

Catarina Maria de Gouveia Pinto Rosa Rodrigues

**Espaços de Transição: localização e deslocação do sujeito no cinema
de Chantal Akerman**

Dissertação de Mestrado em Estudos Sobre as Mulheres

Orientada por: Professor Doutor João Mário Grilo

Co-Orientada por: Professora Doutora Teresa Joaquim

UNIVERSIDADE ABERTA

LISBOA, 2008

Muitos são aqueles que ao longo deste trabalho de recolhimento se lhe aliaram para o tornar possível. A todos eles, o meu imenso agradecimento.

A Jigme Khyentse, porque sem ele a tese não teria acabado de um modo diferente daquele que presidiu ao seu começo.

À minha família, particularmente à Luísa, ao Paulo e à Maria Alice, todos eles presentes de forma incondicional.

Vítor pela sua generosidade imparável.

À Benedita, inesquecível companheira de caminho.

Ao Augusto pelo seu precioso encorajamento, ao Aníbal e ao Luís que me prestaram o seu auxílio e a todos os amigos, bastantes, que sei desejarem o sucesso desta empreitada.

Aos funcionários do Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa pela sua permanente simpatia e diligência.

Aos meus orientadores, Prof. Doutora Teresa Joaquim cuja sincera solidariedade e encorajamento se converteram em mim numa força adicional e Prof. Doutor João Mário Grilo cujo acompanhamento leal e paciência transfiguraram as minhas apreensões num propósito.

A todos aqueles, anónimos ou não, que lutaram e lutam para que as mulheres possam ser uma presença no mundo vivida no maior grau possível de liberdade e consciência, porque sem elas e eles eu não poderia estar a escrever estas palavras

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	4
1. NO CRUZAMENTO DAS ARTES E DO FEMINISMO	9
1.1. De uma ideia de arte a uma arte da ideia	9
1.2. Antigos e modernos: o gosto pela vanguarda e a uma ideia de crise	16
1.3. Entre o antigo e o moderno: a irrupção do feminismo nas cinzas do sujeito	23
1.4. Estéticas ou experiências de repetição	29
2. UM OUTRO LUGAR CANÓNICO	37
2.1. Numa figura de repetição, a inovação: a grelha	37
2.2. O paradoxo do sujeito: da unidade à dissolução e da confusão ao idêntico	44
2.3. O retorno do corpo: experiência e experimentação	52
2.4. Estranhos modos de ver: contra a corrente, a subversão do olhar	58
3. NOME E ANONIMATO: FACTOS E SINTOMAS DE UMA CINEASTA	66
3.1. Da repetição como diferença	68
3.2. Do minimalismo ao olhar anti-naturalista	75
3.3. Descolonizar as mulheres: o corpo e seu território	82
4. AS FIGURAS FAMILIARES DO (IN)VISÍVEL	93
4.1. Mais ambiguidade, mais exigência: as transgressões medidas das imagéticas feministas	95
4.2. A mulher vulgar no cinema: a figura e o paradoxo em movimento	98
4.3. Enquadrar ou aprisionar: A paragem interdita no tempo das imagens	106
CONCLUSÃO	115
BIBLIOGRAFIA	119

“Teremos sempre de polarizar para podermos polemizar?”

Homi Bhabha

INTRODUÇÃO

Este projecto, antes de mais, é uma tentativa de articulação da ideia de cinema como pensamento, com o pensamento feminista sobre cinema. No meio estão as imagens, nunca em posição desprestigiante. O nosso propósito não é responder a nenhuma questão em particular, mas a de pôr em evidência o cruzamento fértil entre o panorama artístico das décadas de 60 e 70 com os discursos e práticas feministas.

Nos últimos trinta anos, tem-se assistido, no panorama do cinema, a uma gradual diversificação das figurações e representações das mulheres, afastadas dos padrões mais difundidos por sistemas de produção cinematográfica subordinados a ideologias patriarcais. Identificado como uma das mais prolíficas fábricas de produtos ideologicamente formatados, o cinema de Hollywood submergiu a Europa e muitas outras áreas do globo, por uma crescente e massiva exportação de um imaginário. No entanto, o mundo do cinema continuou a testemunhar o despontar de outras cinematografias, menos visíveis e alternativas, que se distinguem, a vários níveis, dos códigos e modelos hegemónicos americanos. Para além da especificidade das cinematografias nacionais, ou de obras que se difundem sob a égide de cinema de autor, outros factores vieram animar o panorama cinematográfico do pós-guerra. Num contexto sócio-cultural mais vasto desencadeado pela descolonização e, posteriormente, pelas lutas dos diversos movimentos ligados às minorias étnicas e sexuais, principalmente pelos movimentos de libertação das mulheres, verificou-se uma profunda alteração no mundo das artes¹.

A partir deste pano de fundo e situando a problemática das mulheres no universo cinematográfico, este trabalho pretende também prestar a devida atenção a uma obra de autoria de uma mulher, evidenciando o seu contributo para o mundo da arte e proporcionando a justa visibilidade a mais uma mulher artista, elemento não menos importante, dado que frequentemente as mulheres se encontram excluídas ou subvalorizadas na história do cinema e das artes em geral.

