele se aproxima da reação ao binarismo das teorias feministas e do *corpo sem órgãos* de Deleuze e

Guattari. Como vimos, esses dois projetos admitem o caráter de agência – ou agenciamento – partindo dos corpos.

Aqui voltamos aos *três corpos em repouso* do início deste capítulo (Figura 1), e os percebemos como corpos acolhidos pela jurisdição da crítica. “Maus corpos”, se tomarmos os critérios de Rancière, pelo excesso de exposição – que consiste não no que se mostra, mas no caráter disciplinador das leituras que os introduzem no cenário –, pela contenção sensacionalista, pela tradução em imobilidade e até mesmo pelo distanciamento e catalogação dentro do espaço de um museu – caso da pintura de Coubert. Os corpos são vistos como imóveis porque é isso que se diz deles, assim são enunciados na moldura da representação que os confina por uma crítica que os quer em suposto silêncio⁴⁸. Rancière acredita que os corpos podem ser vistos fora desse marco, em condições nas quais possamos admitir sua capacidade de movimento.

Ele propõe que existe espaço para o corpo político, mas este estaria justamente nesses deslocamentos. Na constituição de uma comunidade que passa pela de-substanciação tanto dos corpos quanto da arte para que eles possam ser percebidos dentro de um topos próprio, nem tomados como realidade absoluta nem como coisa à parte, destacada da materialidade. Isto seria possível no curso de projetos coletivos que articulam o que ele chama de *dissenso*: “uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência” (RANCIÈRE, 2012a, p.49). O que ocorre quando consideramos a dimensão das imagens, e as possibilidades que estas engendram em seu próprio tempo.

Para compreender a subjetivação é necessário abandonar as noções do regime representativo e considerar as potências do visível justamente pela sua capacidade de deslocamento entre esses sistemas de visibilidade. Os corpos imóveis são mais do que o diagnóstico de seu repouso indica. A ênfase na sua passividade, em vez disso, os detém fixos nos limites de uma divisão do sensível, que cinde as capacidades de olhar/saber, são também, como estas oposições “alegorias encarnadas da desigualdade” (RANCIÈRE, 2012a, p. 17). No dissenso, são imagens desdobráveis pelas intensidades que podem evocar, quando partilhados.

Para o autor, o trabalho do dissenso, esse rasgo no tecido do sensível, é um trabalho de ficção, não por despregar-se da realidade, mas pelo tratamento que dá às suposições de oposição entre o que é visto e o que isto poderia significar. A representação perde seu eixo de duplicação

⁴⁸ Aqui remetemos novamente ao trabalho de Barthes (2007) e aos críticos a quem Rancière o associa – Guy Debord e Jean Baudrillard – ao construir sua crítica ao debate em torno da noção de espetáculo em *O Espectador Emancipado* (2012).

do real, adicionando-lhe um significado metafórico pelo efeito da linguagem, e passa a ser vista como uma *ficção*. Aqui entendida não como "criação de um mundo imaginário oposto ao real" (RANCIÈRE, 2012a, p.64), mas algo que intervém no modo como se percebe as relações entre aparência e realidade.

Ele destaca que a política da arte é o entrelaçamento de três lógicas heterogêneas: "das formas de experiência estética, do trabalho ficcional e das estratégias metapolíticas" (RANCIÈRE, 2012a, p.65). A estética surge como o primeiro momento da política da arte, pois dentro dela irão se estruturar formas de experiência sensível, dependentes de um regime artístico. Nesse momento, a arte se eleva como a produção de objetos que remetem a um público anônimo, que deles irão apenas ver o que a eles se destina. A partir daí, a arte se estende em uma continuidade que é um paradoxo do princípio estético, quando dentro dela se articulam as ausências que permitem que seja vista como tal, se embaralha o que pertence e não pertence à arte. Isto acontece independente da vontade do artista. Por outro lado, também a sua intencionalidade está contida na rearticulação do visível, em engendrar projetos políticos que busquem dissolver elementos que separam vida e arte, realocando o que é visível e transformando as coordenadas do representável. É desta deliberada manipulação das referências que cindem as relações de autoridade e distância que projetam a estética.

Para as mulheres na arte, a partilha do sensível é articulada como uma quase condição a sua pertença nos espaços artísticos. Nestes, muitas vezes obtém notoriedade quando se articulam para apresentar trabalhos onde figuram experiências do feminino, negociando as coordenadas do que é visto – intencionalmente, em grande parte das vezes –, ou pela elaboração de um projeto artístico cuja significância reside justamente em inscrever as rotinas do comum de suas vidas como parte expressiva do universo artístico. Isto pode acontecer de forma pronunciadamente vinculada à corporeidade, como protesto às políticas de exposição dos museus e ao caráter disciplinador do corpo feminino na História da Arte. É o que fazem, por exemplo, as *Guerilla Girls* (Figura 3), que utilizam máscaras de gorila, tanto para resguardar seu anonimato quanto para acentuar o contraste com a imaculada nudez do corpo clássico, em performances e peças que assumem a linguagem publicitária e destilam dados sobre as desigualdades nos espaços de visibilidade regidos pelas autoridades em estética.

Figura 3: Guerilla Girls.



Fonte: (GUERILLAGIRLS.COM, 2013)

Talvez seja no campo da arte de mulheres que possamos perceber de forma mais ostensiva as estratégias de subjetivação, embora estas não sejam particularmente citadas pelo autor, que deixa claro que a intencionalidade não é uma prerrogativa do espaço do *dissenso*, embora possa estar presente dentro dele.

Para muitas mulheres artistas, essa ficção é mediada pela interface do corpo. Citando algumas, assumindo o risco latente da omissão, percebemos extremos na abordagem corporal que saltam da presença física e da visibilidade da potência expansiva dos corpos, em trabalhos como os de Cindy Sherman, Orlan, Marina Abramovic, Yoko Ono, Nan Goldin e Jenny Saville. Orlan moldou o seu corpo de forma a mostrar como as tecnologias de manipulação da cirurgia plástica atuam sobre a pele, ela fotografa as fendas das incisões, expõe e vende os pedaços que excedem destas intervenções cirúrgicas como parte de sua obra, a qual ela chama de *Carnal Art* (Figura 4). Abramovic e Ono (Figura 5), protagonistas das performances e do *body art* nos anos 1970, usavam o corpo em situações de limite e entrega, ambas realizaram peças em que entregavam nas mãos do público o destino de suas peles, muitas vezes munindo-as de objetos cortantes, armas brancas e armas de fogo⁴⁹. Saville (Figura 6) realizou uma série de fotografias nas quais o seu corpo de grandes proporções aparece e distendido e disforme pela compressão de uma placa de vidro. Uma imagem que simula a especularidade e enquadramento a um só tempo, e invalida ambos, pela ineficácia do quadro bidimensional em conter a tridimensionalidade da matéria.

⁴⁹ Na performance *Rythm 0* (1974), Marina Abramovic oferecia 72 objetos, dentre os quais lâminas, um revólver e uma bala, para que o público escolhesse com quais deles – e de que forma – iria intervir sobre o corpo da artista. Uma das performances mais famosas de Yoko Ono é *Cut piece* (1964), no qual ela se deixa desnudar pelo público, por intermédio de tesouras dispostas. Ono foi muito influenciada pelo feminismo radical dos anos 1970, tendo afirmado isso em entrevistas (SHEFF, 2012). Abramovic construiu uma obra em que a condição feminina é frontal, sobretudo no trabalho que dividia com seu parceiro Ulay. Mas admite que sua perspectiva de resistência e entrega corporal advém de sua infância, vivida no contexto da guerra iugoslava (MARINA, 2012).

Figura 4: Orlan, 7a. *Cirurgia-performance*, 1993



Fonte: Orlan.Net

Figura 5: Ono, *Cut Piece*, 1964(esq.) e Abramovic, *Rythm-0*, 1974 (dir.).



Fonte: Manipulação sobre imagens encontradas na Internet.

Figura 6: *Closed Contact*.



Fonte: (SAVILLE e LUCHFORD, 2002)

Em todos estes casos, tais exposições podem ser admitidas como estratégias de visibilidade. Estão mais visíveis quando ficcionalizam o próprio corpo, deslocando-o entre a materialidade e o sensível; ou se contradizem os corpos clássicos, que instituem condições para

a existência das mulheres, cercando um território feminino abstrato e universal. Além disso, evidenciam as situações de regulação nas quais o corpo está exposto em seus limites sociais e materiais. Isto nos leva novamente a pensar o lugar do corpo na arte e a possibilidade de se tomar o corpo gendrado como um rasgo no dissenso, na articulação da distância entre estética e política.

2.3.2. O corpo estético e o corpo gendrado

Na arte feita por mulheres, algumas autodeclaradas feministas, o corpo cria órbitas em torno de si, também recontextualizando espaços e temas. Aqui propomos que os contextos artísticos são o espaço político privilegiado de percepção dos corpos visíveis, onde o dissenso é muitas vezes elaborado em torno de ações de resistência.

A arte é também o espaço onde se articulam as estratégias de visibilidade e de reposicionamento destes corpos fixos. A presença das mulheres nos grandes círculos artísticos se torna mais incisiva ao longo do século XX, com as transformações mundiais entre guerras, a irreversível incorporação do trabalho feminino nos mercados e a presença contundente do feminismo.

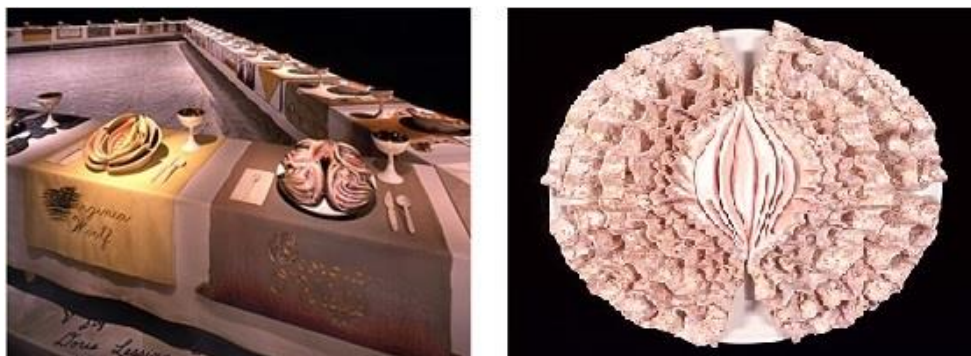
No campo da arte, a busca pela visibilidade por parte das mulheres passou, de início, não pela conquista de um território, mas pela construção de um, que estendesse o campo possível para uma arte matizada pelas questões de gênero, com ou sem pretextos políticos declarados, mas autorreivindicativa de um lugar para ser vista. A busca por superar um déficit quantitativo e preencher espaços possíveis traz consigo obras onde a questão do corporal erige-se como um problema político.

Figura 7: Dinner Party.



Fonte: (CHICAGO, 2014).

Figura 8: lugares de Woolf e O'keefe (à esquerda), prato de Emily Dickinson (direita).



Fonte: (CHICAGO, 2014).

Um dos exemplos inaugurais desse cenário é a instalação feita por Judy Chicago em 1979 (Figura 7 e Figura 8), intitulada *Dinner Party*, precursora de exposições de mulheres – que autofinanciaram e organizaram o evento como forma de viabilizar um espaço para que suas criações fossem vistas. Filipa Vicente chama a obra de “uma genealogia cultural de ausências” (VICENTE, 2005, p. 207). Mais que isto, no entanto, o que observamos é uma negociação de presenças. Que começam a ser dadas pela existência de um espaço físico que as abrigue, também do vínculo existente numa comunidade artística e suas estratégias de remapear o visível. Mas, sobretudo, na figuração do corpo material comum e diverso a todas as convidadas para a ceia.

A instalação agrupa uma monumental mesa de jantar em formato triangular, posta em pratos personalizados – cada desenho fora idealizado individualmente – com talheres, taças e toalhas bordadas com os nomes de uma confraria de notáveis personalidades femininas – de deusas a artistas, escritoras, pintoras, comportando 39 lugares. A peça alude à genitália feminina de forma repetitiva. Cada prato se desdobra em camadas num desenho que se assemelha aos lábios de uma vulva. Mais do que tecer uma cadeia de enfrentamento aos silêncios e borrões históricos acerca do mérito destas mulheres, a seleção pontua que há uma condição comum a todas elas, embora nitidamente diversa. O corpo em fragmento, em suas diferentes versões, é utilizado para demonstrar que aquilo que as aproxima também as singulariza. Embora ilustres, ainda assim esbarram na condição anatômica que as submete a uma hierarquia desfavorável em nossa sociedade. As ilustres tornam-se anônimas e as semelhantes, distintas, por intermédio das peças. São *corpos vividos* em seus limites e histórias, nomeados com seus devidos alcances biográficos e comuns apenas na diferença social de partirem de um corpo gendrado.

O exemplo da instalação de Chicago serve para a compreensão de uma comunidade artística que busca se estabelecer por meio de uma obra tão monumental quanto niveladora – todos os 39 pratos tem o seu lugar numa mesa triangular, sem cabeceiras.

A instalação também é reveladora quanto à compreensão da presença da materialidade como partilha, sobretudo pelo caráter fragmentário e diverso dos *pratos-vulva*, constituídos, cada qual, com sua singularidade. O projeto artístico as aproxima por serem mulheres, mas a sua incisividade política está em promover um jantar, algo da esfera do privado, num espaço público desde sempre restritivo à presença destas: o museu.

A aparente formalidade da peça é bastante eficaz em construir o dissenso na ficção daqueles corpos gendrados – nenhuma pele é exposta, mas elas estão ali. O que mostra que os projetos transgressores podem ser também aqueles que aproximam vida e arte e a partilha do sensível se dá quanto os espaços de jurisdição se confundem com o cotidiano das comunidades – nesse caso, numa convidativa mesa de jantar.

Usualmente, observamos a estética do corpo gendrado ser analisada sob os prismas da *abjeção* ou da *representação*. A imagem como um espaço para a projeção de processos e projetos políticos esteve presente na arte das mulheres, intensamente, a partir do século XX. O corpo como presença repetitiva foi extremado em muitas oportunidades, levando as artistas a empreenderem obras que exploravam as fronteiras éticas face à superexposição, à autoimolação e ao risco. Como consequência, observamos a recorrência de imagens do abjeto, por vezes construídas pela predisposição à estranheza e ao grotesco.

Mary Russo destaca uma vertente temática nas imagens que chama de grotesco feminino. Para ela, o grotesco em sua origem estética sempre esteve, em alguma medida, associado ao corpo das mulheres, em seus aspectos vitais e morfológicos: "o corpo grotesco é o corpo aberto, que se projeta, ampliado, secretante, o corpo do vir-a-ser, do processo e da mudança, (...) se opõe ao corpo clássico que é monumental, estático, fechado e liso, correspondente ao individualismo burguês" (RUSSO, 2000, p. 79), às vezes simplesmente rotulados como impróprios, em outras como abjetos, repulsivos. A autora, em sua análise, aponta duas vertentes históricas do grotesco, o carnavalesco e o estranho, e evoca toda uma tradição de imagens designadas por signos de envelhecimento, sobrepeso, fendas, secreções, rasgos e máculas sobre a pele associadas ao feminino.

Sem usar especificamente as palavras "política" ou "agência", ela traz à tona a mulher transgressora como modelo utópico. No entanto, mais do que uma vertente contestadora da arte feita por mulheres, o grotesco é uma percepção do corporal a qual estão sujeitos quaisquer

corpos em dissidência alçados à visibilidade pública – mesmo aqueles que não se percebem como tais –, suas nuances são bastante sutis entre a transgressão deliberada e a estranheza impingida à matéria como uma condição. Pois “certos corpos, em certos contextos públicos, em certos espaços públicos, são sempre transgressivos – perigosos e em perigo” (RUSSO, 2000, p.217).

Para a arte feita por mulheres, a estranheza e a abjeção não são sempre atritos intencionalmente postos aos espaços de autoridade e jurisdição, é uma consequência da sua própria existência. É evidente a intencionalidade transgressora de alguns projetos, por isso é tão importante pensar a política da arte para aqueles que justamente não são tão óbvios. Que trabalham o dissenso pela dilatação entre o comum e o elaborado.

Por outro lado, são muito mais recorrentes as análises que apenas destacam os aspectos transgressores que saltam das obras, seu excesso, sua contundência, como representações ou releituras do corpo gendrado decompondo-o pelo artifício da linguagem, revelando-lhe, assim, as assimetrias latentes em paródias, pastiches, ou na maculação de sua lisura clássica. Observamos, por exemplo, estudos que abordam os *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman (Figura 9) por emularem cenas de clichês femininos do cinema, arquétipos ou imagens debochadas de uma sexualidade midiaticizada do cinema americano pós-guerra (na figura ela posa como a *City girl*).

Figura 9: Cindy Sherman, City Girl.



Fonte: (SHERMAN, 1978).

Marco e Shmidt (2003), ao introduzirem uma coletânea sobre mulheres na arte lembram que "o corpo tem seu potencial disciplinador, mas também emancipatório, e a exposição do imperativo da linguagem torna-se *loci* privilegiado para colocar em questão o engendramento dos discursos e as relações assimétricas de poder" (MARCO; SCHMIDT, 2003, p. 12-13).

Elas parecem sintetizar aqui o jogo de oposições entre aparência e realidade que Rancière postula como gerador do dissenso. Em vez de tomar a linguagem como um imperativo crítico, Rancière compreende que esse conflito de regimes estéticos é o que proporciona a política da arte.

Os corpos da política da arte de Rancière deixam de ser percebidos como duplos representativos e passam a ser vistos como corpos vivos na arte. Autônomos em sua motricidade e também *corpos vividos* na arte – possuem capacidade de transição, historicizam-se numa narrativa própria, além do corpo e do real, re-codificada pela potência criativa da imagem. Ainda que o autor não faça qualquer distinção a respeito do gênero, esta dimensão não está dissociada de sua epistemologia, portanto, suas contribuições nos ajudam a pensá-la.

Cabe lembrar que a exibição dos corpos pode passar da política à polícia rancieriana. Uma vez visíveis, certamente entram no cenário público, quando se lhes dá a liberdade de figurar, mas podem vir a arcar com o ônus de serem percebidos e detratados em virtude de sua inadequação. Por meio dos estudos de gênero, discutimos como a produção e reprodução de imagens pode engendrar corpos e como estes carregam uma memória em suas peles, que permanece ativa mesmo quando fragmentada na intensidade de imagens que se desterritorializam. O corpo tanto pode ser espaço de confinamento quanto de reapropriação, ao criar espaços e diálogos em que possa evidenciar sua resistência à norma. Grande parte da força do projeto do autor reside na percepção do jogo de aparências provocado pela arte – que para ele se realiza mesmo quando não há qualquer intencionalidade de agência política ou promoção de interesses segmentados, pois ela define

uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais (RANCIÈRE, 2007, p.5).

Ocupar o espaço sensível da página, do museu ou da sala de projeção, como coloca o autor, é colocar em campo dissensos artísticos, que aplaquem a aparente constância de imagens e cenas que alijam o cotidiano, a vida e as formas de existência construídas fora dos marcos regulares da democracia e das hierarquias jurídicas.

Embora não tenha sido uma prerrogativa da obra de Rancière pensar o corpo gendrado, suas premissas epistemológicas – o antiplatonismo, a ideia de hierarquia entre corpo e mente – não se distanciam de obras como as de Braidotti (2005) que enxergam o corpo como um território que, mantendo a sua interface com o material, se desdobra em múltiplas possibilidades e se desterritorializa pelos deslocamentos. Inclusive a ideia da autora, de comutação e de persistência de uma memória do corpo físico como um corpo coletivo, pode ser aproximada das noções de partilha e dissenso de Rancière.

Um corpo inusitado em um cenário de reconfiguração do sensível busca para si, uma forma de visibilidade. Ao mesmo tempo em que agencia a sua materialidade e condição de existência. Aqui propomos que os *corpos visíveis* são também *corpos vividos*, pois carregam consigo a pele de sua condição social no momento em que figuram projetos de dissenso estético no território do visível.

Em sua obra *Aisthesis*, Rancière (2013) dá um maior destaque ao potencial dos corpos e à relação entre movimento e materialidade. Partindo da análise de distintas imagens, perpassadas pela política das narrativas de rearticulação do visível, investiga as potencialidades de dissenso nos corpos da arte cotidiana do início do período que ele identifica como o de emergência do regime estético – a partir do século XVIII, ativados também pelas emergentes tecnologias de produção de cultura.

Para Rancière, a política da arte, essa articulação entre a lógica diversa da estética, a intencionalidade artística e o mundo das imagens – que para ele são também ficção – é o que possibilita a dissolução de fronteiras e a criação de espaços onde possa ocorrer a evidência da existência social dos dessemelhantes. Nos períodos de transição dessa percepção da arte, aos quais ele chama de *cenar*, ele identifica a partilha de experiências sensíveis que ocorrem no momento posterior ao término da obrigatoriedade da *fine art* dissociar-se do que era antes visto como trabalho material de artesãos e escravos, com a incorporação de elementos tecnológicos ou de práticas aperfeiçoadas no lastro dos espaços de entretenimento ao campo da arte.

Quando isso ocorre, instala-se um regime de percepção que concebe imagens, performances e objetos avessos à proposta de arte elevada, erudita e alheia às práticas laborais. Autor de uma genealogia própria de recorte temporal dissonante dos grandes panoramas analíticos que contemplam a filosofia da arte contemporânea, Rancière chama de *cenar*⁵⁰ os

⁵⁰ Ele organiza sua ideia de cenar a partir da releitura de ensaios escritos com o pressuposto de analisar e validar expressões artísticas lidas como inovadoras a seu tempo, em sua seleção costam o advento da *mise en scène* (os acrobatas Han Lee Brothers, por meio do texto de Théodore de Banville), da dança moderna (Loie Fuller, nos

deslocamentos percorridos pelo repertório da imagem daquela época. As cenas categorizam as mudanças nos regimes de produção e recepção das artes, incluindo a representação em imagem e a performance.

A preocupação de Rancière é mostrar como a crítica de arte emergente na modernidade absorve as transgressões nesse regime de visibilidade, voltando-se à materialidade dos corpos cênicos – ainda que sejam corpos descarnados⁵¹ –, que mostram sua potência em fabricar uma arte feita de gestos, artefatos cênicos e de reprodução. Tais *cenas* cruzam as normas da reverência das artes liberais, em atitudes e compleições que moldam a percepção de espaço e de movimento do público, atrelando simbólico e material.

O autor busca compreender a mudança de paradigma dos objetos da arte e o modo como eles se tornam significativos para o seu público, considerando o que poderia determinar a identificação, o afeto e as percepções possíveis para as manifestações artísticas em seus contextos.

As *cenas* destacadas por Rancière permeiam momentos de reflexão na profusão de sensações que emanam de corpos que põem em conflito a estabilidade dos regimes que estabelecem a distinção entre material e simbólico, e se desdobram entre o corpo vivo, a estética e as imagens vivas se desprendem desses corpos.

Nessas reconfigurações do sensível, Rancière mostra que o corpo está no interdito, na entrelinha, na negociação com o visível que passa não somente pelas camadas de pele e órgãos, mas por tudo que lhe é análogo, de objetos a recursos cênicos, gestos, posturas. São codificações que, ao compor o corpo, também mostram a sua potencialidade de ser fragmentado. Desmembrado e reconstruído, como parte de uma verdade estética que passa pela proximidade com o banal, o material e o cotidiano.

Assim como a crítica feminista já vinha praticando desde os anos 1970, o autor critica a autoridade da arte como história e da História da Arte como disciplina, pois seu rigor termina por elevar a arte a uma propriedade moral distante da vida das pessoas, isolando-a no espaço dos museus. Em vez disso, destaca que a arte é história coletiva, pois diz respeito às transformações sociais, apropriações e desapropriações de tradições e ritos.

As cenas mostram a transição da arte catalogada e fixa para a arte viva e transitória, uma arte em que a materialidade do corpo transforma e reconfigura os seus espaços de aparição. As

comentários de Mallarmé), da escultura moldada em função do movimento (Rodin, na ótica de Rainer Maria Rilke) e do cinema primitivo (Chaplin, visto por Viktor Chklovski).

⁵¹ Rancière chama estas imagens de "fleshless bodies", muito mais para destacar sua vinculação com uma materialidade em movimento que para enfatizar seu caráter representativo.

imagens que Rancière escolhe mostram essa capacidade cinética do corpo, naquilo que o movimento pressupõe, transformando a experiência da arte no que ele chama de regime estético. Mais do que uma arte representativa, trata-se de uma arte móvel, cuja *cena* cria um contexto próprio não conectado ao real, mas um real em si.

Sob esta ótica, os corpos tornam-se história e arte, e constroem uma narrativa própria em seus deslocamentos, emanando ações, gestos e espaços que são formas de ficção pois, “por meio do artifício eles reinventam as formas mesmas nas quais os eventos sensíveis nos são dados e encenados na constituição de um mundo”⁵² (RANCIÈRE, 2013, p.100).

Para Rancière, todo corpo encenado irá trazer em si uma história, que se torna mais intensamente vívida pela percepção de sua desconstituição em fragmentos. Em sua investigação ele deduz que as “ações constituem os corpos”⁵³ (2013, p. 157) e que por meio deles os artistas geram formas “redistribuindo suas forças e fazendo-os engendrar formas fora de si mesmo”⁵⁴ (p.104).

O corpo se expande pela arte e os rastros de seus gestos são capazes de transformar os contextos onde encena, resignificando o entorno, por meio do fragmento, do artifício, da mobilidade e da percepção de tridimensionalidade. As *cenas* de Rancière manifestam uma vontade estética, transformando seus movimentos em espetáculo, uma repetição de formas que ganham sentido artístico expresso tanto pela descorporificação, pela linguagem cênica, quanto pela sua constituição enquanto narrativa.

Essa potencialidade de vestir a própria pele – uma pele ficcional porque desdobrada – na verdade é o que aproxima esse corpo de uma dinamicidade, uma motricidade que escarnece essa epiderme velada e dualista. A partilha e a constituição da comunidade se dá pela própria esfera do corpo que se ficcionaliza no intervalo entre vida e arte, cultura e imagem, víscera e transcendência.

No documentário *Contacts Vol. 2, The Renewel of Contemporary Protography*, Nan Goldin (Figura 10) diz sobre uma série de autorretratos feitos quando de sua internação numa clínica de reabilitação: “a câmera funcionava parcialmente como a minha memória (...) comecei

⁵² Tradução livre de: “through artifice they reinvent the very forms in which sensible events are given to us and assembled to constitute a world”.

⁵³ Tradução livre de “Actions constitutes bodies”.

⁵⁴ Tradução livre de: “redistributing its forces and making it engender forms outside of itself”.

a fotografar meu rosto para averiguar como eu aparentava sem as drogas.e como me moldava à minha própria pele" (CONTACTS, 2000).⁵⁵

Figura 10: Goldin e o espelho.



Fonte: CONTACTS, 2000.

Goldin descreve a trajetória da sua pele ao reagrupar as coordenadas da sua aparência representativa, buscando modular uma trajetória que se ajusta às condições de sua matéria, mas também se expande pelas potencialidades dilatadas pelo espelho, pela câmera e pelos próprios olhos da fotógrafa e seu desejo de conhecer a si mesma, e quem ela se torna quando em transição. Uma pele que se desloca e retorna a si mesma, outra, numa subjetivação que passa pelo desterritorializar-se diante de um corpo tão fugaz quanto a sua própria imagem. Ela deixa de ser uma mulher diante do espelho e passa a ser a intensidade dos processos deste corpo que é feito de deslocamento, transitório numa pele que é moldura. Um corpo cinético, que conta com a câmera para a expansão e afirmação da vitalidade deste processo.

Em sua motricidade, esse corpo evidencia que a matéria está também sujeita ao sensível, à intensidade que se desprende desde o olhar. Como fotógrafa, Goldin utiliza a tecnologia e o cotidiano para instituir suas cenas de dissenso, em narrativas que partem de si, mas são também testemunhos afetivos tanto sobre sua pele, como sobre as demais peles que habitam seu pequeno cosmo clandestino: "ainda que meu trabalho seja sobre minha família marginal e que eu diga que nós não queremos fazer parte da sociedade normal, o que abordo, na verdade, é a condição humana" (CONTACTS, 2000).

⁵⁵ Tradução livre de: «The camera functioned partially as my memory (...) and I start to photograph myself and my own face in order to find out what I look like without drugs and to fit back into my own skin".

Com Rancière, vimos que os corpos no regime estético recriam a *cena* do que se poderia chamar espetáculo – subtraído aqui de sua perspectiva sensacionalista – pela capacidade que possuem de engendrar movimento, um movimento sensorial, que entrelaça os próprios códigos do panorama de onde emergem – o teatro, o circo, o cinema. No caso do corpo das mulheres, observamos que, além do movimento como projeção de intensidades, o fluxo dessas imagens também está ligado à presença do corpo vivido como um corpo gendrado. Essa presença parte da presença da artista, que torna a sua perspectiva de vivido um fio que media a materialidade e o movimento, condutor de uma partilha do sensível.

Aqui chegamos à relação entre o *corpo vivido* e a presença da materialidade como potência do sensível e resíduo de uma memória do corpo gendrado na arte. E chegamos a este entendimento no momento em que passamos a considerar a presença dos corpos no regime estético, também modelados pelo arsenal da tecnologia, dilatando as fronteiras entre realidade cotidiana e representação artística.

O cinema certamente irá avivar ainda mais as contradições entre o regime representativo e o regime estético, pela sua capacidade ótica singular de projetar os corpos num presente, de moldá-los a um talhe que captura a intensidade de suas peles. O movimento dos corpos terá um impacto na percepção e na constituição destes dentro da arte. Se a imagem fixa e a crítica consagrada em torno desta – como vimos nos três corpos em repouso que iniciam este capítulo – primam por encerrar os corpos num projeto de fixidez e imobilidade, os corpos fílmicos irão dilatar o movimento e problematizar a noção de espetáculo, carregando consigo alguns dos adereços e traços que marcam as peles da arte das mulheres, que se impõem por macular e desvelar o ideal do corpo clássico. E como pensar o trabalho das mulheres que estão inscrevendo seus corpos no cinema? Há uma dimensão do corpo vivido no sensível cinematográfico? Como compreender a presença fílmica das mulheres que realizam o cinema? Estas são as questões que irão nortear nosso próximo capítulo.

3. O CORPO CINEMÁTICO E AS POLÍTICAS DO VISÍVEL

3.1. As mulheres, o cinema e o cinema de mulheres

Falar de *cinema* e de *mulheres*, agrupando os dois contextos para assim estabelecer um recorte, atrai consigo a complexidade de dois campos teóricos, cada um destes movido por um *pathos* igualmente íngreme.

Pensar o *cinema* traz consigo a complexidade de debates que perpassam conceitos de arte, indústria, realidade e tecnologia, para enumerar apenas os mais recorrentes. Já o termo *mulheres* perde sua aparente objetividade quando confrontado com as discussões que constituem os estudos feministas, que problematizam a forçosa universalização do constructo *mulher* e o falso pluralismo de *mulheres*, trazendo consigo as perspectivas de assimetria de gênero – e também entre as mulheres, dadas as desigualdades de classe e étnico-raciais – e mesmo a dimensão ficcional que o próprio termo evoca – se admitimos gênero como uma performance do corpo em sua trajetória pública.

Buscar um *cinema* de *mulheres* possível, como paradigma, traz consigo um duplo arco de problemáticas. As camadas que envolvem cada uma destas, a seu modo, tornam este projeto um desafio para a crítica. Não basta afirmar o cinema de mulheres, buscar suas questões éticas, estéticas e estilísticas, dentro e fora da tela. Cabe ainda fazê-lo de forma igualmente comprometida, evitando desnivelar as questões que perpassam uma e outra área, ou meramente acumulá-las, como se não estivessem em diálogo. Uma tarefa custosa. A proposta de um *cinema de mulheres* usualmente parte de questões que vinculam agência, autoria e linguagem, a necessidade é de que se entrelacem problemas políticos e estéticos, para que não se invisibilize, desta vez pelos moldes da teoria, uma demanda crítica que surge como um sintoma da invisibilidade.

Ocorre que a imagem da mulher (das mulheres, aqui neste trabalho) motiva disputas entre metodologias e contradições em sua linhagem teórica. A produção das mulheres está imbricada numa série de implicações – de inserção na área, de reconhecimento e crédito como mentoras dos projetos, da inclusão – ou não inclusão – de agendas políticas no contexto das obras – ou na forma como estas questões surgem, subliminar ou transversalmente – e das escolhas estilísticas como parte do seu projeto de inscrição no visível. Nomear um cinema de mulheres requer um desenho metodológico, uma construção e uma afirmação mais delineada de seus paradigmas teóricos. Neste trabalho partimos do corpo como um problema histórico e filosófico para a definição de feminino e de mulheres. Mas para compreender de que modo este

está associado à dimensão heterogênea da pesquisa sobre *cinema de mulheres* precisamos abordar a constituição dessa justaposição como um campo para a crítica.

As primeiras tentativas de investigação dessas intervenções tinham, como ocorreu simultaneamente também a outros campos do conhecimento, a expectativa de suprir o déficit historiográfico – resultando em biografias de atrizes e diretoras e antologias catalogadoras. No entanto, o caráter de entretenimento e consumo da indústria cinematográfica rapidamente alçou a problemática do lugar do feminino nos filmes e sua mitificação como parte do projeto mercadológico do cinema industrial, priorizando questões sobre a presença de papéis de gênero e estereótipos sexuais articulados numa constelação em torno do sistema patriarcal, como um desdobramento do capitalismo.

Segundo Smelik (1998), estudos sobre um *cinema de mulheres*⁵⁶ ganharam vigor apenas a partir dos anos 1990. A busca por um cinema de mulheres, mapeando a relação entre gênero e criação foi retardada do ponto de vista do interesse da crítica, em função das dificuldades em mensurar a própria noção de criação. As mulheres no cinema são atrizes, roteiristas, fotógrafas, montadoras e diretoras e cada uma destas funções demanda um certo grau de criação e influência nos contornos da obra e também da indústria.

Dentre as influências externas no exercício da criação, no caso de um campo que demanda custos, investimentos e habilidades associadas à tecnologia, temos ainda o problema de uma divisão sexual do trabalho, com os devidos recortes de associação das mulheres às funções reprodutivas (inspirar, seduzir); secundárias (assistir, assessorar) e dos homens às produtivas (guiar, liderar, dirigir).

O texto que viria consolidar os estudos de cinema numa perspectiva feminista seria o de Laura Mulvey (1983), *Narrative and Visual Pleasure*, que ressaltava o aparato do cinema como máquina produtora de mitos do feminino, estabelecendo uma relação masculinista entre produção e consumo (subsumida pelos lugares do diretor e do espectador) no processo de identificação fílmica, movido por condições que ela compara às da escopofilia, conceito que advém da psicanálise.

Para Freud, segundo Mulvey, a escopofilia consiste em tomar pessoas como objetos e submetê-las a um olhar controlador e curioso, sendo o voyeurismo uma de suas manifestações. A autora entende que as condições de separação do mundo oferecidas pela sala escura e a tela simulam a situação de reserva destinada ao voyeurismo; e o tratamento dado aos corpos das mulheres pelos responsáveis pela criação fílmica no cinema clássico hollywoodiano alinham

⁵⁶ "Women's cinema" no original.

ideias de um feminino "capturado", entre a sedução e a culpa – uma mulher que seduz, oferece-se ou necessita ser salva – que podem ser partilhadas a partir da perspectiva de um diretor, que imprime seu olhar masculino para um espectador virtual também masculino. Desta forma, delineiam os aspectos que envolvem a espectralidade no cinema narrativo no qual o prazer visual confunde-se com a própria ideia de objetificação do corpo das mulheres, tendo nas atrizes o objeto erótico de um olhar que condiciona e reproduz o feminino como uma limitação:

De repente, o impacto sexual da mulher atriz leva o filme a uma "terra de ninguém" fora de seu próprio espaço e tempo. Assim é a primeira aparição de Marilyn Monroe em *O Rio das Almas Perdidas* (*River of no Return*), ou as canções de Lauren Bacall em *Uma Aventura na Martinica* (*To have and Have Not*). Da mesma forma, os *close-ups* de pernas (Dietrich, por exemplo), ou de um rosto (Garbo), inscrevem uma forma diferente de erotismo na narrativa. O pedaço de um corpo fragmentado destrói o espaço da Renascença, a ilusão de profundidade exigida pela narrativa. Ao invés da verossimilhança com a tela, cria-se um achatamento característico de um recorte, ou de um ícone (MULVEY, 1983, p. 445)

Para a autora, enquanto a mulher é reduzida à condição de ícone, o personagem heróico masculino concentra as ações que marcam as grandes mudanças na narrativa em torno de si, demarcando uma figura ideal de ego masculino no processo de identificação, o que demanda um espaço tridimensional para sua completa realização – fora da tela, nas fantasias do espectador – num processo de codificação que isola as mulheres em cena à condição de objeto.

O texto de Mulvey é certamente revelador do ponto de vista da identificação de estruturas narrativas que reproduzem códigos de atividade e passividade movidos por uma economia do desejo sexual – ou seja, por instituir uma leitura que considere as relações de gênero tanto dentro quanto fora da tela. É contundente também ao expor o tipo de ficção feminina produzida em *hollywood*, tão pragmaticamente adaptável a um *star system* afinado ao sexismo, este podendo ser entendido como uma das prerrogativas hegemônicas da indústria cinematográfica – considerando o momento de expansão da teoria crítica somado à eclosão das teses do feminismo radical que datam do período em que foi lançado, não surpreende a sua propagação e consolidação canônica posterior.

A partir dele, desdobraram-se uma série de estudos voltados a delimitar o papel objetificador do cinema e sua linguagem falocêntrica como forma de problematizar o prazer produzido pelos filmes de larga circulação, aqui confundindo a ideia de prazer pelo entretenimento do cinema como espetáculo e prazer numa erótica da objetificação feminina, induzindo as espectadoras mulheres a questionarem aquele cenário que não as incluía como sujeito da narrativa.

Pela sua influência, o texto também passou a ser utilizado como uma metodologia de identificação do feminino no cinema, o que teve consequências debilitantes no potencial dos estudos fílmicos feministas. Mulvey, embora revolucionária em seu princípio desbravador, mostrou-se conservadora em inúmeros aspectos, alguns destes reconhecidos pela própria autora posteriormente (MULVEY, 2006)⁵⁷, sobretudo ao desconsiderar qualquer potencial reativo ou dissonante que a espectadora eventualmente pudesse oferecer à obra.

Além disso, a autora estabelecia uma relação entre consumo e espetáculo que remetia ao entendimento do espectador ideal como masculino e do objeto convencional como feminino. Também adotava uma leitura excludente ao admitir o cinema independente como mero contraponto da indústria fílmica e na forma como interpreta a própria tecnologia do cinema como delimitadora do real, compreendendo a profundidade de campo e os movimentos de câmera, combinados à edição como um espaço de apagamento dos limites com a realidade – numa alusão ao realismo baziniano, que entendia que o cinema seria tão mais eficaz quanto mais pudesse reprisar a noção de continuidade e realismo fora da tela – e a *mise en scène* como fronteira de um feminino planificado.

O grau de formalismo da análise psicanalítica isola o texto numa condição de negatividade em torno do corpo, da fruição e da própria noção de cinema que não permitem que a teoria deslize para muito além das análises às quais se propõe. E ainda fortalece um monolitismo desse mesmo feminino que problematiza como universalizante ao confiná-lo numa perspectiva de espectador/a sujeitado/a ao espetáculo e ao ignorar as distâncias e assimetrias entre heróis, heroínas e o público, que poderia não ter identificação direta ou imediata com um ou com outro em função de suas próprias perspectivas de desejo.

As críticas não tardariam a apontar certo reducionismo ao projetar o feminino das formas fílmicas que consagram os papéis clássicos e o referente heteronormativo nas teorias de Mulvey, pois a escopofilia não problematizava o binarismo de gênero. Smelik (1998) diz que

⁵⁷ Mulvey (2006) admite que sua teoria da espetatorialidade popularizada nos anos 1970 fora elaborada de forma a atender um perfil de espectador que já não singulariza a experiência do cinema, hoje não apenas associada à fruição limitada ao contexto da sala escura, em tempos de cultura da digitalização e viralização das imagens, inclusive de forma circunstancial e fragmentada (em cliques ou por meio das interrupções possibilitadas pelas tecnologias digitais). Ela esclarece que: "Antes, nos anos 1970, eu estava preocupada com a habilidade hollywoodiana em construir a estrela feminina como seu espetáculo maior, o emblema e garantia da fascinação e poder desse cinema. Agora, estou mais interessada no modo como aqueles momentos do espetáculo são também momentos de parada narrativa, insinuando-se na continuidade de um único quadro de celuloide". Diz ela, referindo ao sentimento de continuidade deixado pela captura de um quadro, problematizando as questões de movimento cinematográfico. No original seu texto é: "Then, in the 1970s, I was preoccupied by Hollywood's ability to construct the female star as ultimate spectacle, the emblem and guarantee of its fascination and power. Now, I am more interested in the way that those moments of spectacle were also moments of narrative halt, hinting at the stillness of the single celluloid frame" (p.7), nossa tradução.

os estudos fílmicos lésbicos foram os primeiros a notar o viés heterossexual da teoria psicanalítica do cinema, que erotiza a identificação sem considerar que o desejo se constrói para além de uma conexão linear com os papéis de gênero heterossexuais.

Ela ressalta que a espectadora lésbica pode experimentar como um paradoxo o prazer narrativo tal como está estruturado nas narrativas que Mulvey aponta como objetificadoras, estabelecendo uma relação de ambivalência com as imagens – como exemplos temos as figuras de Marlene Dietrich e Greta Garbo como *vamps* emblemáticas da imagética erótica lésbica.

Smelik (1998) diz ainda que o reconhecimento da estrutura coercitiva das técnicas de representação levam a uma ênfase na investigação acerca do lugar das mulheres na representação. Nas teorias psicanalíticas e semióticas a própria estruturação das análises entende os territórios de dentro e fora da tela como construções da linguagem, deste modo, há pouca possibilidade de adequá-las a investigações que considerem o desejo lésbico e a questão da raça, incluídos na abordagem historiográfica, mas esta também não é suficiente, pois não trata de assimetrias e negociações, apenas se opõe ao banimento da presença das mulheres na história do cinema.

Mayne (1990) destaca também a cisão crítica entre dois paradigmas: *cinema de mulheres* e *filmes de mulheres*⁵⁸, cuja diferença, da ordem, do método e da teoria, marca a percepção que de um lado temos um cinema alternativo e contracultural, feito por mulheres e, de outro, teríamos o patriarcado institucionalizado nas narrativas hollywoodianas.

A ideia de *filmes de mulheres* surge de uma visão depreciativa da relação entre o cinema e as espectadoras. Mayne o identifica no melodrama dos anos 30, 40 e 50, do qual se depreendem narrativas de compensação, caracterizadas por um pendor lacrimoso e voltado às compensações afetivas da realidade doméstica da mulher americana média. Um gênero secundarizado em função do público ao qual está vinculado – num processo de feminização do objeto cultural similar a outros tidos socialmente como "femininos" em sua vocação – como as novelas e livros romanescos (MAYNE, 1990).

Tal fenômeno é descrito por Huyssen (1997) em seu ensaio *A cultura de massas enquanto mulher*⁵⁹, no qual o autor postula que desde o modernismo – época em que Flaubert choca a crítica ao afirmar que ele é Madame Bovary, sua heroína que suporta um casamento infeliz enquanto sobrevive às custas dos sonhos propagados pela literatura romanesca que

⁵⁸ Tradução livre de: Women's cinema e Women's film.

⁵⁹ O termo *massas* (*mass culture*) é utilizado pelo autor numa época de forte intervenção pós-moderna na pesquisa acadêmica, portanto, com certa dose de ironia – ele justamente problematiza que a forma como caracterizam o público de certos produtos como “massas” agenda propósitos elitistas de mensuração do valor cultural.

consome – a cultura de massa está associada à mulher e a alta cultura ao homem, o que incorre na feminização de produtos considerados menos intelectualizados, de modo a desmerecê-los.

Lauretis (1992) explica as contradições, por constrangimentos diversos, ocasionadas pelas tensões que separam *mulher*, um outro permanentemente agregado à condição de objeto, e *mulheres*, aquelas que buscam expressar sua condição de protagonismo histórico e rejeitam imagens que vinculem o feminino à submissão. Ela entende que os dois termos devem ser tomados como construções diferentes, que se mantêm a certa distância, sem, no entanto, deixar escapar o elo que os relaciona. Compreendendo que, a rigor, as problemáticas que permeiam ambas podem coincidir ou manifestar semelhanças na forma e no conteúdo.

Mayne propõe que não se negue o prazer de ver, pois este não anula ou reduz as mulheres, apenas redireciona o tipo de problematização – não impede que se considerem os aspectos da espectralidade, mas assume as contradições de espectadores/as. Por outro lado, afirma ser complexo que também se promova como contraponto o ideário de um cinema feito por mulheres como necessariamente feminista e desbravador, pois isto anularia o debate de gênero como uma perspectiva relacional que permeia todos os espaços da vida e da arte, de homens e mulheres, cujo enfrentamento demanda que se admitam contradições. Tomamos o campo como Mayne o define:

Eu prefiro reter o cinema de mulheres num campo da ambiguidade, que sugere simultaneamente o enorme impacto das versões de feminilidade propostas por Hollywood sobre a nossa expectativa do que pode vir a ser o cinema, e a representação de outros tipos de desejo feminino (MAYNE, 1990, p.5)⁶⁰.

Reconhecer essa ambiguidade ao mesmo tempo aproxima e preserva a distância entre a mulher imagem e a mulher produtora, admitindo que a dinâmica diversa destes cinemas passa pelo reconhecimento de questões que estão na sociedade. Para a autora, pensar o cinema de mulheres implica numa re-visão⁶¹ (termo que ela toma emprestado de Adrienne Rich) da instituição do cinema, assumindo as contradições que ele comporta em si mesmo e para as mulheres.

A construção de uma crítica que se volta também para o lugar da mulher por trás das câmeras, com a emergência de uma demanda pelo reconhecimento do cinema independente e a

⁶⁰ Tradução livre de: "I prefer to retain the women's cinema in an ambiguous sense, to suggest simultaneously the enormous impact of Hollywood's versions of femininity upon our expectations of the cinema, and the representation of other kinds of female desire".