Nestes pressupostos, interrogar as figurações do sujeito-mulher a partir de uma obra da realizadora belga Chantal Akerman implicou, por um lado, explorar e entender

¹ É neste cenário crítico das instabilidades de género e das identidades dos anos 70 e das profundas alterações ao nível cultural que Andreas Huyssen (1990) sintetiza as várias tendências das últimas três décadas do fenómeno pós-moderno, dando particular importância à arte de mulheres na revitalização e energia patentes neste período (Huyssen, 1990: 250-251). Os quatro *phenomena* que propõe são: a identidade sexual, nacional, ambiental e étnica.

as vias percorridas por uma mulher artista no contexto das artes dos anos 70 e, por outro, problematizar as complexidades de uma subjectividade artística e pessoal daqui decorrentes². É que sob a pesada negatividade dos feminismos teóricos no cinema dos anos 70, nos quais toda e qualquer representação das mulheres é associada a uma ausência de sujeito, a reflexão teórica passa pela ênfase atribuída à importância da identidade num movimento inverso face às tendências teóricas calamitosas que preconizam a morte do sujeito. Pensar as mulheres, artística ou teoricamente, passa necessariamente por deslocar o centro gravitacional da experiência da identidade para o da alteridade, não só na relação de exterioridade com o Outro, como numa renovada relação de interioridade consigo mesmo. Esta reconversão, ao invés de produzir versões, mundos ou narrativas em directa oposição às representações tradicionais, explorou a possibilidade de optar, ética e artisticamente, por um pensamento crítico sobre as artes e a condição das mulheres. Ficará a cargo dos filmes militantes a missão pedagógica de conversão do sistema patriarcal a uma nova exigência feminista; os não-militantes poderão dedicar-se à mais árdua tarefa de se entregarem a um questionamento que não segue manchetes ideológicas, mas sim o roteiro interior de uma expressão individualizada. Neste aspecto, a obra de Akerman parece-nos fiel a essa vontade de arte, sem qualquer intuito didáctico. Este posicionamento permite-nos revestir este projecto de uma porosidade crítica face a todos os postulados tendentes a uma polarização discursiva.

Neste trabalho, procuramos problematizar a localização e a deslocação do sujeito emergente num campo de imagem, de pensamento e de feminismo encerrada no filme *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de 1975.

Este filme não fala, no entanto, da obra de Akerman com um todo; a escolha não recaiu sobre ele porque é paradigmático de um grupo de filmes - logo não é uma redução metonímica - mas a obra como um todo não sofre por isso, antes pelo contrário, o *melhor* dele corresponde ao que de *melhor* está em todos os outros. O filme permite, assim, formular toda uma série de interrogações que se prendem com a identidade e a subjectividade das mulheres directamente ligadas a concepções tradicionais de papéis sociais e de género. Mas, se a apresentação temática ou narrativa pode ser já de si um princípio contaminado de um passado sistémico, opressivo, no qual

² Atendendo ao papel da crítica feminista neste panorama, deve-se dar maior preferência a uns objectos do que a outros (Gledhill, 1988:75).

se cruzam todas as ideias tradicionais de feminilidade, a potência subversiva das imagens, criadas sob um o gesto artístico de precisão e controlo, dilui esses mesmos limites, obrigando-os a ser sujeitos à máxima suspeita e reflexividade. Nesse sentido, um cinema da dissolução dissimulada pode corresponder ao desejo formulado por Judith Butler de atravessar fronteiras e identidades quando afirma: “Eu viajo”. Mais próximo de si, e mais exequível, o itinerário e a experiência pessoais de Akerman são o material bruto que forma a expressão da relação com a obra e com o mundo. Essa experiência é também o que legitima uma determinada localização e ela constitui-se através dos vários elementos que constroem um sujeito e o seu contributo pessoal para essa construção, tornando o sujeito um objecto e o objecto um sujeito. Assim, “[...] encontramos-nos perante um «ser» (individual ou colectivo) mediado, «situado», isto é, um ser que está, um ser que habita, que (se) narra” (Aparício, 1999: 83).

Na realidade, este projecto iniciou-se tendo em conta a obra de uma cineasta, produzida ao longo de trinta e poucos anos e que, de alguma maneira, grangeou uma certa atenção por parte da crítica especializada. Se a área do feminismo e dos estudos de género deram origem ao desejo de realizar esta investigação, foi depois de visionar alguns dos filmes da cineasta que a temática emergiu. O tratamento da espaço e do corpo funcionaram como cavilha para o desencadear do processo. A transição surge como estado de deslocação, de passagem, do movimento que tanto se localiza “entre” ou parece ser o tempo do “ainda não”. É, pois, da natureza de algo que resiste à fixação entre muitos pontos de orientação, tal como o enquadramento que na sua resolução e fixação das linhas espaço-temporais não pode evitar os pontos fracturantes. Neste sentido, não evitámos a ênfase dada a certos léxicos emergentes nas artes destes tempos, do qual destacamos o conceito de repetição, pedra angular deste trabalho.

Tentámos traçar “planos sobre o caos”, para fazer desta dissertação um pouco mais do que um conjunto de opiniões, mas temos consciência de que ao irmos ao caos, trajecto obrigatório para lhe poder dar ordem, acabámos por conhecer a angústia daquilo que é “[...] um pensamento que se escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem mal são esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou avançando para outras, sobre as quais não temos maior domínio. São variabilidades infinitas cujo desaparecimento e aparecimento coincidem” (Deleuze, Guattari, 1992: 176). Tentámos, em suma, que este projecto, antes de ser desaparecimento, constitua um plano de leitura que, tal como um cinema de transição, contém em si todo um lastro menos visível de fixação. Daí o paradoxo.