⁶¹ "Re-vision" no original.

inclusão de questões de ordem social e política presente na vida das mulheres, busca problematizar a ideia de uma produção virtualmente endereçada ao masculino e de uma apropriação do feminino, e a relação das mulheres com o fílmico quando de sua incursão como realizadoras.

A demanda de maior aprofundamento nesse tipo de investigação motivou uma série de teses panorâmicas. Trabalhos como os de Mayne (1990), Kaplan (1995) e Smelik (1998), para citar alguns, tentam vincular filmes dirigidos por mulheres como critério de recorte, entretanto não se tratava apenas de readequar o objeto, mas reavaliar a teoria. Dos anos 1980 aos anos 1990, percebemos um deslocamento da teoria na tentativa de abranger a amplitude do problema em questão, derivando para análises cada vez mais distantes da psicanálise e da semiótica que monopolizaram os estudos anteriores. Restava o desafio disciplinar e metodológico de encontrar um aparato adequado às distintas problemáticas e estabelecer uma leitura que considerasse a heterogeneidade do escopo: ser diretora de cinema não é a mesma coisa para Trinh T. Minh-Ha, que é para Chantal Akerman, que é para Marguerithe Von Trotta, Claire Denis, Sofia Coppola, Marguerite Duras, Sally Potter, ou – para compor o quadro com certa dose de estigma – Leni Riefenstahl.

Kaplan (1995) em seu livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, busca colocar em perspectiva histórica a transição de um cinema no qual a centralidade da problemática de gênero se desloca das telas para a direção. Neste percurso, tenta conciliar o repertório teórico a depender do filme em questão. Num projeto conciliador que por vezes soa conflitante, pois produz uma síntese de teorias, que a autora interpreta como antagônicas em função da coexistência de objetos que ela apresenta, também, como distintos: a mulher nos filmes antes e depois do protagonismo na criação cinematográfica.

Ela assume o fetichismo como constituidor do patriarcado para análise de filmes como *A Vênus Loura* (1932) de Von Stenberg e *A Dama de Xangai* (1946), de Orson Welles. E utiliza as teorias feministas contemporâneas e análises contextuais que delineiam o cenário histórico em filmes de cineastas mulheres, como *Nathalie Granger* (1972), de Marguerite Duras e *Marianne e Juliane* (1981), de Margarethe Von Trotta. Para a análise de filmes produzidos por cineastas, ela adota como questão: "a possibilidade da experiência sensual/ física ser capaz de 'abrir' brechas no discurso patriarcal, deixando aberta uma possibilidade de mudança" (KAPLAN, 1995, p.18).

Eis outro desafio do cinema de mulheres que se dedica às obras feitas por mulheres: o recorte apropriado de um *corpus* do qual já nos aproximamos como devedoras e a

impossibilidade de articular tão vasto repertório, implicando em necessárias omissões. Kaplan justifica a escolha de seus objetos por serem filmes que representam o lugar que o feminino ocupa ao longo das décadas; que reverberam em antologias como referência, na primeira metade do livro; e aqueles que retratam processos de emancipação coerentes com os debates feministas correntes quando de sua produção, na segunda parte. Mayne acredita que é necessário averiguar o lugar da mulher nos filmes, promovendo uma análise a contrapelo, buscando as estratégias estéticas presentes também no cinema feito por mulheres, dedicando especial atenção aos elementos de autorreflexividade presentes em cena. Smelik compreende que é necessário investigar os processos de resistência que as realizadoras empreendem na realização de filmes com teor político.

Esta última provoca um debate que prioriza a questão da agência política como reivindicação do cinema de mulheres. Embora seja válido reconhecer que, a despeito de nomenclaturas e disputas teóricas, o cinema de mulheres que diz respeito ao potencial criativo das mulheres existe também porque elas requerem um espaço para si, por meio de sua autodeterminação histórica e da agência política. Para tentar desvelar a relação entre essa busca pela expressão da subjetividade, a autorreflexividade, a estética e a agência é importante pensar ainda o lugar da autoria para a crítica.

3.1.1. Re-visitar a autoria

Os primórdios dos estudos envolvendo a perspectiva de autoria surgem nos estudos historiográficos em torno dos nomes de grandes diretoras, como Dorothy Azner, Ida Lupino e Germaine Dulac. Segundo Mayne (1990), movidos pela intenção de inscrevê-las no repertório da história cultural do cinema, antes de uma problematização mais rigorosa acerca de suas tendências estilísticas ou escolhas estéticas.

Posteriormente, o lugar da mulher como realizadora se estabelecerá como um problema para os estudos fílmicos sobre *cinema de mulheres* em função das tensões extra tela, de problemáticas que apelam para abordagens interculturais, inter-raciais e políticas do desejo não heteronormativas. Os estudos fílmicos lésbicos e o feminismo das mulheres negras passam a endereçar questões a respeito da resistência das espectadoras, evidenciar o desejo como um vetor político e a lançar luz sobre os cinemas independente e periférico.

Nos anos 1990, o foco no cinema hollywoodiano derivou para análises mais genealógicas sobre o cinema das mulheres. Passa-se a ressaltar a relação entre as mulheres e a produção de imagens de uma perspectiva mais política, e, neste momento, outra questão

perpassa a crítica: como mensurar o lugar das realizadoras a partir de questões que não remetessem a uma política de autor, alvo de inúmeras críticas por parte do feminismo por nascer justamente de uma leitura masculinista da cultura.

Como vimos em Nochlin (2003), a ideia de autoria como categoria de análise das obras artísticas já vinha sendo problematizada na História da Arte como não apenas insuficiente, mas subordinada a um conceito de gênio artístico que, desde sua origem, erige o masculino como aquele virtualmente melhor dotado na condição de criador, e invisibiliza as questões que dificultam que a arte seja vista como um projeto para a vida das mulheres.

No cinema, o *Auteurism* teve o seu apogeu com a cinefilia crítica dos anos 1950 e 1960, na França. Segundo Stam (2003), com o pretexto de identificar a autenticidade e os grandes mitos do cinema. Sob influência existencialista, a caracterização de um *cinema de autor* foi a questão mobilizadora da crítica francesa – eminentemente a desempenhada pela revista *Cahiers du cinéma*, sob a liderança de André Bazin.

O *autorismo* – ou *cinema de autor* – destacava a figura do diretor como *persona* criativa majoritariamente responsável não só pelo filme, mas por um projeto artístico de cinema com a marca da sua percepção, destacando a singularidade de sua obra do ponto de vista da mecânica cinematográfica e da composição estilística. Embora tenha nascido, nas palavras de Truffaut, de uma crítica ao "cinema do pai" – remetendo ao conservadorismo da cinematografia francesa das décadas anteriores, demasiado formal no texto e na montagem, que emulava a sisudez das obras literárias canônicas –, o cinema de autor, como foi concebido, termina por fundar uma nova confraria de patriarcas edipianos, na qual os filhos destituem os pais de seus tronos, mas beneficiam-se da mesma ordem masculinista. Isto pode ser visto na exaltação de nomes como Nicholas Ray, Fritz Lang, Orson Welles e Alfred Hitchcock, atribuindo as qualidades distintivas de suas obras a um visionarismo estético que provinha da assinatura fílmica demarcada em suas escolhas para a narrativa visual.

Claro que o cinema de autor era uma estratégia crítico-política de visibilidade para um cinema que despontava – do ponto de vista estético e orçamentário – como contraponto às grandes indústrias cinematográficas, ainda que se nutrisse de alguns de seus expoentes mais notórios em seu caminho de validação – e vinha legitimar também a incursão de seus protagonistas na via cinematográfica, numa atitude de práxis política. Estabelecer uma autoria feminina dentro desses padrões seria criar uma caracterização secundária do sistema feminino por oposição ao masculino, ambos fundamentados numa lógica de superioridade naturalizada e de exclusão.

Para a crítica feminista, portanto, a autoria precisava ser ressignificada como um empreendimento estético-político que possibilitasse uma análise tanto historiográfica quanto estilística do *cinema de mulheres*. Para além da evidência de uma crítica centrada unicamente na espectralidade como um campo não perpassado pelos trânsitos cinematográficos das mulheres que fazem seus filmes.

Smelik (1998) destaca que o paradoxo da autoria passa por dois momentos cruciais nos estudos fílmicos feministas: o primeiro trata do desligamento com o projeto de autoria centrado no gênio artístico do diretor e o segundo à rejeição ao termo autor como parte do projeto pós-estruturalista. Este último, fomentado pelo pensamento de Roland Barthes, que preconizava que o fim do paradigma do autor deu início ao paradigma do leitor – demarcando o fim do autor como figura preponderante do texto. Para Smelik, no contexto fílmico isso irá coincidir justamente com a emergência das propostas –largamente repercutidas no interior do feminismo – de descentramento do sujeito. Ela compreende que reside aí outro paradoxo: o primeiro é que o descentramento do sujeito pode também ser entendido como parte do projeto político das minorias e de sua incursão e reconhecimento no campo da produção cultural.

O segundo é a sintomática coincidência de que a falência do paradigma do cinema de autor coincide com o despontar de um cinema dirigido por mulheres com intensas pretensões de transgressão e visibilidade, como ocorre nos anos 1970, com o cinema feminista que protagoniza o Novo Cinema Alemão, de Helke Sander e Margarethe Von Trotta. Kaplan (1995) corrobora com esta ideia, afirmando que a rejeição à autoria ocasionou uma perda de reconhecimento das cineastas que tinham projetos políticos e artísticos paralelos aos do movimento feminista e do aprofundamento nas fases mais contestadoras das cinematografias de diretoras como Agnès Varda, Chantal Akerman e Marguerite Duras.

Mayne (1990) reforça a tese de que a questão da autoria representa um entrave para os estudos fílmicos feministas. Para ela, este é um nó crítico, pois esbarra num dos maiores melindres para a área: o essencialismo, uma questão que aterroriza e mina a credibilidade da crítica, sempre apta a detectar qualquer análise que naturalize a dimensão de gênero num grau de vigilância que se assemelha a uma censura. Para ela, a relutância em admitir creditar o peso da autoria "reflete a frequente associação entre o que seja a 'teoria' e o próprio 'antiessencialismo'" (MAYNE, 1990, p.90)⁶².

⁶² Tradução livre de: "reluctance reflect the current association of 'theory' and 'antiessencialism'".

Para Mayne, os pudores da crítica driblam a necessidade que se reverbere o cinema produzido por mulheres como uma questão chave para o *cinema de mulheres*, a exemplo do que fizeram os estudos de outros ramos como a história, a História da Arte e a literatura.

Ainda que a discussão em torno dos trabalhos realizados por mulheres cineastas tenha sido central para o desenvolvimento dos estudos fílmicos feministas, as discussões teóricas em torno da autoria feminina no cinema têm sido surpreendentemente esparsas. Enquanto, virtualmente, toda a crítica feminista irá concordar que os trabalhos de Germaine Dulac, Maya Deren e Dorothy Azner (para nomear as “figuras históricas” mais usualmente invocadas) são importantes, há uma considerável relutância em indicar seus nomes como exemplos privilegiados para teorizar a autoria feminina, a não ser que, em vez disso, tal teoria afirme a dificuldade da relação das mulheres com o dispositivo cinematográfico (MAYNE, 1990, p. 90)⁶³.

Mayne discorre que, diferente do que ocorre com a teoria literária, por exemplo, não há, na teoria fílmica feminista, a evidência substancial da existência de cânones femininos tão evidenciados quanto uma George Eliot ou Jane Austen, em torno dos quais se estendam debates tão profícuos a respeito de sua estética ou estilística capazes de distingui-las, assim, do cinema feito por homens. Ela retoma a metáfora literária de Virgínia Woolf, que entende que para a mulher escritora existe uma dificuldade de dizer “eu” que passa pela sua inserção no cenário público, somada a uma série de constrangimentos que dificultam a expressão social das mulheres – a recriminação de sua conduta, o questionamento de sua vida privada, a desigualdade pela secundarização, entre outras formas de opressão – e isto se agrava quando se trata de um campo tão repleto de camadas quanto o cinema.

Há diversas indisposições próprias do fazer fílmico que descredenciam qualquer categorização pautada no gênio artístico e na relação com o texto. O cinema não conta com o mesmo anonimato que a literatura proporciona, ocultando a mulher por trás de George Eliot – que em verdade se chamava Mary Ann Evans – e a condição social de Jane Austen sob a assinatura *by a lady*, tal como ela assinou seu primeiro romance.

No entanto, mesmo as abordagens pós-estruturalistas do texto admitem a perspectiva de subjetivação no interior da narrativa, que reside numa leitura que admite a constituição de uma materialidade dos corpos narrativos.

⁶³ Tradução livre de: “Even though discussions of the works of women filmmakers have been central to the development of feminist film studies, theoretical discussions of female authorship in the cinema have been surprisingly sparse. While virtually all feminists critics would agree that the works of Germaine Dulac, Maya Deren and Dorothy Azner (to name the most frequently invoked “historical figures”) are important, there has been considerable reluctance to use any of them as privileged examples to theorize female authorship in the cinema, unless, that is, such theorizing affirms the difficulty of women’s relationship to the cinematic apparatus”.

Acerca das formações discursivas interiores a um texto, Rancière afirma que “quem quer que procure a chave para um texto irá ordinariamente se deparar com um corpo”⁶⁴ (2004, p.46). O autor, no entanto, descreve esse corpo, desde as narrativas epistolares ao *corpo sem órgãos*, de Deleuze e Guattari, como uma história que ultrapassa a palavra e vai além da capacidade interpretativa herdada da *mimesis*, que nos permite traduzir a fala em imagem, mas exerga-o como algo que possui força justamente pela capacidade imaginativa de corporificar uma matéria, transformando em formas as moléculas do pensamento. Assim diz:

O poder singular da literatura encontra a sua fonte na zona de indeterminação, onde as antigas individuações são desfeitas, onde a eterna dança de átomos compõe novas figuras e intensidades a cada momento. O velho poder de representação resultou da capacidade da mente organizada para animar um material externo sem forma. O novo poder da literatura se firma, por outro lado, exatamente onde a mente se torna desorganizada. Onde suas palavras dividem-se, onde o pensamento explode em átomos que estão em unidade com átomos de matéria (RANCIÈRE, 2004, p. 149).⁶⁵

Ainda que de forma mais institucionalizada, também buscando uma corporeidade no texto, Agamben (2007) parte de uma obra de Michel Foucault para identificar a presença do autor na narrativa: *A vida dos homens infames*, originalmente escrita para prefaciar uma coletânea de textos de arquivo sobre pessoas em situação prisional. Ele frisa que os homens infames, impossibilitados de falar por si, tinham a origem de seus atos filtrada pela voz da jurisdição, que em seu poder lhes outorgava a biografia que julgasse mais conveniente. O rasgo de subjetividade permitido às suas histórias era a infâmia.

Agamben acredita que essa ilegibilidade do autor está associada à mesma ilegibilidade do infame, que permanece como um gesto, uma síntese de atos, dos quais não se desvenda a motivação, ao mesmo tempo em que neles se encobre os vestígios de vontade, pois é um gesto cerceado pelos dispositivos de poder. Assim como o infame, para quem os escrivães forçosamente dedicam sua descrição, é o gesto do interdito que marca a presença do autor no texto, a autoria instala a sua impossibilidade de se fazer, pois a escrita é a trama que subverte a sua condição de sujeito.

⁶⁴ Tradução livre de "whoever looks for the key to a text ordinarily find a body".

⁶⁵ Tradução livre de: "The unique power of literature finds its source in that zone of indeterminacy where former individuations are undone, where the eternal dance of atoms composes new figures and intensities every moment. The old power of representation stemmed from the capacity of the organized mind to animate a formless external material. The new power of literature takes hold, on the other hand, just where the mind becomes disorganized. Where its words splits, where thought busts into atoms that are unity with atoms of matter."

O gesto é visto como a sensação vívida da presença de uma verdade intrigante que subjaz ao texto e é assimilada e partilhada por aqueles que dele se servem. O reconhecimento do gesto como elemento que desvenda a função institucionalizada do autor proporciona a quebra das hierarquias e permite a partilha com esse “ilegítimo” autor-personagem, pois:

O lugar – ou melhor, o ter lugar (...) não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente (AGAMBEN, 2005, p. 62).

A narrativa promove esse encontro por intermédio do gesto, que, ao mesmo tempo, resguarda e desvela a sombra dos sujeitos em jogo na trama da obra na qual intermediam espaço, por este acordo entre autor, leitor e obra, o processo de subjetivação se afirma de forma transparente e móvel para todos os envolvidos.

Posteriormente, Agamben (2000) estende a sua teoria do gesto como uma presença viva, por vezes subjetiva no texto, ao cinema, quando admite que “[o] elemento central do cinema é o gesto e não a imagem” (p.54)⁶⁶. Ele baseia-se na perspectiva de Deleuze, que toma as imagens cinematográficas como imagens-movimento, borrando as fronteiras entre os corpos inscritos nos mundos dentro e fora da tela.

O gesto de Agamben, assim como o corpo sem carne de Rancière, corporifica uma subjetividade que ocorre dentro e fora do texto. A exterioridade da obra – e seus correspondentes sociais – não é excluída nem reduzida pelos acordos e pela consciência de uma existência material que permanece inscrita nas ações entre autor-narrativa-leitor.

Se há, numa perspectiva pós-estruturalista, um jogo entre as posições de presença e ausência no contrato entre leitor e autor no texto, já mensurando um novo *status* para a subjetivação, podemos supor que este paradoxo se adensa nas imagens sonoras e fragmentadas do cinema.

Como já dissemos anteriormente, há diferentes graus de intervenção na obra fílmica. Os processos de composição fílmica e criação no cinema não se equiparam aos do texto, pois envolvem uma série de hierarquias internas – divisões sexuais do trabalho aqui também implicadas – que tendem a obscurecer o reconhecimento de roteiristas, montadoras e mesmo atrizes que possuem responsabilidade também pelos resultados finais. Talvez a autoria classicamente atribuída a quem constrói um texto pudesse ser associada, então, às roteiristas,

⁶⁶ No original: “[t]he element of cinema is gesture and not image”.

em vez de às diretoras, como se costuma fazer mais amplamente. Há também a influência das atrizes, muita delas também produtoras, agentes que capitaneiam recursos ou impõem limites sobre a obra, excedendo aqueles já dispostos pela presença de seu corpo. Temos os casos de Bette Davis, em sua firme resistência às imposições dos estúdios (MAYNE, 1990, p. 93) e de grandes estrelas contemporâneas como Angelina Jolie, se levarmos em conta as queixas de seu estúdio em torno do caráter impositivo de sua *persona* artística, tanto como diretora quanto atriz.⁶⁷

Smelik (1998) também destaca a impossibilidade das teorias voltadas ao sujeito como uma presença textual serem suficientes para a análise cinematográfica. Ela propõe que em vez de autoria como marco referencial para a teoria, as abordagens sejam construídas em torno de uma noção pós-estruturalista de sujeito, compreendendo que a dissolução de qualquer grau de subjetividade no texto vai de encontro às demandas das teorias voltadas à compreensão das questões endereçadas a partir dos componentes políticos da teoria. Ela destaca que esta compreensão de subjetividade é possível quando se abre mão da ideia de sujeito unificado, monolítico, sem deixar de considerar que a subjetivação pode se constituir a partir de deslocamentos que, mesmo em diferentes níveis de manifestação, mantém uma coerência com um projeto político de ruptura com a desigualdade.

Aposta, para tanto, na contribuição de Braidotti (*apud* SMELIK, 1998), em sua compreensão de que a subjetivação, a partir do desvio da hegemonia no território do conhecimento, pode ser corporificada em múltiplas camadas, derivadas de processos de agência política. Ela entende que as mulheres se constituíram fora da perspectiva cultural, normativa e hegemônica do conhecimento ocidental em torno de um ser mulher, que as exclui, desde sempre. E promovem a sua subjetivação ao assumir uma voz à margem desta, numa vertente periférica que permite a contradição e a diferença.

Smelik sublinha ainda a importância de que esse processo de subjetivação seja compreendido, na teoria fílmica feminista, também a partir dos aspectos cinematográficos. Portanto, em vez da *autora*, utiliza o termo *diretora*. Para respaldar sua análise, adota como metodologia a aplicação de elementos da teoria montagem cinematográfica, raros nas análises

⁶⁷ Emails trocados pelo alto escalão de executivos da Sony, empresa que atua no ramo na indústria cinematográfica, revelaram a insatisfação de uma das executivas, Amy Pascal, com as supostas exigências e autoritarismo de Angelina Jolie em relação às equipes envolvidas em seu filme. Fonte: <http://www.theguardian.com/film/2014/dec/10/sony-hack-emails-angelina-jolie-scott-rudin-amy-pascal-david-fletcher>. Acesso em: 17 jan. 2015.

com recorte de gênero. Propõe também um quadro de análises constituído por três níveis interconectados de subjetividade feminina:

1. O sujeito como agente social que busca sua auto-determinação. Este é o nível de vontade, agência e história. 2. O sujeito do inconsciente, cujos desejos são estruturados numa ligação relacional com o outro ou outros. Este é o nível fantasmático. 3. O sujeito da consciência feminista, aqui entendido como promotor do processo que estrutura as relações entre diretor, texto do filme e espectador, este é o nível da forma do filme, estratégias e retórica (SMELIK, 1998, p.32)⁶⁸.

Smelik (1998) desenvolve uma metodologia que agrega aspectos estéticos e políticos desta forma. Pois observa as escolhas estéticas das mulheres diretoras em relação às teorias da montagem, interpretando de que forma a construção da narrativa fílmica – enquadramentos, personagens, fotografia, som, entre outros elementos – poderia estar atrelada a um discurso feminista. Para tanto, escolhe cuidadosamente objetos dos quais esta pretensão de agenciamento político pudesse ser deduzida – caso de alguns filmes autodeclarados feministas, como os produzidos no período do Novo Cinema Alemão, no radicalismo⁶⁹ dos anos 1970.

Mayne (1990) insiste apenas que o paradigma da literatura poderia auxiliar na análise da autoria feminina no cinema, tecidas as devidas contextualizações – estabelecendo uma relação entre texto e cultura, pelo viés da autorreflexividade, sobretudo em situações nas quais as diretoras aparecem em seus próprios filmes, encadeando a autoria como um pretexto político para a escavação historiográfica e para a constituição de um espaço para a percepção dessas obras onde sejam visíveis as mulheres, tanto como espectadoras quanto como realizadoras de filmes, capaz de promover uma reinvenção do espaço fílmico para a crítica.

Enquanto Smelik (1998) ressalta a questão da subjetividade e da agência fílmica que partem de projetos políticos abertamente declarados como engajados pelas diretoras que os inscrevem, Mayne (1990) busca localizar uma política da presença, partindo de gestos, contradições e tensões que figuram como enlaces autorreflexivos na tela. Por isso a diferente abordagem: a primeira fala de *diretoras* e a segunda de *realizadoras*⁷⁰.

⁶⁸ Tradução livre de: "1. The subject as a social agent requiring self determination. This is the level of will, agency and history. 2. The subject of the unconscious, with desires that are structured in a relational link to another or to others. This is the level of fantasmatic. 3. The subject of feminist consciousness, understood here as a process that structures relations between director, film text and spectator, this is the level of film form, strategies and rhetoric".

⁶⁹ Não utilizo aqui o termo radicalismo no sentido de extremismo ou excesso ao qual por vezes ele é associado. Mas, aludindo a um período histórico de efervescência do debate público acerca da agenda feminista e acirramento de algumas transformações sociais que tomaram seu curso a partir da contracultura dos anos 1960.

⁷⁰ *Directors* e *filmmakers*, respectivamente, nos originais.

A preocupação de Mayne contorna o estético político de uma forma mais abrangente que Smelik, ainda que as dimensões da subjetividade e da agência não surjam como categorias preponderantes na análise, esta última propõe um agenciamento que é também político – pois agencia o visível – que busca em vez de promover o apagamento da autoria, reconhecer nela uma categoria estratégica justamente pelas contradições que é capaz de evocar:

O desafio de autoria feminina no cinema para a teoria feminista está em demonstrar *como* as divisões, sobreposições e as distâncias entre "mulher" e "mulheres" conectam-se com o *status* contraditório de cinema como a encarnação de ambos, tanto do controle onipotente quanto da fantasia individual (MAYNE, 1990, p.98)⁷¹.

Indo um pouco além do que Mayne coloca, e incorporando às suas pertinentes reflexões uma conta política, a exemplo do que fez Smelik, podemos dizer que reside nas distâncias entre o constructo mítico e a agência política a possibilidade de construção de um panorama crítico possível para que se pense o *cinema de mulheres*. Assumindo que este é feito de contradições e oposições – sustentadas pelas brechas entre a técnica e a fantasia, a matéria e a ilusão, o estético e o político – assumimos a dimensão fílmica como algo que possui sua dinâmica à parte, constituindo uma dimensão do sensível.

Admitir a agência política presente nos filmes de mulheres, no entanto, nos leva a pressupor que a expansão dos projetos políticos das mulheres às telas seria a única forma de agenciamento possível, construída em oposição aos demais cinemas, nos quais o corpo feminino estaria encarcerado sob o princípio da codificação e objetificação; também nos conduz a apostar num sentido de política dissociado da dimensão do cotidiano e da arte como entretenimento.

Mayne (1990) não utiliza a palavra agência, mas propõe uma análise centrada nas obras que não as assuma a priori como detidas por um destino político que se rende à intencionalidade (ou não) de "autores/as" e espectadores/as". Para analisar os filmes feitos por mulheres, ela exuma a *presença* dos corpos na tela – as escolhas, repetições e os acordos fílmicos que estes afirmam. Deste modo, em vez de afirmar a direção de obras transgressoras como uma agência e o conteúdo ideológico dos filmes como norteador das análises, articula de que forma a corporificação investe os enredos de questões que tensionem a relação entre corpo-tela e corpo-matéria – as coreografias de Maya Deren, as contenções nos enquadramentos de Chantal

⁷¹ Tradução livre de: "The challenge of female authorship in the cinema for feminist theory is in the demonstration of *how* the divisions, overlaps, and distances between "woman" and "women" connect with the contradictory status of cinema as the embodiment of both omnipotent control and individual fantasy".

Akerman, as metaficções de reconstrução da memória em Claire Denis. Estendendo essa análise a vários cinemas, abrange um território do sensível que centra a investigação nas obras sem abrir mão dos aspectos materiais e técnico-estéticos por meio do qual são inscritas.

Neste trabalho, em vez de considerar a autoria como herança do textual ou do gênio artístico, ou a direção de mulheres – tomada por Smelik em lugar da autoria para designar agenciamento político e estético – admitimos uma análise que considere os filmes que são feitos como um contrato, no qual a *presença* corpórea, exposta na superfície da criação, dos corpos físicos das mulheres que defendem esses projetos, são um território de expressão das tensões dos papéis que elas desempenhavam na construção de uma distância entre matéria e fantasia, sujeito e objeto.

Esse intervalo que sustenta o processo de subjetivação extraído das análises de Mayne pode ser associado às contribuições dadas posteriormente por Rancière (2012a, 2012b), em torno das noções de *paradoxo do espectador* e *distâncias do cinema*. Para o filósofo, há muito nos abastecemos de uma crítica da experiência artística que oscila entre a arte ora tida como amplamente emancipadora, iluminadora das desigualdades e veículo de ruptura com os grilhões da opressão, ora atada ao seu caráter pedagógico e disciplinador, indutor de "massas", meio de manipulação.

Para Rancière, são reviravoltas que mantêm uma epistemologia cíclica da imagem, na qual a manipulação sucede a emancipação, e assim por diante. Ele compara, para este fim, a crítica realizada sobre a espetacularização da vida e a da mídia como elemento de desistoricização da arte, presentes nas obras de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, e *Mitologias*, de Roland Barthes. Para ele, a virada pós-moderna novamente hospeda a capacidade de experienciar a dinâmica da arte na leitura de poucos privilegiados. Com isto, nutre-se a ideia de tutela intelectual semelhante a que dita a estratificação da sociedade de classes: daqueles que não podem ver por aqueles capazes de enxergar o potencial transformador e emancipador da força do trabalho.

Rancière (2012a) destaca a necessidade de investir em análises que não alimentem esse maquinário retroativo. E isto acontece pelo reconhecimento não apenas da potência da imagem, mas da potência do dissenso. Para ele, vivemos um tempo em que existe a concomitância de projetos artísticos que buscam mobilizar o público, que partem da prerrogativa de que a arte é feita para dismantelar a harmonia e a ilusão de suficiência da realidade; também vivemos um tempo do reconhecimento de que as imagens mais diversas e imprevisíveis podem ser recriadas e partilhadas pelo exercício do sensível e pela constituição de uma comunidade onde este possa

ser partilhado em comutação, num espaço que se constrói nos intervalos entre passividade e atividade, que ele chama de dissenso – se constitui à margem da busca de consensos vitoriosos na disputa por uma representação. Mas, entende que a construção de uma presença artística pode sobreviver pelo deslocamento no sensorium que emerge entre esses espaços sitiados por uma moralidade crítica.

Neste trabalho, em vez de considerar a autoria como herança do textual ou do gênio artístico, ou a direção de mulheres – tomada em lugar da autoria para designar agenciamento político – admitimos uma análise que considere os filmes que são feitos como um contrato. Nessa perspectiva contratual, a *presença* corpórea, exposta na superfície da criação, dos corpos físicos das mulheres que defendem esses projetos, temos um recorte que relativiza a noção de corpo como espetáculo e propõe que o agenciamento se constitui em outra dimensão – na dimensão em que a cena fílmica captura os agenciamentos, tornando-os uma ficção do visível, onde é possível que se apropriem dele reações políticas imprevistas.

Mais do que desmascarar os fetiches, a tarefa da crítica na qual alinho este trabalho é valorizar a *cena* e a *presença* dos corpos fílmicos, compreendendo que elas tanto não são neutras quanto não são totalitárias. Há arranjos possíveis na lógica das cenas, modos de agrupar o *sensorium*, de ordenar a visão, intercalando superfícies, projetando escolhas, hipersensibilidades ou notórias invisibilidades que conjugam uma presença. Não é, necessariamente, representativa de um real, mas projeção de uma realidade vertiginosa em suas possibilidades, que pode ser vista como tal – como cena viva, como organismo latente e material, corpo sólido, ainda que inconstante, e talvez por isso ainda mais vivo.

3.2. A *presença* do corpo fílmico e a constituição da *mise en scène*

Rancière constrói uma obra que tenta dimensionar a proximidade entre a estética e a política a partir da noção de distância – ou, melhor dizendo, de intervalos entre oposições estéticas e políticas. Nessas brechas, a articulação do visível se estabelece a partir das tensões e polarizações que reciclam as noções de arte libertadora e arte alienante, articulam uma política na arte que se faz por meio da partilha do sensível, em vez da representação.

Para o autor, o cinema desponta tanto como essa corda bamba que equilibra os entremeios entre arte e espetáculo quanto como o aço capaz de sustentar a arte mecânica, imbuída de "uma imaterial matéria do sensível feita de ondas e corpúsculos" (RANCIÈRE, 2005b, p. 11). Rancière o destaca como o viés que conduz a materialidade à técnica na

consolidação do regime estético, do qual ele é a expressão mais radical e grande protagonista. Ao mesmo tempo em que dilata e desagrega as possibilidades de contar uma história do modo romanesco, o cinema restaura essa possibilidade, instalando outro tipo de ficção, a ficção fílmica.

Com isto ele quer dizer que a dimensão tecnológica que o compõe é apenas uma forma de dilatar a sua dimensão estética, condição preexistente para que ele seja sentido, para além de meras coordenadas mecânicas, o cinema é o cinema porque é o mecanismo capaz de engendrar as ficções de seu tempo, a partir dos corpos, conduzindo-os até o estado perene da inscrição imaterial na película. Mais que matéria e mais que dispositivo – antes de ser tecnologia o cinema é uma arte, com seu mundo próprio.

Ao propor que encaremos a "fábula cinematográfica", o autor evita indicar uma teoria do cinema como uma narrativização da vida ou uma representação desta, por meio de códigos mitificadores. Em vez disso, compreende que a arte cinematográfica vem redimir o rechaço às formas de arte centradas na materialidade física que emergem a partir do século XIX, por, ao mesmo tempo, mascarar e evidenciar as contradições que estas oferecem ao que se convencionou chamar de alta arte. Para tanto, nutre-se das novas figurações de palco e movimento promovidas pelo corpo que emerge da popularização das artes populares que permeiam o regime estético, aquelas que confundem noções de espetáculo e rigor artístico, demarcando:

um regime da arte em que a pureza das formas novas foi muitas vezes buscar seus modelos na pantomina, no circo ou no grafismo comercial. Limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é arte contanto que seja um mundo (RANCIÈRE, 2012b, p.15).

Os planos existem fora da tela no prolongamento com a memória e a partilha, mas o que existe dentro da tela é a noção de que a "escrita do movimento mediante a luz reduz a matéria da ficção a uma matéria sensível" (RANCIÈRE, 2005b, p. 11). Neste movimento, os corpos aceleram-se para além da sua suposta condição de duplos platônicos, tornam-se uma realidade inteligível – por sua constituição sensível e seu lastro material.

Dentre esses corpos que ocuparam lugar privilegiado na transição, destacamos o de Loie Fuller (Figura 11), que idealiza os movimentos da *Dança Serpentina*⁷² que figura num filme dos irmãos Lumière de 1897⁷³. Fuller era uma dançarina dos palcos dos cabarés, considerada

⁷² "Serpentine dance", no original.

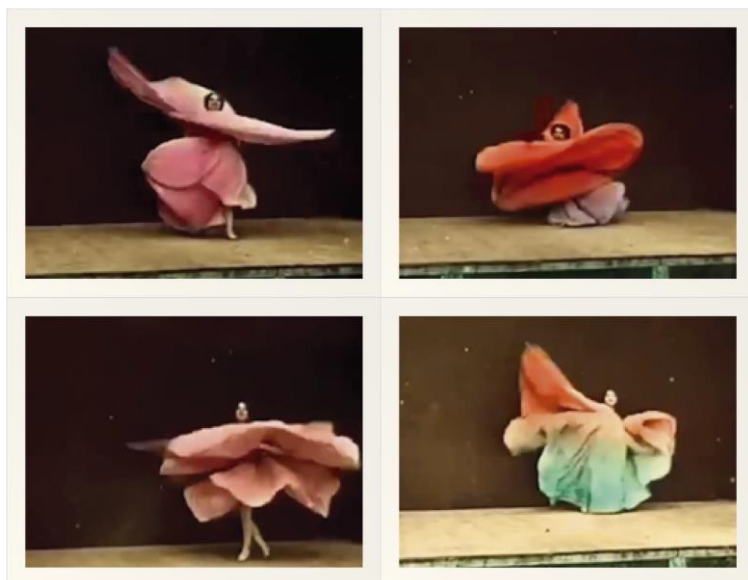
⁷³ No site moma.org (url: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/244/2437>), o vídeo está identificado como de Loie Fuller. Comentaristas do Youtube.com – onde o vídeo está hospedado na URL:

precursora da dança moderna. Sua Dança Serpentina é um experimento que consistia em bailar num traje claro e esvoaçante, iluminado por lanternas coloridas, movimentado o tecido comprido por hastes presas aos braços, provocando uma percepção de desmembramento semelhante a um bater de asas. Seus movimentos lancinantes, que projetavam membros gigantes e descolados de seu corpo, inspiraram a pintura figurativa de Toulouse Lautrec e o cubismo de Pablo Picasso.

Ranciére destaca a performance de Fuller como uma das *cenas* precursoras do regime estético, por sua capacidade artística de imprimir significado ao seu corpo cênico reinventando as suas formas. Ele compreende a Dança Serpentina como parte das cenas modernas que demarcam a transição da arte catalogada e fixa para a arte viva e transitória, construída sobre os movimentos dos corpos.

Em Fuller, notamos um corpo que realinha a própria noção de palco, ao desdobrar-se em formas fluidas desde seus braços, intensificadas pelos efeitos de luz, num balé além-corpo. A seu ver ela: "assinala uma ruptura ao dispensar história e cenário, fragmentando o corpo que dança e redistribuindo as suas forças ao fazer com que ele engendre formas fora de si mesmo" (RANCIÈRE, 2013, p.104).⁷⁴

Figura 11: Dança serpentina



Fonte: (SOCIÉTÉ LUMIÈRE, 2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=O8soP3ry9y0> (Acesso a ambos em 18 Jan 2015) – indicam que, na verdade, a mulher nas imagens seria Papinta, uma seguidora do estilo de Fuller. De qualquer modo, as imagens evidenciam a fulgurante dança serpentina. Uma foto de uma mulher semelhante – em postura, traje e fisionomia – à dançarina do vídeo ilustra a capa do livro *Aisthesis* (2013), de Jacques Ranciére. Nele, credita-se que a pessoa na foto é Loie Fuller.

⁷⁴ Tradução livre de: "break by dismissing stories and sets, by fragmenting the dancing body, redistributing its forces and making it engender forms outside of itself".

Sob esta ótica, os corpos contraditórios no regime estético constroem uma narrativa própria em seus deslocamentos, emanando ações, gestos e espaços que são novas formas de ficção. Ao trabalho de Fuller, alinha-se uma insurgente transformação dos palcos contemporâneos, em espetáculos que incidiam sobre o modo de se ver a arte; Fuller utilizava o véu como artifício para multiplicar o seu corpo e tomar o palco. Os irmãos Han Lee, por sua vez, eram acrobatas que em seu desafio à gravidade criaram o ambiente do teatro burguês de entretenimento. Ambos contribuíram com a origem da *mise en scène* contemporânea, que tinha nos corpos seu eixo material e o vigor de seus movimentos.

A dança e a acrobacia são transformações que subvertem os termos da arte canônica, mas são também processos da autonomização dos corpos na constituição de um intervalo entre arte e vida. Neste, concede-se um aval para que eles constituam cenários de engendramento de uma política mundana para a apreciação da arte, traduzindo os termos do espetáculo moderno. Esse corpo que constitui a matéria no caso de Fuller, é também um corpo transgressor do ponto de vista do estabelecimento de uma narrativa de subjetivação que rompe com as formas clássicas. Uma forma peculiar de instituir um discurso político pela desagregação, sem a arquipolítica dos acordos democráticos, um dissenso político.

Para Rancière, no século XX ocorre a eclosão da modernidade artística. A partir dos anos 1960, esta é desmembrada pela arte popular, por sua colisão com o que antes era tido como alta cultura, ou mesmo na substituição deste posto. Para o cinema, esse é um período onde os acordos entre os intervalos estético-políticos são aguçados. É nesse contexto que a cinefilia emerge como agente que recupera as marcas do cotidiano na arte, por evidenciar o deslumbramento que a relação com a tela escura injeta na vida das pessoas, que disto extraem o substrato para a elaboração do panteão de uma nova dimensão artística, promovendo um descolamento de incertezas entre a verdade e a arte, a aparência e a intenção. Ele compreendia que

a cinefilia liga o culto da arte com a democracia dos entretenimentos e das emoções, rejeitando os critérios segundo os quais o cinema se fazia aceito pelas distinções de alta cultura. Afirmava que a grandeza do cinema não estava na elevação metafísica de seus temas ou na visibilidade de seus efeitos plásticos, mas em uma imperceptível diferença na maneira de colocar histórias e emoções em imagens. Essa diferença a cinefilia chamava de *mise-en-scène* sem saber muito bem o que isso queria dizer (RANCIÈRE, 2012b, p.10).

Expandindo a noção da *mise en scène* teatral do regime estético, a *mise en scène* cinéfila é instaurada por meio de uma fenomenologia arcaica que expressava o afeto pelos filmes e ilustrava os efeitos da paixão fílmica pelos ruídos que ocasionavam este afeto a partir da

realidade na tela. Os *raccords*, o deslocamento dos corpos, os jogos de transparência e continuidade imprimiam uma noção de arte que afirmava as impurezas de origem tecnológica e cotidiana, antes de firmá-la pela erudição.

Nesse cenário, o desempenho dos corpos aparece como ativo dos efeitos da fragmentação. São os corpos que elidem a consistência que não pode residir mais nos textos – "limpam" os vestígios literários da tela para acordar um novo estatuto, descolado da perspectiva representativa. São corpos constituídos num jogo entre formas e emoção, ao mesmo tempo em que borram as fronteiras entre arte, vida e política, sendo, portanto, ambíguos. Feitos de uma ambiguidade que conjuga clareza e ilusão, sempre predispondo a percepção do cinema a partir das estranhezas que ocasionam sua inconstância em manter o visível tanto como fábula, tanto invenção quanto pensamento sobre o seu tempo.

Em grande parte, essa ambiguidade do cinema vem também da ambiguidade dos corpos dentro dele, promovendo um vínculo entre as imagens e o real pela adaptação destas a uma ficção, uma segunda vida da materialidade, na relação dos corpos com o espaço na tela. E isso observa-se também na constituição da *mise en scène*.

Na compreensão de Rancière (2012b), a *mise en scène* estará situada além da ideologia pessoal do diretor, pois é tecida a partir do prazer de ver as imagens, adequando-as a uma percepção de qualidade fílmica que confirma a sua arte. Com isto, admitimos que o cinema sobrevive desse limite entre as muitas coisas e formas que o constituem, em sua dimensão política, afetiva e material, para além da distinção entre as artes mecânicas das belas artes, mas movido por conexões, fusões e antagonismos entre estas.

Resta, então, a possibilidade de lidar com o corpo na tela, compreendê-lo como residual e desdobrável. As grandes disputas em torno de um espectador mais ou menos ativo, de sua intencionalidade mobilizadora, faz com que se desfoque o dinamismo e a mobilidade própria dos corpos. A cinefilia problematiza essa questão por buscar uma resposta que é mensurada pela paixão que os corpos exercem.

Talvez falhe, ao não creditar a estes corpos seu protagonismo na *mise en scène*, mas, sem dúvida, estabelece uma relação entre a materialidade e a paixão pelas imagens sem abrir mão do pressuposto de uma presença do corpo fílmico.

Nisto, Rancière destoa um pouco da proposta de Shaviro (2006) que compreende a relação entre espectador e o corpo no filme como algo sinestésico e visceral, com efeitos reais na química de quem presencia os filmes. Para tanto, ele mina qualquer contrato com a

possibilidade de compreendê-lo como uma representação da realidade, ou “uma crítica da representação, mas uma nova, afirmativa, construção do real” (SHAVIRO, 2006, p.23)⁷⁵.

O trabalho de Shaviro parte do pressuposto de que as imagens não representam o real, mas a si mesmas num campo cinético, sua ação disruptiva se concretiza no poder que elas exercem pelo contágio dos corpos que as experienciam. Como Rancière, ele evoca a percepção de que o mundo fílmico é um mundo à parte, mas a dimensão política que ele enxerga nas imagens é distinta.

É uma política do afeto, que se consuma no abandono de todas as tensões que mantém a linha divisória entre dentro e fora da tela – para Shaviro, as ideias de poder e resistência consistem em obstáculos para uma percepção do cinema como uma realidade com sua própria energia e potencial mobilizador.

Sendo mais importante lançar um olhar sobre o atrito direto das imagens fílmicas com quem delas se aproxima, admitindo que funções orgânicas cruas como a excitação, o prazer, o choque e o afeto contaminam o espectador, pois requerem um olhar e um ouvido desincorporados, imersos e infectados pelo campo das imagens. Na obra de Shaviro, a atividade está no corpo do espectador, dele emana o vetor que condiciona as imagens por meio da percepção.

Sua análise recai sobre filmes que se caracterizam pelo caráter perturbador e acelerador das dinâmicas vitais, capazes de envolver o espectador em todos os seus sentidos. Rompe, com isso, com a corrente representativa para construir a sua tese de identificação primordial com o corpo.

A política das imagens de Shaviro enxerga os corpos – de dentro e de fora da tela – em seu potencial convulsivo, por vezes violento, em manifestar-se. Sua obra deriva da crítica que permeia os anos 1990 da ineficácia das análises do corpo centradas nas vertentes discursivas e psicanalíticas, direcionando sua crítica particularmente aos estudos derivados do paradigma de espetatorialidade difundido a partir do texto de Mulvey, nos idos dos anos 1970. O autor discorda do corpo fílmico como representativo de uma dinâmica de gênero, entende que muitas das análises feministas fixam o espectador na condição de inércia e o corpo fílmico como um germe corrosivo, que deve ser isolado. Nisto, ele não difere tanto das críticas feitas por Mayne (1990) e Smelik (1998). Sua ideia é empreender uma política dos corpos que borre todos os binarismos, inclusive os de gênero – que admite a ideia de uma agenda política para mulheres, o que deriva de sua leitura deleuziana do *corpo sem órgãos*.

⁷⁵ Tradução livre de: "nor a critique of representations, but a new, affirmative construction of the real".

Ele toma a literalidade do *corpo sem órgãos* do organismo que rompe, desconstrói os seus órgãos, portanto, não adere a identificações sexuadas. Como vimos no capítulo anterior, há leituras feministas de Deleuze, tais como Braidotti (2005), que se apropriam do conceito como uma metáfora do sujeito em deslocamento do feminismo contemporâneo, que questiona a fixidez e o universalismo, tanto da ideia de sujeito quanto das de feminino e mulher, como termos indissolúveis. O que resulta num nomadismo não apenas geográfico, mas nos deslocamentos sociais em busca do seu agenciamento e na ruptura com códigos binários deterministas, que ainda têm nas limitações sociais da condição do corpo o seu campo de maior contenção e enfrentamento.

Del Rio, que compartilha várias das perspectivas deleuzianas de Shaviro, do ponto de vista do afeto que as imagens exercem sobre os corpos e de esta ser uma das condições de intersecção dos mundos material e fílmico, também considera as ideias de Braidotti (2005) a respeito de a ideia de filosofia molecular de Deleuze ser uma antifilosofia, que se opõe aos projetos de binarismos reguladores das diretrizes do pensamento ocidental. Braidotti entende que o pensamento deleuziano está alinhado ao pensamento feminista que contradiz o feminino como norma, e Del Rio, sobre essa questão, diz:

Eu caracterizaria essas mudanças como envolvendo uma mudança a partir da necessidade de desinvestimento do corpo feminino como uma fonte de prazer visível a uma reconsideração do papel que a corporalidade feminina pode desempenhar, não só como uma forma de auto-capacitação afetiva, mas também como um catalisador para desenhar uma linha mais fluida e porosa entre feminilidade e masculinidade (DEL RIO, 2008, p.129-130).⁷⁶

Braidotti e Shaviro coincidem em algo desde sua perspectiva deleuziana – a de que o corpo ativo é capaz de promover transformações pelo movimento; para ela, o agenciamento, para ele, a ruptura com a divisão entre espectador e espaço fílmico, por intermédio do afeto. Braidotti (2005) utiliza o conceito de *corpo sem órgãos* para falar de uma memória do corpo que se reconstitui ao reinventar ou acomodar-se na própria pele, pelas transformações que é impelido a fazer no curso de sua existência periférica no contemporâneo. O autor remete ao corpo fílmico como resíduo, imagem tátil – apropriando-se da abordagem benjaminiana – que passa a ser retida virtualmente e apropriada pelo espectador:

A retenção das imagens virtuais é concomitante com um intervalo irreduzível entre estímulo e resposta, ou mais precisamente entre o *imprinting* de uma

⁷⁶ Tradução livre de: "I would characterize these changes as involving a shift from the necessity of disinvesting from the female body as a visible source of pleasure to a reconsideration of the role female corporeality may play, not only as a form of affective self-empowerment, but also as a catalyst for drawing a more fluid and porous line between femininity and masculinity".

sensação e sua recepção. (...) O intervalo é uma ferida no coração da visão (...). A retirada de um nível primário ou pré-originário de percepção excita violentamente, e, assim, fascina e obceca o espectador do cinema. (SHAVIRO, 2006, p.50)⁷⁷.

Como Rancière, ele busca situar as conexões possíveis pela carne fílmica no espaço de intervalos (*gaps*), capazes de articular o prazer pelas imagens ao poder que elas mobilizam, mas, desvestindo o corpo das possibilidades de uma performance voltada à manifestação de uma coletividade. Shaviro desprende-se inclusive da imbricação da forma fílmica na constituição das imagens:

Nesse submundo de simulacros e vestígios, o imediatismo e a impalpabilidade combinados na imagem cinematográfica são a condição comum para o plano contínuo, o realismo da profundidade de campo de Renoir e para o estilo de montagem de Eisenstein, para o anti-ilusionismo de Bresson e Godard e para o hiper ilusionismo delirante de Raul Ruiz, para o minimalismo inexpressivo dos primeiros Warhol e o maximalismo elegante de Blue Steel (SHAVIRO, 2006, p. 37)⁷⁸.

Considera a imagem como esses fragmentos disruptivos de aguda intensidade, que provocam a fascinação e "afetam" os corpos. Ao analisarmos as propostas dos dois autores, percebemos que é como se estivessem em lugares próximos, enxergando o mesmo mundo fílmico, apenas mobilizados por diferentes paixões. Shaviro enfatiza a visceralidade do espectador afetado pelas imagens, e vê nesse contágio a diluição e energia do cinema, que se dá pela fusão entre os corpos desmaterializados – dentro e fora da tela – pela virtualidade da imagem fílmica. Rancière (2005b) compreende o corpo como propulsor de novas formas de arte e uma presença ativa no campo cinético. E entende a paixão pelo fílmico – que modela as tecnologias cotidianas num sofisticado conceito de *mise en scène* – como uma justificativa que confirma esse mundo sensível. A partir de ambos, por ênfases e direções distintas, podemos afirmar que as imagens são sensoriais porque advêm de uma matéria corporal, de uma política do corpo e de uma epistemologia também da corporeidade.

A teoria de Rancière nos permite admitir uma relação de atividade – não passividade, por consequência – dentro e fora da tela, na conexão dos corpos e nos intervalos que eles

⁷⁷ Tradução livre de: "The retention of virtual images is concomitant with an irreducible gap between stimulus and response, or more precisely between the imprinting of a sensation and its reception. (...) The gap is a wound at the heart of vision (...).The disengagement of a primordial or preoriginary level of perception violently excites, and thereby fascinates and obsesses, the film viewer".

⁷⁸ Tradução livre de: "In this netherworld of simulacra and traces, the combined immediacy and impalpability of the cinematic image is the common condition for the long-take, deep-focus realism of Renoir and for the montage style of Eisenstein, for the antiillusionism of Bresson and Godard and for the delirious hyperillusionism of Raul Ruiz, for the deadpan minimalism of early Warhol and the elegant maximalism of Blue Steel".

promovem. Por intermédio dessa lógica, também compreendemos a relação de paixão com a cinefilia – pela qual se filtram vários dos elementos que distinguem a própria teoria do cinema – e a *mise en scène* derivada dos efeitos dos corpos na distância entre a tecnologia e a cultura popular como estratégias de remapear o visível. Deste modo, não apaga completamente os processos de subjetivação nem deixa de pensar o fílmico – e a movimentação deste por meio das paixões do espectador.

Pensar o corpo gendrado a partir da teoria rancieriana também é reconhecer a realidade fílmica como um mundo com sua dinâmica própria e corpos em deslocamento que mantém o ciclo das imagens no umbral entre o material e a luz. Para compreender de que forma estes podem ser constituidores da *mise en scène* podemos observar o efeito dos corpos em filmes que passam por esse olhar em condições distintas: *Mônica e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953), *Viver a Vida* (Jean Luc Godard, 1962) e *Cléo das 5 às 7* (Agnés Varda, 1962).

3.2.1. O corpo e a *cena* fílmica

Antoine Doinel arranca um cartaz de *Mônica e o Desejo* (1953) da fachada de um cinema, e corre. Deste modo, o filme *Os Incompreendidos* (1959) de François Truffaut – cineasta e crítico da *Cahiers du Cinéma* – sintetiza em película o testemunho do fascínio de toda uma geração de cinéfilos franceses pela imagem de Harriet Andersson, jovem e solar tal como fora vista pelas lentes de Ingmar Bergman em seu filme (Figura 12).

Figura 12: Duas Harriets.



Fonte: a autora, montagem a partir de capturas de tela.

O cartaz arrancado por Doinel – alter ego cinematográfico do próprio Truffaut – pode ser compreendido como um *mise en abyme* que exprime em sua obra o quanto a imagem da atriz quanto a estética do diretor afetaram a cinefilia de então. A mesma imagem pode ser vista numa edição da *Cahiers du Cinéma*, de 1958, na qual Godard destaca a intensidade do cinema bergmaniano ao filmar Andersson tão placidamente entregue à câmera, destacando a forma

como os *close ups* devassavam seu corpo vívido, inscrito em prata em estado tão bruto e entregue que se fundia à natureza selvagem das praias de verão retratadas no filme.

No documentário *Godard, Truffaut e a Nouvelle Vague* (2010), o crítico, ensaísta e biógrafo de Jean-Luc Godard e François Truffaut, Antoine De Baecque, destaca que a forma como Bergman filmou Andersson exerce influência tanto no que diz respeito à forma fílmica – a proximidade que estabelece com o rosto, à aparência de um envolvente diálogo no qual o olhar da atriz é languidamente lançado ao espectador/a – quanto por mostrar como um corpo feminino poderia ser filmado, fundindo o aprendizado cinematográfico a uma erótica da imagem.

Em seu livro sobre cinefilia, De Baecque (*apud* SELLIER, 2008) afirma que Andersson se torna um ícone feminino para os jovens cinéfilos, que buscavam aprimorar sua arte e compreender de que forma o cinema poderia espelhar seu modo de ver o mundo. O crítico diz que a imagem da atriz lhes mostrou como uma mulher poderia ser filmada catalisando um ideal de desejo, quase a modo de uma iniciação sexual, e moldando "o olhar masculino dos cinéfilos para as mulheres,... essa imagem do corpo feminino, uma vez vista e compreendida, se tornará uma das matrizes da *nouvelle vague*: desejo, liberdade, provocação, juventude " (DE BAECQUE *apud* SELLIER, 2008, p. 30).

Embora uma certa dose de sexismo seja latente na cinematografia da *nouvelle vague* e a própria crítica codifique o desejo e o olhar masculino como elementos da cinefilia insurgente nesse período, nosso propósito aqui é justamente endereçar este discurso a outro norte. Evitando resvalar para as mesmas ideias de espetatorialidade que propõem o desejo fílmico como construído pelo olhar masculino – o que menospreza a atuação de Andersson e ignoraria uma série de filmes dirigidos por mulheres centrados em heroínas de sensualidade latente – vamos apenas admitir a relação entre a paixão cinéfila e a manifestação do desejo que emana do magnetismo dos corpos e de modos de filmar os corpos.

E a manifestação desta dentro de uma atmosfera fílmica que coincide com o projeto cinematográfico dos aspirantes a diretores – imagens fragmentadas em *close ups*, sensação de profundidade e a constituição de um corpo que domina a cena fílmica, por seu olhar perscrutador e sua interação com o campo, um olhar dirigido ao público, capturado num enquadramento aproximado.

O filme também se notabilizou pelas imagens de Andersson tomando sol na proa de barcos ou caminhando nas areias de uma praia selvagem, ou seja, todo um cenário construído em torno da superfície fílmica do corpo da atriz, de um modo que nas cenas exteriores, a

natureza parece ter sido filmada para exaltar o magnetismo da protagonista. Desta maneira, entendemos que em torno destes corpos se constituem as *cenas* fílmicas, campos de desdobramento do corpo que engendram formas de arte, pela capacidade destes de colocar a tecnologia a serviço da exacerbação de sua potência atrativa.

Godard, a partir deste aprendizado pelo olhar cinéfilo, irá exercitar esse cinema de *close ups* intensos e imagens dialógicas com enquadramentos próximos, são os corpos que definem a cena em seus primeiros filmes – tanto os atores quanto as atrizes. Mas, talvez um exemplo emblemático seja a forma como o corpo de Ana Karina surge em *Viver a Vida* (1962).

Em alguns momentos, o filme revela-se um estudo das intensidades do corpo da atriz, que numa cena (Figura 13) chora dentro de um cinema, sob um enquadramento que exhibe a luminosidade de suas lágrimas, próximas em sincronia e semelhança com a atriz Renée Maria Falconetti, exposta nos *close ups* do filme exibido na tela dentro do filme – *A Paixão de Joana D’arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, um registro da fase primordial do cinema, exemplar do trabalho de contraste entre figura e fundo, exaltando o rosto sofrido da protagonista. É, ao mesmo tempo, um testemunho sobre o cinema, as sensações que o corpo é capaz de evocar e uma investigação de como os corpos podem preencher a tela.

Figura 13: Renée Maria Falconetti e Ana Karina



Fonte: a autora, a partir de capturas de tela.

Em outra cena, ao elaborar uma descrição física numa carta de apresentação, levanta-se e mede o corpo com as mãos. Há uma incerteza quanto a estabilidade e possibilidade dos movimentos dos corpos, ao mesmo tempo que uma expectativa de contenção, do campo e do enquadramento como mundo fílmico justamente porque não se encerram na tela, mas são devassados pela mutabilidade dos corpos. Novamente a *mise en scène* é constituída por marcas que delimitam a relação entre a exterioridade e os corpos – o encerramento da lágrima no *close up* cinematográfico, a medida do corpo.

Observamos uma ênfase distinta na dimensão do corpo em *Cléo das 5 às 7* (Agnés Varda). A obra exhibe os dissabores de Cléo, uma cantora popular que aguarda, ao longo do período de duas horas – tempo corrido do filme – o resultado de uma biópsia. Ao longo de sua duração, o filme reúne uma constelação diversa da mítica feminina. Mayne acredita que Cléo "encarna todos os clichês que estereotipam a mulher como objeto – é narcisista, infantil, e dependente da aprovação daqueles que a cercam" (MAYNE, 1990, p. 198)⁷⁹.

Inicia-se com uma consulta a uma taróloga, quando os créditos do filme surgem sobre os arcanos representados nas cartas. Na exibição da lâmina *A Morte*, o prognóstico mostra-se assustador, pois o sentido desta tanto pode enunciar transformação quanto falecimento.

Ante a iminência da fatalidade, Cléo, vivida pela alta e loira Corinne Marchand, um modelo de beleza, consome seu tempo com uma rotina pontuada de lugares comuns associados à feminilidade: prova chapéus, anda de táxi, refugia-se em seu *boudoir* repleto de gatos de estimação, com cama provençal, um balanço e um piano – tal qual uma princesa de seu tempo (Figura 14). Neste lugar se enfeita, sofre e vive. Recebe o amante, amigos colaboradores que lhe trazem novas canções. E espera angustiada. Talvez menos que a morte, preocupa-lhe o desaparecimento de sua imagem esplendorosa, que a todos encanta.

Figura 14: Quarto de Cléo.



Fonte: a autora, captura de tela.

A aparência excessivamente adornada de Cléo e de tudo o que a cerca parece evidenciar a fragilidade daquela exterioridade tão evidente. "Tua saúde é tua beleza". "A beleza é horrível, a feiura é bela", repetem os diálogos. No trecho de uma canção, ela diz que irá morrer "sozinha, feia e lívida". Cercada de espelhos e intensamente filmada, a degeneração do corpo físico de

⁷⁹ Tradução livre de: "embodies all of the clichés of the stereotypical woman-as-object - she is narcissistic, childlike, and dependent on reassuring images of those who surround her".

Cléo trata também de uma derrota da beleza pelo mal invisível que poderia estar matando o seu corpo, o câncer.

A angústia da cantora lembra as descrições beauvorianas da coqueteria como um atributo de afirmação feminina, com seu tempo dedicado à aparência que lhe garante um lugar de notabilidade social, ainda que um lugar de risco. Beauvoir nos diz que

as mulheres que são profundamente coquetes, que se apreendem essencialmente como objeto erótico, que se amam na beleza de seu corpo, sofrem ao se verem deformadas, feias, incapazes de suscitar o desejo (BEAUVOIR, 1967, p. 270).

Em vez de *close ups* e da ênfase no magnetismo corporal pelo desejo, Varda mostra a relação do corpo com os objetos, adornos, adereços e figurinos em enquadramentos que são composições. Evidenciam a beleza de Cléo, ao mesmo tempo em que a narrativa torna iminente a ameaça de que a saúde daquele corpo clássico seja maculada. Ela exhibe uma princesa que irá sucumbir de dentro para fora, a despeito da aparência perfeita de seu exterior.

Numa das cenas, Cléo olha-se no espelho e diz: "essa figura de boneca diante de mim, esse chapéu ridículo, não posso ver sequer minhas lágrimas, pensei que todos me viam, mas apenas eu me vejo"⁸⁰ (CLÉO, 1962). O filme acentua um corpo contido não pelo *close up*, mas pela opressiva condição que lhe está interiorizada, que diz respeito a sobreviver entre as exigências de uma feminilidade superficial e ao prazer que advém dessa condição. O seu rosto belo torna-se uma presença reflexiva que a persegue, ecoando sobre o lugar de musa que ocupa não apenas no filme, mas seu lugar enquanto mulher no cinema. O corpo clássico surge como uma convenção e uma contradição. Sua enfermidade é no ventre, onde ninguém vê. É também no espaço orgânico por onde passa a definição naturalizada do feminino universal – na associação com a fertilidade.

Varda, anteriormente criticada por Johnston (1973), que a acusava de fazer um cinema burguês e reacionário no que dizia respeito às mulheres, consegue articular uma política do corpo – dentro de um momento cinematográfico que se torna famoso por constituir um espaço para a experiência e a experimentação masculina do jovem cinéfilo – numa *mise en scène* que lida tanto com a exterioridade corporal quanto com as questões de sua condição e situação social, afinada aos termos que Beauvoir propõe em seu *O Segundo Sexo*.

Se a *mise en scène* surge como uma demanda cinéfila de democratização e constituição de um mundo cinematográfico, e se afirma na paixão pelas imagens e na tensão entre os corpos,

⁸⁰ Transcrição das legendas do filme.

o corpo fílmico de Varda evidencia a *presença* de uma condição feminina que dá margem à percepção do corpo gendrado, ainda que não seja um filme de ativismo declarado. O corpo de Cléo mostra alguns dilemas que permeiam os debates das mulheres de seu tempo, o embate entre a percepção de seu corpo clássico em antagonismo com a degeneração de uma doença invisível mostra a fragilidade de uma condição feminina centrada na aparência, aquilo que Beauvoir chama de um sentimento de "divórcio entre condição humana e condição feminina" (BEAUVOIR, 1967, p.74).

Se Cléo/Corinne adéqua-se perfeitamente à versão do feminino clássico de Varda, floreado por espelhos, rendas e arabescos, essa *presença* fílmica que torna o próprio corpo *mise en scène* se evidencia em obras onde há o traço material da presença da diretora, por estabelecer um diálogo entre o dentro e o fora da tela. Além de um corpo que insta os acordos entre os espaços e artifícios que reificam sua objetificação e os avanços e sintomas do desejo de se fazer perceber como sujeito de sua história, Varda constrói um *corpo vivido* – nos termos propostos por Beauvoir (1967) e Young (2005), em que os processos vitais são sintomas de sua condição em conflito com o ideal de feminino construído a partir destes – para os olhos, por meio do cinema, nas condições de visibilidade que ela oferece a Cléo. Mais do que endereçar o olhar como um atributo do desejo – embora o desejo também esteja presente na paixão pela imagem – Varda tece uma cultura do corporal, na qual o posicionamento e os atributos dos corpos e as demais extensões que com eles dialogam na *mise en scène* constituem um mundo para a percepção de questões materiais do vivido no qual aquilo que Ranciére (2012b) chama de fenomenologia arcaica, promovida pela cinefilia, se encontra com a fenomenologia do corporal, constituída para o olhar, que traduz semelhanças com o projeto inaugural de Beauvoir (1967).

No que diz respeito às teorias feministas canônicas da espetatorialidade, essa materialidade era, de fato, como questiona Shaviri (2006) e, posteriormente, corrobora Del Rio (2008) achatada, comprimida para caber dentro da atribuição de uma imagem fixa, na superfície da tela. O corpo na tela possui a atribuição de se conectar com o olhar de quem o espreita pelo desejo, pelo afeto – capacidade de provocar sentimentos carnaais que borram as fronteiras entre corpo-tela e corpo-olho – mas também pela consituição de uma dinâmica ontológica com o/a espectador/a, por dimensionar a materialidade corporal e torná-la sensível e factível como um corpo vivido.

Para pensadoras do cinema como Sobchack (1991, 2004), a questão da presença do corpo no cinema está em cena como um pensamento encarnado do *corpo vivido* – inspirada pelas concepções de Beauvoir e Merleau Ponty. No caso do corpo gendrado, isto pode ser

percebido como a manifestação visual "tanto [de] um *sujeito* objetivado quanto de um *objeto* subjetivo: um campo sensível, sensual e sensorial das capacidades materializadas e agência que literalmente e figurativamente confere sentido – a e para – nós mesmos e os outros" (SOBCHACK, 2004, p.2).⁸¹

O corpo vivido como essa substância do sensível capaz de agregar a matéria – o corpo como vestígio e a tensão evocada pela relação sujeito-objeto – e o fílmico – enquadramentos, *mise en scène* – nos possibilita o entendimento de uma forma de agenciamento pela *presença*, de um *corpo sem órgãos* que se desmembra pelo fílmico, se desmaterializa pela imagem e se materializa na visão.

A *presença* fílmica desses corpos passa pela constituição de um campo para a sua existência na imagem, que utiliza os aparatos do fílmico – o movimento e o fragmento –, da potência criadora dos corpos e a capacidade perceptiva da visão.

3.3. *Presença e Performance*

Em *A imagem-movimento*, Deleuze (1983) busca nas ideias de Bergson sobre matéria e memória o entendimento de como a imagem fílmica se constitui. Ele admite que o cinema é a materialização da imagem pela busca de transcendência pelo movimento, na montagem que exacerba os instantes dos fragmentos e na ação que os corpos imprimem na continuidade das imagens. Deleuze entende que é a imagem-movimento o elemento central do cinema, pois

Dir-se-á então que o movimento reporta os objetos de um sistema fechado a duração aberta e a duração aos objetos do sistema que ela força a se abrirem. O movimento reporta os objetos, entre os quais se estabelece, ao todo cambiante que ele exprime, e vice-versa. Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e, justamente entre os dois, "tudo" muda (DELEUZE, 1983, p.17).

Em uma noção cambiante e mutável da constituição das imagens pela constituição dos movimentos – de uma substância material para o substrato de uma dimensão cinematográfica – ele adere ao projeto de não linearidade como um contraponto à normatização do conhecimento filosófico.

Deleuze busca abolir as fronteiras temporais e promove a aproximação entre os corpos fílmicos e os corpos físicos. Era o movimento que dava luz e vida às imagens, que as tornava

⁸¹ Tradução nossa de: "both an objective *subject* and a subjective *object*: a sentient, sensual, and sensible ensemble of materialized capacities and agency that literally and figurally makes sense of, and to, both ourselves and others".

agentes acelerados de uma ficção recortada da tridimensionalidade. E os corpos, nesse espectro, eram eles mesmos o meio para a emancipação desses movimentos.

O corpo surge como meio físico-biológico na relação entre o espaço fílmico e o espaço externo. A matéria do cinema é a aceleração, a postura, a velocidade, quedas, giros e contrações dos corpos. É no intervalo, na pequena distância entre o corpo-meio para a constituição do fílmico, o corpo-movimento no interior da imagem e o corpo de quem vibra e sente a intensidade das imagens que essa percepção se concretiza e transborda a matéria do cinema – um mundo sensível de tempos e acelerações dotadas da capacidade magnética de atrair os corpos.

O corpo como sistema dinâmico, vivo e móvel é responsável pelo cinema como *cena* contemporânea e também condutor de uma paixão pelas imagens que elabora o estatuto do cinema. Por outro lado, percebemos também o olhar como constituidor de um mundo para os corpos, que os admite ativos em sua trajetória de corpo vivido – aqui entendido não apenas como dimensão cronológica da existência, mas como condições e situações de subjetivação, tais como as mensuradas na ontologia da corporeidade de Beauvoir (1967). É o olhar que endereça a constituição dos mundos em torno dos corpos fílmicos. Mas é deles, em sua materialidade conectada ao vivido, que emana uma presença.

Como vimos anteriormente, Rancière (2005b, 2012b) entende a presença dos corpos como ondas móveis residuais que burilam o sensível, também movidas por paixões, como a cinefilia. Shaviro (1993) os entende como espectros carnavais que se materializam na imaterialidade dos afetos que invocam no corpo do espectador/a, e ambas as perspectivas estão orientadas na constituição de um mundo fílmico. E neste mundo podemos compreender o feminino como um espaço onde o corpo vivido se desdobra, tentado ora a evidenciar, ora a deter ou a ultrapassar sua contenção.

O cinema como um mundo borra as fronteiras instituídas pelas concepções consagradas da espectadorialidade que emergiram nos anos 1970 e persistiram em vigor até a década de 1990, que codifica e fixa fronteiras para a percepção do corporal, priorizando identificar um domínio do olhar e a submissão dos corpos a este, em vez de situar a ação dos corpos sobre o olhar e o entorno fílmico. No entanto, o mundo do cinema, e sua energia cinética, também é feito do enlace entre os corpos. Se percebermos a materialidade como força ativa no sensível de onde o material imaterial fílmico emerge, reconhecemos, a um só tempo, várias dimensões do cinema: a tecnológica, a estética e a política.

Admitir que os corpos engendram, com seus deslocamentos, os efeitos do corpo no espetáculo – cuja presença dentro da arte será acelerada com o advento das tecnologias da arte, como aponta Rancière (2005a) na definição do seu regime estético – ressignifica a própria noção de espetáculo, assim como a de espectador, mostrando o quanto esta é construída em torno da rejeição à cotidianidade, em códigos ora de passividade, ora de emancipação.

A presença do corpo desvelada pelo cinematógrafo, segundo Cartwright (1995) foi originariamente pensada para estudar a sua fisiologia, mas, como Deleuze mostra, vai muito além da ênfase nos movimentos capturados nos experimentos desenvolvidos por Muybridge e Marey, que tentavam capturar o momento em que o corpo se desprendia do chão pela sucessão de movimentos. Se tomamos a tese de Deleuze (1983), percebemos que é o corpo que promove uma dobra na tecnologia, evidencia intervalos e fluxos dentro dela ao desorganizá-la por meio do movimento.

O movimento cria uma memória do corpo no sensível, pelo que os corpos nas imagens da tela podem afetar os outros corpos, desde a visão. Para Agamben (2000), nas imagens retratadas na História da Arte há uma invocação silenciosa pela libertação do gesto. Influenciado pelo conceito de imagem-movimento deleuziana, e pela sua implicação em intervalos – que são intervalos de imanência e transcendência, entre sujeito e objeto, matéria e sensível, nos quais as imagens se sucedem de modo a que cada imagem passada fique como um registro do gesto na memória, reacendida por sua continuidade – ele passa a defender que:

Cada imagem é, na verdade, animada por uma polaridade antinômica: de um lado, as imagens são a reificação e obliteração de um gesto (é *imago* como máscara de morte ou como símbolo); de outro, eles preservam a sua dinâmica intacta (como em instantâneos de Muybridge ou na minha fotografia de esportes) (AGAMBEN, 2000, p.55).⁸²

Para ele, é o gesto que move a dinâmica perceptiva do cinema, com sua impressão de continuidade pelo deslocamento. A imagem é apenas o seu fluxo, ele entende também que o gesto está ali como vestígio subjetivo da matéria, pois pertence “ao reino da ética e da política (não apenas da estética)” (AGAMBEN, 2000, p.55)⁸³.

Com Rancière, o projeto de situar essa tensão entre o estético e o político por intermédio do cinema é ampliado. Ele se apropria da noção de intervalo fornecida por Deleuze para destacar as muitas distâncias construídas entre a arte e a vida, pelo viés do corpo. Assim como

⁸² Tradução livre de: "Every image, in fact, is animated by an antinomic polarity: on the one hand, images are the reification and obliteration of a gesture (it is the *imago* as death mask or as symbol); on the other hand, they preserve the dynamis intact (as in Muybridge's snapshots or in my sports photograph)".

⁸³ Tradução livre de: "to the realm of ethics and politics (and not simply as to that of aesthetics)".

seu predecessor, o autor torna a distância um elemento de equilíbrio para o entendimento das cenas e do dissenso e o viés político da cotidianidade.

Trabalhos como os de Sobchack (1991, 2004), del Rio (2008) e Marks (2000, 2002) irão abordar o lugar desses corpos na tela. Como já vimos ao longo do **Capítulo 1**, a relação entre corpo e mente ocupa uma centralidade nos estudos de gênero, pela naturalização epistemológica ao longo da história da filosofia ocidental de que as mulheres estariam mais próximas da matéria, sendo esta a fonte da dicotomização de diversas questões que envolvem a socialização das mulheres, inscritas em seus corpos como limitadoras culturais, afirmando o feminino como um espaço a-histórico e natural.

Há uma cisão também na emancipação do corpo gendrado, que o detém entre a condição de *sujeito* e *objeto* e o leva a mapear contextos de deslocamento e retorno no intervalo entre os dois. Lidar com as formas de exposição do próprio corpo muitas vezes remete a um palimpsesto – inscrever uma história sobre um corpo que já estará inscrito à revelia nas delimitações para a função do feminino no mundo.

E essas formas de deslocamento também se manifestam por intermédio da *presença* no visível. Sobchack (1991, 2004) fala dos endereçamentos que o olhar desliza, enquanto Del Rio (2008) menciona gestos corporais, partindo da ideia de gesto como uma demarcação da matéria que origina o movimento, e Marks (2000) pensa que o modo como endereçamos nossa visão estará vinculado ao tipo de imagem corporal que a mobiliza, a depender do grau de proximidade e interioridade, podendo-se ter a percepção de uma pele do filme.

A partir dessas contribuições, podemos pensar uma noção de *presença* – do corpo, de sua condição de imanência quando posto como um *corpo vivido* que se desloca, transmutando-se no fluxo da imagem, num possível agenciamento do visível. Para Sobchack (1991), a experiência da visão – como parte do corpo – é o aparato que nos habilita a localizar a origem da significação do cinema – também porque parte de nosso próprio sentido de existência. Para ela, há uma relação sinestésica entre as formas e movimentos que os corpos imprimem nas imagens e as sensações que percorrem o corpo do/a espectador/a, proporcionando a percepção de cheiros, sons e texturas, redefinindo o espaço sensorial a partir do reconhecimento e familiaridade com os movimentos.

A noção de percepção de Sobchack, parte de uma subjetivação mensurada entre poder "ser" e "significar" ao mesmo tempo, compreendendo que, ao olhar, estaremos também imersos e corporificados na paisagem da imagem, que ativa em nós o reconhecimento de que existimos a partir do endereçamento da visão, num processo de mapeamento do visível assim descrito:

Dentre os modos pelos quais nossos corpos substanciais mediam e permitem o acesso à consciência tanto em si quanto para o mundo, destaca-se o nosso sentido da visão. A visão instancia nosso conhecimento de objetividade existencial, em que a sua estrutura constitui uma distância necessária e crítica entre o vidente e o visto (SOBCHACK, 2004, p.21).⁸⁴

A materialidade da existência se configura, então, entre o visto e a capacidade de ver, estabelecendo relações sinestésicas em meio à potência do corpo que está para ser visto e a da visão, e suas conexões com outros sentidos. Posicionando-nos de forma viva diante de corpos também vivos.

Compreendendo que inscrever esse vivido no visível passa por questões de presença e ausência, voz e silêncio, visibilidade e invisível, deste modo, situando a condição entre sujeito e objeto com os dilemas que esta ocasiona. A percepção do *corpo vivido* – que em nosso trabalho perpassa a fenomenologia das teorias da visão e a teoria feminista – é efetiva porque ele materializa a condição humana e todas as fendas e fraturas desta. Dentre as formas nas quais este corpo empreende uma presença fílmica está a *performance*.

O conceito de *performance* tem se popularizado nos últimos anos por sua interdisciplinaridade. Se estende a várias artes, mas está profundamente enraizado à ação do corpo e à presença física do e da artista. Sendo chamada também de *arte corporal*⁸⁵(PLUCHART, 1983). Os estudos sobre performance, entretanto, alargaram a compreensão do que seria a presença corporal, situando-a em outros campos, mais etéreos e com um presente negociado, porém, mantendo a centralidade do corpo como potência que libera a performance.

Alguns estudos sobre performance a vinculam à noção de performatividade de Austin, apropriada por Derrida. Butler (1990) também a utiliza para designar o conceito de performatividade como atos corporais capazes de situar o corpo gendrado num discurso que desvela o gênero como performativo – uma ficção política do corpo.

Phelan (1993), entende a performance como um jogo entre presença e ausência no visível, considerando que em grande parte das vezes ela também é utilizada para construir o invisível, por meio da omissão, do desaparecimento e dos limites que se estabelece ao projetar a imagem do outro. Ela destaca os trabalhos de Robert Mapplethorpe e Cindy Sherman, na fotografia, como exemplos de comunicar o que não está visível pelo modo como se olha para o

⁸⁴ Tradução livre de: "Among the modes by which our substantial bodies mediate and enable consciousness access to both itself and the world is our sense of vision. Vision instantiates our knowledge of existential objectivity in that its structure constitutes a necessary and critical distance between the seer and the seen."

⁸⁵ *L'art corporel*, no original.

outro. É na distância entre visibilidade e invisibilidade que os corpos delimitam o que está dentro ou fora e como os corpos dos outros posicionam o seu olhar sobre questões políticas:

Mapplethorpe encontrou o seu mais revelador espelho/tela no modelo nu, homem e afro-americano. Sherman achou seu mais potente espelho/tela em sua própria imagem, mas esta autoimagem sendo sempre uma imagem do outro (PHELAN, 1993, p28).⁸⁶

No cinema, essa relação de visibilidade e invisibilidade pode estar articulada de muitas maneiras. Sem dúvida, assim como a fotografia, o aparato cinematográfico é uma forma de visibilizar e invisibilizar o corpo do outro, tendo como aparato a lente na condução deste olhar e na delimitação desta distância – aqui admitindo uma relação de distância estético-política, que se estabelece em termos distintos da codificação de olhar dominante dos iniciais estudos fílmicos feministas sobre espectadorialidade.

Pelo olhar, o cinema mostra esse lugar que vem da distância, situado entre a presença e a ausência, de forma a dar a ver o corpo que se quer. Neste trabalho, buscamos abordar o conceito de *presença* em conexão com as noções de subjetivação, gesto e partilha, compreendendo as imagens como fluxos do corpo vivido que as move.

Elena del Rio (2008) fala de gestos corporais⁸⁷ como constituintes do corpo em sua performance fílmica. Bastante influenciada por Shaviro (1993) e sua teoria do afeto, mas também dialogando com as teorias feministas contemporâneas, a autora busca conciliar a noção do cinema como um mundo onde os *corpos vividos*, – no sentido em que estamos trabalhando neste texto já desde o final do primeiro capítulo – tanto do espectador quanto dentro do filme, estabelecem uma relação de distância e proximidade visceral "redescobrimos os aspectos materiais e sensuais do corpo, capazes não só de receber, mas também de agir sobre a estruturação do sentido no cinema" (DEL RIO, 2008, p. 2).⁸⁸

Del Rio desenvolve o seu conceito de performance incorporando a noção de performatividade. Entretanto, problematiza as teorias da performatividade que partem da lógica butleriana por considerá-las muito próximas das teorias representacionais e da lógica de dominação fálica e castração que delimita a tela como um espaço de dominação binária em assimetrias semelhantes às propostas pelas teorias da espectadorialidade de Mulvey (1983).

⁸⁶ Tradução livre de: "Mapplethorpe discovered his most revealing mirror/screen in the model of the African-American male nude. Sherman found her most potent mirror/screen in her own image, but this self-image is always already an image of the other".

⁸⁷ "*Bodily gestures*" no original.

⁸⁸ Tradução livre de: "rediscovering the material and sensual aspects of the body as capable not only of receiving, but also of acting upon, the structuration of meaning in the cinema".

Butler possui uma formação bastante vinculada aos estudos da linguagem, o que irá incidir no seu conceito de performatividade e na sua noção de corporeidade. Ao demonstrar seu percurso na apropriação do termo para os estudos de gênero (BUTLER, 2010), ela relaciona os trabalhos de Austin, Bourdieu e Derrida em torno do conceito de performatividade para chegar a sua própria conceituação do sujeito performativo, constituído por corpos que emanam discursos. Os três compreendiam a performatividade como um código de permanência de determinados atos de fala em cadeias citacionais – a assunção de certas palavras ou expressões como próprias de determinados contextos sociais ou ritualizados, reguladas por circunstâncias específicas que possibilitam a constatação do seu significado ou de outro, performativo, constituído fora da jurisdição da norma da linguagem.

Del Rio, a exemplo de outras estudiosas feministas⁸⁹, entende que os atributos discursivos do conceito de performatividade de Butler resultam num obscurecimento da existência orgânica, problematizando um conceito que desconsidera o corpo como matéria inteligente. Também aponta que esta vertente analítica, no que diz respeito às análises cinematográficas, incorre na substituição sinedóquica do corpo por uma teoria do corpo (FOSTER apud DEL RIO, 2008, p. 34), alienando a presença deste na origem da imagem e nos sentidos do espectador.

Em vez disso, Butler sublinha o corpo fantasmático, encarcerando o gesto na superfície da tela, tomando-a como uma moldura de jurisdição, assim como faz com o texto, numa codificação do feminino que se adéqua perfeitamente às teorias de representação popularizadas nos anos 1970 e estabelecendo relações de castração e negatividade que contrariam sua noção de corpo desdobrável proposto pela perspectiva deleuziana adotada por Del Rio.

Del Rio, por sua vez, é bastante influenciada pela concepção de sujeito antifalocêntrico de Braidotti (2005), que se constitui em múltiplas camadas distintas ao se desdobrar de um centro hegemônico, por meio de uma trajetória nômade. Sob essa influência, ela ressalta a importância dos gestos corporais, seu poder de aceleração e repouso, para a compreensão do corpo cinematográfico, pelo lugar privilegiado que o cinema ocupa nas possibilidades de borrar os binarismos construídos para separar as noções de corpo e mente fundadas na tradição clássica do pensamento ocidental. Por isso, a aposta num conceito de performance e performativo que exceda a passividade e a ideia de imobilidade na superfície da tela.

Ela entende que, para o performativo poder ser compreendido fora das barreiras de uma teoria da representação fundada no binarismo, precisa promover deslocamentos que evidenciem

⁸⁹ Ver discussão sobre matéria e linguagem no Capítulo 1.

de que forma esse corpo na tela promove a sua travessia – entre matéria e imagem, sujeito e objeto, minando a estabilidade dessas categorias.

Assim como Rancière, ela entende que a *presença* do corpo na imagem, por meio de sua potência físico-biológica, atrativa no espaço da tela, também burila as estruturas do espetáculo:

longe de romper a objetivação da personagem feminina realizada no nível narrativo – sua passividade no nível de ação – a interrupção da narrativa pelo espetáculo dobra tal objetivação, alegando sua relação passiva com o ato de ser olhada. Do ponto de vista afetivo-performativa proponho que espetáculo detém, sim, a narrativa, mas tal contenção de modo algum inibe a força do corpo (DEL RIO, 2008, p. 32).⁹⁰

Se as distâncias da performance propostas por Phelan (1993) mensuram uma distância física, humana e social com o outro, mediadas pela lente, as distâncias propostas por Del Rio evidenciam a agência do corpo no enquadramento do espetáculo fílmico, sendo a materialidade corporal compreendida dentro da dimensão fílmica como parte da ação e dos gestos dos atores – e de como estes se investem das suas personagens. Nisto ela inclui o figurino, a maquiagem, o movimento e o enquadramento e aproximação com a câmera dado a cada personagem.

Assim como Rancière, a autora destaca a importância do corpo em mover a ficção fílmica sem destituí-la de sua feição indicial herdada do real, mas rompendo com a ideia de representação por convenção ou associação que as leituras vinculadas à linguagem praticam. O corpo está no filme de modo a articular essas distâncias, a um só tempo materiais, narrativas e sensíveis (ou da ordem do afeto, se considerarmos a proposta teórica de Del Rio, que é semelhante a de Shaviri). A matéria é o conectivo a promover "o encontro entre o sonho e a realidade é a própria distância entre ficção e *performance*" (RANCIÈRE, 2012b, p. 90).

A performance fílmica, da forma como a autora a emprega, é centralizada numa perspectiva do *corpo vivido* – em sua tensão ontológica com as construções de gênero, movendo-se nelas entre a condição de objeto e o tensionamento a uma subjetivação – em seus desdobramentos na tela. A expressividade do corporal e a distância que mantêm a conexão entre material e fílmico entre o palpável e o sensível – o corpo visível na tela afeta o corpo do espectador e as próprias circunstâncias do espetáculo – "coincide com a sua actividade

⁹⁰ Tradução livre de: "far from rupturing the objectification of the female character carried out at the narrative level – her passivity at the level of action – the interruption of narrative by spectacle doubles up such objectification by alleging her passive relation to the act of looking. From the affective-performative perspective I propose, spectacle does arrest narrative, but such arresting by no means inhibits the force of the body".

transformadora continuamente nas suas relações com outros agenciamentos do corpo, humano ou não" (DEL RIO, 2008, p.10).⁹¹

A constituição da performance afetiva-performativa utilizada por Del Rio, somada à noção de corpo vivido proposta por Sobchack – o corpo como uma instância articuladora do sensível, admitindo-se a potência dos sentidos na constituição da imagem – permite a investigação de uma *presença* fílmica que interfere na estrutura fílmica de um modo distinto daquele proposto por Mayne (1990), ao investigar a autorreflexividade nos filmes, pois rompe com a pressuposição de uma representação e da narrativa pelo encadeamento linguístico.

Podemos observar isso em alguns filmes nos quais a autoria surge como um elemento que adere ao corpo fílmico, dando-lhe notoriedade e situando a sua condição de *corpo vivido* dentro da tela, delimitando uma arquitetura da *mise en scène* em torno do corpo gendrado.

3.4. Corpos visíveis e presenças afetivo-performativas

Como já dissemos anteriormente, revisitar o trabalho de Mayne (1990) e sua tentativa de dispor uma autoria cinematográfica nos municia de alguns elementos da *presença* fílmica; para ela os filmes também articulam presenças e distâncias a partir da aparição das realizadoras em cena. A *presença* consiste na figuração cinemática e a *distância* na consciência que se assume por meio dos intervalos condicionados pela câmera, gerando aproximações, distensões e desaparecimentos, tendo o próprio corpo como recurso material do cinema.

Em sua tentativa de destacar a presença corporal como uma *presença fílmica*, Mayne parte de noções como as de encadeamento narrativo. Aqui, em vez de assumir uma distância entre o *eu* físico e o *eu* narrador em tela, propomos pensar a distância mensurada pelo *corpo vivido*, reconhecida na tensão entre sujeito e objeto, mas também nas distâncias entre matéria e sensível que ele evoca no espaço fílmico. Admitimos a noção de *mise en scène* concebida por Rancière (2012b), que a vê como uma determinação em se dimensionar o fílmico pela evocação de elementos sensíveis e afetivos que partem do corporal – desprendendo-nos da vinculação entre *mise en scène* e *auteurism* estabelecida nos anos 1960.

E lançamos um olhar investido do conceito de *performance* nos termos afetivo-performativos de Del Rio (2008), que a entende como um processo criativo e ontogenético que destoa da expectativa mimética traçada para a representação. Deste modo, compreendemos que

⁹¹ Tradução livre de: "coincides with its continually transformative activity in its relations with other bodily assemblages, human or otherwise".

a performance *cria* um real, ficcionaliza o corpo não pelos mecanismos usuais da linguagem, mas por empreender o esforço de lançá-lo para além da narrativa. Em seus movimentos que desdobram acontecimentos fílmicos que constituem a atmosfera e a *cena* do cinema. Deste modo, a autora vê que as potências corporais

são completamente criativas e performativas em sua atividade incessante de desenhar e redesenhar as relações entre si através de um processo de auto-modificação ou transformação. Nesse sentido, a atividade criativa das forças do corpo é ontologicamente semelhante a uma performance, uma ação ou evento que coincide com os processos geradores da própria existência (DEL RIO, 2008, p.3).⁹²

A *performance* é muito mais um evento expressivo do que uma ação que possa ser codificada ou decodificada pela linguagem. E a capacidade cinética dos corpos delibera essa força gerativa que move condições de existência dentro e fora do filme. A *cena* fílmica, nesse caso, não está associada à cena da decupagem clássica, mas a um campo, que se torna desdobrável pela tensão com o corpo, seria uma das cenas do regime estético que Rancière (2013) delineia em *Aisthesis*.

Nesta *cena*, os corpos são *performativos* de mundos, não realidades fantasmáticas, sombras de um texto real, mas mundos do sensível – algo que Rancière entende como parte de *sensorium* (2007) político e Del Rio designa como o território da ordem afetivo-performativa, constituído pela desterritorialização dos corpos. Mais do que atrair pela identificação, os corpos em *cena* atraem por sua capacidade magnética e cinética de constituir uma realidade própria no plano do sensível. Eles não são um plano análogo, mas a própria realidade a seu tempo.

Del Rio compara a ação do corpo performativo ao *corpo sem órgãos* deleuziano. Como já vimos no primeiro capítulo, não se trata de um corpo inorgânico, extirpado de órgãos, mas um corpo que se desorganiza para constituir-se, múltiplo e intenso, de suas segmentações apartadas. Ela extrai o conceito do *corpo sem órgãos* – cuja inspiração metafórica para a elaboração advém do cenário artístico inaugural do regime estético rancieriano, na concepção de arte extramente corpórea presente na obra de Antonin Artaud – para tratar do poder criador do corpo cinematográfico, que se orienta pelo movimento e pelos gestos. Não um movimento físico, no caso do cinema, mas uma ação mobilizadora do espaço fílmico, por meio de uma

⁹² Tradução livre de: "are thoroughly creative and performative in their ceaseless activity of drawing and redrawing connections with each other through a process of self-modification or becoming. In this sense, the creative activity of bodily forces is ontologically akin to a performance, an action or event that coincides with the generative processes of existence itself."

"criativa ontologia operando fora daquilo que uma vez fora organizado pelo binarismo"⁹³ (DEL RIO, 2008, p.11).

A ideia de narrativa binária dos corpos dá vazão a uma ficcionalização do corpo que ocorre por meio da sua desterritorialização no tempo e no espaço cinematográfico, ao passo em que permanece resíduo da matéria, o *corpo vivido*, em seu viés performativo, afeta a camada interna do cinema e empresta-lhe o poder de afetar outros corpos.

Ao construir-se fora da dimensão da representação, este corpo também se expande em ações que estão além do binarismo e de suas etapas de jurisdição. Admite permissividades e deslocamentos que são contornados pelas instâncias representativas da imagem. O corpo performativo é, portanto, um efeito político da dimensão cinética do cinema, capaz de constituir-se em etapas que, ao passo em que revelam os códigos carcerários da representação, também borram suas fronteiras. Esta é uma dimensão política – dentro do pressuposto rancieriano de política da arte, e não de sua arquipolítica reguladora, pois também parte da concepção da distância mobilizada pelos deslocamentos entre sujeito e objeto, assim como entre corpo e imagem.

A *performance*, certamente uma presença política gerativa, pode também ser entendida como uma subjetivação, nos moldes da agência, ou uma partilha, aproximada da proposição de dissenso (RANCIÈRE, 2005a, 2012a).

Del Rio (2008) pensa a *performance* do corpo fílmico como algo que está presente em todos os cinemas, permitindo análises que avaliem a forma como o corpo se desdobra na tela sem condicioná-lo aos pressupostos de gêneros narrativos ou indústrias. Apesar disso, em sua obra mais conhecida – citada aqui neste texto – embora se dedique à análise de algumas obras situadas ou advindas do melodrama, descreve a característica disruptiva do corpo performativo como incompatível com a ordenação paradigmática dos gêneros (cinematográficos).

Por outro lado, a perspectiva de análise de Del Rio dá margem à abordagem que articula os aspectos gendrados do corpo. Sua concepção de não binarismo admite que a estrutura binária se constitui a partir de uma universalização do feminino, e que a condição fílmica do corpo, ao desdobrar-se na perspectiva do corpo sem órgãos, também empreende ações transformadoras em torno de nomadismos de gênero, à exemplo do que propõe Braidotti (2005), como vimos no **Capítulo 1**.