“O meu cérebro, um cérebro de mulher, exultou ao quebrar o tabu das mulheres poderem pensar, foi levado pelo vento, dizendo: *Eu sou a mulher que levanta as questões*. O meu coração tem vindo a aprender de uma forma mais humilde e empenhada, a aprender que, sem factos, os sentimentos se tornam inúteis, que todo e qualquer privilégio é, bem lá no fundo, ignorante.”

Adrienne Rich

1. No cruzamento das artes e do feminismo

1.1. De uma ideia de arte a uma arte da ideia

Parece-nos que a nossa tarefa prioritária neste capítulo será a de tentar enquadrar os fluxos e refluxos culturais de um dado momento da nossa contemporaneidade que, sendo o resultado de um complexo legado do passado, vê emergir uma pujante energia de transformação que convoca, tanto na prática como na teoria, uma expansiva fragmentação de expressões e discursos artísticos geradora de radicalidade, diversidade e perplexidade. Sabemos que reflectir sobre um passado recente comporta alguns riscos de avaliação, particularmente quando os fenómenos sociais e culturais dos anos 60 e 70 são eles próprios apanágio de atmosferas de relativismo e incertezas. O cenário de flutuação nas artes não foi, no ocidente, algo que brotou sem um horizonte de causalidade. Remontando aos primórdios do modernismo, em finais do século XIX, já estavam lançadas as bases que iriam incentivar a renovação e capacidade teóricas que enriqueceram o campo cultural não só por uma extensa e aprofundada reflexão sobre as artes, feita em grande parte pelos próprios artistas, como também por uma vasta produção crítica que incidiu sobre o próprio acto de teorizar as artes, abrindo portas a novos potenciais expressivos e ultrapassando limitações teóricas anteriores. Se é comumente aceite que as artes modernistas acentuaram a sua estrutura e estilo autoreflexivos, é também evidente o esforço de teorização autoreflexivo que em muito contribuiu para a regeneração e dinamismo teóricos³. Não podendo dar conta de todos os aspectos notoriamente criativos desta irrupção teórica, por motivos de uma brevidade expositiva, tomaremos em consideração as tendências e manifestações de índole cultural suficientemente significativas para a consolidação e desabrochar de uma ideia de arte que assume, nos anos 60 e 70, uma proporção cujos efeitos se sentem até ao momento presente e que formam o território contextual do nosso trabalho.

Se pensarmos nas transformações que a cultura ocidental sofreu no pós-guerra e nas décadas seguintes no que concerne ao modo como se pensa e lida com a arte, etnia, género e sexualidade não podemos deixar de perspectivar essa época de conturbação através de um marcado sentido ético e crítico que tanto se orientava para o restabelecimento da ordem, como forçava as mudanças que inevitavelmente cimentavam a desordem. Mas se há momentos da nossa cultura em que estas convulsões

³ Sobejamente conhecido no seio da crítica das artes plásticas do século XX, Clement Greenberg foi quem em muito afirmou a qualidade crítica do modernismo. Seria longa a lista de todos os teóricos e artistas que identificam o mesmo fenómeno noutras áreas artísticas.

são mais visíveis, elas estão longe se serem raridades num contínuo amorfo. Basta recuar até ao final do século XIX quando já se havia assistido à convulsão e desmembramento de muitas noções estruturais do que constitui a relação do sujeito consigo próprio e com o mundo. Época geradora de radicalismos artísticos cujo sintoma mais evidente é patentear nas formas de representação pictóricas um nítido distanciamento das formas usuais da realidade empírica (e de a olhar), numa conversão que ocasiona a criação de imagens distorcidas e invulgares desta, vê surgir uma lógica que se lhe parece opor, via oferecida pelas imagens fotográficas, uma tecnologia que disponibilizava reproduções aparentemente fidedignas dessa mesma realidade. Desafios em aparente contraponto, num mundo em que a aceleração do ritmo das alterações e questionamentos é cada vez mais acentuado, abrem caminho a expressões artísticas que se bem que se insiram em determinadas condições sociais e históricas, são, antes de mais, filiadas numa linhagem artística – com uma tradição e seus representantes – em que se determinam como rostos de uma “diferença intencional” (Harrison, 2001: 14)⁴. Assiste-se durante este período à proliferação de teorias que tentam integrar estas rupturas num tipo de pensamento aliado a noções importadas ao pensamento tradicional, uma metodologia que nos anos 60, encontrando-se num impasse, provoca novas reformulações: o esforço consciente de teóricos a favor de uma argumentação que tem como principal alvo a definição de arte e da obra de arte (ou quando é arte, um pressuposto avançado por Nelson Goodman), numa abordagem analítica e lógica de conceitos. Ao nível teórico, a década de 60 e 70 dá continuidade a uma avaliação passível de ser adoptada em relação ao modernismo, como nos diz Charles Harrison (2001), a profícua actividade crítico-teórica deste pode e deve ser entendida, não só como capacidade reflexiva e interpretativa, mas tida como parte integrante do projecto de perscrutação modernista.