Em sua obra *Deleuze and the Cinemas of Performance*, Del Rio dedica um capítulo – *Dancing feminisms* – a um filme que ela destaca pela *presença* fílmica de sua realizadora –

⁹³ Tradução livre de: "a creative ontology operating outside that which has already been organized into binaries".

Uma lição de tango (1997), de Sally Potter. Nele, a diretora, cuja formação como bailarina antecede sua carreira nos filmes, interpreta a si mesma como uma mulher que deseja aprender os passos da dança com um renomado bailarino argentino. A ênfase de Del Rio (2008) é tanto na forma como o corpo dançarino de Potter – ainda que interprete uma principiante – toma a condução das cenas de dança quanto no enfoque que a crítica contemporânea deu ao filme, rotulando-o como autoindulgente e exibicionista por parte da realizadora.

De certo modo, podemos estabelecer um diálogo com o que Mayne (1990) propôs quanto à consideração da autoria nos filmes. Enquanto ela destacava a autoria como um processo autorreflexivo que emerge de códigos postos na tela, em pistas subjetivas que enunciam a condição das autoras-realizadoras, aqui admitimos que a *presença* do corpo fílmico gendrado, em sua condição ontológica de imanência, engendra uma *mise en scène* fílmica e se torna materialmente mais palpável quando a cena fílmica é feita dos corpos das realizadoras. Mais do que a lapidação da linguagem e um testemunho narrativo, há, disposta em cena, uma ação *performativa-afetiva* que constrói o espaço fílmico em função dessa distância que emerge do corpo das mulheres em seu conflito com a predisposição que as antecede: de vinculá-las a um feminino binário.

Observamos a *performance* em dois dos filmes que Mayne utiliza em sua leitura autorreflexiva da narrativa: *Tramas do entardecer* (Maya Deren, 1943) e *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974), aos quais somamos ainda *Le Camion* (Marguerite Duras, 1977). Os três já foram classificados como filmes experimentais, embora sejam esteticamente distintos entre si. Em termos técnicos, eles têm em comum a equipe reduzida, o baixo orçamento e as locações adaptadas a locais habitados. Conceitualmente, neles encontramos uma *presença performativa* do corpo.

3.4.1. *Tramas do entardecer*: uma coreografia de sucessões (in)comuns

Anotações de Deren, que faleceu precocemente aos 44 anos, em 1961, destacam que seu projeto mais ambicioso era realizar um filme comparando rituais e gestos de diversas culturas não ocidentais (MAYNE, 1990, p. 185). Este não chegou a ser concluído, mas em toda a sua obra a perspectiva de uma poética do gesto está presente.

Deren, que teve uma compreensão da arte mundo influenciada por sua condição de migrante⁹⁴, acreditava no poder do gesto não apenas como conexão entre o *performer* e o espectador, pela capacidade que este tinha de induzir identificação, mas como revelador da distância entre um ser humano e outro. Era uma estudiosa dos ritmos e dos processos de repetições e ritualizações de danças balinesas e haitianas e tentava, como coreógrafa, por intermédio da dinâmica dos corpos, compreender a distância entre seu corpo branco e ocidental e o corpo bailante estrangeiro.

Além da dança, Deren se interessava pelo simbolismo dos mitos das religiões não ocidentais, isto a levou a adotar o nome *Maya*⁹⁵, a escrever a respeito e investir no cinema etnográfico, dedicando-se, em ambos, à observação das práticas do vodu haitiano. Em seus escritos sobre o tema ela definiu mito como "os fatos da mente manifestados numa ficção da matéria" (DEREN, 1970, p. 21).⁹⁶

Seus filmes refletem essa compreensão de mundo. Os gestos constituem e conduzem as cenas na tela, em ritmos que pontuam a cadência de uma dança. E sua preocupação com o mítico povoa os deslocamentos de seu corpo intercalados pela lente e confrontados com os objetos e cenários.

Grande parte de seus filmes, sendo *Tramas do entardecer* o exemplo emblemático, criam atmosferas oníricas, enredadas numa dinâmica surrealista de sucessões de acontecimentos inexplicáveis pela lógica comum. Nestas, o trabalho de sombra e luz dentro do quadro e os cortes estimulam o ilusório. Deren é considerada pioneira do cinema experimental, sendo *Tramas do entardecer* (1943) apontado como inaugural desta perspectiva.

O filme mostra o percurso do corpo de Deren em torno e dentro de sua casa, repetindo gestos e percursos que se acumulam na trama. A história tem início com uma breve perseguição (Figura 14), na qual assistimos Deren seguir uma figura em trajes pretos que deixa uma flor no asfalto da via em frente a sua casa. Na película, observamos o surgimento das sombras de Deren caminhando em direção à flor, a imagem sombreada de seu braço no asfalto quente – antecipando a impressão do seu corpo na tela por esse sintoma dele, seu vulto – quando desvela, então, o surgimento de seu braço físico, que agarra a flor deixada no solo.

⁹⁴ Nasceu na Ucrânia, em 1917, sua vida cedo sendo marcada pela guerra, mudou-se com a família para Nova Iorque ainda bebê.

⁹⁵ Nome de divindade feminina reverenciada em religiões hindu budistas.

⁹⁶ Tradução livre de: "the facts of mind made manifest in a fiction of matter".

Figura 14: Sombras de Deren.



Fonte: captura e manipulação.

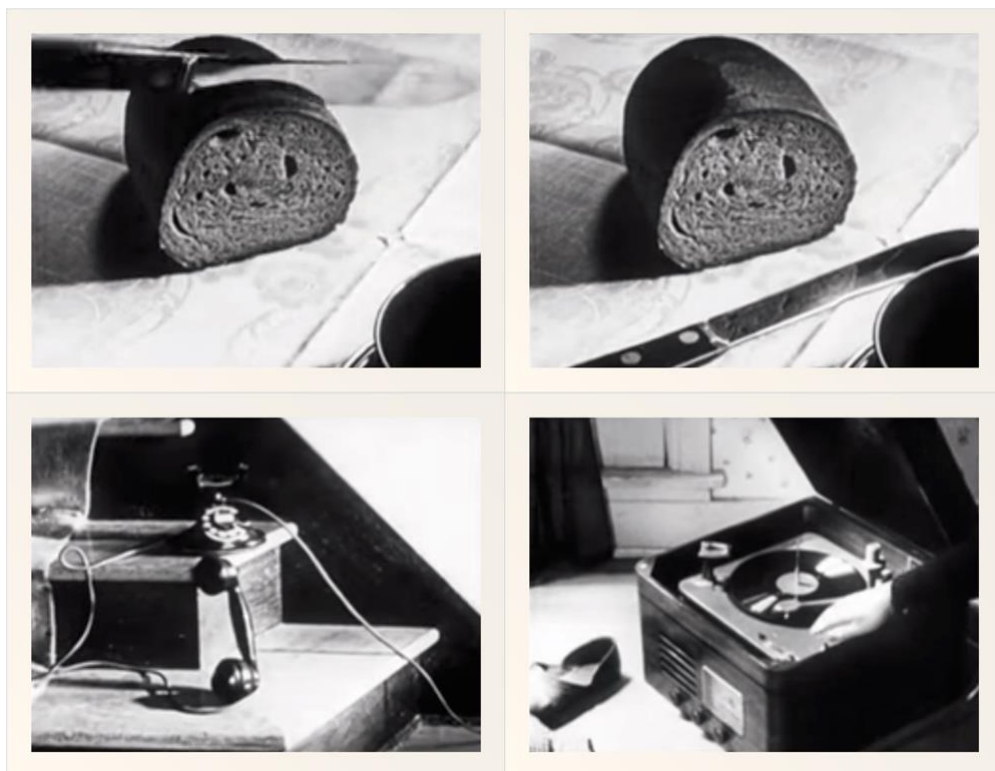
Ao esgueirar-se pela flor, perde de vista a figura enigmática, e toma o rumo das escadas laterais que remetem novamente à porta da sua casa. A partir daí, o corpo de Deren executa uma coreografia fílmica – transitando pelos espaços da casa numa cadência de ritos – na tentativa de reencenar novamente a perseguição, desta vez alcançando a figura em negro.

O espaço da casa é burilado pela ação do corpo, adquirindo a dimensão de um labirinto no qual portas e janelas remetem ao mesmo começo: a cena inicial em que Deren persegue a pessoa oculta.

Elementos cotidianos surgem para desestabilizar a rotina de seu corpo no interior de sua casa. Ainda na porta, do lado de fora, a chave de entrada desaba de suas mãos. Após abrir e cruzar a porta, seu olhar de estranhamento conduz objetos triviais a situações estranhas. Os olhos de Deren – mobilizando também os movimentos de câmera – ao percorrerem o ambiente, instalam acontecimentos nos cômodos (Figura 15). Uma faca que misteriosamente se desloca do pão à mesa, num corte seco. Um telefone deixado fora do gancho. A escada interna que liga a sala de estar ao quarto torna-se turva, em função de seus enquadramentos mareantes. A câmera segue a direção oposta à do corpo subindo a escada, dando a sensação de vertigem – à medida

em que Deren repete o gesto de subir lentamente os degraus que levam ao seu quarto, seguida pelo plano fechado em seus pés.

Figura 15: dança dos objetos.



Fonte: captura e manipulação.

O percurso do corpo de Deren se relaciona repetidamente com os objetos em seu entorno. As coisas da casa dialogam com o seu olhar nos planos do filme, movendo-a em torno de um cenário que se transforma pela inserção destes. Deren reconhece a casa, pois seu percurso dentro dela demonstra sentido de direção e rotina, mas, mostra-se incomodada com a situação dispersa dos objetos, como se outra pessoa os tivesse desordenado.

No entanto, a chave, a faca de cozinha, o telefone fora do gancho, o disco tocando na vitrola, a escada, o quarto, as cortinas, a cama e os espelhos, quando revisitados pelo encontro com seu olhar e pela presença de seu corpo, em suas chegadas sucessivas ao interior da casa, tornam-se adversos mesmo em sua condição de banalidade – ou talvez por esta. Mudam de cômodo, saltam de um espaço para o outro, transformam-se, atraídos pela direção do olhar da personagem-Deren.

Esse estranhamento que vai habitar a trivialidade alude, no filme, a uma condição de sonho. Os movimentos de câmera e enquadramentos que evocam transições em espaços que são vitrines do cotidiano da personagem – a janela, o olho de Deren –, fornecem os pontos de

recomeço para a sua trama vespertina de percorrer e devassar a familiaridade da casa. É como se ao dormir ou fechar os olhos, a trama recomeçasse.

É quando se recosta próxima à janela que a personagem-Deren assiste seu devaneio da tarde recomeçar uma vez mais. A sua versão, no quarto, levanta para assistir de um plano *plongée* a personagem-Maya repetir o mesmo gesto de seguir a figura em traje escuro, os mesmos movimentos de descer e novamente subir as escadas.

Mayne ressalta a influência dos artifícios expressivos que percorreram o cinema mudo na obra de Deren – o contraste entre luz e sombras, os *closes* de rosto, olhos, pés e mãos, intercalando as transições entre as ações. Ela destaca a influência dos aspectos ilusionistas do cinema de Georges Méliès, sobretudo na sequência que exhibe a multiplicação do corpo Deren, quando ela surpreende a si mesma dormindo, ou na cena em que senta à mesa com duas outras versões de si (Figura 16).

Figura 16: outra Maya.



Fonte: Captura e manipulação.

Embora, de fato, os experimentos de Deren com a fotografia e a câmera sejam responsáveis pela dinâmica ritmica e pelas paisagens oníricas de seus filmes, mais do que um artifício de montagem, a sua obra é constituída da modulação dos gestos, na forma como encadeiam os acontecimentos e conduzem a trama. Não à toa, a câmera frequentemente capta o movimento de Deren em gestos ascendentes – da esquerda para a direita ou de baixo para cima; ou mostra o ritmo de seus movimentos entrecortados, ou confronta seus movimentos, criando a sensação de vertigem. A consciência corporal do fluxo dos movimentos é central na sensação de vertigem ou de *déjà vu* que as suas pequenas ilusões fílmicas promovem.

A *performance* do corpo de Deren, a um só tempo, desprende e equilibra tudo a sua volta. Vai de encontro aos objetos, às paredes da casa, às escadas e cortinas, criando formas de encadeamento naquele espaço, sua *performance* não constitui apenas uma coreografia cênica,

mas uma coreografia fílmica de exclusões e pertencimentos que criam a percepção sinestésica de seu corpo na tela. As sombras no asfalto quente, as cortinas escuras de seu quarto que a detém à janela, a réstia de sol que invade seu rosto quando adormece, esboçam a dimensão do *corpo vivido*, em suas dificuldades de transcender o espaço de sonho (fílmico) que ele próprio cria em torno de si.

Quando surpreende, em meio a uma de suas perseguições, a figura vestida de preto, desta vez em seu quarto, Deren descobre que é um espelho o que ela/ele possui em vez de seu rosto. Neste momento, surge outra personagem na trama, na figura de Alexander Hammid, fotógrafo e coautor do filme. A presença do corpo dele em cena substitui o/a coadjuvante enigmático/a, que surpreende ao esboçar um rosto especular e ao aparecer e desaparece quando Deren busca a si mesma nos cômodos. Mas, se a princípio parecia restaurar paz ao ambiente, despertando-a da inquietude do sono/sonho e abrandando seu corpo, logo o corpo de Hammid assume a função de protagonismo que antes cabia a Deren, percorrendo a casa e retomando o percurso vespertino feito antes por ela, e instaura-se novamente a contradição familiaridade-estranheza que pontua todo o filme.

Numa sequência clímax, Deren, com o *close-up* em seu olhar, materializa perto de si a mesma faca que cortava o pão sobre a mesa. E com ela desfere um golpe sobre o rosto do personagem-Hammid. Em vez de carne, rasga a superfície de uma tela, por trás da qual surgirá uma segunda, na qual se projeta a imagem fílmica do mar. Neste outro plano fendido, os cacos do espelho que, supunha-se, cobria o rosto do marido – aqui se confundindo com o personagem enigmático – são levados pelas ondas (Figura 18).

Um enigma da autoimagem se desfaz para dar lugar a outro. Um corpo-tela se esfacela e abre fendas para o oceano, descontinuando a trama de perseguições e repetições. Recomeçam as mesmas situações vespertinas, desta vez com o marido (sob o olhar onisciente da personagem-diretora-Deren que sonha o filme?): a mesma figura de preto, a mesma flor, a mesma chave. Quando ele retorna à sala estar da casa, não encontra a si mesmo (como se poderia supor, pela lógica estabelecida nos acontecimentos anteriores), mas Deren à imagem de uma mulher afogada – imóvel, coberta de sargaços e esboçando um olhar petrificado – no sofá da sala. E é este o quadro que encerra o filme.

O filme articula uma *mise en scène* em torno de sua coreografia, que repete à exaustão gestos cotidianos, confrontando-os com objetos e situações banais, de forma a abstrair deles a trivialidade e torná-los estranhos. E os recursos tecnológicos da fotografia e montagem são utilizados para enfatizar aspectos sensoriais do corpo, conferindo-lhe um potencial sinestésico.

A sensação térmica evocada pelo sol que bate no rosto da personagem, as cortinas escuras em seu quarto, envolvendo seu corpo, a réstia de luz sobre seu olho e a fuga fílmica para o mar articulam um *sensorium* no qual o corpo de Deren ora libera, ora se debate com os efeitos do calor, do sono, do vento – tensões que aceleram ou detém seu corpo na matéria imaterial do filme.

Os espelhos no filme, tão citados por Mayne (1990) como latências da presença autorreflexiva da diretora possuem a estrutura similar à figura narrativa do *mise en abyme*, que trata de um processo vertiginoso e obsessivo de reflexão do sujeito no interior texto – em marcas subjetivas deixadas nas personagens, nas imagens e referências, povoando-o de alusões autorreferenciais, proporcionando, assim, a sensação de uma sucessiva repetição de imagens sobre imagens, espelhos frente a espelhos – no ‘eu’ que se autoreproduz infinitamente ao se refletir, ou no desdobramento de um tema maior em temas menores (DALLEMBACH, 1978).

Mas, seus espelhos cinematográficos podem ser vistos como espaços que evidenciam a distância entre a materialidade e o imaterial do fílmico. O mar que invade a tela com a quebra do rosto-espelho também traga, no plano posterior, o espelho de volta para si. Converte a matéria em um território de evasão e deixa exposta, na tela, a ferida fílmica entre os dois planos, constituindo um corpo que escapa de si mesmo, um corpo de pele fílmica, desdobrável, mutável, que escapa das condições dos espelhos e labirintos, aquilo que Deleuze e Guattari chamariam de *corpo sem órgãos*.

Os movimentos de planos intercalados numa estrutura reflexiva estão conectados também pela ação performativa-afetiva do corpo. Os revezes de Deren em seu cotidiano e todo o seu rebuscamento ao executar os mesmos gestos, evidenciam a estranheza que a familiaridade exerce, provocando uma sensação de claustrofobia. O espaço da casa é reconstituído em função das ações do corpo, que nela promove o rasgo que irá proporcionar a sua escapatória – as facadas no rosto-espelho-tela de Hammid (Figura 18).

Assim, o corpo se desterritorializa na superfície da tela. O cinema se firma, então, por esse corpo, como uma paisagem onírica ou uma ficção dos fatos da matéria, parafraseando a definição da própria Deren sobre os mitos, mas, acima de tudo, o corpo surge como engendramento performativo da matéria.

Outra distância evidente no filme é a que equilibra ilusão e cotidiano. A performance de seu corpo preenche a casa, que lhe é familiar, ao mesmo tempo em que acentua um crescente de estranhezas que essa familiaridade desperta. A câmera exhibe o movimento de Deren, e sua força em relação aos objetos em cena, o olhar (em *close up*) da personagem, desloca os objetos

pelos artifícios da montagem, numa telecinésia fílmica. A câmera subjetiva acentua também as dificuldades de seus movimentos nos interiores da casa, por meio da repetição. Também o fazem os movimentos de câmera, que percorrem os passos de Deren como rastros ou que distorcem a superfície das paredes – como na cena em que ela parece ser detida pela escada (Figura 17).

Figura 17: vertigens na escada.



Fonte: Captura e manipulação.

O aparente surrealismo na trama emerge como uma realidade cinematográfica que transpõe o poder dos corpos em transmutar-se dentro da condição fílmica, problematizando, assim, as condições ordinárias da vida material. Deren exibe uma visão totalmente voltada às sensações de familiaridade e estranheza que podem habitar a vida comum e doméstica. E

constrói, entre o sonho e a ilusão, uma possibilidade para os corpos imateriais se dissiparem, escoando pelos rasgos de oceano que emergem nos espelhos da tela (Figura 18).

Figura18: rosto-espelho-tela-mar.



Fonte: Captura e manipulação.

Deren utiliza o seu corpo performativo para transformar seu locus domiciliar, replica esse corpo não apenas pela ilusão fílmica, mas pela repetição extenuante dos movimentos, que a cada nova tentativa encontram uma fresta de recomeço, até estilhaçarem a estrutura narrativa, com a quebra do espelho, ruptura com os acordos entre corpo e matéria.

Tramas do entardecer é, portanto, um exercício de *presença* fílmica. Não apenas nos *mise en abymes* presentes nos duplos e espelhos da trama, mas no fluxo fílmico que se desprende do corpo de Deren, e na distância que este mantém entre matéria e ilusão. Do ponto de vista de uma política ou uma estética de onde se possa deduzir a questão de gênero, veremos que os temas que estão no universo de Deren – a interioridade da vida cotidiana, a sensação de

claustro doméstico, as fugas e evasões do espaço privado para um espaço público ou utópico – estão presentes em outros cinemas de outras mulheres.

3.4.2. *Je, tu, il, elle*, o gesto errante e a *performance* bélica

Chantal Akerman é constantemente citada – com uma popularidade que oscila entre o consenso e certo senso comum⁹⁷ – quando se evoca a possibilidade de uma autoria cinematográfica ou estética feminista do cinema. Mayne (1990) ressalta os seus enquadramentos de interiores domésticos – criando uma geometria da intimidade – como uma marca de sua direção e também de uma agência política sobre os corpos, situando-os numa política não restritiva dentro do quadro – em contraponto aos modos de filmar o corpo feminino da narrativa clássica, com os *closes* e os movimentos de câmera que Mulvey (1983) associa ao olhar masculino.

Akerman, belga nascida em 1950, fez dois de seus filmes mais reconhecidamente impactantes sobre a crítica feminista no auge dos anos 1970⁹⁸ e admite ter construído uma obra voltada a desvelar a situação de opressão e o mecanicismo aos quais estão sujeitadas as mulheres em nossa sociedade. Em seus filmes, isso se evidencia nas repetições de atividades domésticas encerradas num cotidiano enclausurante, nos longos e renitentes planos fixos sobre interiores domiciliares como um sintoma sinestésico do encarceramento da condição feminina.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) é citado de forma recorrente nas listas e antologias do *cinema de mulheres*, nas quais figura como filme representativo de um momento histórico de eclosão do feminismo e paradigmático dos modos de filmar o corpo e a rotina feminina, desvestindo o caráter opressivo da intimidade doméstica por meio da câmera. Sobre ele, a diretora diz:

é um filme hiperrealista sobre a ocupação do tempo na vida de uma mulher limitada a seu lar, sujeita ao conformismo imposto dos gestos cotidianos. Mas revalorizei todos esses gestos restituindo-lhes sua duração real, filmando, em planos sequências, em planos fixos, com a câmera sempre voltada para a

⁹⁷ Eu me refiro aqui à grande quantidade de menções em blogs e sites – de cinema ou vinculados à crítica e movimentos feministas – que aludem ao cinema de Akerman como um cinema feminista e a seus filmes como expressivos de determinado contexto do feminismo. Para uma experiência comprobatória, recomendo digitar "Chantal Akerman" e "feminista" no diretório de buscas do Google. A busca feita em 25 de janeiro de 2015 resultou em mais de 8.000 resultados.

⁹⁸ Não podemos esquecer que esta é a década da eclosão do feminismo radical, bastante pautada no corpo como um elemento situacional e limitador da participação da mulher no espaço público, 1975 foi o ano internacional da mulher, pelas Nações Unidas e datam dessa época publicações de obras como *A Dialética do Sexo* (1976) de Sulamith Firestone, citada no Capítulo 1.

personagem, seja qual fosse sua posição. O que eu quis mostrar foi o justo valor do cotidiano feminino (AKERMAN, 2012, p.53).

Um ano antes, ela havia filmado *Je, tu, il, elle*⁹⁹ (1974), também ressaltando os planos fixos, o tempo corrido, e calculados movimentos do corpo pelas latitudes do enquadramento. Diferente de em *Jeanne Dielman*, a ritualística dos gestos não é exaltada pela continuidade, mas pelas pequenas tensões que o corpo desenvolve com o seu entorno, a domesticidade aqui não se destaca como uma imposição social da condição doméstica, mas como uma solitária e penitente vivência da afetividade. Em vez de maquinais, os gestos revelam as inquietações de um processo de luto, vivido de forma causticante pelo corpo da própria Akerman, que permanece presente no quadro ao longo de quase todo o filme.

Mayne (1990) destaca a singularidade que a presença de Akerman confere ao filme. Em sua opinião, a presença da diretora está diretamente vinculada ao título e à forma como este corresponde à estrutura da narrativa. *Je, tu, il, elle* está dividido em três ambiências espaço-temporais: o apartamento – onde emergiria o **eu**, no corpo da personagem-atriz-Akerman; a viagem com **ele**, quando a protagonista sai do eixo de sua intimidade e estabelece um relacionamento com o motorista de caminhão que lhe oferece carona; e **ela**, o reencontro com a namorada. Restando o **tu** que permanece um enigma, variável à guisa da interpretação. A autora cogita em sua análise que **tu** poderia ser a própria Chantal Akerman, o duplo onisciente por trás das câmeras, uma vez que no filme ela é creditada como **Julie**, entendendo **Tu** deduzido das duas primeiras letras de seu pseudônimo como atriz. Não é completamente inverossímil, mas, apenas especulativo. Poderíamos supor também que "tu" seria o/a espectador/a virtual, em sua identificação material com o corpo performativo-afetivo das personagens.

Para Mayne, esse encadeamento narrativo possibilita um agenciamento autorreflexivo da alteridade lésbica, na reinscrição do corpo fílmico da diretora ao longo do fluxo da narrativa, evidenciando, com suas descontinuidades, a matriz heteronormativa que convenciona as relações de gênero no cinema. Na trajetória de **Je**, a hetero e homossexualidade orbitam em torno de seu eu, em paisagens que expressam seus processos de solidão e as nuances de sua sexualidade. Ela diz:

Je, tu, il, elle, por exemplo, está saturado da presença de sua autora, explorando os possíveis alinhamentos com os pronomes de seu título, e Akerman tenta nada menos do que reescrever o cenário cinematográfico, que

⁹⁹ "Eu, você, ele, ela", numa tradução livre do francês.

prescreve as relações estereotipadas entre essas condições ao longo das linhas de simetria heterossexual (MAYNE, 2000, p. 153)¹⁰⁰.

Embora o foco da sua análise seja o encadeamento narrativo movido pelas *presenças* em cena, associadas a uma lógica da enunciação – de *quem* fala o *quê* para *quem* – a instabilidade que ela enxerga no aspecto relacional dos pronomes emana também dos corpos gendrados das personagens, de uma erótica que passa pelo estranhamento e impessoalidade, com *ele*, ao confronto e atrito, com *ela*. As assimetrias e simetrias que os corpos encontram em cena têm como referente relacional comum o corpo de Akerman/Julie, que antes existe em seu cenário para depois percorrer outros planos, em um devir sexual que salta de seu nomadismo e da instabilidade que engendra nas distâncias que estabelece no contato com outros corpos, ao longo de sua passagem pelas três ambiências fílmicas.

O filme começa com um plano de Akerman virada de costas, sentada numa cadeira ao lado de sua cama. Nele, o *voice over* destaca a sua condição de exílio e abandono: "eu estou neste quarto tão estreito como um corredor, imóvel ao lado da minha cama, atenta", é a primeira declaração da narradora. Enquanto a sua voz conduz o tempo da narrativa, a câmera fixa capta os desdobramentos do corpo de Akerman no quadro. Diferente da dona de casa de *Jeanne Dielman*, cuja rotina é preenchida por uma linearidade que se repete exaustivamente, conduzindo o seu corpo por destinos previstos nos planos, neste filme, o confuso balé do corpo de Akerman nos cômodos da casa preenchem a vaguidão de um tempo que passa com dificuldade, enquanto espera por algo – talvez o fim do inverno, que é descrito pelo *voice over* como simultâneo ao tempo fílmico em que se encontra em casa, talvez notícias da amante ou o fim de um período de luto.

A presença de Akerman na tela atrai a câmera, que a segue no entorno reduzido de seu pequeno apartamento. Suas ações mostram-se desconexas na ocupação física do tempo fílmico (Figura 19). Ela transita entre poucos cômodos e se relaciona com os poucos recursos dos quais a sua casa despojada de objetos dispõe – afastando os móveis, retira-os de quadro. Muda a posição do colchão no chão, come compulsivamente um pacote de açúcar. Vai despindo o quarto e a si mesma de qualquer zelo ou cenografia. Um minimalismo austero emoldura a angústia de sua imobilidade e de seus movimentos esparsos.

¹⁰⁰ Tradução livre de: "*Je, tu, il elle*, for instance, is saturated with authorial presence that explores the possible alignments of the pronouns of its title, and Akerman attempts nothing less than rewriting the cinematic scenario that prescribes formulaic relations between those terms along the lines of heterossexual symmetry."

Figura 19: esculpindo o espaço.



Fonte: Captura e manipulação.

Movimentos que preenchem o tempo e o espaço da casa e da tela. O aproveitamento da ambiência interna rescende a solidão da personagem, que ora permanece longos minutos imóvel, encolhida ou mirando o vazio, ora desorganiza os espaços com a *performance* de seu corpo inquieto – Akerman se debate com o colchão estendido na sala, estira-o, eleva-o, mexe-se até liberar o espaço do campo da tela dos móveis e postar-se no canto da parede, obscura e reduzida no espaço da tela (Figura 20).

Nesse interlúdio, ela também se ocupa em redigir uma longa carta – sem especificar a quem se destina – rapidamente rabiscando várias páginas com um texto que flui acelerado. Enquanto escreve, sua voz, fora de sincronia com seu corpo, no *voice over*, descreve o conteúdo

e a quantidade de páginas: "escrevi a mesma coisa por seis páginas", diz. A voz também adverte que a carta provavelmente não será enviada.

No exílio doméstico da casa, ela permanece por alguma sorte de compromisso – com o luto, ou com o tempo invernal que a sua voz exterior descreve acontecer do lado de fora, embora não tenhamos indícios visuais disto no filme. Isolada do mundo, nutre-se de um único mantimento: açúcar, estocado num pacote de papelão (Figura 20).

Figura 20: Despido-se/Açúcar.



Fonte: Captura e manipulação.

Deste ela se alimenta vorazmente, de forma irregular, assíncrona, em várias colheradas sucessivas. Os gestos convulsivos são intercalados pela escrita contumaz da carta. Numa das cenas, o pacote vira e o açúcar escorre pelo chão. Ela então o transporta de volta ao saco, colher

por colher. Admitir que aquela era sua única fonte de alimento também revela um desleixo penitente, que parece perpassar todos os seus gestos no processo de detenção ao qual se impõe dentro da própria casa.

A velocidade do tempo é descrita em dias em vez de horas, para demarcar sua alienação com o mundo exterior. A passagem temporal narrada pelo recurso *voice over* também não condiz com o aspecto de Akerman nem com a aparência do entorno. Sua roupa permanece a mesma, o cenário também. O tempo fílmico só é visível aos olhos do/a espectador/a em função dos escassos movimentos em seus deslocamentos: quando ocupa o sofá, a janela, o banheiro, encolhe-se, ou esgueira-se num canto da parede. O espaço do campo cinematográfico é ocupado de forma coordenada pela performance de um corpo que espalha e espalha-se em torno dos objetos. Desafiadoramente parado, executando gestos mínimos sem sair do lugar ou se movendo lentamente para fora do quadro, e distanciando-se dos movimentos de câmera que o buscam.

Roberta Veiga entende os filmes de Akerman como engajados num "cinema estrutural e corpóreo (...) no qual o plano formal é instituinte do sentido do qual depende toda a narrativa" (VEIGA, 2012, p. 209). Mas esse plano, estruturado, força e é forçado pelo atrito dos corpos em cena. Pelos ritmos que eles constróem, com suas oscilações, ou por meio da sua constância, ambos dialogam com a estabilidade do quadro e imprimem uma sensação de fluxo, de continuidade no interior da obra.

No interior do apartamento, a espera de Akerman exhibe seus gestos desvalidos. O plano a contém naquele ambiente, na mesma medida em que é dilatado por sua movimentação inquieta. Numa das cenas, ela se despe sobre o colchão, num gesto usualmente associado à fadiga. O *corpo vivido* de Akerman, expressa seu incômodo físico e desmotivação em realizar tarefas ordenadas e contínuas.

Sua nudez em cena destoa da erótica convencional não apenas pelo enquadramento distanciado, mas pela forma como o gesto habita o seu corpo. As coordenadas arrítmicas desprendem sensações sinestésicas de suas ações de ansiedade e estagnação – na distância entre *voice over* e corpo fílmico, que neste filme não coincidem durante todo o primeiro terço de duração, e também na forma como o corpo se desloca pelo espaço. A personagem visita diversos cantos do quarto exíguo, permanecendo imóvel por alguns instantes dentro deles, numa exploração caótica do quadro.

Seus gestos compõem uma estabilidade desordenada, como para expressar não apenas o claustro do quarto, mas também do quadro fílmico, a forma como o seu corpo atua no plano

pode ser compreendida pelo que Deleuze (1983) chama de errância. Para o autor, há um trabalho no interior do quadro cinematográfico capaz de obter "grandes efeitos de ressonância, operando o confronto de um mesmo espaço, uma vez povoado e outra vez vazio" (DELEUZE, 1983, p. 139). Os movimentos que esvaziam e preenchem os quadros os conectam entre si, proporcionando ao olhar a percepção de imagens-ação, nas quais há uma sensação de extravazamento da realidade do plano. Para ele, uma consequência das mudanças no paradigma cinematográfico que emergem no período posterior à segunda guerra, quando o modo de fazer filmes instaura processos de transição temporal, nos quais

os personagens se encontravam cada vez menos em situações sensório-motoras "motivadoras" e cada vez mais num estado de passeio, de perambulação ou de errância que definia situações óticas e sonoras puras. A imagem-ação tendia então a explodir, enquanto os lugares determinados se velavam, deixando emergir lugares quaisquer onde se desenvolviam os afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera interminável (DELEUZE, 1983, p. 140).

Para Deleuze, a ruptura com uma dimensão espacial restritiva conferia também um sentido migratório aos corpos das personagens, que se guiavam por rumos que se explicavam pelas relações que sucediam fora da tela, como os contextos sociais de então. Ele se referia ao momento de eclosão cinematográfica das vanguardas artísticas do pós-guerra – como o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa –, munidas de certa crueza e visceralidade na abordagem dos corpos, aos quais buscavam investir da aparência de realismo cinematográfico. Nestes cinemas, a "forma-perambulação se libera das coordenadas espaço-temporais [e] passa a valer por si mesma ou como expressão de uma nova sociedade" (DELEUZE, 1983, p. 237). E este perambular nomádico do corpo que move o quadro acentua-se na segunda metade do filme, quando o espaço de contenção deixa de ser o apartamento e se acomoda a outros quadros, exteriores à casa.

Da clausura de sua sobrevivência no privado, a personagem Akerman-Julie passa a um plano em que é vista pedindo carona numa rodovia. Recebida no caminhão pelo personagem que virá demarcar o espaço-temporal *ele*, pois é o corpo dele que atrai para si a câmera, desta vez, estando a diretora-personagem fora do centro do plano, e muitas vezes fora de campo. Seus primeiros minutos de convivência no interior do caminhão transcorrem em silêncio. O som, antes demarcando o tempo e as sensações da personagem Akerman-Julie, surge para exibir o grau de distância entre os dois, que coabitam o mesmo plano e o mesmo interior – em cenários claustrofóbicos, como é dentro do caminhão, ou mais amplos. Nos primeiros momentos da viagem, permanecem silenciosos, num dos planos ela dorme no banco de trás, enquanto ele

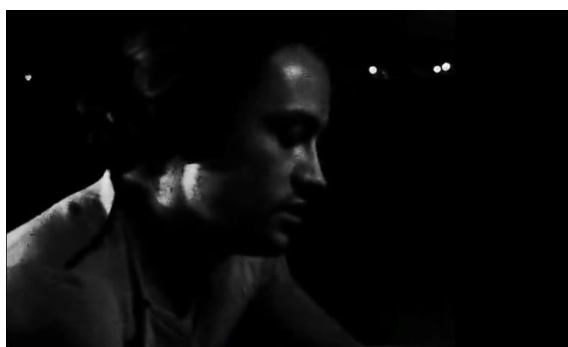
dirige, em primeiro plano. Na parada para o jantar, permanecem postados um ao lado do outro, o som de um aparelho de televisão permeia o cenário e ambos são filmados da perspectiva desta, que emite os ruídos que lembram um programa sensacionalista. A câmera captura os olhares dispersos para a programação, a duração da cena enfatiza a impessoalidade entre ambos, que não se tocam e se expressam em poucas palavras e gestos comedidos. Com raras trocas de olhares, porém empáticas.

Em outra locação, um bar lotado, ambos se misturam à multidão, mas a personagem Akerman-Julie se afasta do centro do quadro, quase saindo de campo. É nos últimos minutos da carona que eles conseguem desenvolver alguma intimidade. O motorista, em primeiro plano, filmado enquanto dirige – em alguns momentos se enxerga o braço ou o perfil de Akerman/Julie, embora esteja quase fora de quadro.

O motorista, então, ocupa o primeiro plano, num monólogo que dilui completamente a presença da passageira. A câmera exhibe seu rosto, enquanto ele fala, sem interrupção, buscando com algumas frases interrogativas a empatia da sua interlocutora – que em nenhum momento lhe contradiz, mas participa pouquíssimo, apenas emitindo algum sussurro fático ou afirmativo. Parte dele a introdução de uma dimensão erótica nos diálogos, relatando confidências explícitas em torno de detalhes de sua vida sexual e mesmo de sentimentos incestuosos, ainda que velados.

Ao estabelecer as condições de erotismo, os personagens se engajam numa atividade sexual ritualizada e pedagógica que parte da condução do motorista. O plano fecha-se em parte de seu tronco, centralizando o rosto. Com os comandos de sua voz e os movimentos de seu ombro, deduzimos que ele coordena e dirige os movimentos da personagem, ao mesmo tempo em que segue dirigindo o caminhão. Ela atua permissiva, ainda que silenciosa. Não há entrosamento corporal além do contato destinado à condução dirigida do braço de Akerman/Julie. O motorista surge no plano imerso entre sua expressão prazerosa e a atenção demandada pelo volante, tomado pelos movimentos invisíveis da personagem (Figura 21).

Figura 21: Ele.



Fonte: Captura de imagem.

O silêncio da personagem a inscreve em outro contexto de contenção. Não da falta de desejo, já que seu consentimento e empatia o expressam. Mas pela sua diluição num espaço coadjuvante do ponto de vista fílmico, absorvida por um contexto repleto de ruídos e da mecânica da urbanidade, no interior do caminhão em que viaja. Em seu processo de deslocamento o gesto é comedido e, por vezes, invisível. Novamente ela se vê retida em um espaço do qual não pode sair deliberadamente, por alguns momentos, mas desta vez não vemos a sua imagem.

Por fim, o filme exhibe a última ambiência temporal. A casa da amante, que ela surpreende numa visita não programada. Como contraponto ao minimalismo e despojamento dos ambientes anteriores, a casa está repleta de móveis, molduras, livros, plantas. Diferente do apartamento de Akerman/Julie, essa é povoada e aparenta ser habitada.

A princípio tratada como uma visita apenas temporária, ao alegar que está com fome – nos três espaços do filme há uma relação compulsiva da personagem com o alimento – Akerman/Julie permanece e usa a mesa de refeições como recurso para uma aproximação com a namorada reticente. Niveladas, Akerman/Julie senta-se à esquerda, enquanto a namorada ocupa a cabeceira e o centro do quadro, a proximidade da mesa favorece o contato amoroso.

No quarto da casa da amante, desta vez novamente um plano conjunto exhibe com cenografia mínima, basicamente uma cama. Nele, a textura clara de seus corpos salta, irradiada pela brancura dos lençóis e o preto e branco da película. Ao longo de onze minutos e poucos cortes, Akerman/Julie e sua namorada engajam-se num ato amoroso cuja coreografia remete a movimentos de luta marcial, o tempo fílmico e o ritmo evocam a sensação sinestésica de um enfrentamento. A errância afetiva das duas personagens e sua busca de controle surgem do balé das pernas e braços das atrizes em cena – que lembram às vezes uma serpente de ouroboros, tão confundidas aparentam (Figura 22). Com seus gestos, buscam justapor-se e nivelar-se, numa medida de forças que alterna sucessivamente as posições de ambas. Ainda que grande parte da cena esboce uma *performance* de força quase violenta e intensidade dos corpos, enredados numa trama, há um momento de trégua, quando a dança bélica cessa no acordo de um beijo – que também ocupa a centralidade do plano.

Mayne (1990) ressalta que a perspectiva ampla dos enquadramentos reforça a paridade fílmica dos corpos lésbicos e disside da vinculação com o enquadramento pornográfico, que também inspira alguns elementos do cinema narrativo – como os *closes*. Além dessa evidência, podemos ressaltar que o poder atrativo e disjuntivo do corpo de Akerman/Julie em cena, a forma como ele cruza ambientes desenhados geometricamente para reter e reproduzir códigos de

intimidade e os decodifica pela potência de seu gestual e da errância desses gestos em relação aos objetos e outros corpos em campo, significa uma *mise en scène* por intermédio de um *corpo vivido*.

Figura 22: Elas.



Fonte: Captura de imagem.

Sobre os filmes de Akerman, Deleuze diz ainda que eles instituem um "*gestus* do feminino" (DELEUZE, 2005, p.235), pelas reações corpóreas que surgem como rasgos das rupturas sociais movidas pelas personagens. Para o autor, Akerman talvez se coloque um certo problema, tanto pela aparência teatralizada quanto pela estilização repetida dos gestos ressaltar esse encarceramento do feminino à vida privada. Em vez de estilização, compreendemos as repetições como *performance*, deliberativa das forças do corpo, que as utiliza em seu deslizamento para o mundo público – a viagem da personagem – e na direção de uma afetividade não normatizada – o enfrentamento amoroso com o corpo da namorada. Portanto, para uma subjetivação nômade do corpo fora dos rituais prescritivos. Ainda que isto não se concretize no universo do filme.

O *corpo vivido* se desloca de superfícies e relações condicionadas, atravessa espaços e constrói tempos em gestos que prolongam o plano; e desprende sua força cinética em torno da liberação processual de sua condição doméstica, invisível, inaugurando visibilidades por meio da *performance*.

3.4.3. *Le camion*: a corporificação do invisível e a voz *performativa*

Marguerite Duras, escritora, diretora e roteirista, é um nome expressivo da história do cinema francês e esteve à frente de sua vanguarda cinematográfica ao longo de várias décadas. Seu primeiro aporte notório para o cinema foi o roteiro de *Hiroshima, mon amour* (1959), dirigido por Alain Renais, com quem contribuiu ativamente ao longo das filmagens (KAPLAN, 1995). É também reconhecida como escritora profícua e pelo seu protagonismo no movimento literário do Novo Romance francês. Que propunha uma desconstrução do romance, movida por uma narrativa fragmentada e guiada pelo fluxo de consciência das personagens – proporcionando uma leitura perceptiva pelas sensações que evocava, sem o excessivo uso de descrições físicas das imagens.

Tornou-se diretora quando já possuía uma carreira literária. Entre as duas atividades, fez filmes de notório engajamento político e escreveu livros em que tratava da condição das mulheres, antes de este se tornar um tema recorrente na manifestação das micropolíticas contemporâneas. Sua trajetória transparece que ela antecipou diversos desdobramentos políticos da arte e do protagonismo das mulheres, numa obra esteticamente transgressora.

As posições arrojadas de Duras eram forjadas numa concepção anárquica de governo e sociedade. Apostava, por exemplo, no movimento *hippie* e sua habilidade de constituir comunidades fora do esquema de produção industrial e da lógica convencional de comunidade. Interessava-lhe sempre o espaço de "fora", a opção pelas margens. Segundo Kaplan (1995), isto ocorria porque ela havia se desiludido particularmente com os mecanismos da política institucionalizada e do individualismo dessas lideranças, mesmo as de esquerda. Duras era extremamente crítica às desigualdades sociais, à invisibilidade política das mulheres e das classes trabalhadoras no interior dos partidos.

Sua opção pela construção de uma literatura fora da literatura e um cinema fora do cinema deve-se também à consciência dessa invisibilidade. Como escritora, busca evidenciar o silêncio como uma condição do isolamento das mulheres: "o que a mulher escreve é, na verdade, uma tradução do desconhecido, como se fosse uma nova maneira de comunicação, e não uma linguagem já formada" (DURAS *apud* KAPLAN, 1995, p.135). Seu projeto de implodir o conhecimento pelo conhecimento voltava-se à constituição dessa forma de comunicação avessa às regras, onde sua voz fosse possível. Como cineasta, busca constituir um espaço para as imagens onde sua existência seja visível, mas não pelas vias regulares.

Ao voltar-se para o cinema, leva ao cinematográfico sua percepção da palavra, como geradora de campos cognitivos e sensoriais que marcam o entorno de seus filmes. Ao mesmo

tempo, constrói uma obra em que as personagens são corporificadas num sentido mais amplo, por esse interlúdio afetivo entre a matéria do corpo e o corpo das palavras.

Maule (2009) destaca que Duras havia declarado como projeto cinematográfico "destruir o texto" (p.47), dilatando as propriedades representativas da palavra. Ela inscreve seu trabalho no cinema também de modo disruptivo, promovendo descontinuidades entre o tempo e a imagem, valendo-se da materialidade e dos recursos de edição e montagem como "território fecundo para a exploração de novas estratégias de representação através de diferentes mídias e em oposição às normas tanto literárias quanto cinematográficas" (MAULE, 2009, p. 47).¹⁰¹

Esse tipo de experimentação nós percebemos em *Le Camion* (1977). Neste filme, a história é contada pela sucessão de dois fluxos que se alternam sucessivamente pela montagem intercalada, e terminam por se sobrepor, do ponto de vista da percepção. Num deles, no interior de uma casa, dialogam os dois personagens, vividos por Marguerite Duras e Gerard Depardieu. No outro, são exibidas imagens de estradas, longos planos gerais de carros cruzando rodovias e câmeras subjetivas do ponto de vista de um motorista de caminhão, sem que haja a centralidade de uma figura humana.

Na casa, os planos são geometricamente articulados para exibir os dois em cena da forma mais simétrica possível¹⁰². Em torno de uma mesa, uma escritora – a própria Duras – e um ator – Gerard Depardieu – discutem um texto (Figura 23). Alcançamos a condição de "escritora" e "ator" pelas posturas de ambos, e no caráter exploratório que as perguntas e os questionamentos de Depardieu irão estabelecer entre os dois e no universo do filme.

Mas, também pela força da presença de ambos, ao menos se considerarmos o cenário francês, a situação tecida em tela é complementada pelas posições que ocupam. Duras se porta como uma autoridade, enquanto lê e explica as condições do seu texto. A descrição lida nos primeiros minutos do filme, de uma paisagem invernal e azulada, é exibida com o *voice over* da voz de Duras e coincide com as imagens das rodovias sob um céu cinza invernal. O personagem de Depardieu pergunta: " – É um filme?". Ela responde: " – Pode ser um filme", hesitante. Mas confirma em seguida: " – É um filme".

Os personagens despontam e avançam, na continuidade da leitura de Duras, como uma mulher de "certa idade, com roupas da cidade", que pede carona na estrada, e é acolhida por um

¹⁰¹ Tradução livre de: " fecund terrain for exploring new strategies of representation across different media and in opposition to both literary and cinematic norms".

¹⁰² Duras era reconhecidamente de baixa estatura, Depardieu tem 1,80m de altura e um físico imponente.

motorista de caminhão em seu curso. Mas o decurso dos diálogos e das posturas irá corporificá-los como duplos de Duras e Depardieu.