Não é portanto de espantar que as propostas dos anos 60 e 70, de cunho vanguardista, ponham na ordem do dia a batalha entre a tradição e a inovação e que se debatam com as linhas identificativas de uma fisionomia do modernismo posta em causa e reformulada. Em fórmulas muito abrangentes e com impactos diferenciados no público, as artes visuais, nomeadamente as que se viam rotuladas por Arte Conceptual e

⁴ Harrison (2001), na introdução ao modo como se deve perspectivar o modernismo, faz duas ressalvas: por um lado não se deve encará-lo como consequência das alterações sócio-políticas da modernidade (período que para o autor se inicia com a Revolução Industrial) e, por outro não se deve pensar que o modernismo vanguardista (arte moderna, expressão usada como sinónimo) assume o papel de representante único da arte do século XX, pois ele é uma escolha num panorama mais vasto.

por Arte Minimal (minimalismo), patenteavam nas suas expressões afinidades estreitas para com a primeira vanguarda, cuja produção já havia colocado no centro do seu questionamento o papel das artes e da sua relação com o público, com a linguagem e com a mente (a capacidade intelectual e os aspectos cognitivos). A Arte Pop e as Artes Performativas⁵ podem ser equiparadas no intuito de reformulação do relacionamento do olhar com o mundo e, subsequentemente, do valor da representação e dos objectos. Para alguns teóricos, estas expressões são sinónimo da ruptura ou crise com o modernismo (Wood, 2002; Marzona, 2005; 2007) e para outros, de continuidade de um período iniciado nos finais do século XIX (Batchelor, 2000⁶; Calinescu, 1999; Pollock, 2003) e que, diversamente, reformulam os fundamentos da autonomia crítica da arte. Mas a verdade é que, apesar das divergentes posições entre os teóricos sobre o que constituíram em si estas manifestações e sobre a sua genealogia histórica, é partilhada a convicção de que pertencem a um filão de arte/cultura contra-corrente em constante atrito com as tendências instaladas e conservadoras e que se centra num permanente questionamento, por um lado, do que é arte e do que pode ser a arte, e por outro lado, da relação do artista com a obra e desta com o mundo (espectador/instituições). Paul Wood (2002) começa o seu livro colocando a questão da Arte Conceptual sob a alçada da “arte da mente” e um dos seus capítulos pretende estabelecer de forma nítida o seu parentesco com uma concepção de vanguarda. Se bem que em fractura com o passado, há duas posições distintas quando se trata de encontrar a ascendência destas tendências. Ao determinar a constituição da Arte Conceptual e da sua relação com o passado (aparecimento tardio com a coexistência de expressões modernistas), uma perspectiva coloca-a numa relação directa com as vanguardas de primeira vaga (situadas no modernismo de primeira fase, como a Arte Abstracta, Movimento Dada, Construtivismo Russo e o *Readymade*⁷), sem as quais ela não teria brotado e que afasta a ideia de que

⁵ Embora as obras aqui referenciadas, nomeadamente de Paul Wood, de Marzona e de David Batchelor sejam sobre Arte Conceptual ou Minimalismo, a Arte Pop ou as Artes Performativas são-lhes equiparadas em termos de lógica e posicionamento culturais. Os autores aqui citados, cada um no seu domínio, partilham de um ponto comum: a controversa definição do movimento. Com a Arte Minimalista e Conceptual é a difícil consonância de posições teóricas e a impossibilidade de harmonização dos pressupostos teóricos dos artistas que a puseram em prática. A difícil problematização entre vanguarda e realismo quando confrontados com o modernismo tornam a tarefa de o definir também ela complicada.

⁶ Batchelor em relação ao minimalismo.

⁷ Na década de 40, Marcel Duchamp explicou que os seus *readymades* faziam parte de uma tentativa de pôr a arte ao serviço da mente e distanciá-la da sua percepção pelos sentidos (Wood, 2002: 19).

ela poderia ser um “eco esbatido” do modernismo (Wood, 2002)⁸. Outra, reafirma a ruptura com o modernismo, ao remontá-la aos primórdios de uma visão conceptual da arte já presente nos motivos da estética formalista dos pioneiros do modernismo, cujas obras apontavam para a reflexão das próprias condições de produção de arte (Marzona, 2005; 2007; Krauss, 1986).

Quando olhada em retrospectiva, a maior das evidências da arte moderna até à arte contemporânea é a sua capacidade de reflexividade - de se pensar - de tornar as ideias e as visões que tem de si e do mundo numa “possibilidade de mundo” (para roubar uma expressão de Jean-Luc Godard), não fosse a sua afinidade com as áreas da teoria, da forma e da linguagem um dos grandes lemas que a definem como arte de conteúdo intelectual, a necessitar de uma perspectiva teórica que lhe é anterior, sem negar contudo a necessidade de experienciar a obra, para que possa ser entendida⁹. Nas tendências mais radicais ou fruto de uma *diferença intencional* (Harrison, 2001: 12) é notória a disposição contrária ao ilusionismo, razão pela qual é fonte de uma pedagogia crítica e de um diálogo igualitário com o espectador.

Nesta ascensão do protagonismo da ideia ou do conceito nas artes, outras tendências concorrem para o mesmo fim, ainda que de forma mais subterrânea. Se pensarmos na evolução que a supremacia dos aspectos formalistas veio a ter nos finais do século XIX na pintura¹⁰, em detrimento dos conteúdos temáticos, constatamos que ela veio contribuir para que, numa primeira instância, o acto de fazer arte remetesse cada vez mais para a consciencialização do que é o processo artístico, o seu fazer e, numa segunda instância, para que o espectador disso se tornasse consciente¹¹. O entendimento deste processo era exigido ao espectador ao mesmo tempo que os públicos se divorciavam de certas manifestações artísticas. Basta pensarmos nesse momento de ruptura total em que, pela primeira vez, se pede ao observador que se

⁸ Wood inclui as expressões vanguardistas dentro do modernismo, enquanto outros autores distinguem vanguardas e modernismo. Acrescentamos que, para Wood, a arte conceptual também não é passível de ser classificada por pós-modernista.

⁹ Neste sentido, esta é a atitude que se desvia de uma visão greenbergiana do modernismo, em que predomina a valorização do sentido estético face à produção e envolvimento artísticos, cuja concepção e entendimento não se entendem sem privilegiar a percepção intuitiva e sensorial directa. A agenda da arte conceptual rompe com esta visão no sentido em que não separa a actividade artística ou concepção da execução da obra, e acaba com a pertinência da “especificidade do meio”, pressuposto caro a Greenberg, ao por em causa a relação epistémica entre as qualidades materiais da obra e o seu conteúdo.

¹⁰ Note-se que outras artes, como a literatura ou a música, sofreram transformações muito semelhantes.

¹¹ Clement Greenberg, um dos grandes críticos e defensores do modernismo, diz a respeito do valor da especificidade do meio artístico: “A Arte realista, naturalista dissimulou os meios usando a arte para esconder a arte; o Modernismo utilizou a arte para chamar a atenção para a arte” (Harrison, 2001: 19); a respeito da desvalorização do tema face às propriedades formais “Reconhece-se que uma obra de arte tem conteúdo por causa do seu efeito” (Harrison, 2001: 42).

relacione com uma imagem cujo conteúdo descritivo é desprovido de uma referencialidade directa com território conhecido do mundo visível. Esta reversão do olhar foi posta em prática na arte abstracta dos anos 20, altura em que a imagem, tal como ela foi concebida durante milénios na pintura, atinge o seu maior grau de abstracção¹². A questão da relação com o real é já não uma questão da credibilidade figurativa face a um mundo que pré-existe à obra, mas sim a realidade de uma ideia, uma complexa renovação que justificou que alguns artistas da Escola da Bauhaus, abstraccionistas, alegassem que a pintura abstracta era o máximo de real que se poderia representar (Malpas, 2000: 29). Se máximo de real e máximo de formalismo, ela não deixa de estar relacionada com a controversa questão da representação e do real, que se foi colocando também, ao longo do tempo, à Arte Realista. James Malpas (2000), lembra-nos que esta arte, excluída que foi das ditas artes de vanguarda¹³, tem sido sistematicamente remetida para um papel secundário, face aos movimentos ou estilos vanguardistas. No entanto, Malpas traça um caminho diferente para o realismo nas artes plásticas. Não só ela renova a relação com o real como nem sempre constitui um retrocesso relativamente às vanguardas, exactamente porque os seus artistas tinham perfeita consciência de que a arte realista estava longe de mimetizar a realidade, construindo, antes pelo contrário, o seu próprio mundo. Poderemos, neste sentido, afirmar que em nada ela contraria a possibilidade de ela mesma constituir a realidade, função que cumpriria com o seu programa de colocar em imagens uma visão e, portanto, uma ideia de realidade. A negociação da imagem e da realidade, reformula constantemente o legado instaurado por Gustave Courbet, isto é, a reversão da importância até aí atribuída ao tema (acompanhado ou reforçado habitualmente pela instrução moral ou evocação de um episódio histórico), determinante para delimitar o que passa a ser o objecto da pintura: as coisas em si mesmas (Malpas, 2000: 11-12). Este é um aspecto a ser tido em conta se se quiser avaliar a arte realista numa evolução que também contempla aspectos de radicalidade inerentes ou mais conotados com as estratégias das vanguardas. Outro aspecto paradigmático também associado à desvalorização do valor do tema escolhido é a preeminência do modo de pintar, o como

¹² Escusado será referenciar as telas monocromáticas de um dos seus pioneiros, Kasimir Malevitch. Apenas para lembrar como a noção de monocromo voltará a sofrer uma reconversão nas mãos dos artistas minimalistas.

¹³ Daniel Marzona (2007) ao detectar os constrangimentos da expansão vanguardista presente nos movimentos Dada e do Construtivismo Russo (na sua poderosa crítica à autonomia da arte) nas artes dos anos 30 e 40, responsabiliza o seu atraso na Europa ao fascismo e ao Estalinismo, e nos EUA devido à predominância do Realismo Social, do Expressionismo Abstracto e do Formalismo tal como Greenberg o concebe.

pintar, que se revela dos finais do século XIX e que a constituir uma filiação futura ela poderá ser encontrada nas fórmulas adoptadas pela Arte Pop¹⁴ e pela pintura hiper-realista que, mais uma vez, põem em causa o modo de se “pintar” ou representar a realidade, assim como todos os pressupostos da produção e recepção das obras de arte. Ainda que fortemente relacionados com os objectos da realidade e a realidade do mundo, nem por isso as obras consideradas realistas, deixam de contribuir para a presença na obra – supostamente percebida pelo observador – de uma imaterialidade e anti-naturalismo face à realidade representada. Outro aspecto ainda seria de salientar e que consiste em ver no realismo uma função crítica presente naquilo que está representado que actuará de maneira determinada no espectador. Isto é, se há alguma noção de verdade a ser questionada ela deveria sê-lo a partir do reconhecimento ou no propósito mental que preside à produção da obra e sua recepção. Mais uma vez os meios utilizados na elaboração da obra são valorizados naquilo que contribuem para o crescente papel de autoconsciência crítica do espectador. Para Harrison (2001) “[...] se uma forma modernista de arte for conotada com o realismo, deve sustentar alguma orientação crítica sobre as formas típicas da modernidade” (Harrison, 2001: 34). Então, neste caso, é possível.