Figura 23: Duras e Depardieu



Fonte: Captura e manipulação.

Na medida em que o tempo fílmico avança, contida dentro do quadro no interior da casa, e restrita apenas à leitura do texto – de modo formal, recitado – Duras invade o quadro das imagens que circulam na rodovia, investe-se do corpo imaterial e especulativo da "dama do caminhão", como virá a chamá-la, mais de uma vez, no decorrer da leitura. E Depardieu incorpora também o personagem do motorista, investiga sua intencionalidade e, a partir de dado momento, passa a responder pelo que ele sente e a validar suas atitudes.

A leitura de Duras é intencionalmente vaga. Ela evita descrições detalhadas sobre o cenário e as pessoas dentro dele: "a paisagem é irrelevante", diz em resposta à Depardieu. A trilha sonora – variações de Beethoven sobre um tema de Diabelli, interpretadas pelo pianista Pascal Rogé – demarca as transições entre dos dois espaços-temporais fílmicos, a sala da casa e o universo das estradas. Nestas, o piano ecoa, ritmando a celeridade dos carros cortando o panorama. A palavra móvel de Duras não apenas migra de seu corpo físico e percorre as

instâncias viajadas pelo caminhão, mas faz às vezes de um fluxo de consciência por meio do qual a voz adere aos caminhos da estrada.

A leitura de Duras é performativa. Sua voz é, a um só tempo, corpo, paisagem e sensações. Visíveis naquilo que descreve de forma gradativa – os olhares e sensações entremeados durante a aproximação que irá ocorrer entre os personagens imateriais, na estrada, o tipo de música que se ouvirá na dimensão do caminhão constrói um plano imaginário, dimensionando os objetos com os quais o corpo de sua personagem/duplo irá se relacionar. Informa, por exemplo, que há outro homem dormindo na boleia e dormirá durante todo o filme. Também indica o tipo de música que irá tocar no rádio.

Por mais de uma vez, ao longo do filme, Depardieu pergunta a Duras quem seria aquela mulher. As respostas dela são vagas. Na primeira vez, ela diz apenas: "uma mulher de classe baixa¹⁰³, entende?", e ele concorda. A relação entre Duras e Depardieu é construída cinematograficamente de modo a que se possa perceber a força da primeira. Instituída por recursos que desdobram a potência de seu corpo pequeno e acomodado na cadeira: o domínio da palavra, seja para impô-la, provocar ou para negar descrições que não estão em seus desígnios autorais. Plano e contraplano desenham uma mecânica fílmica entre os dois, diretora-roteirista e ator, que irá sobrepor-se ao engajamento entre as personagens invisíveis que dialogam na trama paralela.

Embora o texto literário das descrições de Duras gere uma carga de intensidade no filme, pela força do conteúdo que ele evoca – ela alude a espaços como um "sublime deserto de uma terra esvaziada" –, é o tom impositivo de sua voz que o torna tão presente. Por exemplo, ela diz de sua personagem-duplo que ela "canta", em momentos de forte carga dramática, entrecortando situações de estresse no diálogo com o motorista. Nestes, a trilha de piano surge para simular a intensidade de seu canto. Mas é a melodia na voz melancólica de Duras que empresta uma nota de tristeza à sua personagem.

Outros elementos são atraídos à trama pela voz/leitura de Duras. À aparência errante de sua personagem, que, segundo o seu relato, havia se aproximado do caminhão num trecho inabitado da estrada, somam-se outras inscrições condicionadas a questões sociais, ligadas ao momento político vivido pela França. Emergem diálogos sobre classe, sindicalismo e sobrevivência. A personagem oscila entre uma utopia marginal e um ceticismo apocalíptico.

Em determinado momento afirma que "toda revolução é possível", em outro contradiz: "que o mundo se arruíne é a única política". E quando questionada pelo seu

¹⁰³ Duras usa a palavra *déclassé*.

interlocutor/motorista a respeito de suas motivações políticas, ela (na voz/leitura de Duras): "aponta para a janela do caminhão e mostra o fim do mundo", apontando para o mar.

Mas, o mar virtual não surge nas imagens de estrada que se seguem a essa sequência. É parte da errância encadeada pela personagem/duplo, um fim alentador para os males, uma perspectiva estabelecida pela sinestesia entre as imagens da estrada de céu azulado, a trilha do piano, e a voz de Duras nos guiando para: "O fim do mundo, a morte, o mar, a solidão na terra e em todo o sistema planetário".

A errância da personagem se dá pela forma como a voz/leitura estabelece domínio sobre os planos. Inclusive borrando os limites entre a ilusão e a matéria fílmica, construindo as evidências em torno da imaterialidade material do cinema. Em dado momento, ela chama a paisagem que se vê do ponto de vista de onde estão sentados, no interior do caminhão, de tela, quando diz: "tudo está no todo, em toda parte, a todo tempo.(...) Lá diante de nós na tela. (...) A estrada à nossa frente". Em outro momento ela burila os gêneros cinematográficos: ao descrever a solidão amorosa da personagem, Depardieu a indaga: " – É um filme de amor?". E ela responde que sim, é um filme de amor. Pois é um filme sobre tudo.

Ao mesmo tempo em que corporifica a personagem, em sua leitura, Duras alarga o próprio corpo para um limite intangível, e dilata a imagem do caminhão e de sua cabine vazia que aparece no fluxo de imagens que intercala o espaço-temporal de seu diálogo com Depardieu.

Duras destaca que eles têm pouco em comum, mas se encontram encarcerados no mesmo lugar, vêem a mesma paisagem, ao mesmo tempo e a partir do mesmo espaço objetivo. Mesmo entendendo que as condições do encarceramento são diferentes para ambos, pois é ela quem está sendo transportada, e é ela que não tem profissão aparente, nem sabe-se de onde veio, esse nivelamento cria uma proximidade entre os dois que se estabelece a partir do sentido que o plano imaginário da estrada que se descortina diante deles (a "tela" que se abre no espaço da cabine do caminhão) (Figura 24).

Nesse nivelamento pode estar implícita a ideia de Duras sobre a espectralidade do cinema, pois ela diz: "eu os vejo encarcerados na cabine, ameaçados pela mesma luz. (...) [Na] câmera escura, um fluxo de luz. O medo da catástrofe, o conhecimento político".

As descrições de Duras são também sensoriais – remetem ao tempo, à infância, fazendo ressoar a distância entre os dois corpos encarcerados no caminhão. A personagem que não diz de onde veio – apenas sugere ter escapado de um asilo psiquiátrico – não oferece justificativas objetivas sobre suas motivações. Ela se mostra desiludida com as ideologias socialistas e a

teoria de Marx, o que proporciona uma indisposição com o motorista, que se declara afiliado ao sindicato e membro do partido comunista.

Figura 24: O caminhão, a cabine e a "tela".



Fonte: Captura e manipulação.

Duras envereda por um debate em torno da alienação e do reacionarismo. Os personagens/duplos falam de proletariado e luta de classes como parte da sua motivação interior, mas não necessariamente de suas ações. A personagem de classe baixa – decaída socialmente, talvez – parece enaltecer as contradições entre capitalismo e socialismo como elementos de sua própria angústia existencial, enquanto o motorista aferra-se ao prospecto de sobrevivência política pela via da revolução.

Em princípio, no texto lido, não estão visíveis todas as marcas corporais da personagem feminina, das quais se poderia deduzir a totalidade de sua condição social. Além de ser uma

mulher, de certa idade, que já não é interessante – segundo parcas revelações de Duras. A personagem não diz dos motivos da viagem apenas que irá visitar a filha e o neto, cujo nome é Abraham, mas declara, por intermédio da voz/leitura – que não introduz apenas diálogos, mas fluxo de consciência –, que o neto não é judeu, e possivelmente fora inventado.

A tensão entre coletividade e individualidade, presente nos diálogos dos dois personagens encarcerados no interior do caminhão, abre uma fresta espaço-temporal que nos permite compreender a fugacidade desses corpos políticos. A um só tempo, Duras engendra um corpo fílmico para o seu texto, feito de virtualidade, e um *sensorium* temporal que regula os limites dentro e fora da tela, e as transições entre arte e política, nos moldes rancierianos.

Em meio à tensão de um diálogo sobre política com o motorista, ela irá dizer, aludindo à voz virtual de sua personagem/duplo e ao mar invisível: "escute, ela canta, ela fecha os olhos e canta. Ouve-se o mar". Seu deslocamento político está na errância de seu corpo fílmico – duplo e físico, como é também a escritora/diretora, ao conduzir uma trama que se bifurca entre um material e um imaterial que na verdade são desdobramentos performativos da ficção. Sua voz/leitura é entrecortada propositalmente, como também é proposital a construção desse corpo a partir de contradições. Pois são parte do projeto político de Duras, de sua ideia de cinema, de política, de literatura e de mundo.

Próximos ao final do filme, os personagens no fluxo da casa, espaço das leituras, aparentam cansaço. Duras pergunta se Depardieu deseja fazer uma pausa, mas avisa que já está acabando. O filme proporciona também essa sensação sinestésica de jornada, do cansaço de corporificar essa segunda dimensão fílmica (do caminhão), que é ainda mais real e verossímil que a primeira – já que a casa é apenas um ensaio, um esboço. No entanto, não se trata de uma natureza platônica da representação, mas de uma declaração de vínculo entre os corpos imateriais, imaginados, e os corpos físicos, que planejam torná-los um filme. Quando de fato ambos estão corporificados na distância que possibilita que se compreenda a história.

Em certo momento Depardieu pergunta pela segunda e última vez como é a personagem. Duras, desta vez, responde, num plano fechado de seu rosto que amplia a sua voz firme: " – Pequena, magra, grisalha, banal, tem essa nobreza da banalidade. Ela é invisível. Toda noite ela detém os caminhões e conta a sua vida pela primeira vez".

O corpo virtual da personagem então é fundido ao corpo de Duras, cuja aparência física fortalece os aspectos da descrição. E a invisibilidade humana da personagem feminina se confunde com a invisibilidade da Duras escritora/diretora, oculta por trás das histórias que conta e dos filmes que faz. A linguagem literária da escritora é conduzida ao mundo fílmico por meio

da sua voz e da sua *presença* fílmica. É uma palavra corpórea, pois é gerada pela potência de seu corpo. Rancière afirma que:

[a] língua das imagens não é uma língua. É a força de um corpo que constrói sua própria *performance* atravessando-se diante dos encadeamentos dessa língua. É um compromisso entre poéticas divergentes, um entrelaçamento complexo das funções da apresentação visível, da expressão falada e do encadeamento narrativo (RANCIÈRE, 2012b, p. 80).

A voz/leitura de Duras não é uma leitura. É a constituição de uma contiguidade fílmica. A *performance* de seu corpo pequeno, frágil e já envelhecido atravessando planos pela errância que sua palavra esculpe no espaço-temporal fílmico, onde por se mostrar invisível, torna-se mais nítida.

Duras, Akerman e Deren constroem então perspectivas de corporeidade fílmica que acentuam a intimidade construída no interior dos planos como um encarceramento, numa realidade fílmica vinculada ao privado (os cômodos da casa, o sentido mesmo da domesticidade) e o gesto – físico ou imaterial – como elemento condutor entre os planos, que proporciona transições espaço-temporais com dimensões da vida pública constituídas no campo fílmico – a viagem, a carona, o mar. Buscam a evidência do banal, do cotidiano e do repetitivo como uma possibilidade de uma visibilidade geradora de liberação – do corpo para fora dos encarceramentos da tela, em transições que acentuam o caráter nômade de sua *performance*.

4. O Corpo vivido

4.1. A matéria e o real

No capítulo anterior, buscamos investigar filmes que expressavam projetos artísticos bastante vinculados à presença dos corpos das realizadoras, tensionando a estrutura e a forma fílmica de modo a demonstrar os trânsitos de suas personagens entre público e privado. Observamos que aspectos tecnológicos e formais evidenciam uma estética povoada de contradições no que diz respeito à visibilidade artística destas, quando de sua *presença* simultânea dentro e fora do quadro.

Neste capítulo, enveredaremos por um desdobramento desta *presença* em obras que não declaram os mesmos pressupostos de arquitetura fílmica na estruturação da narrativa, a coincidência entre o corpo em cena e o corpo como uma marca da realizadora se dá em outro grau, embora hajam intersecções e sobreposições comuns a estas propostas e àquelas anteriormente analisadas. Tratam-se de filmes feitos com outros pressupostos tecnológicos e um aparato e intenção que aproxima o/a realizador/a dos objetos filmados, usualmente classificados como pertencentes à vertente do cinema documentário. A problemática do documental, diferente do cinema narrativo, não está centrada apenas na ordem sequencial ou estrutural do filme. Sua construção corpórea passa também por uma afirmação enquanto documento factível, ancorado no real.

Embora todo filme seja um resíduo da matéria corpórea, o cinema documental constrói o território de sua encenação sobre essa evidência. Nessas produções, os planos costumam possuir outro peso, contorno e angulação. A câmera na mão, a imagem de arquivo, a entrevista – em vez dos espelhados “plano e contraplano”, embora estes surjam, mas menos insistentes – reproduzem esse sintoma de realidade e compõem aspectos relevantes de sua estética, mas esta não se resume a eles. Revestem-se também da própria materialidade do tipo de filmagem empreendida, com o amplo uso do vídeo e tecnologias mais rudimentares de revelação, como os filmes gravados em película super 8, 8mm e 16mm. A dimensão espaço-temporal terá diferentes relevos e texturas.¹⁰⁴

O corpo nessas imagens costuma assumir outra sorte de mobilidade e também de espessura. A evidência do sujeito por trás da câmera não é ocultada pela concepção fílmica ou

¹⁰⁴ Estamos pontuando algumas das características que fazem a heterogeneidade que concerne aos documentários, de modo algum postulando que tais artifícios sejam exclusividade deles, sobretudo por compreendermos que a delimitação por gêneros não é uma hipótese de nosso trabalho nem o eixo dessa investigação.

delineada pela ação da realizadora-personagem no interior dos quadros. O sujeito, em geral, está postado na condição de olho, com a câmera subjetiva, conduzindo imagens.

A temporalidade também é destacada por outros recursos e a noção de espaço muda. Se, antes, o quadro e o fluxo da narrativa constituíam os campos em que se articulava a visibilidade, a câmera subjetiva irá reposicionar o ponto de vista do corpo, atuando como a visão direta. A invisibilidade e a visibilidade passam a articular uma distância, o que se vê depõe a respeito da condição de quem está vendo (com o olho da câmera). O visível irá se construir também como uma completude, algo que emerge para relacionar-se com o corpo que filma, dando as coordenadas de um olho tático.

Há duas camadas que se entrelaçam. A primeira diz respeito à própria compreensão deste tipo de cinema. A segunda, às formas como iremos admitir a presença do corpo dentro dele. Comolli (2008) irá ressaltar a importância da presença fílmica como algo que projeta certa classe de documentários que se difundiram a partir dos anos 90, nos quais "ator" e "personagem" central são um só, em obras fílmicas dotadas de caráter testemunhal, que promove o enlace entre a voz autorreflexiva, a experiência e a estética. Aproximando, deste modo, a experiência do corpo filmado à do corpo que olha a tela. Sobre isto, posteriormente ele irá declarar que:

Unir o olhar ao que se olha: isso faz um documentário. Levar o espectador ao plano. Revelar uma homologia dos lugares entre os espectadores dentro do filme e os espectadores que o assistem, uma nuance de que aos primeiros se obriga à força, enquanto os segundos consentem, mais ou menos voluntariamente, na obrigação de mobilizar seu olhar, e este consentimento é também uma afirmação subjetiva por si (COMOLLI, 2010, p. 122-123)¹⁰⁵

O olhar é, portanto, central em sua obra, pois, além da presença do espectador – sem a qual um filme não se realiza por completo –, a subjetividade evidenciada nos registros (a câmera que filtra e enquadra a matéria) opera promovendo um sentido de visão. Em sua concepção de cinema, o autor insiste naquilo que ele irá traduzir como *risco do real*, e na potência do documento não roteirizado e impolido – opondo-se a uma ordem que, para ele, seria um atributo da ficção.

Comolli é, portanto, mais assertivo quanto à deliberada condução deste olhar e aos incômodos que ele poderá instalar no espectador. Ao delinear, de certo modo, as convenções

¹⁰⁵ Tradução livre de: "Unir la mirada y lo que se mira: eso hace un documento. Llevar el espectador al plano. Revelar una homología de los lugares entre los espectadores dentro de la película y los espectadores de la película, con el matiz de que a los primeros se los obliga a la fuerza, mientras que los segundos consienten más o menos libremente a la obligación de movilizar su mirada, y este consentimiento es también una afirmación subjetiva de por sí."

do documentário orientadas por sua capacidade de captar os vestígios do real, instituindo um espetáculo que irá avançar além do que os contornos da ficção permitem, o autor demarca uma distância entre o filme documental e ficcional e opta por não ultrapassar as conexões e elementos que lhes são comuns.

Entendemos que as contribuições de Comolli (2008, 2010) ressoam na perspectiva ontológica de cinema que delineamos a partir do **Capítulo 2**, entretanto, nosso ponto de vista acerca da materialidade articula aproximações um tanto distintas das tracejadas por ele, que terminam por ladear o documentário à parte, com seus atributos e especificidades. Ainda que o autor reconheça a constituição de ordem materialista e subjetiva como algo comum a todos os cinemas.

Neste sentido, recorremos novamente às *distâncias* evocadas por Jacques Rancière, que entrecruzam todos os capítulos deste trabalho, justamente porque problematizam que há instâncias percorridas entre as polaridades estabelecidas pela crítica, e é no espaço desses intervalos que se pode vislumbrar mais profundamente a densidade política dos projetos artísticos contemporâneos. Rancière atribui, como já vimos, estas coexistências e contradições como próprias de um regime estético da arte, no qual o cinema se destaca por sua forma, que promove convergências entre arte e espetáculo, rompendo com a suposição de imobilidade e passividade que o regime representativo destina a ambos. Munido desse pensamento, no qual prevalece o enfoque em torno das relações, em vez de nas oposições, da arte contemporânea, ao pensar o lugar da visão e da política do documentário, este autor caminha por atribuições não tão diversas das que utiliza em suas análises do cinema ficcional.

Rancière (2005b) se permite percorrer os diversos cinemas norteados pela perspectiva de que esta é uma arte convergente – do ponto de vista técnico, estético e político. E que é o cinema que virá matizar a organização do que ele propriamente entende como regime estético, sendo a ficção parte indissociável de todo e qualquer cinema, que apenas se articula de forma distinta nos intervalos e gradações promovidas pelas distintas práticas cinematográficas.

O cinema seria aquele capaz de mostrar as coisas num universo que agrega tanto a poética da interpretação quanto a capacidade de reter ideias próprias a partir do que se enxerga num filme, além de mirar-se numa poética da verdade que é própria da ficção, presente nos heróis modernos, tais como Don Quixote, em sua busca que funde o lúdico e o verossímil. Assim como estes textos, o mundo do cinematográfico se destaca por sua capacidade de intercalar matéria e ilusão. O autor esclarece que:

o cinema é a arte que experimenta em maior medida o conflito entre essas duas poéticas ou trata de bem combiná-las. Combinação do olhar do artista

que decide e do olhar mecânico que registra, combinação de imagens construídas e de imagens vividas, costuma fazer desse duplo poder um simples instrumento de uma substituição da poética clássica. Em troca, é a arte que pode elevar a seu mais alto poder o duplo recurso da impressão muda que fala e da montagem que delimita as potências de significação e os valores de verdade (RANCIÈRE, 2005b, p.185)¹⁰⁶.

O cinema seria esta arte que materializa e corporifica a concretude a seu próprio tempo. Para Rancière, essa potência do real está em todo o cinema, em seus corpos e na sua condição de via intermediária entre vida e arte que abastece tanto a feitura do filme (aspectos materiais) quanto aquilo que se faz a partir da experiência de ver filmes (aspectos sensíveis). Essa distância entre ver e fazer permite que o cinema e o mundo material não se separem nem se unam indefinidamente, mas, mantenham-se articulados, como interface análoga um do outro. Assim também ele enxerga o tênue fio que separa o filme de ficção e o documentário. Rancière entende o cinema documental como um gênero da ficção e seu potencial subjetivo – a presença e evidência do olhar, do arquivo e do documento – como uma *ficção da memória*. Ou seja, uma capacidade de estabelecer um elo entre as recordações físicas e a projeção fílmica.

Não apenas endereçando o olhar numa busca por desnudar a realidade em sua concretude, mas num trato com o factual que encontra na tradução fílmica do real não "um efeito a ser produzido, mas um dado a ser compreendido" (RANCIÈRE, 2005b, p.182), e encenado dentro da realidade do filme.

A memória se instala, desse modo, na ficção, a partir dos intervalos que esta é capaz de promover entre a heterogeneidade dos elementos – materiais e expressivos – que compõem o cinema, agregando, a um só tempo, os rastros do real, a evidência de seus arquivos e também a forma como estas verdades se dissipam no plano do visual. Além disso, a complexidade dessa ficcionalidade do documental também reside no fato de que o olhar entrega a *presença* do/a realizador/a, não apenas por seu corpo fílmico interiorizado na dimensão do quadro, mas pelo deslocamento que seu olho promove a partir da exterioridade da câmera, considerando-se que muitas produções partem desse engajamento entre o olho e a câmera como uma premissa da participação ativa do/a realizador/a.

¹⁰⁶ Tradução livre de: "el cine es el arte que experimenta en mayor medida el conflicto entre las dos poéticas o bien trata de combinarlas. Combinación de una mirada de artista que decide y de una mirada mecánica que registra, combinación de imágenes construidas y de imágenes vividas, suele hacer de ese doble poder un simple instrumento de ilustración al servicio de un sucedáneo de la poética clásica. Y, en cambio, es el arte que puede llevar a su más alto poder el doble recurso de la impresión muda que habla y del montaje que delimita las potencias de significación y los valores de verdad".

Ranci re explica que as intrincadas fontes das quais se abastece fazem da fic  o documental tanto mais complexa, porque encadeia imagens heterog neas, quanto mais homog nea, pois transparece uma dimensão da realidade com maior verossimilhança. O que faz do filme munido desses atributos, portanto, capaz de estabelecer concordâncias e discordâncias evidentes entre as duas vozes narrativas: mec nica e subjetiva. Engendrando uma memória fílmica que emerge sob o atestado de estar vinculada a uma primeira pessoa.

Aqui partimos da visão de Ranci re (2005b), do cinema documental como recriação de um vivido, com todos os lampejos de perdas e adaptações que a documentação desta memória conduz no mundo fílmico. Uma mec nica tecnológica e afetiva que extrai da materialidade seu modo de reter lembranças. Nos filmes que analisaremos a seguir, essa maneira de retomar o corpo por meio da reconstitu  o memorial, no plano do filme,   também um modo de restituir ou instituir corpos materiais e suas experiências do vivido. Associamos, portanto, a fic  o da memória ao conceito de *corpo vivido*, que dimensiona a experiência que cada corpo tem ao existir no mundo, como significado e consciência, por intermédio de seus sentidos, nas definições fenomenológicas de perspectiva feminista de Beauvoir (1967), Sobchack (1991), Moi (1999) e Young (2005) .

4.2. O corpo vivido como memória fílmica

No **Capítulo 1** buscamos evidenciar o dualismo das categorias corpo e mente, em sua fundamentação nos prim rdios da filosofia, observando o seu impacto no universo da arte – desde as concep  es de arte e artista até a persist ncia de certos padr es corporais. Também analisamos de que forma os estudos feministas percebem e criticam essas constru  es, considerando o incômodo que o feminismo material instala nas análises contemporâneas.

Fomos além e investigamos a categoria de *corpo vivido* – retomando a proposta de Beauvoir, adaptando-a   interpretação das potências corporais nas artes no regime est tico. Para a autora, o corpo feminino era visto como uma situação, uma moldura imposta mediante as adequações que a cultura investe nos corpos que "nascem mulheres" ao longo das suas vidas. No **Capítulo 2** retomamos essa ideia de *corpo vivido*, como um corpo gendrado que emerge em características das personagens e de seu entorno, em ritmos dados pela errância dos gestos e na alternância da montagem e do enquadramento cinematográfico. Aqui, buscaremos elucidar

de que forma o *corpo vivido* pode ser também uma condição da experiência cinematográfica, partindo dos aspectos memorialistas dos filmes documentais¹⁰⁷.

A retomada do *corpo vivido* a partir das abordagens de Beauvoir, e de suas leitoras contemporâneas (MOI, 1999; YOUNG, 2005) surge também como uma intervenção para articular a memória do vivido e as condições de existência corporal tais como se apresentam para as mulheres – a partir das contribuições destas autoras – aos processos de identificação por intermédio das conexões entre nossa percepção e o reconhecimento da matéria fílmica, com base nas contribuições de Vivian Sobchack (1991, 2004).

Antes de nos determos à especificidade do fílmico, é importante ratificarmos o porquê de uma teoria do corpo pautada numa obra precursora e já bastante revista e debatida – ainda que não necessariamente esgotada. Primeiro, porque as teorias feministas, abastecidas por uma práxis teórico-política, encontram-se sempre em processo de revisão. No momento atual, há vozes que apontam um possível "retorno ao material" (BARAD, 2003; ALAIMO; HEKMAN, 2008) e outras que entendem a dimensão biológica como um referente estratégico para a ação teórico-política (BRAIDOTTI, 2005; HARAWAY, 2009). O corpo com suas marcas e sua interioridade enquanto matéria desponta como aparato estratégico para a investigação de questões que tocam às mulheres e estão obscurecidas nas cátedras e agendas.

No caso da crítica cinematográfica de viés feminista, as leituras do *corpo vivido* propostas como abstração teórica para a compreensão de materialidade e espectralidade consideradas neste trabalho optam por um corpo que não destaca sua compleição de corpo gendrado, priorizando as variantes de projeção e identificação, dado o endereçamento que cada espectador pode fazer da matéria fílmica. Propomos uma pequena revisão que evidencie essa questão, latente nas perspectivas teóricas aqui trabalhadas, o que nos remete a uma retomada de Beauvoir.

De todas as críticas à Beauvoir, talvez Butler (1990) seja a de maior reverberação. Em seu livro *Problema de Gênero* ela aponta que a obra de Beauvoir já utiliza o conceito de gênero, embora não o sustente, apresentando-o a partir de uma apropriação cartesiana da dialética hegeliana, que atribui passividade ao feminino e direciona a condição de tornar-se mulher a um percurso determinista e ancorado na biologia.

¹⁰⁷ Há considerável literatura sobre autobiografias escritas, desta, decorrem algumas adaptações ao campo cinematográfico. Por exemplo, Lejeune (2008) busca adaptar sua noção de pacto autobiográfico aos filmes, após notar que nem sempre seria evidente a não vinculação ficcional, mesmo numa obra conceitualmente moldada à forma de uma proposta documental – como aquelas que ele denomina autoficções. Aqui neste texto, entretanto, partimos de uma compreensão de subjetivação considerando as questões de gênero que nela incorrem não sendo necessário enveredar pela questão do pacto, cuja prerrogativa diz respeito à relação entre realidade e a ficção no plano enunciativo.

Femenías (2012) discute que tanto Butler quanto outras críticas foram bastante taxativas em relação ao possível cartesianismo de Beauvoir por se deterem (e remeterem com mais frequência) aos aspectos existencialistas de seu trabalho, desconsiderando a sua dimensão fenomenológica. A fundamentação fenomenológica, ancorada na leitura de Maurice Merleau-Ponty, trabalha a ideia de consciência do corpo, não necessariamente de autoritarismo ou de voluntarismo na aceitação ou negação do corpo.

A autora frisa que tal consciência corporal não é uma instância do existencialismo ou um psiquismo, a corporeidade e a consciência são extensões uma da outra na relação perceptiva com o mundo. As potências mental, fisiológica e cognitiva estão dinamicamente atreladas à consciência, que é vista como uma dobra do mundo – parafraseando as palavras de Merleau-Ponty.

Compreender o corpo como situação, uma fronteira para a transcendência, não veda as possibilidades de que esse corpo possa ser transmutado, apenas esta não foi a prerrogativa do trabalho de Beauvoir. A autora partia de uma série de restrições políticas amparadas em condições vitais e factuais biológicas como estruturantes de uma matriz cultural corpórea, na qual a biologia atuava como artifício de fragilização.

Já Butler (1990) problematiza os dualismos e exclusões – verdadeiras, a obra de Beauvoir assume suas lacunas – do gênero *Outro* de Beauvoir, em seu percurso entre o condicionamento à objetificação e a subjetivação. Butler destaca que Beauvoir não admitia que a alteridade pudesse residir em fatores para além dos biológicos e ser contradita pelo gênero paródico e performativo, propostos por sua tese da desconstrução do gênero.

Butler esmera-se em destacar os dualismos presentes no conceito de gênero com sua obra, que atua numa necessária desestabilização. Beauvoir, de fato, não enfrentou as possibilidades de superação dessas condições de forma assertiva em seu texto, mas ele próprio é uma tarefa de superação, assim como o de Butler.

O *corpo vivido* de Beauvoir é aquele que fala da consciência das limitações de saber-se mulher no processo de integrar-se a um mundo no qual o feminino emerge de funções orgânicas ordenadas como um constructo social, para ela, é a cultura que agenda a biologia, não o contrário. Sua noção de *situação*, como uma construção a partir da socialização e codificação do biológico, reaparece de forma cíclica, sólida como nunca, como um problema para os estudos que destacam o lugar da mulher e sua constituição para estar e atuar no mundo.

O *corpo vivido* emerge como uma consciência sensível de si mesmo, de sua potência material e da capacidade de afetar e ser afetado pelo mundo físico. Para Sobchack (1991) esse

dialogismo também perpassa as dimensões da experiência cinematográfica como um todo. Ela assinala que a condição de estar diante da tela e endereçar nossa visão às muitas e efusivas formas que desta fluem nos leva também a percorrer o contato com um outro presente naquele espaço, "nós assistimos à experiência expressiva de uma experiência de 'outros', e também expressamos nossa experiência perceptiva" (SOBCHACK, 1991, p. 9).¹⁰⁸

Os sentidos de quem presencia a experiência sensível do cinema são parte preponderante na compreensão das formas que dele ressoam. A natureza cinética dos corpos atua nessa intersecção, entre o movimento exterior, dentro da película, e a interioridade física, as sensações e tensões ocasionadas pelas fendas dos sentidos - visão, audição, tato. Embora a autora destaque a visão como eixo da potência dos corpos cinematográficos, admite o engajamento de todo o nosso *sensorium*, nos sentidos que apreendem as coisas do mundo.

Organicamente estabelecidos, os sentidos permitem que gestos do "dentro" do filme estabeleçam uma continuidade com os gestos exercidos "fora" da dimensão fílmica, na constituição de uma dimensão subjetiva e material da tela como continuidade da vida. É pelo olho do espectador que passa essa experiência, que tanto apreende as condições fílmicas quanto elabora acerca do lugar indireto de comando desses movimentos ocupado pelo/a realizador/a da obra. A relação do espectador com o cinema passa por uma performance do invisível, na qual a consciência do movimento faz com que este se aproprie do que vê, tomando como referência sua própria performance da existência.

As alternâncias entre visível e invisível como mecanismos perceptivos dessa ontologia do cinema são, portanto, o espaço em que a identificação com os corpos fílmicos se compraz e deles extrai uma incorporação da experiência, por intermédio do referente material e das coordenadas diretivas que estas exercem na tela.

O regime de visibilidades do cinema, constituído de intervalos nos quais validações do mundo físico são sucedidas pelo sensível imaterial, é feito também a partir de nossa capacidade orgânica de nos percebemos, enquanto espectadoras, como parte e continuidade do mundo fílmico.

Deste modo, nosso *corpo vivido*¹⁰⁹, paradigma perceptivo das condições de nossa realização enquanto seres no mundo – sujeitos ou nos deslocando em busca da subjetivação –

¹⁰⁸ Tradução livre de: "we watch this expressive projection of an "other's" experience, we, too, express our perceptive experience".

¹⁰⁹ No original Sobchack (1991) grafa o conceito com um hífen: "lived-body", para dar ênfase à sua constituição diacrítica. Aqui não utilizamos a hifenização porque ampliamos a leitura de Sobchack, associando-a a Beauvoir (1967), Moi (1999) e Young (2005).

atua no processo de partilha dessa "carne" de memórias que subjazem à experiência e ao imaginário do fílmico. Trata-se de um sistema diacrítico em que nossa primeiridade deduz dos gestos na tela a sua mobilidade e existência como ser vivido, sendo a visão do espectador a responsável por alinhar e comutar esses processos.

O cinema, por outro lado, também proporciona essa comutação de dois mundos (material e sensível) no campo fílmico, como já vimos em Rancière (2005b), ele reorienta as coordenadas tanto do sentido do fílmico quanto do *status* da presença corporal.

No caso dos filmes com os quais trabalharemos neste capítulo, essa redefinição entre o dentro e o fora da tela se dá também pela percepção de uma presença corporal do realizador. A consciência proporcionada pela visão como eixo centralizador também está direcionada pela percepção de elementos do vivido não apenas como um experimento morfofisiológico, mas no reconhecimento dos processos vitais instalados pela articulação entre visível e invisível no dialogismo da expressão fílmica.

Percebemos indistintamente a mobilidade de um corpo fora de campo, assim como os preenchimentos que este promove no interior do campo, pelo endereçamento de seu próprio olhar. Há uma partilha que se instala a partir da visão, no reconhecimento desta ótica comutada. Sobchack compreende que:

Realizadores, filmes e espectadores todos usam concretamente a agência do visual e a experiência cinética para expressar experiência — não apenas para e por si, mas também para os outros. Cada envolvido no gesto visível da visão, realizador, filme e espectador, é capaz de comutar essa "linguagem do ser" no que seria o "ser da linguagem", e vice-versa. (SOBCHACK, 1991, p.21).¹¹⁰

Esse processo transcende o mero fisiologismo da adequação orgânica aos estímulos sensoriais e torna-se político quando dele se permite o entrelaçamento de questões do visível e do invisível, contorna o mundo fílmico de uma perspectiva de alinhamento do corporal e das tensões sobre estes corpos que fazem circular as noções de sujeito e objeto. Esta teoria da percepção, se associada ao corpo vivido como um constructo de gênero, nos permite também um endereçamento do visível como preenchimento do vital e um agendamento do material.

O *corpo vivido* é então aquele capaz de projetar e expressar sua *situação* e perspectiva, reposicionando e endereçando o seu sentido de estar no mundo, sendo tanto um "sujeito de ver e um objeto para ver" (SOBCHACK, 1991, p.53)¹¹¹. Sobchack destaca que este entrelaçamento

¹¹⁰ Tradução livre de: "Filmmaker, film, and spectator all concretely use the agency of visual, aural, and kinetic experience to express experience—not only to and for themselves, but also to and for others. Each engaged in the visible gesture of viewing, the filmmaker, film, and spectator are all able to commute the 'language of being' into the 'being of language', and back again".

¹¹¹ Tradução livre de: subject of seeing and an object for seeing".

é possível quando reconhecemos o ato de ver como algo que media nossa capacidade de estar no mundo, estruturando o eixo que faz com que passemos de sujeitos do olhar a objetos da visão pela consciência de que este é um contínuo e cíclico processo de significação. Neste ínterim está a importância do corpo vivido, que atua como...

a "abertura", através da qual a estrutura invariante da consciência ganha acesso ao mundo, mas é também algo que Merleau-Ponty gosta de descrever como uma "dobra" no mundo (uma boa insistência de que o corpo é parte da materialidade do mundo) (SOBCHACK, 1991, p.64)¹¹².

Desta dobra vem a noção de imanência e transcendência da qual Beauvoir (1967) se apropria, ao propor que as condições materiais do corpo atrelam a uma condição de imanência (objeto) e o distanciam de uma transcendência (sujeito), que ao feminino é desde sempre negado, já que o sujeito filosófico é desde sempre masculino e a corporificação do feminino universal – nos limites do corpo físico – descorporifica as mulheres de sua volição e mutação subjetiva.

Sobchack revisita esse pensamento ao dialogar com teóricas beauvoirianas. Sobre tudo Young (2005), de quem destaca a preocupação em mensurar as condições materiais postas no trabalho de Beauvoir também como questões concretas da vida das mulheres, pois entende que há sempre um elo com a imanência no deslocamento das mulheres enquanto sujeitos no mundo.

Elo que não está fundamentado na incapacidade física, mas minado pela insulação a uma condição que as detêm a certos papéis e preconizam contornos de desenvoltura social. Ser um *corpo vivido* quando se é mulher é estar em condições distintas no mundo, pois a noção de espacialidade e deslocamento será situada entre limites de confinamento. Sobchack destaca que:

o espaço não é uma categoria abstrata e objetiva para a fenomenologia. Pelo contrário, ele é vivido e significativamente constituído como a relação entre as prospecção e ação intencionais entre corpo e sujeito e o mundo objetivo que fornece o contexto e horizontes para projetos e ações. (SOBCHACK, 1991, p. 155)¹¹³

Esta dimensão espacial poderia explicar como se pode deduzir as alternâncias entre as condições visíveis e invisíveis do corpo como um agenciamento político pela esfera do sensível.

¹¹² Tradução livre de: "the 'opening' through which the invariant structure of consciousness gains access to the world, but it is also what Merleau-Ponty likes to describe as a "fold" in the world (a nice insistence that the body is part of the world's materiality".

¹¹³ Tradução livre de: "space is not an abstract, objective category for phenomenology. Rather, it is lived and significantly constituted as the relation between the intentional body-subject prospecting and acting and the objective world that provides the context and horizons for projects and action."

Um *dissenso* artístico, para retomar um termo rancieriano, formado por essa partilha perceptiva de uma constituição do filme como um território para a mobilidade e a existência, sublinhando ou revertendo o quadro para assinalar os confinamentos que o ideário corpóreo do feminino estende sobre as mulheres.

Sobchack, embora não adote os pressupostos de Young em sua análise, acredita que eles podem fornecer aportes para a investigação fílmica ao destacar que o corpo vivido não é um constructo monolítico, mas condicionado a marcas de compleição social, como a cor, a doença, a velhice, além do gênero. Sobchack caminha em outra direção ao afirmar que o corpo vivido em suas análises não é percebido em suas marcas, mas como uma projeção de quem gostaríamos de ser, modulado pelos endereçamentos de nosso olhar.

Neste trabalho, não compreendemos o *corpo vivido* apenas como um enlace entre a condição de objeto e a de sujeito promovidas pelo olhar. Entendemos que, mais que isso, esta noção de corpo nos permite analisar a exploração do espaço fílmico pelas realizadoras como uma exploração de suas próprias condições de subjetivação, compreendendo que o mundo fílmico é residual e diacrítico, e campo para a encenação de um corpóreo que irá se deslocar de seu confinamento objeto-sujeito pela legitimidade que a película é capaz de lhe proporcionar. A feitura dos filmes memorialistas, ao tempo em que ficcionalizam as instâncias materiais dos arquivos e documentos, também refazem – em algumas situações, por repetidas vezes – o percurso de um corpo, à maneira de torná-lo vivo, isto é, tátil, tangível e dotado de uma dinâmica espaço-temporal na qual a matéria desponta como elemento de partilha, alento e concretude, em sua complexidade não linear de reconstituição.

Marks (2000, 2002) norteia sua investigação nas formas de exploração do espaço fílmico por realizadores que partem da sua constituição – e das imagens que preenchem dentro dele – como uma experiência de deslocamento. Em *The Skin of film* (2000) grande parte de seu *corpus* é escolhido de forma a mensurar aquilo que ela chama de cinema diaspórico, em sua maioria curtas e médias metragens produzidos em videoteipe¹¹⁴, inscritos no modelo etnográfico e documental de produção em países periféricos ou por realizadores/as que vivem um processo de migração ou exílio. Seu enfoque é novamente nas marcas que o olhar (da realizadora) imprime ao filme, e em como este cinema media a relação de busca do perdido e de entendimento do vivido pela lente da distância ou na reconstrução da memória na superfície fílmica.

¹¹⁴ O livro foi editado em 2000, grande parte dos filmes foram feitos nas décadas de 80 e 90. Há também produções em 35mm mencionadas.

Ela entende o filme como uma pele tátil, pois mediada por processos sinestésicos que enaltecem essa instância residual da matéria que abastece suas imagens. Avalia, portanto, de que forma elementos que constam da produção do visível – objetos, cores, granulações específicas da película intensificadas pelos closes, na celeridade na movimentação, ou pela câmera subjetiva e instável – remetem a sentidos que podem ser evocados a partir da imagem.

O tipo de imagem presente nesses filmes, repletas de aproximações e gradações nas quais a câmera tanto substitui como reconstitui a pele, encampam um cinema de sensações, que se completa na ideia de que o quê a câmera capta é um *outro*, algo a ser apreendido, presentificado como um vestígio da memória. Destas concepções irão advir seus conceitos de *sinestesia* e imagem *háptica*.

Enquanto Sobchack argumenta que o *corpo vivido* é sobretudo uma performance do espectador que torna a percepção do espaço cinematográfico algo material, a partir da predisposição de seus sentidos e do conhecimento armazenado em seu corpo, Marks aprofunda essa relação perceptiva em seu conteúdo sinestésico. Lembrando um pouco a perspectiva materialista de Rancière (2004, 2005b), de que todo texto ou imagem é, antes, um corpo, Marks evoca a capacidade de nossos corpos recriarem o mundo e o protagonismo do cinema ao evocar a potência sinestésica e um senso tátil que dela se desprende, e que a autora chama de sentido háptico.

A visualidade háptica está, em parte, no que Sobchack (1991) trata por visão engajada. Marks busca substituir, de certo modo, a perspectiva intersubjetiva do modelo perceptivo de Sobchack por uma noção intersensorial. Ela traz da fenomenologia de Deleuze os recursos para reconhecer entre os tipos de sentidos e sensações sinestésicas que as imagens seriam capazes de evocar, observando a distinção que o filósofo faz entre imagens ópticas e imagens hápticas.

A imagem háptica corresponde à imagem-tempo deleuziana, a imagem óptica, à sua concepção de imagem-movimento. A percepção óptica privilegia, na leitura de Marks, o poder representacional da imagem e a percepção háptica recobre a presença material da imagem. Enquanto uma visão óptica nos direciona, possibilitando completar e compreender os fluxos narrativos do filme, a háptica o desestabiliza, institui uma desordem na compleição da matéria fílmica que irá alterar necessariamente as sensações que esta evoca. Para ela,

as imagens ópticas no cinema se endereçam a um espectador que está distante, distinto e descorporificado. As imagens hápticas convidam o espectador/a a

dissolver sua subjetividade no contato aproximado e corpóreo com a imagem (MARKS, 2002, p.13).¹¹⁵

Isto se percebe em imagens distendidas, nas quais o corpo é distorcido, demasiado aproximado, exposto em suas vísceras ou fibras, ampliando o potencial de contato e contágio do espectador pela tela. Mas a autora não avalia apenas o envolvimento arbitrário do espectador. A intenção do realizador, seu lugar espaço-temporal no mundo é também localizado como um aspecto que modula o olho que amplia e reduz essas imagens.

Para Marks, a visão háptica irá produzir imagens que irão sobressair à narrativa, assemelhando-se à ideia de corpo cinético que há na obra de Deleuze. A imagem em si se destaca do todo, ganha uma compreensão tátil e uma dimensão material pela capacidade sensorial de mediação com e pela experiência do *corpo vivido*.

Assim como na de Rancière, é central na obra de Marks a compreensão de um *sensorium* espaço-temporal que dispõe as coordenadas do visível e do invisível através da dinâmica dos corpos, de sua habilidade em significar e desdobrar-se em matéria sensível. Toda a teoria de Marks gira em torno de como essa visão nos torna aptos a compreender a realidade que nos cerca por meio da mediação corporal. Admitir a visão háptica possibilita entender que os olhos também são capazes de proporcionar a perspectiva sensível do toque, mas este é mediado por aspectos sinestésicos, apreendidos a partir de nosso ser e estar no mundo, pelo nosso *sensorium*, que é tanto a capacidade física de decodificarmos o sensível (Marks, 2000) quanto a constituição de uma capacidade de percepção estética que articule as hierarquias e distâncias da arte (RANCIÈRE, 2007, 2012b).

Marks (2000) entende que há, em nosso ser no mundo, disponibilidades e aparatos que mediam nosso *sensorium*, atentando de modo distinto a certos aspectos materiais, em função das formas como estes são significados em nossa cultura. E também transformando e *re-vendo* experiências e imagens do vivido com olhos de lembrança, exílio e melancolia. A intersensorialidade cinematográfica se completa na articulação dessas distâncias e não apenas no reconhecimento e identificação de sensações vividas, mas na percepção, dentro destas, daquilo que delas nos escapa.

O encontro cinematográfico ocorre não só entre o meu corpo e o corpo do filme, mas entre o meu sensorio e o sensorio do filme. Trazemos nossa própria organização pessoal e cultural dos sentidos para o cinema, e o cinema traz uma determinada organização dos sentidos para nós, o sensorio próprio do cineasta

¹¹⁵ Tradução livre de: "cinema's optical images address a viewer who is distant, distinct, and disembodied. Haptic images invite the viewer to dissolve his or her subjectivity in the close and bodily contact with the image".

refratado através do dispositivo cinematográfico. Pode-se dizer que a espetatorialidade intercultural é o encontro de dois diferentes sensoriais, que podem ou não se cruzar. Espectatorialidade é, portanto, um ato de tradução sensorial do conhecimento cultural. Por exemplo, quando uma obra é vista em um contexto cultural diferente daquele em que foi produzido, os telespectadores podem perder algumas imagens multissensoriais (...). Da mesma forma, uma percepção mais corporificada do cinema intercultural pode não fazer essas experiências sensoriais disponíveis para o espectador, mas vai pelo menos nos dar uma noção do que estamos perdendo (MARKS, 2000, p.153).¹¹⁶

Deste modo, o cinema atua como agente da sinestesia e a visão – tanto do/a espectador/a quanto do realizador/a – como articuladora sensorial e sensível destas sensações, mas, no espaço em que se dá essa intersensorialidade abrem-se ainda frestas para que a experiência do visível se complete pelas relações de percepção que estão no filme como marcas de sua expressão ou como aspectos do olhar que o reveste de uma memória, acionando sensações e remetendo a condições e dimensões do vivido.