Seja sob a alçada de uma noção de arte na qual a subjectividade do artista é um aspecto positivo e fundamental (algo que remonta ao Romantismo e que está presente no primeiro modernismo), seja de uma noção de arte na qual a participação do artista passa por uma relação objectiva e não psychologizante com a arte, o mundo ou os objectos (nas quais a Arte Conceptual e a Arte Minimal podem constar como exemplos); seja de uma perspectiva de arte que valoriza a obra de arte como unidade ou autonomia – instância – (valor associado ao modernismo tanto nas suas consequências

¹⁴ Malpas dá exemplos de artistas da Pop do Reino Unido que retomam técnicas de colagem e fotomontagem utilizados pelos Dada e Surrealistas. Por outro lado, as conotações óbvias do estilo da Pop com os aspectos da cultura popular, como o banal, o consumismo e a efemeridade sentida na sociedade da época, aproximam-nos da atitude de Courbet face ao seu tempo (Malpas, 2000: 52-53). Este paralelo que liga a Pop ao realismo e vanguardismo do passado e não às tendências gerais que se vêm a desenvolver no pós-guerra, obriga-nos à seguinte conclusão sobre a posição do autor: o realismo é também capaz de se auto-regenerar internamente, criar as suas próprias vanguardas. Não podemos deixar de frisar que, a par destas preocupações da Pop Inglesa e em muitos aspectos da Pop Americana, o que faz, em parte, os encantos da Arte Conceptual ou do Minimalismo (que mais opostos não poderiam ser, supostamente, da arte realista) é, identicamente, o aproveitamento da ideia e prática da reprodutibilidade da imagem e dos objectos (banais), da repetitividade serial ou modular e os jogos de imagem com a linguagem. Lucy Lippard (1973), que estabelece uma relação directa da Pop com a tradição abstracta e quanto muito com as ideias mais intelectuais de Fernand Léger e de Marcel Duchamp afirma: “Ao contrário de Chardin, Courbet e de outros realistas mencionados como protótipos, os artistas *pop* não representam simplesmente objectos comuns ou retiram efeitos estilísticos de culturas populares, mas trabalham a uma certa distância da realidade” (Lippard, 1973: 95).

radicais como conservadoras), ou de uma arte que valoriza a obra de arte na sua complexidade e hibridez na articulação com o contexto – circunstância - (valor associado às muitas manifestações artísticas dos anos 60 e 70, algumas delas designadas por pós-modernistas), o que testemunhamos é a orientação para uma crescente valorização da arte da ideia, isto é, da arte como asserção conceptual, quer ela se faça por vias que levaram à sua redução conceptual patente no epítome da “arte pela arte”¹⁵, no século XIX, quer ela se faça por opções ideológicas, por muitos consideradas niilistas, que negam os próprios valores que as tornam possíveis (a atitude de Duchamp, por exemplo; ou, mais tarde, as performances e a sua ideia de evanescência ou anti-arte; ou ainda o anti-esteticismo da Arte Pop quando equipara a obra de arte a uma mercadoria)¹⁶. Se tudo é um produto mental, então nada se pode tomar como natural, lema que acompanha muitas das práticas do século XX. Para finalizar e visto que o

¹⁵ O autor chama a atenção para o paradoxo de algumas tentativas de artistas, tais como as de Duchamp, que negam o valor absoluto da arte pela arte, caírem nessa categoria por se vincularem em extremo à sua propriedade formal ou ideológica. Contra a tendência que tinha vindo a surgir em meados do século XIX do mote da Arte pela Arte, onde a gratuidade da arte se remete contra os valores burgueses, sendo assim, segundo Calinescu “[...] O primeiro produto da rebelião estética da modernidade contra a Modernidade do filisteu” (Calinescu, 1999: 52).

¹⁶ Não podemos deixar aqui de fazer uma homenagem a Magritte, particularmente porque ele é excluído dos textos sobre arte conceptual, uma vez que o seu rótulo é de surrealista. Para nós, a sua contribuição para uma arte do pensamento é notória, para além do seu valor como um verdadeiro vanguardista (é pura coincidência que este tributo se deva à nacionalidade belga, a mesma de Chantal Akerman). Reactualizando Magritte no contexto das discussões tidas a propósito da Arte Pop e da Arte Hiper-Realista, Meuris defende que a relação com Magritte situa-se, sobretudo, ao nível da reprodução concreta dos objectos e das coisas e pelo carácter da banalidade das coisas . “[...] Os hiper-realistas norte-americanos, tal como os surrealistas eurobelgas, atestam assim o carácter explosivo da realidade objectiva, desde o momento em que ela é transferida para uma imagem, sobretudo se esta imagem não procura fazer qualquer interpretação [...]. Pintar o real, para os hiper-realistas ou para Magritte, encoraja «uma nova atitude de conhecer o mundo». Não existe real, nem realidade sem significado. Nem significado sem mistério.” (Meuris, 2007: 198). Já no contexto da Arte Conceptual as conexões prendem-se mormente com “[...] os laços entre as atitudes de Magritte e as dos artistas conceptuais situam-se evidentemente, mais ao nível das ideias expressas sobre a arte e as suas funções do que ao nível das respectivas obras” (Meuris, 2007: 204). Mas Meuris encontra excepções nas obras em que o pintor joga com a imagem e linguagem, as quais “[...] participam, na verdade, em expressões ideológicas muito semelhantes às dos quadros divulgados pelos colaboradores de *Art and Language*, revista britânica com o subtítulo *A Journal of Conceptual Art*. Em suma, a identidade das propostas pode resumir-se a uma aproximação conjunta do fenómeno artístico, tal como Kosuth o considerava quando escrevia que «a arte tece semelhanças com a lógica, as matemáticas e também com a ciência». Falando de Magritte, sem dúvida que as tece com lógica [...] Tal como para os artistas da arte conceptual, para o pintor belga, a ideia precede a obra. O pensamento domina, ele é sempre «um pressuposto da função», tal como verificaram Wittgenstein ou Segrstedt, que Kosuth cita. O pensamento é, de facto, o assunto fundamental do quadro. Mas se em caso extremo a obra para os conceptualistas era sem importância relativa para a ideia que a fizera nascer, o mesmo não acontecia para Magritte. Para ele, era imperativo que a obra existisse a fim de que a ideia se tornasse visível” (Meuris, 2007: 205). Por outro lado, não esqueçamos que a série intitulada *A traição das imagens* onde se inclui o famoso quadro *Ceci n'est pas une pipe* expõe a perplexidade perante o paradoxo da representação objectiva - entre a imagem realista (figurativa) e a realidade-, jogando subversivamente com o poder evocativo e de distanciamento das imagens e das palavras.

nosso texto até ao presente tem sido semear terrenos movediços a partir dos quais possamos colocar questões, uma última provocação pelas mãos de Susan Sontag. Se há um paradoxo cuja relevância é trazida por este trabalho e expresso pela obra da cineasta que aprofundaremos em mais detalhe, é aquele que nos incita a ter presente que uma teoria ou arte do pensamento (por excelência, uma arte de distanciamento emocional) poderá ser, com (d)efeito, uma teoria ou arte do corpo (lido em vice-versa terá o mesmo valor): “A grande arte reflexiva não é frígida. Pode exaltar o espectador, pode apresentar imagens que o deixem consternado, pode fazê-lo chorar. Mas o seu poder emocional é imediato. O impulso para o envolvimento emotivo é contrabalançado por elementos da obra que favorecem o distanciamento, o despreendimento, a imparcialidade. O envolvimento emocional fica sempre, em maior ou menor grau, adiado [...] O distanciamento e o diferimento das emoções, através das formas, torna-as ao fim e ao cabo mais fortes e mais intensas” (Sontag, 2004: 203-208)¹⁷. Pode, de facto, assim ser na arte em que o conceptualismo é parte de um expansivo entusiasmo mental e não um sucedâneo redutivo da mente que, impotente e frígida, não lhe resta senão o conceptualizar¹⁸.

1.2. Antigos e modernos: o gosto pela vanguarda e a uma ideia de crise

Como comentámos, é a partir de finais de século XIX que se torna mais evidente uma aceleração nas propostas e contra-propostas no universo prático e teórico das artes. Nesta vertigem de novidade todos estes estilos ou movimentos pautam-se pela sua efémera existência e dificultarão todas as tentativas de periodização cronológica e linear que muitos gostariam de ver em ordem, num perpétuo desafio contra a tradicional “[...] necessidade de fórmulas adquiridas” (Gombrich, 1989: 129) na transmissão artística que o Ocidente vê ampla e intensamente ser posto em questão pelos artistas. Contudo, recuando um pouco no tempo, Gombrich data nos finais do século XVIII e início do século XIX, o momento nas artes plásticas da “[...] história da luta contra o esquema” (Gombrich, 1989: 149). Associado ao declínio de convicções metafísicas, dominantes

¹⁷ Estes comentários de Sontag são enunciados numa artigo sobre o estilo espiritual de Robert Bresson, um cineasta cuja obra se conota com um estilo despojado, na forma e conteúdo, e certamente porque Sontag lhe atribui uma enorme capacidade reflexiva.

¹⁸ Para se entender como os artistas podem muitas vezes desmontar os próprios princípios que determinam a sua rotulação como pertencentes a um estilo, movimento ou tendência, pense-se nas palavras de Sol Lewitt, um artista nas fronteiras da Arte Conceptual e Minimal, que afirma no artigo Paragraphs on Conceptual Art de 1967, que a arte conceptual não é “necessariamente lógica” e que “as ideias são descobertas por intuição”, ainda que seja um “processo mental” ela é “intuitiva” (Lewitt, 1996: 822-824).

até ao século XIX, em que a arte deveria valorizar os aspectos universais e não os particulares e representar a natureza no seu modelo ideal e não na sua imperfeição ou características anómalas, começa o conflito de muitos artistas, particularmente no dealbar do modernismo, com a tradição, a academia e os modelos anteriores de transmissão. Muitos artistas passarão a valorizar a visão única que se pode ter do mundo e o seu próprio confronto com essa esta. Nascia, assim, a ideia do “génio original” que quebrava com a reprodução de modelos e propunha a relação directa com a natureza e a realidade. É este o momento de cisão para com a tradição e o estabelecimento do que é o dilema moderno¹⁹, algo que para Gombrich se inicia nos primórdios do século XIX.