Marks (2002) compreende que a visão, sobretudo a háptica, dota o filme de um olhar tátil, que pode ser também uma estratégia de visão alternativa. Repreendendo noções como as presentes na obra de Irigaray, de que a mulher seria mais condicionada ao corporal, portanto, mais tátil como objeto visual, ela tenta, em vez disso, dimensionar o olhar tátil como uma estratégia de visão alternativa.

Sua obra é singular na coragem de endereçar um sentido político a estas imagens, compreendendo que o que se aprende e apreende do olhar está munido de conhecimento, de um lugar histórico e social que o posiciona, e a produção destas imagens também é uma condição política. Marks investiga de que forma e como estes corpos se fazem visíveis, como preenchem os espaços do campo cinematográfico de suas distâncias e encontros, revidam ou amplificam o seu silêncio.

Partindo destas contribuições, de Sobchack a Marks, como chegamos ao *corpo vivido* como um corpo gendrado?

¹¹⁶ Tradução livre de: "The cinematic encounter takes place not only between my body and the film's body, but my sensorium and the film's sensorium. We bring our own personal and cultural organization of the senses to cinema, and cinema brings a particular organization of the senses to us, the filmmaker's own sensorium refracted through the cinematic apparatus. One could say that intercultural spectatorship is the meeting of two different sensoria, which may or may not intersect. Spectatorship is thus an act of sensory translation of cultural knowledge. For example, when a work is viewed in a cultural context different from that in which it was produced, viewers may miss some multisensory images(...). Similarly, a more embodied perception of intercultural cinema may not make those sensory experiences available to the viewer but it will at least give us a sense of what we are missing".

Compreendemos que as relações intermediadas entre os corpos se equilibram na capacidade perceptiva e sinestésica de corporificar o vivido. Reconhecemos os corpos cinemáticos também como uma dimensão desse vivido, pelo elo que estes mantêm com a realidade indicial dos corpos materiais, e entendemos que além do vital engajamento da espectadora, subjaz às imagens, e possivelmente nos filmes documentais isto seja evidenciado pela forma como se articulam subjetivamente as imagens, um engajamento do *sensorium* da realizadora, manifesto pelos intervalos construídos para ressaltar aquilo que se permite e não se permite ver.

Em filmes nos quais a presença da realizadora – e suas eventuais marcas de autoria, tais quais trabalhamos no **Capítulo 2** – se dá pela explicitude de seus acordos com a câmera, percebemos um agendamento distinto do corpo cinemático, não mais pelos modos de fazer a si visível numa reconfiguração performativa dos modos de o corpo engendrar o quadro, mas no endereçamento do olhar aos objetos e corpos que preenchem, delimitam e complementam a experiência do *corpo vivido* como um corpo gendrado, com seus vestígios de materialidade e de condições e contradições corpóreas que se estendem na delimitação do que se torna visível e invisível.

Nas alternâncias da câmera, há entradas e saídas de campo que não são apenas presenças da rotina e circunstâncias da paisagem. Há posicionamentos que se agenciam no visível. Endereçamentos de condições do *corpo vivido* em toda a sua extensão, expressando também constrangimentos espaço-temporais que partem de sua constituição fora da tela, como um corpo que se desprende do gendrado pelas possibilidades de existir no sensível. Proximidades e estranhezas, nesses filmes, se tornam um elemento de agenciamento do sensível da existência corpórea destas realizadoras, da passagem temporal de suas vidas, preenchidas pelas vidas que, não aleatoriamente, povoam as suas obras. O percurso de encenação do visível está pontuado de pequenas tensões e revezes do cotidiano, nos quais a câmera sempre atua a favor de quem a guia.

Nos filmes que analisaremos a seguir, proponho uma leitura estética e política do corpo pelo preenchimento do visível, desde esse lugar em que as realizadoras espreitam. Observando a narrativa desdobrada e a visceralidade do corpo em Naomi Kawase, a ideia de uma presença fílmica como restituição da presença física em Petra Costa e, finalmente, em Agnès Varda, encontramos o corpo preenchido pela arte nas metáforas do *corpo vivido*.

4.3. *Performances do corpo vivido*

4.3.1. A câmera-vida e o corpo em processo de Naomi Kawase

De Naomi Kawase, profícua realizadora japonesa responsável por obras reconhecidas pela crítica, tanto em seu cinema documental quanto no narrativo, pode-se dizer que ela faz filmes como quem fecha cicatrizes. Repletos de marcas temporais não necessariamente lineares, sua montagem prima pelo desdobramento, construindo um cinema feito de entremear e de continuidade. Com trechos de uma obra surgindo para reatar sua história em outra, posterior.

Kawase busca uma costura das imagens na qual o cuidado com aquilo que filma, seus endereçamentos e olhares, é tão aproximado e firme quanto o trabalho de cerzir pequenos retalhos, afinados a ponto de não se notar neles as emendas, apenas a exaltação da capacidade de fundir o tempo, sincronizando sensações e imagens que emergem como golpes da memória, ressoando afeto e recordação.

Com a câmera na mão como um traço de sua cinematografia, na fortuna crítica que então se constrói em torno de sua obra, tratam de sua estética fílmica por "câmera pele" (LÓPEZ, 2008), "câmera olho" (MIRANDA, 2011) e "câmera corpo" (SILVA, 2013). De fato, o seu cinema, mesmo o narrativo, conduz a câmera de modo a fazer com que ela sempre pareça estar confrontando os corpos, como uma entidade corporificada e móvel.

Entretanto, é nos filmes intimistas que percebemos a identificação da materialidade do corpo como registro da presença e do olhar impregnado pelo desejo de tocar os pequenos prazeres afetivos que a visão lhe proporciona. Neste processo, a materialidade (a concretude tecnológica da feitura fílmica e os corpos e objetos que a abastecem) e a imaterialidade (a narrativa transcendente que acontece dentro de campo) relacionam-se mutuamente e de forma declarada.

Sobre os filmes de Kawase, López (2008) afirma que eles evidenciam a montagem como uma mecânica efetiva que proporciona a construção de um filme, mas esta só se concretiza em função de mecânicas afetivas. A materialidade, neles, se transforma em imaterialidade por meio do sensível, de uma poética de partilha, naquilo que Marks (2000) irá tratar por intersensorialidade, o intercâmbio proporcionado pelas artes do *sensorium*. Kawase verte no *sensorium* fílmico aspectos sensoriais próprios de sua visão e tato, demonstrando sensações de presença, luto, carícia e perda, pela sinestesia no contato com as imagem.

Ao longo de sua carreira, que inclui o reconhecimento internacional na premiação com o troféu *Camera D'or*, em Cannes, no ano de 2007, Kawase vem se popularizando internacionalmente em função de seus longas ficcionais, mas é na constância de seus

documentários autobiográficos que a diretora tem encontrado maior ressonância no âmbito da crítica acadêmica. Esses curtas e médias metragens são a origem de seu cinema e estão vinculados um ao outro quase como se fossem parte de uma narrativa episódica do *corpo vivido*.

Tratam-se de filmes repletos de domesticidade, bastante influenciados pelos atributos do vídeo, que expressam um registro rápido e cumulativo – filmes godardianos como pontua López (2008). Mostram o que está sendo filmado como objeto-película, denunciando que o narrador está ali presente, e exibem como aparato de sua identidade certa rusticidade, como se editados a cortes de tesoura.

Na obra de Kawase, seu modo de lidar com a câmera tanto serve de escudo – a máquina entre ela e o mundo, protegendo seu olhar – quanto lhe proporciona uma vida em plano detalhe, tão aproximada que a coisa vista torna-se outra, libera-se do quadro em uma forma sensorial, desfibrada e luminosa. As imagens hápticas, como as percebem Marks (2000) são constantes na documentação do familiar de Kawase. Miranda frisa essa relação de simbiose na abordagem de Kawase, destacando que a partir do aparato "de sua câmera-olho, [ela] se acha sempre no meio. Essa obviedade física, própria de todo *cameraman*, converte-se em uma condição mais profunda e decisiva [articulando a alternância entre] pertença e exílio, (...) proximidade e distância simultâneas" (MIRANDA, 2011, p. 95-96).

A cineasta japonesa nascida em 1969, que filma desde os 18 anos¹¹⁷, dedicou grande parte de sua obra ao registro autobiográfico, num processo em que intercala a celebração das rotinas familiares, o aconchego doméstico, a paz e a fartura da ensolarada casa da avó, às frustrações com as lacunas deixadas por seu pai e mãe, que a entregaram, Naomi Komai, em adoção aos Kawase ainda bebê.

Em 1989, ela filma *Minha família, uma única pessoa*, um curta de 8 minutos apenas, no qual a tia avó biológica, sua mãe adotiva, aparece pela primeira vez. Este, é seguido de filmes como *Em seus Braços* (1992), no qual dá início ao ciclo de reivindicação de sua origem biológica, seguindo as pistas do pai que nunca conheceu; e *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra* (2001), que relata o luto diante da morte dele e a tentativa de Naomi em preencher essa ausência replicando a tatuagem que o pai possuía em sua pele.

¹¹⁷ No site imdb.com (2015), a página dedicada a Naomi Kawase credita 24 títulos a ela como diretora -- há outras dezenas de menções como escritora, produtora e atriz, por exemplo. No entanto, passa a listar sua obra a partir de curtas realizados em 1992. A mostra com a filmografia da realizadora organizada pelo CCBB em 2011 trouxe outros sete títulos, incluindo produções experimentais e trabalhos universitários produzidos a partir de 1988 (MAIA; MOURÃO, 2011).

Em *Viu o céu?* (1995) e *Caracol* (1994), intensifica o diálogo com a tia avó, que se estabelece como atriz-chave, objeto de estudo do seu olhar e personagem central dos filmes e da poética familiar de Kawase.

Sol Poente (1996) é o filme que encerra a trilogia com a avó. Narrado pela própria cineasta, foi feito no período de férias de Kawase. É impregnado de pequenos planos fechados dos detalhes da casa, da horta, do jardim e da própria Uno, que pode ser percebida durante todo o filme, mesmo quando está fora de campo. No entorno, nos objetos visíveis e até mesmo na condução da câmera, em breves momentos.

Os primeiros três planos intercalam uma tomada de um sino dos ventos, outra da lua e em seguida o alegre rosto da avó (Figura 25). Quando a presença do som da voz de Kawase ocupa o fundo de campo do filme, logo nos damos conta da descontinuidade entre as imagens e as descrições no *voice over*, que narra uma carta a um interlocutor não identificado, com relatos de perambulações e sentimentos de solidão da rotina da realizadora em Tóquio.

Figura 25: Planos iniciais.



Fonte: Captura e manipulação.

Em seu relato sonoro, descreve vida na cidade grande: uma exposição de arte que não houve, uma ida a um parque de diversões, os dois hóspedes de sua varanda em Tóquio – uma gata e seu filhote – que a fazem sentir aquecida quando os olha. As imagens saídas de sua voz vêm povoar a mansidão das tomadas de plantas orvalhadas, céu nublado e crianças em algazarra. A carta relata um período de escuridão antes de o sol se pôr, indicando, possivelmente, que o interlúdio festivo, de passeios e jardins na casa da avó, pode corresponder a esse movimento de transição ou apenas intensificado seus relatos de distância com as imagens de presença e proximidade.

Os *close ups* no jardim da avó se sucedem lentamente, mostrando flores, plantas e a água da chuva caindo e se acumulando em um balde, enquanto ouvimos o barulho dos pingos ao fundo da leitura de Kawase (Figura 26).

Em *Sol Poente* (1996), mais que nos outros dois que compõem a trilogia, podemos perceber uma relação mais clara da avó com o cinema. Pois ela interpreta, conversa com a câmera, demonstra de forma bastante evidente a consciência de que há um filme se desenrolando ali, de modo que sorri divertidamente para a lente, acena, manda beijos, mas também interpela e resiste.

Figura 26: Jardins de Uno.



Fonte: Captura e manipulação.

As pequenas rugas entre as duas são mediadas pelo toque demasiado próximo com a câmera. Uno Kawase reclama diversas vezes daquela invasão em seu espaço, avisa, por exemplo, que a câmera está próxima demais, que esbarra em seu rosto, ou irá se queimar com a comida quente, comanda os cortes quando está cansada. As conversas comezinhas entre ambas se tornam mais amenas por intermédio da câmera, cobranças e discussões do trato diário desvanecem nas imagens dos cuidados com as plantas ou das flores iluminadas pela luz captada ao natural.

Nas raras vezes em que abdica de seu lugar enquanto protagonista e assume como cinegrafista, mantém-se reticente e atenta aos comandos da neta. Numa sequência, a exhibe em plano americano, caminhando de costas por uma rua. Naomi, então, pede: "filme até eu dobrar a esquina". Uno a acompanha em um *travelling* até o ponto ordenado, e a imagem se desfaz num corte seco (Figura 27).

O que faz destes mais do que vídeos domésticos quaisquer? O sentido de cinematográfico está expresso nas noções de quadro, montagem e nos movimentos de câmera – mas a performance desempenhada por ambas no preenchimento de suas vidas em tela dá às imagens um sentido de continuidade por meio da aproximação afetiva que a câmera proporciona. Kawase cria um registro no qual a avó é, ao mesmo tempo, a personagem amável de seu cotidiano luminoso e a atriz – que ela dirige, posiciona e comove para extrair emoções profundas, às vezes em planos tão próximos quanto o limite físico entre um corpo e o outro permite. Burila o fílmico em uma agência que articula material e sensível e alinha as pontas entre documental e ficção numa "ficção da memória [que] se instala no fosso que separa a construção de sentido, a referência real e heterogeneidade dos seus 'documentos'" (RANCIÈRE, 2005b, p.183).¹¹⁸

As imagens são entrecruzadas de sensações e sucessões que transformam o que poderia se restringir a um álbum de recortes de cenas banais numa ficção da memória, uma materialidade polida e desvendada pela sensação e pela capacidade de encenar os corpos, dilatá-los de sua trivialidade, num plano comum do *sensorium* fílmico.

As sequências de imagens surgem como se Kawase estivesse enumerando o pequeno mundo de suas sensações e paisagens de afetos, cheiros, temperaturas e sabores, respingada de orvalho e luz. É acolhimento o que excede dos closes de Kawase. Marks fala de tomadas de plantas, flores e insetos como algo que insinua a vida em seus aspectos olfativos tanto quanto visuais e destaca a proximidade como constituinte de uma pele do filme. Que tem o cinema como este inventário de memórias capaz "não apenas representar o processo de inscrição de memórias sensoriais, mas também de despertar memórias em espectadores" (MARKS, 2000, p.219).¹¹⁹

¹¹⁸ Tradução livre de: "ficción de la memoria [que] se instala en el hueco que separa la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus 'documentos'".

¹¹⁹ Tradução livre de: "not only of depicting the process of inscription of sense memories but also of arousing memories in viewers".

Figura 27: Uno filma Kawase



Fonte: Captura e manipulação.

O olho vítreo da câmera aguça o ver, distinguindo pontos e pérolas na paisagem, veios e rasgos – na chuva, nas plantas, nas cortinas, no rosto e nas mãos de Uno. As tomadas exibem as imagens como um processo, evidenciando a intensidade e a textura do corpo da avó e de suas extensões. Ela come, passeia, reza, cultiva e declara o seu amor à neta, numa ritualística exaltada pela proximidade e duração dos planos. Estas, os tornam mais vívidos, de modo a transformar tanto a pele quanto a casa de Uno num pôr do sol. Um ocaso de alegrias.

Ainda em *Sol Poente* (1996), a relação de proximidade das duas se traduz também no intercalar entre planos próximos e planos distantes, com os closes na avó evidenciando esse carinho e cumplicidade. Naomi Kawase tem preferência por planos fechados, um reflexo de seu cinema intimista, e nas reproduções da ritualística vital de Uno os utiliza como que para guardá-la. Essa memória se faz presente numa corporeidade que se ficcionaliza por recursos expressivos evidentes e lacônicos. O corpo fílmico se constrói pelo preenchimento do visível com as imagens que o olho que guia a câmera é capaz de dimensionar nos quadros, tensionando os limites da percepção sobre o corpo do outro (SOBCHACK, 1991). Os modos como a matéria é conduzida a estar presente, intercalam presenças e ausências, visibilidades e invisibilidades.

Isto também se percebe em *Nascimento e Maternidade* (2006), possivelmente o filme mais visceral de Kawase. Seu título original *Tarachime* significa “mãe”, em japonês arcaico (MAIA; MOURÃO, 2011), e a exemplo de obras anteriores da diretora, dedica-se a retratar, de

forma intimista, o seu universo familiar, exibindo Uno já envelhecida e doente e sua presença cálida ao longo da gestação de Kawase, culminando com o parto do seu filho Mitsuki.

O filme reúne dois anos de filmagem, sem, no entanto, obedecer a uma sequência cronológica, de modo que na metade da exibição podemos observar Mitsuki já engatinhando, o propósito central da montagem é iniciar e fechar a obra com a força das imagens que envolvem o parto.

Neste, também faz uso da câmera próxima, desta vez dividindo-se entre a tia-avó-mãe e o filho recém-nascido. Por meio de sua montagem desdobrada, que incorpora trechos de filmes anteriores como *Caracol* (1994) e *Sol Poente* (1996), expõe suas questões a respeito da vida e sua renovação permanente. Mostra um existir em progresso e as marcas subjetivas do tempo, das quais o corpo envelhecido de Uno é o objeto mais evidente.

López (2008) destaca que a pergunta “quem sou eu?” perpassa toda a obra de Kawase. Neste filme, ela não apenas insiste nela, mas busca construir uma resposta. Valendo-se de sua condição humana e vital, e de seu corpo feminino injetado de fluidos e hormônios, complementado pelas imagens da avó e do filho, corporifica a fragilidade física numa esfera do sensível. Novamente, tendo como parâmetro de sua existência o *Outro*, o familiar e o próximo, nos enlaces afetivos que caracterizam sua produção documental anterior.

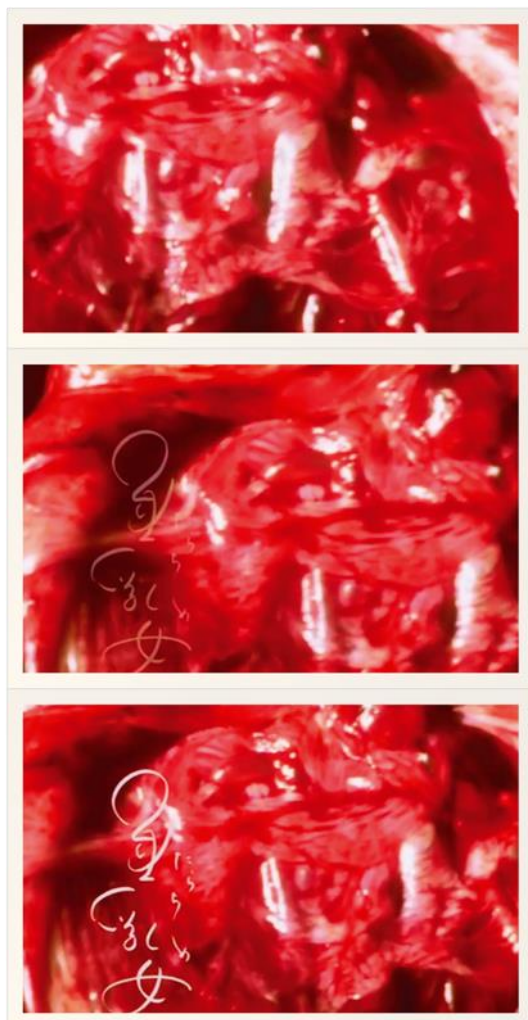
Nascimento e maternidade se destaca pela alternância que busca estabelecer entre nascimento e luto, como duas pontas de sua jornada. Nele, alterna lacunas e preenchimentos, perda e encontro, dor e alegria, sofrimento e ternura, fins e começos. Joga com ritmos de montagem, com enquadramentos invasivos e diálogos que devassam – seja na *voice over* ou no som direto – as suas grandes questões existenciais. Há uma presença do *corpo vivido* estabelecida pela seguida exploração de sua dimensão vital e condição orgânica, na captura da câmera subjetiva que o fragmenta – sobretudo em sua dimensão feminina, nas suas diversas potencialidades de transformação ao longo de uma vida.

Já no primeiro plano temos o *close up* da placenta da cineasta, ainda encoberta de sangue, após o parto (Figura 28). A proximidade distorce a forma, torna a matéria turva, e a mescla rubro-rosada de cores nos remete a uma imagem difusa – uma tela em tons rubros? A pele de uma flor vermelha? –, após alguns segundos, torna-se distinguível a visão do órgão que a ligava ao filho. Este, torna-se a porta de entrada para o filme que irá tratar de conexões e continuidade da matéria humana.

A imagem da placenta é desincorporada, exibida na forma de uma imagem háptica, cuja proximidade do enquadramento a distancia de sua corporeidade, fazendo com que assumam um

potencial sinestésico. É abstraída de uma possível percepção abjeta ou perturbadora associada aos fluidos e vísceras tanto pela proximidade quanto pelo som de fundo que a margeia, constituído de música de gaita e ruídos de bebê recém-nascido.

Figura 28: Placenta de Kawase.



Fonte: Captura e manipulação.

Em seguida, há o corte para uma outra abordagem também impregnada de sentidos e do excesso da proximidade com o corpo. As imagens mostram o corpo desnudo de Uno, numa piscina de água quente de uma casa de banhos, e são sobrepostas pelos diálogos entre Naomi Kawase e sua tia avó.

A diretora se dedica a filmar longamente o corpo envelhecido da avó (Figura 29). Percebemos o entorno nas transições de planos que intercalam os seios, a barriga, pernas, fragmentos do corpo da idosa imergindo na água, com o rosto fora de quadro. Deste corpo insistentemente visto pela câmera, em planos fechados e longos, ouvimos a voz da anciã respondendo às perguntas da diretora acerca de seu passado.

"– Vó, eu mamei de você?

– Dos meus seios secos, você mamou demais, até se fartar" (NASCIMENTO, 2006).

Os seios e o ventre da idosa tornam-se objetos amorosos diante da câmera. O corpo envelhecido, a flacidez enrugada de sua barriga e das as mamas que, segundo Uno, ainda produzem leite e das quais Naomi se alimentara, aninham uma memória a ser absorvida pela diretora. Num aprendizado do corpo, de suas funções e transformações como signo de um feminino que se concretiza na maternidade – tema do filme – pelo seu caráter de origem e de continuidade.

Essa tentativa de transformar o corpo em objeto fílmico, e, desta forma, lidar com seus deslocamentos, intensidades e distâncias é uma das características do cinema háptico, no qual o corpo surge

aparecendo para nós como um objeto com o qual interagimos, em vez de uma ilusão em que entramos (...). No movimento dinâmico entre formas ópticas e táteis de ver, é possível comparar diferentes formas de conhecer e interagir com um outro. (MARKS, 2000, p.198)¹²⁰

Essa relação entre sujeito e objeto ocupam, pela via da sinestesia, um preenchimento do vivido, encorajando a compreensão de um conhecimento corporal que subjaz ao cinema, e a capacidade fílmica -- seja no olho da câmera ou nas distinções de perto e longe, claro e escuro, com o *sensorium* que emerge da materialidade – de expressar esse vivido, torná-lo móvel, além das limitações da carne.

O feminino evocado em termos como "velha", "mãe", "avó", "seio", "mama" é descorporificado pela câmera afetiva de Kawase transcendendo os espaços de confinamento do privado e da situações e limites do gênero – que tornam o corpo vital algo a ser aprendido em suas circunstâncias limitadoras, como afirmava Beauvoir (1967). As imagens intensificam a pele, exaltam-lhe os sulcos, conferindo-lhe uma intensidade que se desprende rumo a outra dimensão, na qual o material se move para fora da essência e da idealização. Sensorial, mas também vestígio de sua matéria liberada, tal qual um *corpo sem órgãos*, que constitui-se fora da imanência do feminino, para além dos limites orgânicos, por meio da espessura fílmica.

¹²⁰ Tradução livre de "by appearing to us as an object with which we interact rather than an illusion into which we enter (...). In the dynamic movement between optical and haptic ways of seeing, it is possible to compare different ways of knowing and interacting with an other".

Figura 29: Banho



Fonte: Captura e manipulação.

A montagem cumulativa de Kawase arrasta ainda para o filme as questões deixadas por documentários anteriores em relação a sua vida familiar. Numa das sequências, vemos um flagrante dolorido da intimidade de Uno e Naomi. A câmera inquiridora de Kawase se posiciona oblíqua, num contra *plongée* direcionado ao rosto da tia avó, de onde se observa o teto e a parede azulejada da cozinha, enquanto ela lhe questiona consecutivas vezes por que esta a havia pedido que deixasse a sua casa quando a diretora tinha catorze anos de idade. O diálogo segue áspero e cada vez mais aflito, com as acusações de Kawase. Sendo interrompido apenas pelas lágrimas de Uno – um momento particularmente áspero, já que a realizadora desloca a câmera para enquadrar devidamente esse rosto. Uma das poucas sequências em que a privacidade se mostra agressiva com a espectadora, por exhibir esse rosto decaído e triste.

Marks fala do conceito deleuziano de rostidade como intensificação do rosto fílmico, tal qual fazia Bergman em seus *close ups*. Em filmes como os de Kawase, o rosto não convém à constituição da distinção entre figura e fundo, num contraluz que destaca a expressão no quadro. Nas palavras de Deleuze e Guattari: "O close do rosto no cinema tem como que dois

polos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras" (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.29).

Os rostos em Kawase, assim como as demais superfícies do corpo, ao contrário, são paisagens plenas, a pele é o que os torna vivazes, não a acentuação dos contrastes. O rosto de Uno é liberado dessa noção de rostidade pela proximidade que escrutina a ruga, o sulco, a capilaridade dos vasos e as gradações das manchas. Por aquilo que aproxima a imagem à sua carnalidade mais elementar, e também a eleva a uma lembrança sensorial, reconstituída pela inteligência das conjunções fílmicas.

Essa pele não acentuada em sua condição de representar, em vez disso, se autonomiza por suas fissuras que se destacam de si mesma, no fragmento e na proximidade, para instituir a sua perenidade enquanto matéria. Ao modo de um *corpo sem órgãos* que, ao decompor o organismo, desfaz-se de sua humanidade débil para reconstituí-la numa pele afável da memória fílmica. O cinema, deste modo, não apenas reproduz mas constitui um corpo disjuntivo em suas possibilidades de ser, por meio do olhar e do aparato que os seus mecanismos de enquadramento e montagem proporcionam.

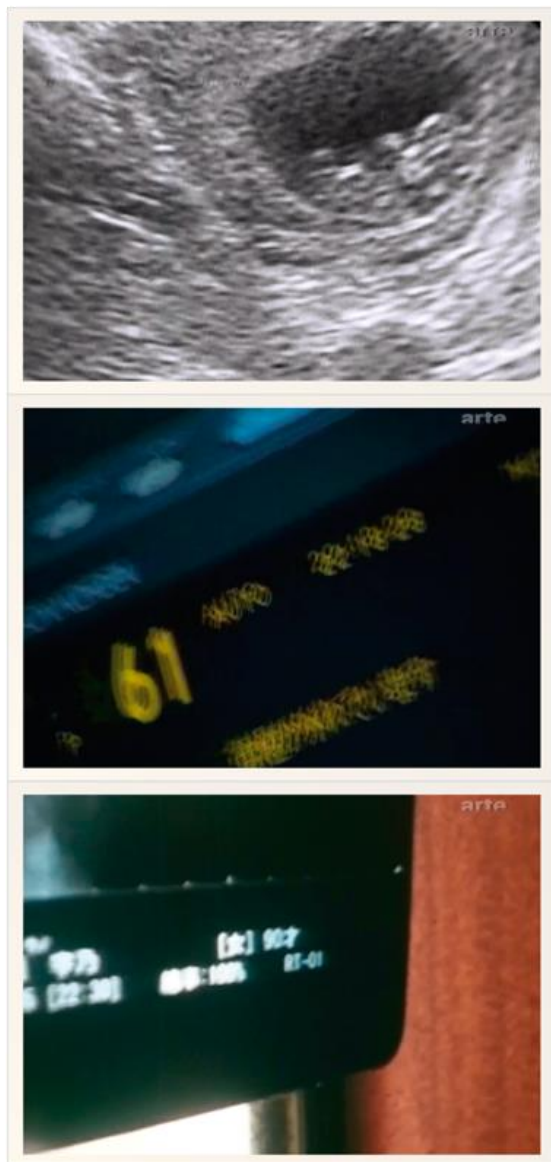
E esta dinâmica corporal é intensificada com ainda mais imagens da interioridade do corpo, e de sua fugacidade vital, no segundo terço do filme. Quando vemos, num recuo temporal que antecede o parto, surgir o bebê de Kawase, aninhado nos braços de Uno, uma metáfora de recomeço. Após a visita da avó, surgem, em seguida, as cenas que mostram os momentos tensos da internação da idosa: a câmera trêmula sobre seu rosto entubado no espaço interno de uma ambulância. E, em seguida, ruídos hospitalares e o enquadramento dos equipamentos de onde sobressai o cartão de identificação da avó, no qual está escrito o seu nome e sua idade, 90 anos. Os ruídos nos levam a compreender, das conversas com o médico, que não há muito a fazer no caso dela. Nos diálogos entre ambas assistimos a idosa consciente de seu destino.

- Devo estar sozinha, devo ser forte. Não amo estar viva, mas não me desgosta muito. Sou feliz por estar aqui com este magnífico bebê (NASCIMENTO, 2006).

Posteriormente, Uno exibe um curativo no seio, novamente analisado pela câmera subjetiva, num reconhecimento da fragilidade do corpo. Inquirida, ela informa que arrancaram um pedaço e constataram que era câncer. Depois, o filme exibe um curativo também num dos seios de Kawase, desta vez, um nódulo decorrente dos hormônios da lactação. Novamente o ambiente hospitalar e sua ameaça. Logo dissipada, no entanto, pois a médica explica que é apenas um inchaço comum. A câmera de Kawase então se contamina dessas imagens estranhas de interioridades do corpo. Exibe vídeos das ultrassonografias do nódulo, filmados pela câmera,

seguidos de vídeos do feto. Radiografias de Uno também são destacadas pela câmera, seja pela captação indireta, seja pelo uso do arquivo (Figura 30).

Figura 30: Dentro do corpo



Fonte: Captura e manipulação.

A que se destina esse testemunho fisiológico das entranhas? Kawase e a avó, uma pequena família feita só de mulheres, ambas tolhidas pela fragilidade física, pela inadequação de uma carna que não lhes obedece, a qual devem se moldar ou conviver. A velhice, a lactação, o tempo e os fluidos da vida afirmam a condição de risco daqueles corpos. Em sua imanência, Kawase se mostra um corpo em busca da origem. Todo o filme é devotado a sublinhar o sentimento de continuidade e autonomização em torno do corpo físico. O que pode ser sintomático de sua deliberada sensação de estar contida num universo mínimo, no qual a avó (que é também tia e mãe), centro deste, está por se despedir.

Talvez por isso, Kawase intercale as cenas de convalescência da tia avó com as imagens festivas da chegada do filho que surge no campo desvelando o rolo de filmes da câmera, mordendo um morango, iluminado por uma réstia de luz que salta da janela.

A continuidade destacada pela montagem fílmica enuncia sentidos de entrelaçamento e recomeço. Uma visita ao cemitério, ao jazigo da família Kawase, torna-se um passeio pelo seu jardim, quando em companhia do bebê, que dá seus primeiros passos, e é captado enquanto se move, guiado por seus sentidos em estado de descoberta.

Nestas imagens de Mitsuki, observamos a pele enquadrada de muito perto, e a percepção do ambiente, no destaque de luminosidades, plantas e frutas, expressa numa paisagem sensorial da vida. Proporcionando a visão de uma proximidade quase tátil, tão perto quanto o toque alcança, tão nítida quanto possa o olho da câmera. Observamos Kawase deslizar sua câmera num *travelling* que vai do azul do céu ao seu reflexo de seu corpo, filmado, no vidro da janela: como se a dizer, também estou viva e estou aqui.

As frases "estou viva" e "estou feliz" são repetidas por Uno em alguns momentos do filme. Nestes, derivam de perguntas endereçadas pela diretora, que a induz numa afirmação de contentamento – de modo a preencher o espaço fílmico com estas respostas. A realizadora constrói uma trama de acontecimentos alegres sobre situações frágeis, sobretudo no que diz respeito ao seu referente afetivo mais constante, a avó.

A última sequência do filme de 38 minutos é o parto da diretora. Nesta, em seus minutos finais, ela abre mão de qualquer som de fundo. Vemos o seu corpo parindo o seu filho, sem dificuldade aparente – não ouvimos gritos, mais um artifício da edição de som –, a câmera a enquadra da cintura para baixo. Quanto o cordão umbilical está para ser cortado, a mão de Kawase se esqueira e conduz uma mudança de perspectiva (Figura 31). Ela toma a câmera que em suas mãos e filma o próprio parto. Num gesto performativo, vemos coincidir a realizadora, gerando imagens de vida e a mãe em seu processo químico e físico de dar à luz num trajeto que rompe, a um só tempo, convenções e condicionamentos do *corpo vivido*, superando, por exemplo, os gritos e suplícios associados ao parto, uma das condições de imanência das mulheres e de vinculação das mulheres ao mundo privado, como já dissera Beauvoir (1967, p.40).

Figura 31: A perspectiva do parto.



Fonte: Captura e manipulação.

Neste filme, a subjetivação política pela imagem se dá em vários níveis, no entanto, a calculada e harmoniosa visão do parto é o seu eixo triunfal. Miranda (2011) lembra a diferença entre o parto filmado em outro documentário japonês, *Extreme Private Eros Love Song* (1976), que mostra a visão do documentarista Hara Kazuo do parto de sua ativa e feminista ex-namorada Miyuki Takeda, que decide ter um filho mestiço com um soldado afro-americano para provar que está viva (MARKS, 2002) e realizar o parto sozinha no apartamento de Kazuo, como demonstração de engajamento no documentário que ele filmava sobre ela.

O parto é exibido em imagens borradas captadas pela câmera de Kazuo, que assume, no áudio gravado posteriormente, o esquecimento do ajuste de foco da câmera. Ainda que haja grande força na presença fílmica de Takeda, a mulher que é o corpo do filme, inteiramente voltado à exultação de seu gozo e sua dor, o enquadramento do parto em Kazuo é totalmente diferente do parto em *Nascimento e Maternidade*, de Kawase, a relação de complementaridade e continuidade, também. Os olhos da câmera de Kazuo são tensos para a dor, para a tenacidade das mulheres. Os olhos de Kawase, afirmação e tranquilidade.

A câmera na mão de Kawase, portanto, surge como um revés político de constituição do fílmico. Sua câmera, mesmo trêmula na ocasião, adquire firmeza na montagem silenciosa de traduz um contentamento que não se permite desfocar. A presença de Kawase como

portadora da câmera possui uma marca de conquista, é um gesto performativo. Filmar-se é, então, posto como uma fronteira da qual não se pode abdicar.

Miranda (2011) lembra ainda que Kazuo, membro engajado do documentário político e ativista japonês, costuma tecer críticas aos aspectos de domesticidade em trabalhos como os de Hirokazu Koreeda e Naomi Kawase. Entretanto, escapa-lhe os intensos gestos de dissenso artístico que constituem o olhar e o corpo em filmes como *Nascimento e Maternidade* (2006), disruptivos com os acordos que condicionam a exibição não apenas do que é privado, como Kazuo fez, já nos anos 1970, mas do que seria de domínio do feminino – as imagens de velhice e órgãos – e das disputas pela visibilidade autoral.

Tanto que, em seguida, vemos uma imagem palimpsesta do parto, na qual a câmera mostra, num tempo corrente, a presentificação do instante já passado, ao filmar uma sucessão de fotografias fixas em preto e branco, que exibem instantes de seu parto. Dentre elas, vemos movimentos percorrendo a foto de Kawase filmando o momento seu parto. Em seguida, uma foto da sua mãe/avó aninhada ao bebê – as mãos destes dois dadas, a nodulosa e enrugada mão de Uno e a recém nascida mão de Mitsuki – ao lado de Kawase, sobre a cama. Por fim, sua câmera filma os seus dedos acariciando a lágrima impressa na foto em preto e branco de seu filho, quando esteve pela primeira vez aninhado em seu seio (Figura 32).

Figura 32: Sentir o vivido.



Fonte: Captura e manipulação.

As fotografias em preto e branco apresentadas dentro do filme reafirmam a noção de vida em novelo trabalhada pela diretora, no desejo de reter as imagens como forma de

comprovação e estatuto de seu afeto. Por outro lado, a presentificação de seu gesto, afirma o engajamento fílmico que se realiza pela via de uma política do privado.

As imagens são conquistas do *corpo vivido* pelo preenchimento de sensações, humores e emoções que se descolam das peles fílmicas. A montagem fílmica e a superposição dos planos são feitas a partir deste princípio de sucessão, de retomada de uma memória da imagem. Constitui-se uma ficção da memória (RANCIÈRE, 2005b) da cineasta, nas quais as fotografias são reelaboradas no cenário da descrição do presente. Imagens antigas filmadas tornam-se a materialização de seu passado de lacunas, e a continuidade de tudo o que vive, como a tia avó, que ocupa sozinha a vez de pai, mãe, passado e origem.

O cinema háptico e sensorial de Kawase arrasta os corpos para dentro do quadro como para aprofundar-se na carne. Seu mundo fílmico, preenchido de passado e presente – a avó, o filho – se constituem por meio de uma montagem reconfortante, na qual a perda é sucedida pelo encontro e adornada pela lembrança, como se estivesse fechando cicatrizes de reparação. Kawase utiliza a câmera-vida como um cultivo. Em seus jardins, planta e desplanta memórias, desterritorializa e territorializa corporeidades. E dá ao corpo o *status* de lugar e afeto, num cinema cuja dimensão política é cartográfica e sensorial. Uma tessitura em que cada fragmento se torna vida, por seu valor de memória.

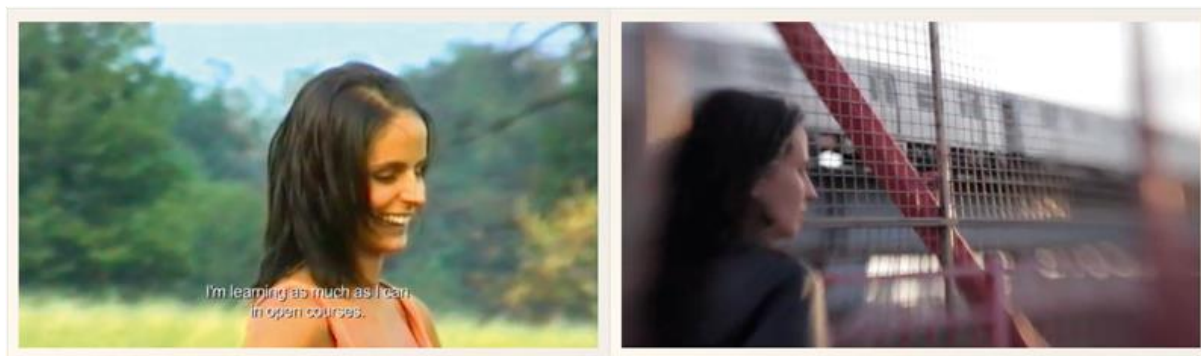
4.3.2. Elena, a corporificação de uma elegia

"As memórias se vão com o tempo, se dissolvem. Mas, algumas não encontram consolo (...). Você é minha memória inconsolável, feita de sombra e de pedra. E é dela que tudo nasce, e dança" (COSTA; ZISKIND, 2013, p.32). Com estas palavras, Petra Costa se refere à irmã falecida aos 20 anos, em seu filme *Elena* (2013), uma elegíaca carta-poema audiovisual, feita de inúmeras imagens do arquivo familiar, entre fotografias, recortes de jornais e vídeos caseiros, além de depoimentos de pessoas que acompanharam a trajetória dos últimos dias de Elena Andrade.

A memória de Petra Costa, que tinha apenas sete anos quando do suicídio da irmã, é recobrada por duas vias no campo fílmico. A primeira delas, consta da superfície vívida das imagens factuais que reconstituem a cronologia da existência de Elena, desde pouco antes de seu nascimento, quando sua mãe engravida. Esta, composta pelos vídeos caseiros, clipping de entrevistas e excertos do vasto repertório que consta do arquivo privado em audiovisual da jovem que queria ser atriz em *hollywood*. A segunda via é o tempo fílmico de Petra Costa no

presente, na maior parte das vezes intercalando suas memórias de Elena com tomadas de ruas lotadas, bares e trens, evidenciando a urbanidade e a mescla de rostos e etnias da cidade de Nova Iorque.

Figura 33: Duas Nova Iorques.



Fonte: Captura e manipulação.

Enquanto, nesse primeiro momento, Elena surge alegre e luminosa no flashback de seus primeiros anos naquela cidade estrangeira, a irmã que a busca nos rastros de suas pistas, trafega séria e silente por imagens turvas (Figura 33), ativando nuances de melancolia por meio do desfoque ou baixa nitidez. A fotografia de *Elena* (2013) se encarrega também de demarcar a distância episódica entre esses dois acontecimentos.

A vida de Elena, em princípio se mostrando autônoma e promissora, revisitada pelos olhos amorosos da irmã, coexiste com a busca de Petra pelos motivos que a fizeram sucumbir, seja nas ruas de Nova Iorque, para onde regressa; ou nos vestígios sensoriais dos arquivos; e até mesmo dentro da própria Petra, que declara o peso de viver entre a sombra da semelhança com a irmã e o temor pela herança de seu destino trágico. Ela descreve o sentimento em suas palavras no *voice over*:

Quatro de setembro de 2003, me matriculei no curso de teatro da Columbia University. Queria que eu te esquecesse, Elena. Mas eu volto para Nova Iorque na esperança de te encontrar nas ruas. Trago comigo tudo o que você deixou no Brasil. Seus vídeos, diários, fotos e cartas em fitas k7. Porque você sempre teve vergonha da sua letra e preferia gravar suas impressões (...). Eu ando pela cidade ouvindo a sua voz, me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você (COSTA; ZISKIND, 2013, p.3-4).

Assim como nesse filme, o curta *Olhos de ressaca* (2009), primeiro trabalho assinado por Costa, também um projeto de cunho memorialístico e familiar, narra, com o mesmo apreço estilístico da câmera pela nitidez das imagens do passado e o desfoque nos planos que retratam o presente, a longevidade e ternura presentes no casamento de seus avós idosos, entremeando

imagens muito claras de planos detalhe de seus rostos, céus e oceanos, quase a ponto de serem estouradas¹²¹ pelo excesso de luz, resultando num filme bastante solar.

Já o longa que o sucede, mesmo que matizado por tons suaves em várias das sequências filmadas por Costa, poderíamos chamar de filme lunar. A sombra é persistente, tanto nos pouco lapidados vídeos de arquivo quanto nos efeitos das imagens recentes. As tomadas noturnas são constantes. As cenas de palco exaltam a contraluz. Em sequências centrais para a transição temporal, bolas de luzes se dispersam na escuridão, ou surgem como pequenos focos coloridos, um trabalho que destaca o brilho que desponta da sombra. É neste território que Elena "nasce e morre", cinematograficamente falando.

A realizadora consegue a proeza de, num filme em que trabalha com grande parte de um material proveniente de arquivos, que fogem a um maior controle de seu manejo e enquadramento, produzir uma atmosfera sensorial repleta de névoa e de luzes, que intercala paisagens frias e quentes, nas quais Elena desaparece e reaparece. Na memória ficcionalizada, a partir das fotografias e vídeos. E na memória incrustada no corpo de Petra.

A *performance* material do corpo fílmico de Elena se destaca em cena pela potência de seus movimentos. Na forma como encarna personagens teatrais e em seus passos de dança, eloquentes mesmo nos vídeos domésticos. E pelo enredo construído por Petra para fazer dela – e também de sua mãe, que ocupa a cena preenchendo as lacunas da história – a atriz de sua trama.

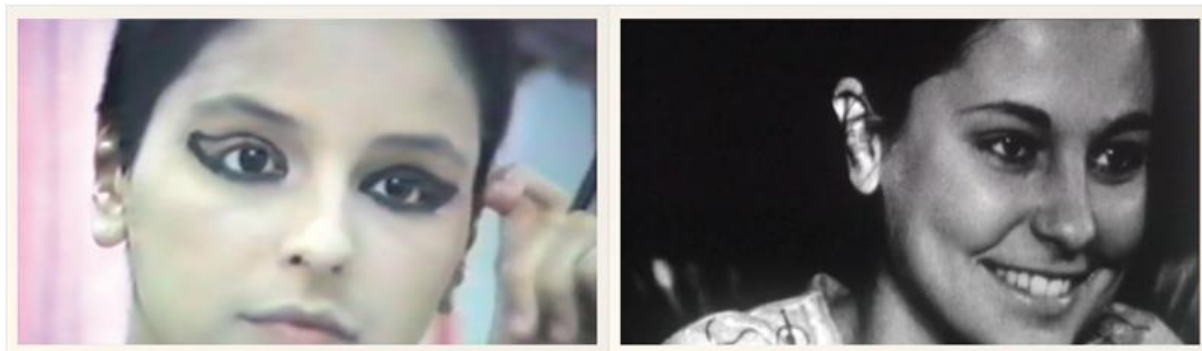
Petra, de inúmeras maneiras, desde o comedimento dos gestos, no presente; às impossibilidades de protagonismo dadas as limitações da tenra idade, no passado – surge, nos vídeos, ainda bebê – assume uma posição secundária no plano do visível. A sua visão do corpo da irmã, interditado na memória, retido nas imagens, nos áudios e nos textos de seus arquivos visitados, é perseguida não apenas para reparar um trauma, mas dele constrói um mundo no qual ambas possam habitar, feito de pedra e de sombra, mas também da luz do campo cinematográfico e da performance do corpo cinético. Nesse espaço-temporal da tela, o corpo de Petra se inscreve sobre o de Elena, não para repeti-la, mas para que possam se dividir, coexistindo na tela.

Para três atrizes, três sensória. Ao reencenar o corpo de Elena, Petra precisa de dois outros corpos de mulheres: o seu e o da mãe. E de uma outra entidade, que as imanta: a atriz. A realizadora recorda que, segundo o seu pai, ela e a irmã haviam herdado o sonho de ser atriz de

¹²¹ Do jargão fotográfico, trata-se de uma imagem com demasiada exposição à luz, o que é perceptível por gradações e texturas que modificam o tom da foto.

cinema da mãe. Um sonho que não se concretizou para a primeira, nem para a segunda, cuja vida interrompeu-se tragicamente.

Figura 34: Elena e Li An, atrizes



Fonte: Captura e manipulação.

De sonho, tornara-se um ideal mergulhado em sina, desde a morte de Elena. A mãe diz que pouco antes de morrer, a filha dissera que sem a arte não faria sentido algum continuar viva, lamentando-se pela imobilidade física que a tristeza lhe causava. E pede para que Petra escolha qualquer profissão, menos atriz. E qualquer cidade, menos Nova Iorque. Rumos que, como percebemos na sequência inicial do filme, ela não pôde evitar.

Essa memória é reconstruída na abertura e polimento dos objetos de onde emerge a irmã intacta, bela e bailarina, Petra dá à Elena atriz o protagonismo que ela não teve em vida. Mas também burila essa memória, pelos olhos da arte, recriando uma Elena que vive em seu filme. O que ficará evidente em duas sequências clímax: a restituição do corpo dançarino de Elena e a dança aquática das Ofélias, como veremos mais adiante.

O corpo da atriz, que perpassa as três gerações, se torna um constructo íntegro no mundo fílmico e uma forma de acessar a memória de Elena não pela lembrança da morte, manifestação de uma fisiologia decadente, mas por aquilo que ela tinha de mais intenso e vivo, sua arte. É assim que ela se descorporifica, nos arquivos, e é resgatada dos escombros de seu corpo frágil e vencido. Pela tensão entre arte e matéria, Costa restitui o corpo de Elena.

Percebemos que o trabalho de Costa é construído a partir daquilo que Sobchack (1991) chama de intersubjetividade: em sua visão de realizadora, expressa a experiência do vivido por intermédio do visível, não apenas por si, mas também para os outros e por intermédio dos outros.

E também numa ação de intersensorialidade. Petra ativa a dimensão sensorial e afetiva das imagens, decupando as antigas e construindo as recentes para que habitem um só plano. E se coloca em campo em função de contracenar com as imagens de Elena que antecedem e dialogam com aquelas produzidas para o filme. Deste modo, partilha aquilo que vê,

compreendendo que "o ato de ver é aquele por intermédio do qual [ela] e o objeto da [sua] visão [se] constituem mutuamente" (MARKS, 2000, p. 183)¹²² e também é partilhada.

Tal ato de mútuo engendramento, nesse caso, correspondendo ao presente da Petra atriz-diretora-irmã e ao passado de Elena atriz-protagonista-irmã, ao ser lançado no filme, terá o *sensorium* contido nas visões e emoções da realizadora convertido no *sensorium* do filme, exibindo não a forma como a visão encontrou os objetos, mas as formas nas quais ela os esculpe com o seu olhar, para que esse *corpo vivido* seja também sentido e partilhado a partir do cinematográfico.

O *sensorium* fílmico de Costa nos conduz pela trajetória de três atrizes e seus caminhos entrecortados. As imagens de arquivo aproximadas pelo olhar de Petra são norteadas por esse destino. Ela exhibe um filme em 16mm em preto e branco, no qual a mãe, com apenas 16 anos, é a protagonista (Figura 34). Naquela época, Petra relata por meio do *voice over*, que ela gostaria de ser atriz de cinema, fugir da família tradicional e da previsibilidade de um futuro desestimulante no qual se via casada, caseira e membro da sociedade local. No filme dentro do filme, a mãe, Li An, tem uma expressão melancólica e demora-se executando o desenho de um semblante triste.

Os caminhos como atriz não irão se concretizar. Em vez disso, casa com Manoel, recém chegado dos Estados Unidos, que chega ao Brasil inspirado pelos livros de Karl Marx e pelas guerrilhas latino-americanas. Com ele, envereda não pelos filmes, mas pela onda de movimentos sociais, passeatas e prisões políticas que marcam o Brasil no período da ditadura. Numa destas, a mãe é poupada por estar grávida de seis meses da filha mais velha. A partir daí há um lapso temporal em torno da primeira infância de Elena, vista em poucas fotos filmadas. Segundo Petra, ela nasceu e cresceu clandestina. Vamos encontrá-la crescida, aos 13 anos, já no período de abertura política, nos anos 1980, filmando-se com uma câmera VHS, primeira da família.

E Elena surge como um corpo móvel, usando a câmera como experimento e a casa como palco. Cria cenários afastando móveis e posicionando *spots* de luz na sala de casa, interage com seu entorno em passos de dança que parecem coreografados. Data deste período também as primeiras cenas entre as irmãs. Petra, ainda bebê, é embalada nos braços de Elena, entre afagos e rodopios. A mãe, que as filma, se queixa da falta de espontaneidade da mais velha, que não

¹²² Tradução livre de: "the act of viewing is one in which both I and the object of my vision constitute each other".

permanece "natural" quando a câmera é ligada. Segundo Petra, desde essa época passa a ser treinada pela irmã para ser atriz (Figura 35).

A partir dos 15 anos, com a separação de seus pais, os vídeos caseiros cessam, segundo Petra, a irmã se distancia. Mas, aos 17, as gravações domésticas são substituídas por imagens públicas da atriz, que ingressa na companhia de teatro *Boi Voador*, voltada ao desenvolvimento de linguagens experimentais no palco. E surge, como destaque do elenco, em excertos de matérias de revistas culturais, na mídia impressa e televisiva.

Petra utiliza as formas de Elena no palco, dançando de forma repetitiva a coreografia da peça *Corpo de Baile* (1988), na qual executa movimentos circulares, em voltas que atam uma corda a seu corpo, para explicar a extenuante rotina de seus ensaios, que, segundo seus entrevistados, eram constantes e incansáveis – os outros atores a viam como perfeccionista (Figura 35).

Figura 35: arquivos de Elena.



Fonte: Captura e manipulação.

O corpo rodopiante, que busca o giro perfeito, decide que o teatro é pouco, pois o que ela deseja é mesmo ser atriz de cinema – nas palavras de Petra. E as imagens de Elena se tornam a sua voz nos textos extraídos de seus diários e da voz nas fitas cassetes.

Há uma ênfase da câmera de Petra em dar plenitude à Elena por meio desses objetos do passado. Todo o arquivo familiar dispõe à composição de uma *cena* fílmica que se estende a partir de seus movimentos. E também a uma reverência que a realizadora aplica a tudo aquilo que reverbera memória, como se assim aproximasse restaurasse a irmã. As imagens e os ambientes são revisitados de modo a se apresentarem como objetos recordação ou objetos fetiche, "utilizados para aproximar uma memória distante, estender uma experiência corporal até a memória (...), como uma prótese da memória" (MARKS, 2000, p.201).¹²³

O *sensorium* do filme recria a distância e o exílio de Elena pelos olhos de Petra, que veste a pele da irmã, e encena a dor da saudade Elena, distendida pela potência de sua dor de perda. Para mostrar o desalento da irmã, em sua busca pela arte, em Nova Iorque, Petra é mostrada nas ruas da cidade, cruzando pontes, dentro de um trem, ao som de Elena, no *voice over*. No processo de cruzar o oceano rumo ao país das fantasias de estrelato das três atrizes de sua família, Petra recria a instabilidade das sensações de Elena, Retrato sua primavera eufórica, nas novas aulas de canto, dança e atuação, quando conhece "o Coppola"¹²⁴ num bar, até os relatos de solidão e desamparo, quando as apostas iniciais não se concretizam. A voz de Elena nas fitas vai ficando mais e mais triste. As imagens de suas pequenas conquistas, como o primeiro teste gravado, dão lugar a um contínuo sentimento de fracasso, pela ausência de retorno em suas apostas.

Petra, no presente, adorna a voz e as imagens da irmã com o ornamento do fetiche e da nostalgia, em busca de uma sinestesia que corporifique os deslocamentos do vivido. A vemos caminhando e ouvimos diversas vozes em *off* que afirmam a semelhança entre as duas. Petra e Elena se confundem em sua condição de estrangeiras em Nova Iorque e no mundo, em sua condição de mulheres e artistas, deslocadas. Desadaptadas, para utilizar a palavra com a qual Petra descreve sua mãe.

No deslocamento solitário de ambas desde o seu país de origem e nos trâmites públicos que as movem numa busca pela transformação do corpo no espaço dos palcos e das telas, a câmera distorcida mostra Petra solitária, enquanto os áudios mergulham a ambas, Petra e Elena, num processo de não pertencimento, perda de referencial e desvalor:

¹²³ Tradução livre de: "used to extend bodily experience into memory (...), a prosthesis for memory".

¹²⁴ Refere-se a Francis Ford Coppola, diretor de cinema estadunidense renomado.

Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfaltos, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente numa cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria. (COSTA; ZISKIND, 2013, p.17).

Marks (2000) explica que as distâncias construídas, pelo uso de imagens distentidas ou na representação de objetos que ela chama de fetiche ou recordação dentro de um filme, partem de um sentimento de exílio. Analisando o cinema diaspórico, afirma que os cineastas remetem ao seu território recriando a sua paisagem ou traduzindo-a por objetos que remetem a essa ausência, enquadrando coisas que traduzem estados ou tecnologias próprias de sua cultura de origem e proporcionando uma sensação sinestésica nos espectadores, tanto pela identificação, quanto pelo estranhamento daquele *sensorium*.

Marks entende que o cinema de deslocamento cultural geralmente tem seu foco na perda, tentando constituir um passado e uma memória do que ficou para trás: a língua, os traços dos costumes, as referências do lugar, pois

testemunha a reorganização dos sentidos que se reposicionam, e os novos tipos de conhecimentos sensoriais que se tornam possíveis quando as pessoas se deslocam entre as culturas (MARKS, 2000, p.195)¹²⁵.

Guiada por seus vídeos e sua voz gravada, resíduos remanescentes do passado de Elena, os deslocamentos de Costa vão além de um referente de país ou tradição. Sua busca é pela restituição do seu lugar no mundo, como atriz e como mulher, um lugar que foi erodido pela perda da irmã.

Para isto, ela precisa, antes, restituir o corpo frágil de Elena, dar-lhe uma concretude e um propósito, devassando o *sensorium* de seus indícios e a partir deles erigindo o *sensorium* feito do conhecimento do *corpo vivido*. E é este vivido, feito de experiência resgatada entre seus desejos fabulosos e sua fragilidade orgânica, que emerge das sensações e gestos da irmã, explorados até o esgotamento das possibilidades do arquivo. A integralidade da memória de Elena é evocada no despertar de seus sentidos e na inteireza de seu corpo fílmico, na reconstituição que Petra alça, numa dimensão sensível capaz de projetar a sua materialidade de atriz, irmã e jovem mulher.

As imagens do filme surgem mais complexas na medida em que se aproxima a sequência que relata a morte de Elena. Sua imagem, antes feliz e sorridente, torna-se uma memória triste

¹²⁵ Tradução livre de: " witness to the reorganization of the senses that takes place, and the new kinds of sense knowledges that become possible, when people move between cultures".

nas lembranças evocadas, época de constante choro e reclusão. Petra lembra, desta época, dos sinais de tristeza que a sua percepção imatura encontravam na irmã. O dia em que ela lhe contou a história original da Pequena Sereia, " em que ela sofre pra se tornar mulher, perde a voz e morre" (COSTA; ZISKIND, 2013, p.21) e a imagem dos olhos tristes do cachorrinho de pelúcia que ela havia lhe induzido a mostrar no jogo escolar de *show and tell*¹²⁶.

A voz em *off* das paisagens de Elena vai dando lugar ao *voice over* de Petra, que incorpora o tom da irmã, recitando trechos dos últimos e doídos escritos deixados por ela, sua carta de despedida. O último dia de Elena é reconstituído em riqueza de detalhes. Sua mãe surge e ocupa os cenários, elas buscam, nas ruas do bairro, o edifício onde moravam. Costa entrevista a última pessoa a falar com Elena ainda viva, um amigo que desconfiou do estado choroso e da quebra de um compromisso ao telefone.

Petra, que não estava quando sua mãe encontrou a irmã desmaiada, e Li An percorrem os cômodos da casa, sombria com seu revestimento de madeira escura. Li An relembra a noite anterior: o pedido de que Elena tentasse não demonstrar tanta tristeza diante da irmã menor, o choro convulsivo dela antes de adormecer, o pôster que ela havia pendurado na parede do quarto – um cartaz da peça Elektra – exibindo um rosto lacrimoso, no qual Li An reconheceu as feições de seus próprios desenhos.

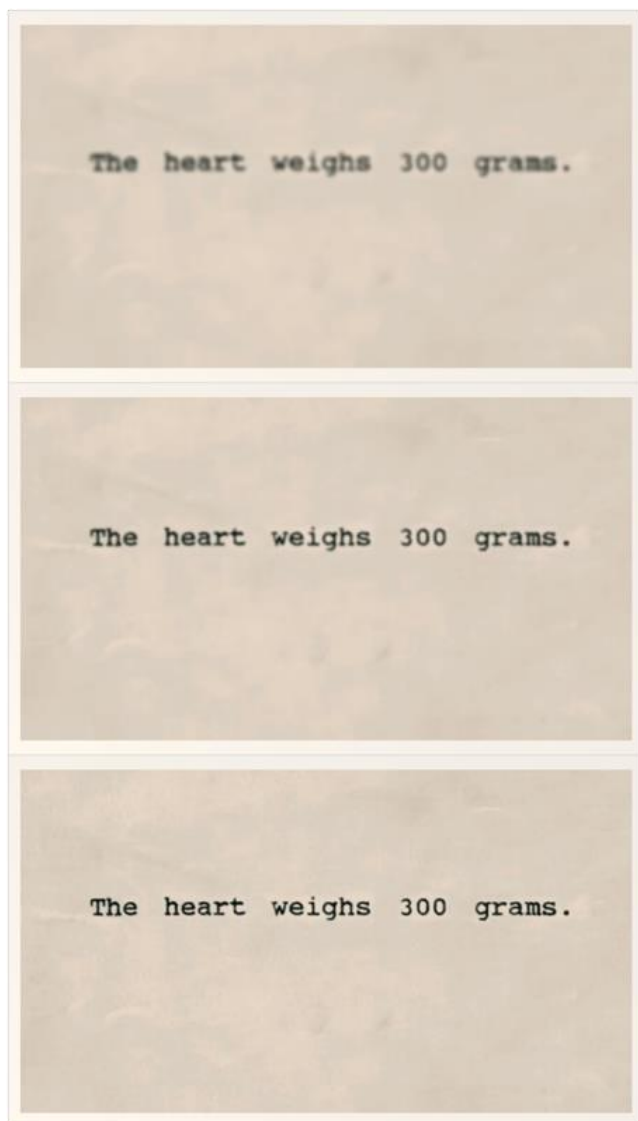
Elas refazem os passos até o encontro com o corpo inerte, o sangue nas paredes, a carta presa à bobina da máquina de escrever, a dificuldade de encontrar quem auxiliasse no socorro. Vão até o hospital e revivem os instantes de inquisição quanto às condições de Elena, ainda viva e demandando cuidados, até o desfecho da exibição do laudo, exposto no quadro fílmico como se fora uma radiografia. Dele, a câmera extrai a crueza do estado débil do corpo de Elena. Uma imagem borrada, aos poucos se afirma. Nela está escrito: "O coração pesava 300 gramas" (Figura 36). A câmera percorre as letras, exasperada, até a conclusão do perito, exposta numa tomada duradoura: Suicídio.

Um silencioso *fade out* é executado. E dele emerge a imagem de Elena, no palco, segurando um *spot* de luz. Em seguida, movimentando-se vertiginosamente no escuro, ao som de Valsa para a Lua, de Vitor Araújo. Petra realiza toda uma fisiologia da dor, ao restituir o corpo ferido e dissipado da irmã. O coração se partira, frágil e mínimo, na nitidez do texto no laudo. Entretanto, dessa imagem sobressai o corpo da Elena atriz, mágico e desdobrável no palco onde "dança com a lua".

¹²⁶ Em tradução livre: "mostre e conte uma história".

A atriz, a jovem, a irmã, a filha, o coração miúdo, regrado, a imagem que desaparece, passam a viver no mundo fílmico como um corpo restituído. Descorporificada pelas condições do espaço fílmico, ganha uma autonomia e uma continuidade no plano das sensações.

Figura 36: O coração de Elena.



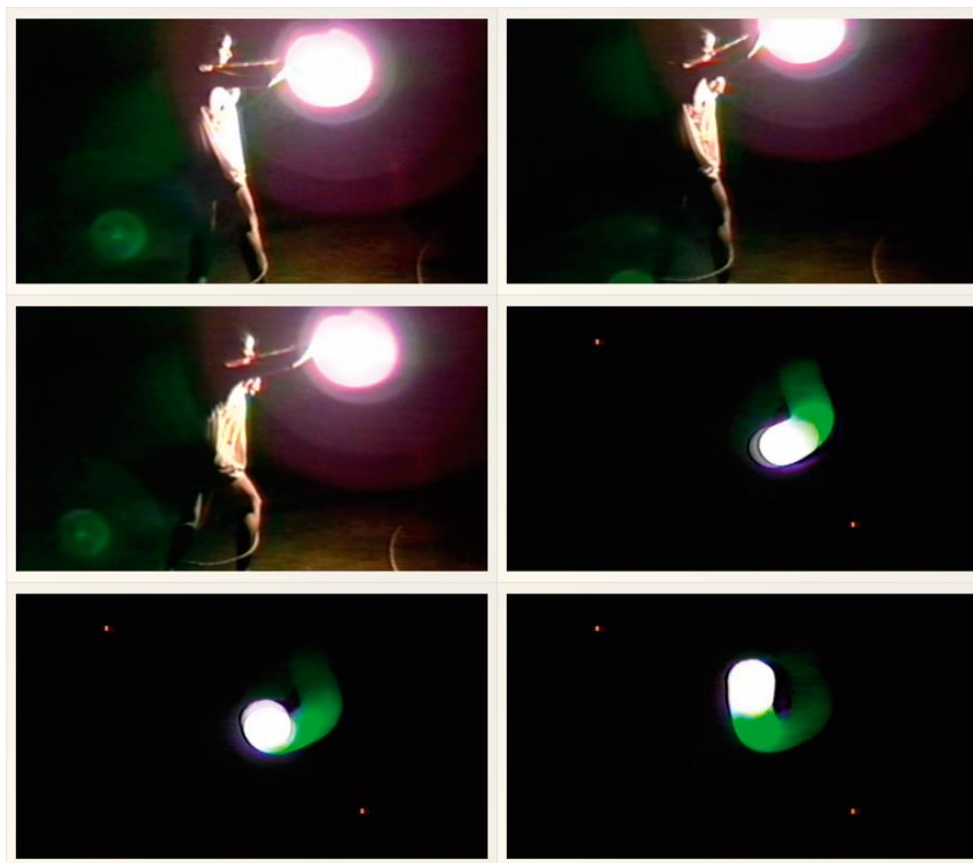
Fonte: Captura e manipulação.

Quando menciona o olhar háptico, aquele que escrutina as imagens a pretexto de tocá-las, como se os olhos fossem um órgão tátil, Marks (2002) diz que a visão háptica frequentemente se mostra pela forma como exhibe imagens que guardam memórias afetuosas de pessoas ou coisas, captadas em estado de quase desaparecimento, retendo seus rastros por intermédio da fugacidade luminosa da película.

A cena do laudo, a letra crua com as descrições orgânicas de Elena, sucedida pela imagem da atriz no palco, desfazendo-se nas sombras até tornar-se uma luminosidade móvel e cíclica, substitui o desaparecimento de seu corpo físico por um corpo desterritorializado (Figura

37), um rastro de luz que desponta da memória reconstituída por Petra – auxiliada por sua mãe – para tornar-se uma ficção da memória da matéria fílmica. Uma imagem que permanece, sustentada pelo afeto.

Figura 37: Dançando com a lua.



Fonte: Captura e manipulação.

Marks (2002) compreende que algumas imagens repletas de indícios de desaparecimento – como os rastros de luzes no palco, deixados pela dança realizada por Elena, com seu corpo submerso na escuridão cênica do palco – são registros melancólicos que buscam deter o desaparecimento de uma imagem, à maneira de um luto. A imagem da irmã amada destitui-se da tenacidade corpórea para tornar-se um vestígio da perda. E, assim, não apenas acalentá-la, a respeito de sua partida, mas permanecer viva na dimensão do filme. Para a autora:

Enlutar-se pela morte de uma imagem é muito menos traumático, claro, do que o luto por uma pessoa amada. No entanto, defendo que o envolvimento com uma imagem que desaparece possui alguns resultados para a formação da subjetividade, ou, precisamente, uma subjetividade que reconhece a sua própria dispersão. Estas obras de imagens que desaparecem incentivam o espectador a construir uma ligação emocional com o próprio meio (MARKS, 2002, p.109).¹²⁷

¹²⁷ Tradução livre de: "Mourning the death of an image is far less traumatic, of course, than mourning a loved one. Yet I argue that engaging with a disappearing image has some results for the formation of subjectivity, or,

A carga emocional da morte prematura e trágica de Elena é abrandada pela contemplação de seu desaparecimento na dança com a lua (Figura 37). Como um corpo-luz, que se torna, portanto, perceptível em sua forte carga performativa e sensorial, resignificando a finitude de sua matéria no espaço-temporal cinematográfico, onde a sua imagem é intensa e vívida na capacidade de gerar afeto. Ela desaparece após ser recuperada, numa memória fílmica que dança.

Após o desaparecimento de Elena, finda a exploração arqueológica e afetiva das imagens e vozes deixadas pela irmã. É no corpo de Petra e de Li An que agora Elena irá viver, como luto, saudade e no reconhecimento de uma memória física da dor, partilhada pelas três. Para falar do sentimento de tristeza de Elena, a mãe leva a mão ao peito, gesto que Petra também repete.

As imagens agora estão centradas na infância de Petra, vídeos mostram seu rosto contrariado, sendo deixada na escola. Planos exibem cópias de seus laudos, registrando diagnósticos de depressão e ansiedade. Exibem também a solidão da mãe. Vista numa gravação dos anos noventa, caminhando sozinha e mais magra, em meio a árvores. As imagens da infância são substituídas por um plano geral de Petra correndo, já adulta, de costas rumo a uma imensidão de grama. Petra continua a sua longa carta para a irmã, conta que aos 21 anos se deu conta que havia ultrapassado a sua idade em vida, como se estivesse comemorando a sobrevivência a um rito de passagem.

Menciona os períodos de incerteza no momento de definir da escolha da profissão. Sua ansiedade ao escolher teatro e se deparar com a sombra da tragédia de Elena. A dor de Petra se mistura ao sentimento de Li An: "se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela?" (COSTA; ZISKIND, 2013, p.40). – dizem ambas, de forma sobreposta.

E a sobrevivência de ambas, no filme, surge das mesmas formas de vida que restituíram o corpo de Elena, da construção de uma paisagem sensorial na qual o *corpo vivido* se dilata, como uma experiência da existência que atravessa as condições de ser mãe, filha, mulher e atriz e toma formas fluidas por onde possam escapar do cárcere do luto e do destino.

Sobchack esclarece que o *corpo vivido* cinematográfico

transpõe, assim, o que de outro modo seria o invisível, individual, da ordem da privacidade da experiência direta do sujeito para um modo de

precisely, a subjectivity that acknowledges its own dispersion. These works of disappearing images encourage the viewer to build an emotional connection with the medium itself".

corporificação para o visível, público e sociabilidade intersubjetiva de uma linguagem direta da experiência corporificada (SOBCHACK, 1991, p.11)¹²⁸.

Numa das sequências mais sinestésicas do filme, essa corporificação do invisível num mundo das sensações acessado pela via da arte se faz presente. Petra é vista já adulta e atriz, tendo encenado Hamlet diversas vezes. Com sua mãe e outras jovens (Figura 38), todas trajando vestidos floridos de tecidos leves, mergulha e se deixa arrastar nas águas claras de um rio banhado pela luz natural do sol. Vistas em tomadas aéreas, experimentam a temperatura diurna e o fluxo da sutil correnteza que as transporta. Petra diz "Me afogo em você, em Ofélias", ao som da música de Maggie Clifford, *I turn to water*, cuja letra diz: "I'm sick with love, touch me. I turn to water".

Figura 38: Balé de Ofélias.



Fonte: Captura e manipulação.

A experiência aquática de celebrar Ofélia, personagem shakespeariana que encena o suicídio como último recurso de expressão das dores de sua existência, é resignificada nesta sequência, um batismo purgador, no qual os *corpos vividos* de mãe e filha flutuam numa experiência multissensorial na água reparadora, útero e fonte, que conduz a um renascimento.

Renascimento do corpo de Elena, recriado para o mundo da arte. Do corpo criador e objeto fílmico de Petra, em seu experimento de conhecer a irmã para, assim, sobreviver. Renascimento na performance da atriz e realizadora, construindo campos e formas de habitar o visível. Renascimento do corpo maternal de Li An, onde dissipam-se as culpas.

Nas últimas imagens do filme, Petra dança, sozinha, nas ruas de Nova Iorque. A sua voz evocando a memória de Elena, que faz com que tudo nasça e dance em sua vida, é sucedida por imagens dançarinas de Elena. Não mais um corpo que moveria a pele de Petra, como uma

¹²⁸ Tradução livre de: "The cinema thus transposes what would otherwise be the invisible, individual, and intrasubjective privacy of direct experience as it is embodied into the visible, public, and intersubjective sociality of a language of direct embodied experience".

herança, em seus anseios de uma sina artística, mas, uma *cena* corpórea autônoma. Ambas estão livres.

4.3.3. A pele fílmica de Varda

"Se abrissem as pessoas, encontrariam paisagens. Se me abrissem, encontrariam praias" (PRAIAS, 2008). Diz Agnès Varda, apresentando-se na primeira tomada de seu filme *As praias de Agnès* (2008). A longeva diretora se diz "uma velhinha, gordinha e falante", enquanto caminha na areia da praia ao entardecer, mas endereça o olhar do espectador com a astúcia de quem sempre esteve postada por trás das câmeras: constrói para si um corpo de ondas, areia e mar. Transforma-se na paisagem litorânea que entrelaça os muitos momentos importantes de seus trânsitos e encontros nos seus quase, então, 80 anos de vida.

A sequência inicial é um convite ao compartilhamento da perspectiva sensorial de Varda sobre si e sobre a vida. Na constituição fílmica de sua paisagem interior, ela investe na criação de uma rebuscada *mise en scène*. A diretora ocupa as margens da praia com uma instalação de espelhos, de diversos tamanhos e molduras, nas mais variadas posições: enterrados na areia, postados em frente ao mar e posicionados um em frente ao outro. Uma moldura aberta demarca o espaço para o cinegrafista, por trás dela, a diretora se debruça com sua câmera, sendo filmada pelos assistentes, registrando, enquanto registra os reflexos de seu autorretrato, as câmeras também atuando como espelhos que se refletem (Figura 39).

O resultado são *mise en abymes* nas quais o mar se dispersa entre os espelhos, em alguns instantes captando os olhares de Varda por trás de sua câmera. Lembram a tela *A Condição Humana* (1935), de René Magritte, referência recorrente da realizadora. As paisagens de Varda são assim pensadas ao longo de todo o filme, como instalações, mandalas, acontecimentos que executam a visão artística da diretora, preenchendo-os de objetos que evocam sentimentos, no levantamento de uma memorabilia afetiva dentre o reencontro com os rostos dos amigos, ao passeio pelas imagens que produziu no curso de sua vida.

No decorrer do filme a paisagem sensível e vasta do mar, recortado por um quadro, irá se repetir em outros momentos, intercalando os diversos enquadramentos que preenchem a visão de tempo vivido que a cineasta constrói, munida dos arquivos de seu passado, revisitados, recriados ou encenados no presente.

Ainda na praia, Varda dá início ao percurso no qual retorna ao seu passado, caminhando para trás, como se desta forma ativasse um retrocesso, rebobinando a fita de suas imagens.

Espalha fotografias de sua infância em trajes de banho na areia e recria com duas atrizes meninas, vestindo os maiôs de sua época de criança, as brincadeiras que fazia nos anos 1930.

Figura 39: Praia de Espelhos



Fonte: Captura e manipulação.

A busca pelas imagens de juventude irá contar repetidas vezes com o recurso da encenação, com jovens atrizes interpretando a Varda do passado. Além de inúmeros planos das fotografias filmadas, do acervo familiar, que sua mãe conservou intactas mesmo diante das difíceis mudanças ocasionadas pela guerra.

A visitação às imagens e locações vão, aos poucos, ativando suas lembranças. Em seu retorno a Bruxelas, onde nasceu, embora tenha frequentado muito poucas vezes após a guerra, atende ao convite do atual morador da casa de sua família, que irá revender a propriedade. Na sequência em que percorre o interior da residência, Varda recria as imagens do presente

contrastando-as com fotografias e dirigindo encenações. Assim, ela expande os lapsos da memória que surge despertada por alguns recônditos e objetos que lá encontra. Tais como um vitral com a imagem de uma mulher, que a faz recordar a antiga coleção de recortes e fotografias de sua mãe sobre a vida pública da Rainha Astrid - A lady Diana de Bruxelas, como Varda a descreve. E um par de facas cegas com as quais a mãe escavava o jardim. Da varanda que parte do quarto onde dormia com suas irmãs, enxerga a cidade. Cada visão irá lhe despertar um sentido, sendo um acesso ao percurso cronológico de reconstituição do seu passado.

Da casa em Bruxelas, ela trafega pelas imagens fotográficas até chegar ao que ela chama de seu *début*¹²⁹ para a vida, as paisagens do mar de Sète, na França, onde a família passa a residir após deixar a Bélgica numa longa viagem de carro, na tentativa de preservarem-se da guerra. Em Sète, encontra seus primeiros aprendizados com a cultura litorânea, as redes de pesca que aprendera a tecer, as brincadeiras no barco. Lembra-se da família que a acolheu, as três irmãs Schlegel, personagens de suas descobertas. A primeira se casa com o ator de teatro Jean Vilar, a mais jovem é sua companheira de acampamentos, pequenas viagens nas quais aprimora seus conhecimentos pesqueiros.

Jean Vilar posteriormente irá se tornar uma das primeiras parcerias da fase do trabalho de Varda dedicado mais amplamente à fotografia. Ela irá documentar vastamente aquela geração de atores. A colaboração com Vilar será fundamental para as primeiras abordagens da diretora. No filme, isto transparece na exposição que Varda realiza com imagens do então falecido ator e seus contemporâneos.

Com um olhar que promove interlúdios entre a fotografia, as artes plásticas e o filme. Varda irá dividir sua tela em pequenos quadros (Figura 40), inserindo paisagens recriadas dentro das imagens fotografias, sobrepondo imagens ou fazendo uma tomada recente surgir de uma pintura. Uma cartografia de blocos de imagens que surgem como sensações orbitando em torno de seu olhar.

Como já havia feito em outros de seus filmes, como *Os Catadores e eu* (2000), no qual o gesto de catar os frutos que sobram das colheitas é identificado no quadro de Jean-François Millet, *As Catadoras (Des glaneuses, 1857)*, algumas de suas paisagens e rostos refletem a memória de quadros que estudou em sua educação formal como estudante de História da Arte e fotografia na Escola do Louvre.

Outras, são recriações oníricas de seu sonho de infância. Como os trapezistas que saltam, em sua encenação na praia, como a memória de seus primeiros desejos de fuga e liberdade. O

¹²⁹ É a palavra utilizada por Varda, podemos traduzir livremente como iniciação.

colorido e a exuberância circense estarão presentes em muitos de seus filmes e instalações. Posteriormente, ela irá recordar que o vestido fúcsia com o qual compareceu ao lançamento de *Cléo de 5 às 7* (1962), em Cannes, tinha uma capa e aplicação de lantejoulas, a seu pedido (Figura 41).

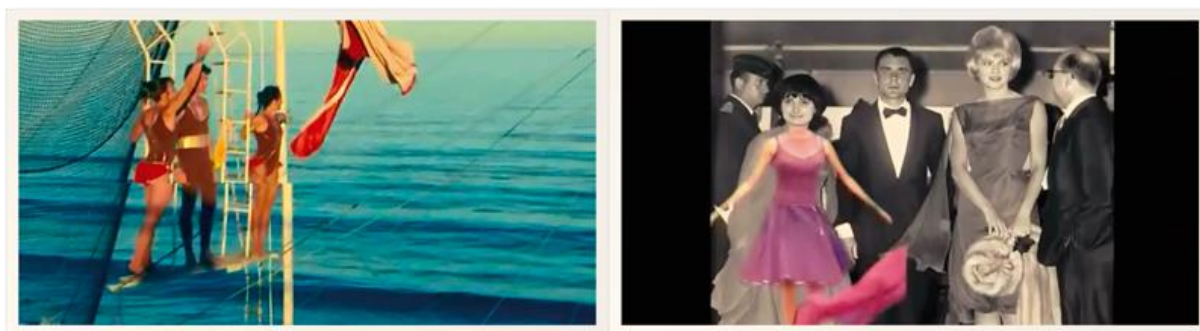
Figura 40: Quadros.



Fonte: Captura e manipulação.

A exuberância das paisagens recriadas por Varda servem como pretexto à condensação de uma ficção memorialista que exhibe a própria distância entre ficção e performance (RANCIÈRE, 2012b, p. 90), exibida como um atributo do cinema, aquilo que promove o encontro entre realidade e o sonho.

Figura 41: Varda, as trapezistas e o vestido.



Fonte: Captura e manipulação.

Assim também pensa a conexão entre o que viveu e viu e o que filmou, a forma como as imagens mentais e sensíveis de seu repertório vivido mediam a matéria, ou como essa matéria se moldou a essa visão, compreendendo que a arte dimensiona e potencializa os corpos. Parafraseando Sobchack (1991), a arte, no cinema de Varda, é o fio condutor entre a dimensão material e a forma como esta se distancia do sensível no tempo e no espaço.

O *sensorium* da Varda cineasta recria cores e formas a partir dessa distância que as possibilidades da memória evoca, não para reencontrar um passado fidedigno, mas expressar de que forma esse passado ainda vive em suas memórias e é responsável pelos encontros artísticos do olhar nômade e caleidoscópico com o qual revela o mundo. Assim, de certa forma, ela entende o seu próprio processo criativo, e justifica as suas visões envolvendo-as num território do sensível. Como por exemplo, em meio a uma exposição dedicada a Jean Vilar, relembra que o ator havia se queixado da mão fantasmática que se destaca numa das suas fotos, distorcida pela velocidade do gesto em frente à câmera. E Varda percebe, então, que costuma utilizar o *fleu*, distorcendo algumas imagens sobretudo no primeiro plano, o que dá a sensação de profundidade e fugacidade às imagens. Esta é uma das primeiras declarações da percepção háptica de seu trabalho, ainda nos primeiros anos.

Ao regressar a Sète, distrito de Provença cuja localização estratégica abre vistas para o Mar Mediterrâneo, onde viveu muitos dos anos de sua infância e juventude, Varda reencontra seus amigos e mergulha no contexto da pesca, participa dos festivais e comemorações, relembra que ali travou suas primeiras realizações como cineasta, com imagens de pescadores colhidas para o que poderia vir a ser um documentário e o seu primeiro longa metragem de ficção. Realizado de forma independente, com locações na *Pointe Courte*¹³⁰, localidade costeira, no qual contracenavam Silvia Monfort e Philippe Noiret, já reconhecidos atores de teatro.

¹³⁰ O filme *La Pointe Courte* (1956) contou com edição de Alain Resnais e é considerado por alguns o filme precursor da *Nouvelle Vague*.

Ao buscar o casal com o qual havia feito algumas das marcações de cena que seriam executadas por Monfort e Noiret, recria com os filhos daqueles o percurso feito nas vielas da comunidade. Mas, desta vez, posiciona um projetor sobre uma carroça, movida pelos dois homens, enquanto eles percorrem o caminho que seus pais um dia percorreram, ao mesmo tempo em que experimentam assistir às cenas do filme pela primeira vez.

Varda pensa um cinema contido dentro do cinema, não apenas para a confrontação do quadro dentro do quadro, mas no caso singular de *As praias de Agnès* (2008), como imagens que habitam as imagens, que se inscrevem em seu pensamento enquanto filma e que oferecem a quem as vê a capacidade sinestésica e perceptiva (SOBCHACK, 1991) de experimentar sensações do olho da realizadora em seu próprio corpo.

O nomadismo dos olhares de Varda – sua infância entre países, o desejo de fugir com o circo e mais tarde, a viagem secreta de barco como auxiliar de um marinheiro que conhece na costa, aos dezoito anos – também depõe acerca de seu crescimento e fortalecimento pessoal como mulher que busca seu lugar no mundo. Varda se diz discreta, comedida, num mundo de homens ao qual ela não conhece o acesso. Descreve a sua viagem de iniciação na embarcação como algo similar à perda da virgindade. Dessa idade, recorda que sentia a necessidade de adquirir intimidade com o sexo oposto para mostrar-se forte e livre.

A cineautobiografia de Varda é feita de ficção colhida entre as brechas do vivido, pois suas histórias do passado invariavelmente remetem a trechos de seus filmes. Seu trabalho é, desde sempre, marcado pela independência das amarras industriais, o que resulta numa obra repleta de referências pessoais. Sua produtora, a Ciné-Tamaris, tem como logotipo o rosto de seu gato Zgougou. Muitas das locações de seus curtas metragens – e mesmo alguns longas, como o final de *La Pointe Noire* (1956) – acontecem no seu pátio, contando com a adesão de seus amigos e vizinhos. É lá também que sediava suas primeiras exposições fotográficas e fotografava seus amigos.

Foi na rua comercial onde está localizada a sua casa que Varda, a rua Daguerre, que, deslocando um cabo de luz de casa em casa, Varda filmou *Daguerreótipos* (1978), no qual perscruta o interior dos negócios de seus vizinhos, exaltando não apenas a personalidade destes, mas, a trajetória de seu olhar sobre o entorno. Os filmes de Varda tem essa qualidade de preenchimento da memória pela presença dos rostos amados, que guardam as histórias miúdas, somando-os na paisagem que constitui o microcosmos de seus sentidos, de seu olhar do outro

lado da câmera, utilizando aquilo que Marks irá chamar de "olhar que acaricia" (MARKS, 2002, p.169)¹³¹.

O que ficará ainda mais evidente quando Varda menciona sua parceria afetivo-criativa com o diretor Jacques Demy, seu companheiro de 1962 a 1990, quando se separam em função da morte deste. A primeira evocação de Demy surge quando Varda se entristece ao reconhecer que é a única sobrevivente diante das fotos dos artistas da companhia de teatro de Jean Vilar, na exposição realizada no Festival de Avignon, 2007.

Varda chora pelos mortos do passado, e deixa aos pés de suas imagens rosas e begônias. Ao lembrar deles, recorda Demy, pois "todos os mortos levam até ele". É com o chão repleto de begônias e rosas em tom magenta que a memória de Demy é evocada pela primeira vez no filme.

A arquitetura nostálgica da obra de Varda então passa a ser trabalhada para evidenciar essa parceria, nas imagens familiares que retratam ambos, nas divisões de tela que apresentam seus filhos – Rosalie, filha de um relacionamento anterior de Varda, e Mathieu Demy, os filmes também virão pontuar os períodos de viagens, colaborações e a troca entre ambos. Das viagens à ilha de Noirmontier, vista em fotografias e imagens de arquivo, Varda recorda o período de idílio familiar e efusão criativa dos dois, é a época em que Varda filma *As duas faces da felicidade* (1965), com sua fotografia campestre e utopia social.

No período estadunidense, quando Varda e Demy se mudam para Los Angeles, atendendo a um convite da *Columbia Pictures* endereçado a ele, a praia da cineasta irá se postar azul, diante da fachada de sua casa alugada, dando início a uma nova jornada de contágio de Varda pelas pessoas e hábitos que se avizinham. Desse período, resultam alguns dos trabalhos mais experimentais de Varda, do seu olhar estrangeiro sobre a ação contracultural do movimento *hippie*, feminista e Panteras Negras.

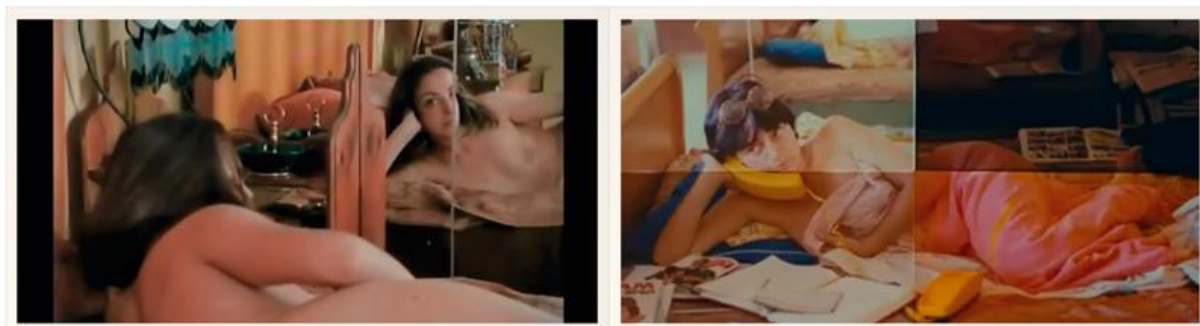
Dois desses filmes tem destaque em *As Praias de Agnès* (2008): *Lions Love* (1969) com os dois atores autores do musical *Hair* e a atriz Viva, que Varda conhecera na *Factory* de Andy Warhol. Filmado no interior da casa da realizadora, exhibe o cotidiano de dois homens e uma mulher, afetados pela ideologia do amor livre.

E o filme *Documenteur* (1981), no qual, atendendo a um pedido especial de Varda, a montadora e antiga colaboradora Sabine Mamou interpreta a personagem enlutada de uma jovem mãe que luta para criar seu filho sozinha, após a separação, em Los Angeles. A locação: novamente a residência de Varda, onde Mamou escreve olhando o mar a sua frente. A diretora

¹³¹ Tradução livre de "caressing gaze".

recorda que numa das cenas externas, ambas foram surpreendidas pelos ruídos de um casal em crise, que ignorava a presença das duas e da câmera.

Figura 42: Mamou/Varda.



Fonte: Captura e manipulação.

Varda revela que desejava filmar o "rosto grave" de Mamou e no decorrer das gravações se deu conta de que ela era alguém semelhante a si. Talvez a isto se deva também o título do filme. Uma das cenas exibe um plano do reflexo no espelho da atriz-montadora deitada em posição diagonal, destacando o seu olhar triste. A imagem é intercalada por uma fotografia da diretora, com a mesma postura e similar expressão (Figura 42). Seu período norte-americano a aproximou ainda mais dessa tradução do comum nos rostos de não atores arregimentados para o exercício da ficção, construindo uma memória imaginada de sua existência, uma tradução do vivido por imagens caóticas e ruidosas, afetadas pelo que a cercava.

É de um de seus muitos encontros com as personalidades californianas que surge o convite do executivo George Ayres para que Varda realize um filme financiado pela Columbia, de seu roteiro *Peace and Love*. Um plano exibe a realizadora postada atrás do executivo, que se queixa da desistência de Varda, sentado numa cadeira. Atrás, vemos a projeção de um rasurado trecho do texto não encenado. Ela explica que a indústria não permitiria que ela fizesse a finalização da obra, então, ela desistiu.

Em vez de ceder à indústria, Varda diz que conseguiu dinheiro com o governo francês e filmou *Muros e Murmúrios*¹³² (1981). Uma panorâmica dos muros californianos, contando a história das pessoas que ali buscavam visibilidade – desde imigrantes que expunham os seus traços mestiços nas paredes ao marido orgulhoso que exibia a face da esposa vistosa. Os muros também refletiam o olhar estrangeiro de Varda, encontrando as dissonâncias daquela paisagem que a acolhia, com suas monumentais telas urbanas de grafite, ilustrando imagens do povo, de artistas, peixes e baleias, até reclames publicitários de gosto duvidoso. Impondo a cosmologia popular da região mais ensolarada dos Estados Unidos e sua mescla de culturas matizadas pelos

¹³² *Mur Murs* é o título original.

padrões de consumo. Com estes muros, Varda contracenava em seu retorno, pequena e lenta, repetindo os gestos dos praticantes de *Tai Chi Chuan* em frente à murada azul onde está estampada uma imensa baleia.

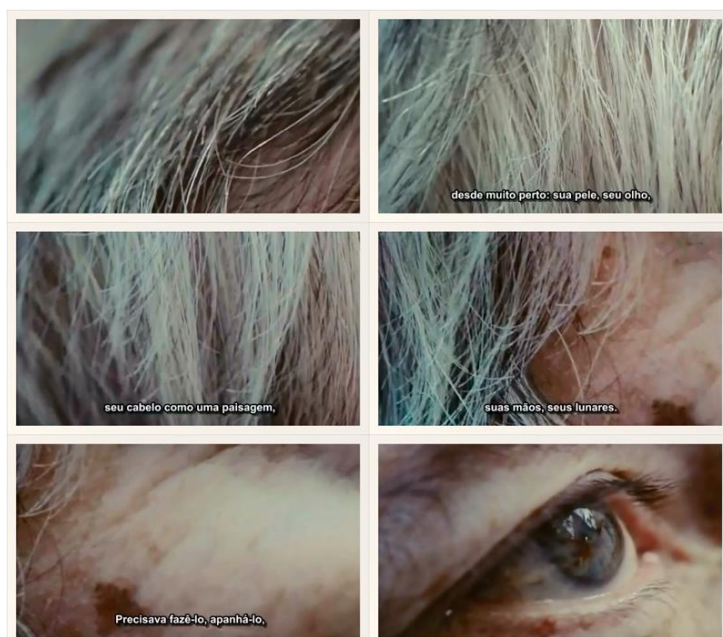
No retorno a Paris, a cineasta mostra-se ainda bastante compelida a refletir em sua obra os ideais revolucionários. Preocupa-lhe a questão da mulher em Paris. Exibe imagens de arquivo com gravações das manifestações e passeatas pelo direito ao aborto. A realizadora relata ter sido presa, grávida, numa dessas passeatas e ter assinado o manifesto no qual mulheres famosas que disseram "abortamos, nos julguem", chamado pela imprensa de "manifesto das 343 putas" (PRAIAS, 2008).

Varda explica, no *voice over*, que gostaria de ter vivido o seu feminismo com maior alegria, mas estava encolerizada, sua inquietação é expressa pelas imagens da irascível personagem de Sandrine Bonaire em *Os Renegados* (1985), percorrendo ruas, chutando grades e xingando pessoas que lhe negam carona, numa atitude de errância e desencanto.

O cinema de Varda irá retomar, entretanto, seu pretexto de reconstituição das memórias de um passado distante em função da doença e debilidade física de Jacques Demy, que havia contraído HIV numa época em que os tratamentos eram escassos e a doença fatal e rapidamente degenerativa. Toda a equipe de colaboradores regulares se reúne para filmar *Jacquot de Nantes* (1991) em 1990, baseado nas memórias que ele escreve compulsivamente nos últimos anos de sua doença. Varda explica que naquele período realizou dois filmes: o primeiro, em preto e branco, sobre a infância de Jacques, mesclando imagens sobre a infância dele, reconstituída com cenários e coreografias que citam os seus filmes, celebrando a estética do cinema francês dos anos 1930 e 1940.

O outro filme, em cores, registrava o exercício do olhar de Varda debruçado sobre a pele de Jacques Demy, retendo os instantes dele ainda vivo. "Como cineasta é a única coisa que podia fazer" (PRAIAS, 2000), explicava ela. Essas imagens mostram a câmera da realizadora percorrendo detidamente os traços de seu companheiro, a tenacidade de seus cabelos brancos, as pequenas manchas na pele (Figura 43). As imagens de Varda não irão deter a doença ou a partida, mas exploram uma proximidade com a matéria que não poderia ser resgatada uma vez que ele já não estivesse ali, fisicamente. Afundam-se numa sinestesia do toque mediado pela câmera.

Figura 43: Guardar Demy.



Fonte: Captura e manipulação.

Novamente remetemos à função háptica destacada por Marks (2000, 2002) como um recurso de aproximação, que cria uma pele no filme, uma memória do toque pela via da câmera, que acaricia a epiderme, agarrando-a, na intenção afetiva de guardar aquela memória de vida sensível, do toque do ser amado.

Intenção que difere daquela que move Varda a filmar sua própria pele envelhecida em *Os Catadores e eu* (2000). Quando ela testa pela primeira vez uma câmera VHS em seu corpo. E percebe que ele se desprende em pontos pixelizados, que transmutam sua mão, seu rosto, seus cabelos embranquecendo. Estes vão se desfibrando, se tornando um território misterioso, desfibrado pela força da imagem (Figura 44).

Marks, que estudou detidamente o repertório do vídeo, diz que é comum se repetirem imagens de mãos ou de peles idosas, a pretexto de desfigurá-las, o dispositivo do vídeo serve para a produção de imagens que dilatam o corpo que envelhece. Para ela:

Ter um corpo que envelhece, como todos nós temos, levanta a questão de por que somos obrigados a nos identificar com imagens que mostram o corpo em sua completude, como a teoria psicanalítica do cinema gostaria que fosse; (...) a questão [no caso do corpo envelhecido], seria como se identificar com uma imagem que está se desintegrando. Sugiro esta identificação passa por uma relação corporal com a tela; assim, quando testemunhamos uma imagem desaparecendo podemos responder com um senso de nosso próprio desaparecimento (MARKS, 2002, p.90)¹³³.

¹³³ Tradução livre de: "To have an aging body, as we all do, raises the question of why we are compelled to identify with images of wholeness, as psychoanalytic film theory would have it; the question of whether this still is, or indeed was ever, the case; and the question of what it would be like to identify with an image that is disintegrating.

Figura 44: Varda háptica.



Fonte: Captura e manipulação.

No caso de seu corpo que desintegra, seja pela camada diária de despedida que o envelhecimento traz, seja pela pixelização que desdobra a sua pele na tela, Varda vai além do tempo dos relógios, tão constantes em seus filmes, para demarcar a cronologia cartesiana da vida, e entende-se com a permanência imaterial do filme. Torna-se uma vida mineral, como a vida da película ou das praias, que ela avisa, no início do filme: "continuam sempre iguais, nunca envelhecem" (PRAIAS, 2008).

Varda se transfigura ao realizar um cinema que constrói o seu corpo fílmico pela esfera do preenchimento. Seja pelo uso do dispositivo ou das várias formas de arte que nele reúne, como recursos de expressão do seu *sensorium*, completando o seu corpo que desaparece – ou que talvez nunca tenha existido, sido sempre exterior ao seu cinema – acumulando o visível com todas as coisas e pessoas perdidas. E o realiza com um profundo senso de composição e construção da *mise en scène*, o que mostra que é um cinema feito da cinefilia que marcou sua geração, como contrato de tradução para a sua percepção de mundo. Ao constituir seu mundo fílmico, constitui também seu corpo, sua memória e seu lugar de mulher no cinema.

Ao declarar que dentro de si habitam as praias e evocar esta imagem para mostrar como se enxerga, em sua vida sempre dedicada a apreciar, escutar e olhar os outros, anula seu corpo e faz surgir outro, o que constitui uma performance, direcionada pela "capacidade de transformação, de embalar os gestos, de revirar o espetáculo" (RANCIÈRE, 2012b, p.88). Em sua obra, classificada como documentário, Varda engendra essa ficção das memórias que orbitam o seu corpo como idealizadora de imagens, mostrando que gera e é gerada pelo sensível que partilha.

I suggest that identification is a bodily relationship with the screen; thus when we witness a disappearing image we may respond with a sense of our own disappearance."

As praias de Agnès (2008) ainda nos permite uma reflexão sobre o engendramento político desse corpo. A política sempre foi um dilema no que diz respeito ao cinema de Varda. Inicialmente, foi criticada por supostamente estar imbricada numa superficialidade burguesa, em ensaios como o de Johnston (1973) sobre os seus primeiros filmes. Depois, tornou-se emblema de engajamento contracultural, com os filmes dos anos 1970.

Na verdade, se tomarmos a definição de política rancieriana, a política é algo que perpassa toda a sua obra. Justamente porque não ocorre sempre de forma manifesta, mas, atende ao propósito de articular as distâncias que se dão dentro e fora da arte, como propõe Rancière (2012b). Em seu caso, se desdobrando nos intervalos entre ficção e realidade como parte de um projeto artístico que busca fazer visível o que está invisível, rearticulando as coordenadas de tempo e espaço.

Nesse sentido, podemos considerar filmes como *As praias de Agnès* (2008) e *Os catadores e eu* (2000) como densamente políticos. Não por manifestar um viés declaradamente assentado às causas revolucionárias, mas pela negociação que promovem com o que propõem ser o cinema, evidenciando de que modo a diretora enxerga e entrega o visível – como parte de si mesma – ao espectador. E até onde vai o seu comprometimento e engajamento com este visível.

Ao evocar a sua participação na *Nouvelle Vague*, no início do filme (PRAIAS, 2008), um plano exhibe uma moldura com os rostos dos vários jovens diretores associados ao movimento, e o seu, maior, ao centro. A única mulher do grupo, "La Varda" (Figura 45), como menciona o gato cenográfico que a entrevista¹³⁴. Ela esclarece que era apenas mais uma das pessoas que naquela época faziam filmes baratos e experimentavam linguagens, tendo, por acaso, sido apresentada a Godard, encarregado de reunir jovens com interesses semelhantes após o sucesso de *Acossado* (1959) para produzir filmes baratos e que dessem lucro.

¹³⁴ Ao que o filme leva a crer, um *alter ego* cinematográfico do diretor Chris Marker.

Figura 45: "La varda".



Fonte: Captura e manipulação.

Apenas dois anos mais velha que Godard e casada durante anos com Jacques Demy, é curioso que Varda seja constantemente tratada por "mãe" ou "avó" da *Nouvelle Vague*, o que parece demarcar restrições fundamentadas na sua condição de mulher, não necessariamente uma maternidade/paternidade nos moldes do gênio artístico.

A realizadora relata que quando da exibição de *Cléo de 5 às 7* (1962) em Cannes, passou incólume pelo assédio dos repórteres que cercavam Corinne Marchand, sua protagonista. E ao ser anunciada pelo júri foi chamada de Agnès "Varga", talvez pela associação com às *Varga girls* do Cassino de Paris, cogitou. Os usos que faz de suas ficções da memória reivindicam também um corpo para Varda no universo dos realizadores cinematográficos, par a par com os corpos de outros de seus contemporâneos.

6. CONCLUSÕES

*Enquanto tu caminhas pelas ruas. Te pergunto:
E a entranha?
De ti mesma, de um poder que te foi dado
Alguma coisa clara se fez? Ou porque tudo se perdeu
É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma,
Possuída de sonho, tu mesma infinita, maga,
Tua aventura de ser, tão esquecida?
Porque não tentas esse poço de dentro
O incomensurável, um passeio veemente pela vida?
Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada
De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada.*

*Hilda Hilst,
Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*

O corpo vivido, uma matéria fílmica

E a entranha, que foi feito dela?, parafraseio Hilda Hilst, questionando a sua interlocutora sobre por que não buscar dentro de si a "face verdadeira"? Algo estranho, inaudito e avesso à resposta fácil dos espelhos. Que acalentasse esse desejo de existir e amenizasse a tentativa cíclica de buscar um reflexo que seja fiel. Em sua poética, Hilst sintetiza o paradoxo da representação feminina. A visão, esse campo transformador que promove acordos de tangibilidade em torno de tudo o que existe e que está à frente do *sensorium* de onde brotam as miríades de sensações que nos orientam, instigam e entorpecem não é, unicamente, mediada pelos sentidos. Ver e dar-se a ver para as mulheres, por exemplo, é uma experiência filtrada por diversos problemas.

Há choque e estranheza entre saber-se e ver-se corpo diante das inúmeras cessões e concessões que se dão nesse intervalo. No interior de um *sensorium* mediado por um *corpo vivido* que não é apenas o eixo perceptivo entre o que vemos e o modo como significamos, enquanto corpo, mas o *locus* de cerceamentos e exclusões. Como ver-se no ver, com alguma autonomia, quando geralmente a nossa visão contrasta com aquilo que o visível largamente nos oferece a respeito do corpo gendrado, constituído de fora para dentro as nossas entranhas?

Duras (*apud* KAPLAN, 1995) dizia que a escrita, para as mulheres, é sempre uma experiência inédita, que inaugura uma voz desconhecida até para nós que a emitimos em meio ao risco de falas e reverberações que não gostaríamos de replicar. O acanhamento com os

recursos de se fazer ouvir e falar estariam marcados por um estranhamento com o ressoar da linguagem, que nos é exterior, esculpida pela exclusão. Isto levou Duras a buscar uma literatura que se complementasse fora dela, por suas estratégias lacunares e sensoriais. E um cinema também movido por essa intenção, talvez ainda mais corrosivo em suas rupturas.

Neste trabalho, enveredemos por uma topografia investigativa tão lacunar e estrangeira quanto aquela que Duras admite como parte de seu processo criativo e subjetivo. No reconhecimento de um *cinema de mulheres*, averiguando as possibilidades deste ser, assim expresso, e os modos como as mulheres que produzem cinema engendram as suas contradições, buscamos identificar na trajetória do corpo fílmico.

Interpretando-se os gestos visíveis e invisíveis – embora igualmente presentes – de seus corpos, estão os indícios de uma trama de vontade, ruptura e deslocamento de seus corpos nas imagens. Também buscamos averiguar de que forma estes corpos, na presença das cineastas transportadas para dentro do universo fílmico, são capazes de lhes exaltar possíveis tentativas de endereçar visões de mundo que partam de visões de si.

Não respondemos aqui à pergunta *como uma mulher filma* quando ela dirige um filme ou porta uma câmera – dentro da qual estariam incutidas diversas outras questões, considerando todas as camadas de decisões, códigos, tecnologias e múltiplas influências implicadas nesse gesto. Nem enveredamos na ocorrência de *uma voz/olhar feminina/o*, algo que, aliás, não foi nosso propósito, por considerar a carga redutora e oposicionista que nesta questão estariam implícitas. Mas, observamos o lugar do corpo nestes filmes e investigamos as maneiras como estes *corpos vividos*, com suas marcas de história e memória, físicas e sociais, se constituem *corpos fílmicos* tendo *o feminino como limite*.

Reconhecemos, num primeiro momento, o feminino como uma abstração derivada da consolidação do projeto do conhecimento filosófico ocidental. Este, institui a cisão entre mentes e corpos, por intermédio da qual as mulheres são afirmadas num lugar que as fixa em associação com o mundo material, ao mesmo tempo em que condiciona a sua materialidade a um princípio de encarceramento. Admitir essa lógica implica assumir que *ser* um corpo, mostrá-lo, nos enquadramentos que passam pelo *sensorium* da realizadora, do filme e do/a espectador/a, é, portanto, aventurar-se já num trânsito. Lidando com uma situação de condicionamento que submete a matéria a constantes e regulações, com seus próprios constrangimentos, e às mutações que esta pode estabelecer no *sensorium*.

Iniciamos este trabalho com três corpos em repouso (Figura 1), aqui vistos como instâncias do projeto representativo para o feminino, a partir deles e no curso de nossa

investigação, percebemos que o gênero, sobretudo o feminino, é matizado de forma bidimensional pela crítica como um recurso para exaltar-lhe a imobilidade e a fixidez em estágios do belo e do desejável, delimitados por termos que remetem apenas a sua exterioridade. Daí, vem a necessidade de pensar a desordem que o descontrole da perspectiva de um *corpo vivido* instala, tendo a arte como o seu principal campo de deslizos e fronteiras.

Pensar um corpo político gendrado para a arte demanda essa estratégia epistemológica que estabelece pontes entre uma genealogia da imagem e uma ontologia da condição existencial do corporal. O *corpo vivido* surge em nosso texto não como uma categoria social, mas como um traço estético político expresso nos processos criativos das mulheres realizadoras.

O *corpo vivido* deriva de nosso percurso para aproximar a teoria feminista das teorias fenomenologias e materialistas da percepção no cinema. Para tanto, abordamos a perspectiva existencialista-fenomenológica de Beauvoir (1967), as análises de Deleuze (1983, 1996, 2005), e Rancière (2005b, 2013) centradas no corpo fílmico e a perspectiva de corpo vivido como uma projeção, tanto da criação quanto da espectralidade, presente em obras como as de Sobchack (1991, 2004) e Marks (2000, 2002).

Deste modo, o *corpo vivido* lida com a substância da materialidade compreendendo que esta está atravessada pela dinâmica do binarismo de gênero – uma reafirmação da lógica binária que estrutura o pensamento filosófico ocidental em dualismos como mente e corpo, sujeito e objeto, natureza e cultura – mas nutre-se da percepção de uma instabilidade entre essas categorias para endereçar seus processos de deslocamento e suas quebras de contenção.

O *corpo vivido* move-se, também, de forma similar às questões paradigmáticas agendadas pela teoria feminista, cujas tensões na abordagem do corpo invariavelmente refletem aquelas que emergem na sociedade. De Mary Wollstonecraft a Beauvoir, de Butler a Haraway, o corpo abraça as questões em torno do que é ser vista como mulher, acende a discussão acerca da existência civil e pública das mulheres em suas muitas perspectivas de pertencimento (ou não) ao feminino, seja essa constituição vinculada à biologia ou não.

O termo visibilidade é comum ao vocabulário político pois mostra a opacidade construída sobre a materialidade das mulheres e os silêncios em torno da matéria. Beauvoir (1967) diz que às mulheres não é dado o direito de serem vistas como sujeitos, nem de ascenderem a tal posto, quando muito resta-lhes a possibilidade de tentar justificar sua existência no interior de sua imanência. As coordenadas de Beauvoir nos ajudam a compreender que a dimensão biológica do corpo, embora seja visivelmente negociável pelos gêneros

paródicos e performativos (BUTLER, 1990) e sujeita a uma codificação que passa pela aparência, atrela o feminino as suas capacidades biológicas, secundarizando-as.

Braidotti (2005), ao reportar a Beauvoir, entende que, ao considerar o corpo como uma situação primária, a filósofa possivelmente deixou escapar a potência dos corpos de engendramentos subjetividades, por este corpo ser:

uma complexa interação de forças sociais e simbólicas sofisticadamente construídas, não é uma essência, muito menos uma substância biológica, mas um jogo de forças, uma superfície de intensidades. (BRAIDOTTI, 2005, p.36)¹³⁵

O texto de Beauvoir, escrito em 1949, não poderia prever que desencadearia uma série de processos sociais, instigando movimentos de reivindicações emancipatórias e políticas contraculturais voltadas para o direito ao corpo e para a personalização da política. Hoje, a crítica já internalizou o fato de que os projetos coletivos de travessia para o espaço público carregam consigo a desordem epistemológica que desalinha as dicotomias. Tornando o corpo transgressor este agrimensor – tomando emprestado um termo da desterritorialização de Deleuze e Guattari (1996) – que desestabiliza a lógica dual dos grandes sistemas filosóficos.

Se Beauvoir, em seu texto pioneiro, não enxerga grandes subterfúgios para a imanência, ela lega o seu conceito de *corpo vivido* para que se discuta a existência como um processo de consciência da matéria (e de percepção de si) como geradora e produtora de visões de mundo. Sendo a materialidade uma das vias de construção do real, mas, ainda uma via de restrição da vida que se vive. E o jogo de forças que Braidotti reconhece pode residir justamente nas estratégias em deslizar entre esses dois polos.

O projeto radical de imanência de Deleuze e Guattari (1996) manifesto no conceito de *corpo sem órgãos* é revisto por Braidotti (2005) como uma forma de metamorfose do corpo colonizado por uma ideia de feminino que não corresponde à experiência das mulheres. O *corpo sem órgãos* corresponderia ao desdobramento desse casulo em estratégias de fragmentação, intensidade e visibilidade.

O *corpo vivido* que nos propomos a investigar ao longo de todo este trabalho desponta, então, como uma das prerrogativas da criação cinematográfica das mulheres na sua relação com as políticas de gênero que perpassam a esfera do visível. Desdobrar-se num *corpo vivido* é, portanto, articular, se não o rompimento, a evidência desse casulo identificado por Braidotti, o que nos permitiria subjetivar a matéria.

¹³⁵ Tradução livre de: "una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construidas: no es una esencia, y mucho menos una sustancia biológica, sino un juego de fuerzas, una superficie de intensidades".

Este *corpo vivido* também poderia ser compreendido como um amálgama entre vida concreta e mundo sensível. Capaz de articular os limites entre matéria e mundo fílmico na dimensão perceptiva que se constrói entre espetatorialidade e subjetividade.

Trata-se, também de uma adaptação fenomenológica das perspectivas feministas e da percepção estética, particularmente úteis para a análise do corpo gendrado no cinema. Pois torna a memória material tangível pela lupa da mecânica fílmica. Um modo de perceber a subjetividade como algo em trânsito, nos processos que articulam as fronteiras entre imanência e transcendência. Um corpo-potência, capaz de mutações no plano do sensível.

O *corpo vivido*, então, surge no cinema como uma matéria que pode ser desvestida, decodificada pela análise das presenças visíveis e invisíveis que são articuladas na superfície da imagem. Constrói-se tanto pela profundidade que o movimento evoca dentro do quadro quanto pela quebra de limites materiais que a proximidade entre câmera e pele são capazes de proporcionar.

O *corpo vivido* cinematográfico pode ser compreendido dentro de uma política da arte que passa, portanto, pela rearticulação de suas coordenadas, promovendo instabilidades no mapa do visível, reposicionando o destino dos corpos nas instâncias do território estético, que media a sua inserção no cenário público também pela construção de dimensões sensíveis de partilha e comutação da imagem.

Neste sentido, a obra de Rancière, sobretudo por seu caráter materialista, é fundamental para pensar o corpo no regime estético. Tanto por desmobilizar as metodologias de análise da espetatorialidade, centradas no ideal de um espectador passivo, quanto por identificar no conflito e na contradição da arte do regime estético o espaço para a emergência de espaços de dissenso.

A matéria como dissenso

O dissenso, para Rancière (2005a, 2012b), é o eixo de uma política da estética que se desprende dos acordos representativos da arte. Ele elabora esse conceito por identificar os processos cíclicos da crítica, que se mantém viva ao reacender ciclicamente os mesmos temas em torno de uma busca permanente de consensos. Estes, mantêm-se inalcançáveis em meio ao revezamento entre as perspectivas de passividade e as de atividade do espectador.

Rancière entende que os consensos vitoriosos sustentam apenas um modelo crítico que não permite que se observe o que acontece nos intervalos entre uma noção e outra, mas são geradores de dissensos nos instantes em que estas noções se misturam e interpelam.

Por isso, elege o cinema como instância emblemática do regime estético. Por seu potencial em agregar e desagregar as noções de espetáculo, por sua redefinição do estatuto da arte e por suas qualidades mecânicas que tanto aproximam arte e espetáculo quanto instituem uma *cena* corporal que proporciona a percepção das imagens da materialidade vivida como uma ficção da memória.

O corpo cinematográfico, entretanto, só se torna ficção porque é matéria. E para as mulheres, como já vimos, a relação entre corpo e matéria não se dá de forma aleatória. Há contradições na relação com a matéria e também com o espaço fílmico, na perspectiva de que o âmbito espetacular do cinema tem o poder de deformar os corpos, torná-los foco de uma dimensão voyeurística na qual o feminino é o alvo comum, como propôs Mulvey (1983), o que pode implicar numa segunda contradição para as mulheres.

No entanto, novamente, são estes conflitos que tornam o espaço cinematográfico um campo singular para a política da arte e ainda mais para a análise do *cinema de mulheres*. Assim como no que diz respeito à percepção dos corpos como aqueles que exibem um "jogo de forças" (BRAIDOTTI, 2005), o jogo paradoxal entre espetatorialidade do corpo feminino e a subjetivação pelo artifício do filme também reordena as coordenadas entre arte e política, articulando contradições agudas no intervalo entre a haste pessimista da crítica e o alvo utópico da luta.

Os termos do dissenso das mulheres realizadoras são materiais e evocam aspectos mundanos da vida, em sua dimensão cotidiana. Mas fazem desse banal o elemento político com o qual deflagram tanto o privado, como um campo de tensões e transformações, quanto o cinema, como um mundo de extravasamento dos limites dessas intimidades e da própria matéria.

A presença como performance

Os filmes nos quais figuram a *presença* fílmica das diretoras aqui trabalhados, contemplam dois períodos de exploração do espaço fílmico, o primeiro, *Tramas do entardecer* (1943), por Maya Deren, motivado pelos ecos do intenso experimentalismo das tecnologias da imagem promovido por surrealistas. O segundo, exemplar do protagonismo das mulheres nas vanguardas europeias, com os filmes de Chantal Akerman (*Je, tu, il, elle*, 1974) e Marguerite

Duras (*Le Camion*, 1977) que buscavam explorar os elementos fílmicos a pretexto de descentrá-los. Nos dois últimos filmes, e mesmo no filme de Deren, muito em função de suas apostas ilusionistas e abordagem onírica, vemos o movimento do corpo engendrar a errância, fluxos e duplicações do corpo. O trabalho do gesto surge em sua expressão visível (Akerman), metafórica (Deren) e corporificada pela voz (Duras), delineando uma *presença fílmica* desestabilizadora por parte das realizadoras. Que desordenam os espaços intimistas¹³⁶ no qual estão instaladas e trabalham os enquadramentos e as cenas em proporção direta com seus traços materiais na dimensão do quadro.

O *corpo vivido* é assim percebido na identificação com as presenças destas mulheres que se autonomizam no quadro em gestos que esboçam tramas e ênfases na condição feminina, ressaltando, assim, a presença do corpo gendrado. Em uma atmosfera de contradição, denúncia e reivindicação implícita, na qual o quadro figura como espaço de ilusões materializáveis e evidências carnavais e a *mise en scène* atua como extensão da matéria e a *performance* um constructo do vivido.

Observamos, deste modo, que o movimento oferece profundidade ao campo. Não apenas o movimento repetitivo dos corpos, dos gestos *performativos afetivos* destacados por Del Rio (2008), mas o movimento de fluxo que corporifica o gesto para além da matéria, em utopias (os espelhos de Deren, o mar e a viagem imaginária da pequena personagem de Duras) e confrontos (no entrelaçamento lancinante dos corpos das amantes em Akerman). Evidenciando uma tridimensionalidade da matéria fílmica, própria do cinema, que emerge de seus intervalos, nas distâncias e contradições que o corpo gendrado é capaz de articular na dimensão fílmica.

O domínio dos recursos tecnológicos e o trabalho da interioridade do plano criam visões que problematizam o corpo gendrado, ressaltando suas marcas – físicas ou gestuais. E estas, intervêm na percepção da concepção fílmica como um todo. A *performance* desdobra-se da potência do corpo e também do jogo entre presença e ausência no visível.

O dissenso pode aqui ser compreendido como as distensões da matéria no espaço fílmico, alternando as condições de tempo e espaço e também a percepção do corpo dentro do quadro, numa dinâmica da mobilidade que articula o trânsito entre sujeito e objeto, em afirmações e negações que anulam os pressupostos de bidimensionalidade e passividade. Essa presença física, entretanto, será analisada a partir de outra perspectiva nos filmes memorialistas,

¹³⁶ As três exibem como locações interiores imóveis residenciais.

nos quais a proximidade e a visceralidade irão substituir a centralidade do quadro no trato com o corpo vivido.

Proximidade háptica e partilha

A força do corpo não está apenas em sua *presença* ou na drasticidade de seus movimentos, mas em exaltar a mobilidade vital da existência. As condições de fragilidade que um corpo humano encontra no interior de sua matéria são experimentadas a cada segundo na vida de todos os seres. No caso dos corpos gendrados das mulheres, esse feminino poderá ser evidenciado pelo acompanhamento de processos vitais das realizadoras, sua constância em captar o que muda, o que envelhece e o que morre como uma comprovação de sua própria existência.

Em filmes memorialistas percebemos o uso da câmera como extensão do corpo, com o olhar fazendo as vezes de diálogo visível e uma presença insistente do visceral e da pele, em suas circunstâncias mais porosas e lunares, pelo esquadrihar da matéria que envelhece e do tempo que passa, tendo no corporal uma paisagem frágil e intensa que está sempre em iminência de desaparecer, que descorporifica para corporificar-se na subjetivação fílmica.

Também notamos que o desejo de guardar os corpos outros é manifesto com um pendor autobiográfico, na catalogação das memórias vividas pela complementaridade com o *outro*, que compõe o panorama do olhar das realizadoras, de sua exterioridade, mas também de sua percepção do mundo e de si mesmas.

Sendo esse *outro* o corpo que referencia a existência, que valida a presença por trás da câmera, mas também o outro do corpo vivido que emerge dos arquivos, do passado vital ou artístico que compõe as cenas do real com o feitio de um mosaico. Uma memória fílmica do vivido.

Nos filmes que trabalhamos no **Capítulo 3**, percebemos que a ficção da memória que constitui os filmes autobiográficos¹³⁷ é também uma memória do corpo. Um trajeto de sua existência, desordenando as condições que o instalam na borda inferior da criação. Nestes filmes, também nos deparamos com uma abordagem mais latente da matéria. Permissividade que a complexidade do documental chancela, por fazer convergir a dimensão da realidade, que precisa ser disfarçada nos filmes autodeclarados ficcionais.

¹³⁷ Utilizo essa expressão apenas para mensurar o que eles têm em comum, de modo algum afirmando que este seja um gênero cinematográfico.

Diferente dos filmes do **Capítulo 2**, que problematizam as concepções de cena, *mise en scène* e a perspectiva fixa do plano e sua duração, pela capacidade de mover corpos dentro deste, percebemos que *o corpo vivido atua tendo como referente o quadro*, numa concepção estruturada, evidenciando as condições de *aprisionamento do corpo na tela*.

Em filmes como *As praias de Agnès* (2008), *Elena* (2013), *Sol Poente* (1996) e *Nascimento e Maternidade* (2006), este corpo tem como referência o outro. E o enquadramento como evidência desse outro, identificado no uso do arquivo ou da câmera háptica, que aproxima a pele, naquilo que Marks (2000) irá chamar de *olhar que acaricia*. A intimidade e o claustro doméstico não são explorados pelo quadro, em vez disso, a intimidade é deflagrada nos constantes vestígios do familiar, que exibem a dimensão fílmica como um atestado da existência, seus percursos e sua continuidade, em registros que utilizam a memória do arquivo doméstico para destacar a vida em processo e as condições e situações do vivido.

Em vez de conter, expande esse corpo e explora não apenas os referentes cenográficos que o enquadramento e a cena proporcionam. Mas, abre espaço para a percepção de um *sensorium* que enumera cheiros, sabores e toques pelo tato da câmera-olho com a imagem. Esses filmes em primeira pessoa, muito mais próximos a uma ficção da memória que à noção recorrente de documentário – com sua voz de Deus e sua distância –, no caso dos filmes feitos por mulheres exibem, também, uma perspectiva da investigação de seus próprios processos vitais.

Além de uma ensaística sensorial que prima pelo estabelecimento de um *corpo vivido também como um corpo sensível*, feito da recordação e da memória afetiva daquilo que delimita e preenche as condições de existência das realizadoras.

É por meio das análises desses filmes que podemos perceber a relação entre o *corpo vivido* gendrado e o corpo vivido da percepção entrelaçados. O papel do *sensorium* contribui para que ocorram os dissensos artísticos, na comutação da memória destes corpos, por intermédio do olhar das realizadoras, num processo de identificação que permite compreender em que grau as aproximações e distanciamentos os afetam.

Na partilha desse *sensorium*, notamos construções que as realizadoras estabelecem com seus referentes outros (Petra com sua irmã Elena, Kawase com Uno e Agnès com seus amigos, seu companheiro Jacques Demy, na conexão com seus filmes e até mesmo com a materialidade sensível das praias). Agendam dobras sensoriais que demonstram o desejo de abertura de seus corpos para o mundo.

A exploração do espaço fílmico também pode ser mais comodamente entendida como a exploração das condições de subjetivação, por meio da sinestesia e da imagem háptica, que traduzem um cinema de preenchimento do vivido. Um cinema que sente o envelhecimento, o viço, a viscosidade e a fibra, numa renitente busca da interioridade corporal.

A dimensão espacial do *corpo vivido*, nesses casos, constrói uma conexão com a interioridade da matéria: na ultrassonografia e nas radiografias de Kawase, no laudo que exhibe as condições do frágil coração de Elena e na entranha imaginária das praias de Varda. A experiência corporificada no cinema não quer dizer que as mulheres sejam mais corpo que os homens, expressa, isto sim, que na reprodução do seu sensorium no sensorium do filme elas estarão endereçando experiências que constituem sua condição no mundo. Uma condição que a materialidade media.

A vida material se presentifica em suas formas mais elementares e viscerais, como o líquido vermelho e espesso que dá viscosidade à placenta de Kawase, o percurso pelo seios e ventre no banho de Uno Kawase, a dança com a lua que marca o desaparecimento de Elena e as mãos e rostos pixelizados pela câmera VHS de Varda.

São percursos de um testemunho fisiológico que busca demonstrar como se dá sentir o vivido. Do ponto de vista da percepção, evidenciar as marcas do vivido é exaltar uma conquista de algo que está associado ao feminino, com o qual se convive como um destino desde as primeiras percepções conscientes de nossa existência. E pode significar tomar posse desse corpo.

Corporificar o vivido, não apenas traz à tona a distância diaspórica que Marks (2000) propõe ao tentar mensurar um *sensorium* cultural. A percepção não é constituída apenas dos trânsitos geográficos, o corpo gendrado é também um constructo cultural que tem no feminino seu eixo limitador. E diz respeito, ainda, à distância entre corpos legitimados e aqueles que não são. A câmera-corpo põe em cheque o corpo vivido ao situá-lo numa perspectiva de processo, não apenas fílmico, mas vital.

O *corpo vivido*, portanto, mostra-se uma abstração que nos permite uma análise fílmica que considere o gênero como uma dimensão a ser investigada na produção das mulheres. Em todos os trabalhos apresentados aqui neste texto, percebemos que o protagonismo da matéria nesta leva do *cinema de mulheres*, seja na estruturação do quadro ou na aproximação de uma pele fílmica, engendrando visibilidades e invisibilidades que podem ser compreendidas como partilhas sensoriais ou agenciamentos da ordem do dissenso.

Ainda que não seja possível afirmar, em razão das restrições do *corpus* analisado e em função da necessidade de problematizações posteriores, uma autoria feminina expressa em aspectos estilísticos comutados nos filmes aqui investigados, compreendemos que a visibilidade destes corpos nos permite considerar o apelo ao material como uma recorrência da produção das diretoras e uma estratégia de inserção no visível, na qual a *presença* fílmica da realizadora é afirmativa desse apelo.

A partir desses *corpos vividos* percebemos o lugar destas mulheres, seus incômodos e constrangimentos, em gestos que politizam o comum. Como o revés da câmera no parto de Kawase, o protagonismo cênico da atriz Elena ou o surgimento de Varda, no centro do quadro de seu filme, como a grande mulher da *Nouvelle Vague*.

Visíveis, estes filmes lhes restituem um corpo muitas vezes negado na esfera do social... Renascem em outra pele, desterritorializam-se. As possibilidades de abordagem da materialidade pelo cinema de mulheres, entretanto, estão longe de serem esgotadas, mas, neste trabalho que se permite ser abrangente e lacunar, há pistas de que a interioridade do corpo parece figurar mais latente nos filmes recentes.

Seguiremos perguntando: E a entranha, que foi feito dela?

Entretanto, com a certeza de que os corpos não estão em repouso. E nunca estiveram.

Referências

Livros e periódicos

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Notes on gesture: means without end: notes on politics*. Minneapolis, USA: University of Minnesota, 2000.

AKERMAN, Chantal. *Jeanne Dielman*. In: CATÁLOGO FORUMDOC.BH.2012. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2012.

ALAIMO, Stacy; HEKMAN, Susan (Orgs.). *Material feminisms*. Indianapolis, USA: Indiana University Press, 2008.

AUMONT, Jacques. *La estética hoy*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

BARAD, Karen. *Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter*. Signs: journal of women in culture and society. The University of Chicago. Chicago, Vol. 28, no. 3, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida* (v. 2). 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BUTLER, Judith. *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *Undoing gender*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

_____. *Performative Agency*. *Journal of cultural economy*. Londres, v. 3, n. 2, set. 2010.

CARTWRIGHT, Lisa. *Screening the body: tracing medicine's visual culture*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 1995.

COSGROVE, Ben. 'The most beautiful suicide': a violent death, an immortal photo. *The time online*, New York, 19 mar. 2014. Disponível em: <http://time.com/3456028/the-most-beautiful-suicide-a-violent-death-an-immortal-photo/>. Acesso em: 14 set. 2014.

COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. *Elena*. s.d. Roteiro ilustrado. Disponível em: <<http://elenafilme.com/roteiro-ilustrado>>. Acesso em: 07 jan. 2014.

DALLEMBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Editions du Seuil, 1977.

DEL RIO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I - A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema II - A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DEREN, Maya. *Divine horsemen: voodoo gods of Haiti*. New York: s.n., 1970.
- DUDLEY, Andrew J. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa B. de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- FEMENÍAS, Maria Luísa. A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir. *Sapere Aude*. Belo Horizonte, v.3, n.6, p.310-339, 2º sem., 2012.
- FIRESTONE, Sulamith. *A dialética do sexo: um estudo da revolução feminista*. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GOMBRICH, Ernst. *História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- HUMM, Maggie. *The dictionary of feminist theory*. New York: Ohio State of University, 1995.
- HUYSEN, A. A cultura de massas enquanto mulher. In: HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the other woman*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1987.
- JOHNSTON, Claire. *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1973.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KORSMEYER, Carolyn. *Aesthetics in feminist perspective*. s.l.: Indiana University Press, 1993.
- _____. *Gender and aesthetics: an introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- KUHN, Thomas. *A revolução copernicana: a astronomia planetária no desenvolvimento do pensamento ocidental*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: body and gender from the greeks to Freud*. Cambridge, USA: Harvard University Press, 1990.
- LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones de Cátedra, 1992.
- _____. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- LENNON, Kathleen. Feminist perspectives on the body. In: ZALTA, E. N (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive*. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/feminist-body/>>. Acesso: 24 out. 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LONGINO, Helen E. To see feelingly: reason, passion, and dialogue in feminist philosophy. In: STATON, Donna C.; STEWART, A. (Orgs.). *Feminisms in the Academy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- LÓPEZ, José Manuel (Org.). *Naomi Kawase: el cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- MARCO, Edna de; SCHMIDT, Simone P. *Além de uma tela só para si*. In: Revista Estudos feministas. Florianópolis, UFSC, v. 11, n. 1, 2003.
- MARKS, Laura U. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses*. London: Duke University Press, 2000.
- _____. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2002.
- MAULE, Rosanna. Part One: literature and cinema: the in-betweenness. In: MAULE, Rosanna; BEAULIEU, Julie (Eds.). In *the Dark Room: Marguerite Duras and cinema*. Berna: Peter Lang Publishers, 2009.
- MAYNE, Judith. *Women at the keyhole: feminism and women's cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- _____. *Framed: lesbians, feminists, and media culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- MIRANDA, Luis. Dar à Luz. In: *O cinema de Naomi Kawase*. 1. ed. Rio de Janeiro: CCB-BRJ, 2011.
- MOI, Toril. *What is a Woman? and other essays*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- MOURÃO, Patrícia; MAIA, Carla (Orgs.). *O cinema de Naomi Kawase*. 1. ed. Rio de Janeiro: CCB-BRJ, 2011.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- _____. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists. In: Jones, Amelia (Org.). *The feminism and visual culture reader*. Nova Iorque: Routledge, 2003.
- ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura. In: ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise (Orgs.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.
- PLATÃO (Coleção Os Pensadores). 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- PLUCHART, François. *L'art corporel*. Paris: Images 2, 1983.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and histories of art*. Londres: Routledge, 2003.

- _____. A modernidade e os espaços de feminilidade. In: MACEDO, A.G.; RAYNER, F. *Gênero, cultura visual e performance*. Ribeirão. Portugal: Húmus, 2011.
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *The flesh of words: the politics of writing*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005a.
- _____. *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005b.
- _____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel. *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2012a.
- _____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- _____. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. New York: Verso, 2013.
- RUSSO, M. *O Grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez, 1995.
- SELLIER, Geneviève. *Masculine singular: french new wave cinema*. London: Duke University Press, 2008.
- SHAVIRO, Steven. *The cinematic body: theory out of bounds*. 5. ed. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2006.
- SHEFF, David. *A última entrevista do casal John Lennon e Yoko Ono*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- SILVA, Carolina Vieira da. *Como organizar bons encontros? Sobre os afetos e os corpos em Shara, de Naomi Kawase*. Revista Passagens, Fortaleza, UFC, v. 4, n. 1, 2013. Disponível em: <http://www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/view/35>. Acesso: 24 Nov 2013.
- SMELIK, Anneke. *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. New York: Palgrave, 1998.
- SOBCHACK, Vivian. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Nova Iorque: Princeton University Press, 1991.
- _____. *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley, USA: University of California Press, 2004.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.
- TÉBHAUD, Françoise. História das mulheres, história do gênero e feminismo: o exemplo da França. In: COSTA, C.; SCHMIDT, S. (Orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- VICENTE, Filipa L. A arte sem história: mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII). *ARTIS: Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa, n. 4, 2005.
- VEIGA, Roberta. *Jeanne Dielman e a travessia visual da espectadora*. In: CATÁLOGO FORUMDOC.BH.2012. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2012.

WOOLF, Virgínia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

YOUNG, Iris Marion. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 2005.

Filmes

CAMION, le. Direção: Marguerite Duras. Produção: François Barat; Pierre Barat. França: Auditel; Cinéma 9, 1977. 76 min. Son., Color, 35 mm.

CARACOL. Direção: Naomi Kawase. Produção: Naomi Kawase, Sent Inc. Japão: [s.p], 1994. 40 min. Son., Color, 16 mm.

CATADORES e eu, Os. Direção: Agnès Varda. Produção: [s.p]. França: Ciné Tamaris, 2000. 82 min. Son., Color., 35 mm.

CÉU, vento, fogo, água, terra. Direção: Naomi Kawase. Produção: Yuko Naito. Japão/França: Sent Inc.; Naomi Kawase; Arte France, 2001. 55 min. Son., Color, 16 mm.

CLÉO das 5 às 7. Direção: Agnès Varda. Produção: Georges de Beauregard; Carlo Ponti. França: Ciné Tamaris; Rome Paris Films, 1962. 90 min. Son., p&b, 35 mm.

CONTACTS. Direção: Jean-Pierre Krief. Produção: [s.p]. França: [s.p], 2000. 13 min. Son., Color., [s.i].

ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Bernardo Bath; Julia Bock; Petra Costa; Sara Dosa; Fernando Meirelles; Caroline Onikute; Moara Passoni; Tiago Pavan; Tim Robbins; Daniela Santos. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. 80 min. Son., Color., 35 mm.

EM seus braços. Direção: Naomi Kawase. Produção: Naomi Kawase, Sent Inc. Japão:[s.p], 1992. 40 min. Son., Color, 16 mm.

INCOMPREENSÍVEIS, Os. Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse; Sédif Productions, 1959. 99 min. Son., p&b, 35mm.

JE, tu, il, elle. Direção: Chantal Akerman. Produção: Chantal Akerman. França: French Ministry of Foreign Affairs; Paradise Films, 1976. 86 min. Son., p&b, 35 mm.

MARINA Abramovic: A Artista Está Presente. Direção: Matthew Akers; Jeff Dupre. Produção: Jeff Dupre; Maro Chermayeff. Estados Unidos: Show Of Force; AVRO Close Up; Dakota Group, 2012. 106 min. Son., Color. HDCAM.

MARTÍRIO de Joana D'Arc, O. Direção: Carl Theodor Dreyer. Produção: [s.p]. França: Société générale des films, 1928. 110 min. Son., p&b, 35 mm.

MINHA família, uma única pessoa. Direção: Naomi Kawase. Produção: Naomi Kawase, Sent Inc. Japão: [s.p], 1989. 10 min. Son., Color, 8 mm.

MÔNICA e o desejo. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia: Svensk Filmindustri (SF), 1953. 96 min. Son., p&b, 35mm.

NASCIMENTO/Maternidade. Direção: Naomi Kawase. Produção: Sent Inc.; Kumie; Arte France. Japão/França: Kumie; Arte France Cinéma, 2006. 43 min. Son., Color. vídeo.

OLHOS de ressaca. Direção: Petra Costa. Produção: Petra Costa. Brasil: Aruac Produções, 2008. 20 min. Son., Color., 16 mm.

PRAIAS de Agnes, As. Direção: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda; Lisa Blok-Linson; Thomas E. Taplin. França: Ciné Tamaris; Arte France Cinéma; Canal+; Région Ile-de-France; Région Languedoc-Roussillon; Centre National de la Cinématographie (CNC); France 2 (FR2), 2008. 110 min. Son., Color., 35mm.

LIÇÃO de tango, Uma. Direção: Sally Potter. Produção: Christopher Sheppard. Reino Unido / França / Argentina / Alemanha / Países Baixos: Adventure Pictures; Adventure Films; Arts Council of England; Cinema Projects; Eurimages; European Co-production Fund; Imagica; NFC; OKCK Films; PIE; Pandora Filmproduktion; Sales Company; Sigma Film Productions, 1997. 100 min. Son., p&b, 35 mm.

RAINHA Cristina. Direção: Rouben Mamoulian. Produção: Walter Wanger. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933. 99 min. Son., p&b, 35mm.

SOL Poente. Direção: Naomi Kawase. Produção: Naomi Kawase, Sent Inc. Japão: [s.p], 1996. 45 min. Son., Color, 16 mm.

TRAMAS do entardecer. Direção: Maya Deren, Alexander Hammid. Produção: [s.p]. Suécia: [s.p], 1943. 14 min. Son., p&b, 16 mm.

VI o céu? Direção: Naomi Kawase. Produção: Naomi Kawase, Sent Inc. Japão: Kumie, 1995. 10 min. Son., p&b, 16 mm.

VIVER a vida. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Pierre Braunberger. França: Les Films de la Pléiade; Pathé Consortium Cinéma, 1962. 80 min. Son., p&b, 35 mm.

Obras

CHICAGO, Judy. *The Dinner Party*. [1974–79]. Cerâmica, porcelana, tecido, (1463 x 1463 cm). Brooklyn Museum, Elizabeth A. Sackler Foundation, 200 Eastern Parkway, Brooklyn, New York 11238-6052, 2002. Disponível em: http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/home.php Acesso: 16 set. 2014.

COURBET, Gustave. *L'Origine du monde*. 1866. 1 original de arte, óleo sobre tela, RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski, 46 cm x 55 cm. Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-origin-of-the-world-3122.html. Acesso: 16 set. 2014.

SOCIÉTÉ LUMIÈRE. *Danse Serpentine (II)*. [1897-1899]. cat. Lumière No. 765-I In: THE MUSEUM OF MODERN ART. The Museum of Modern Art (MOMA). Vídeo (1'49"). Disponível em: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/244/2437>. Acesso em: 16 set. 2014.

ONO, Yoko. *Cut Piece*. 1965. In: Youtube. Yoko Ono "Cut Piece" Performance Art. Vídeo (2'27"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zfe2qhI5Ix4>. Acesso em: 21 out. 2014.

ORLAN. *7ª Cirurgia-Performance*. 1993. 1 fot., color. Disponível em: < <http://www.orlan.eu/>>. Acesso em: 09 set. 2014.

THE GUERRILLA GIRLS. *The Guerrilla Girls' Art Museum Activity book*. Estados Unidos: Printed Matter, 2004. 24p. The Museum of Modern Art (MOMA). Fact Sheet. 1984. Disponível em <<https://www.moma.org/>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

SAVILLE, Jenny; LUCHFORD, Glen. *Closed contact # 13*. 1995-1996. Fotografia 152.4 x 304.8 x 15.2 cm. Acervo da Gagosian Gallery. In: *Closed Contact*. 456 North Camden Drive Beverly Hills, CA 90210. Exposição de 12 de Janeiro a 26 de Fevereiro de 2002. Disponível em: <http://www.gagosian.com/exhibitions/january-12-2002--jenny-saville--glen-luchford/exhibition-images> Acesso 25 Jan 2013.

SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Still #21*. 1978. 1 fot., p&b. In: THE MUSEUM OF MODERN ART. Disponível em: < <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled21.html>>. Acesso em: 19 out. 2014.