Numa tentativa de abordagem da ideia de modernidade, Matei Calinescu (1999) associa-a a uma “estética da transitoriedade e imanência cujos valores centrais são a mudança e a novidade” (Calinescu, 1999: 17). Um artista moderno será alguém para quem o passado não lhe traz respostas, e faz do presente a sua matéria prima e, “neste sentido, deve dizer-se que para o artista moderno o passado imita o presente muito mais do que o presente imita o passado” (Calinescu, 1999: 17). Este sentir, pensar e agir não é só algo que a sociedade passa a experienciar como passa mesmo a ser matéria de trabalho e inspiração estéticas. As ideias centrais em relação a uma perspectiva histórica da modernidade, Calinescu deixa-o claro no início da sua obra, têm que ver com uma reavaliação e experiência do tempo (tempo objectificado e quantificado numa emergente lógica capitalista) na articulação com a noção do pessoal (a dimensão subjectiva com os correlatos de subjectivismo temporal e existencial, no domínio do privado). Para Calinescu o “tempo” e “eu” são os princípios ontológicos da cultura modernista, na qual o conceito de crise se liga ao espírito antitradicionalista: “[...] a Modernidade estética deveria ser entendida como um conceito de crise envolvido numa tripla dialéctica à tradição, à Modernidade da civilização burguesa (com os seus ideias de racionalidade, utilidade e progresso), e por fim, a si própria, na medida em que ela se percebe a si própria como uma nova tradição ou forma de autoridade” (Calinescu, 1999: 22)²⁰.

¹⁹ Gombrich prossegue com o exemplar dilema de John Constable (pintor do século XIX), artista que se debate num conflito entre as noções opostas de tradição – olhar mimético – e a inovação – olhar único. Porém, admite a necessidade e mesmo imposição da tradição e do estudo sobre a arte anteriormente feita, sem prescindir da vontade de experimentar, numa relação directa do olhar com a natureza, única forma de ultrapassar as propostas dos esquemas, que implicavam uma uniformização do olhar e das práticas artísticas (Gombrich, 1989: 149-150). As citações de Constable são particularmente reveladoras desta preocupação, senão mesmo ansiedade.

²⁰ Para um resumo desta ideia cf obra pag. 49 e 233. Aliás, é pelo paradoxo que Calinescu encontra na modernidade a existência de uma face como o modernismo e o decadentismo, aparentemente

Onde Gombrich (1989) vê nascer o dilema do homem moderno, Calinescu (1999) identifica uma das mais significativas metamorfoses que a ideia de Modernidade sofre ao longo da sua existência na sua relação com o Cristianismo. Identificando quatro fases, é apenas nos finais da segunda fase, com o Iluminismo, que se verifica um aberto conflito com a religião cristã, fazendo preponderar a autoridade da razão e do secularismo sobre qualquer matéria, inclusive a teológica. As implicações desta tendência acentuam-se em finais do século XVIII, no mito romântico da morte de Deus e depois, numa quarta fase, a partir de meados do século XIX, na exploração concreta do sentido dessa morte. “A crise da religião dá nascimento a uma religião de crise” (Calinescu, 1999:66), mote inaugural de uma fase demandante, uma verdadeira poética da demanda, centrada sobre si mesma e o problema de um mundo sem Deus. É neste cenário que o ressurgimento do utopianismo vai expandir-se em muitas das áreas do pensamento humano: utopia e a sua inspiração revolucionária serão para o autor os emblemas mais singulares da recente história intelectual do Ocidente.

O sentimento de crise e todas as suas manifestações não eliminam as expressões esperançosas e futuristas na crença num mundo melhor, atestando um sentido religioso inerente a uma necessidade ou imagética humanas. Seja por uma via de confronto ou desvio à ortodoxia religiosa, seja para contrabalançar as angústias existenciais do vazio deixadas após a queda da transcendência teísta, a imaginação utópica acentua-se por uma desvalorização do passado e pela crescente importância dada ao futuro. Escapando aos debates políticos e filosóficos que a utopia acarretou, seja em sua defesa, seja nas atitudes críticas, interessa-nos salientar o que esta ideia acarreta de consciência crítica do tempo no qual o sujeito moderno põe em causa a sua existência no presente ou se seduz pela aventura do futuro, sem que com isso não caia num esgotante paradoxo: “Por um lado, o futuro é a única saída para o «pesadelo da história», a qual aos olhos do utópico torna o presente essencialmente putrefacto e intolerável; mas, por outro lado, o futuro – o gerador de mudança e diferença – é suprimido na própria obtenção da perfeição, a qual por definição não pode senão repetir-se *ad infinitum*, negando o conceito irreversível de tempo sobre o qual a totalidade da cultura ocidental tem sido construída. Se nós pensarmos que a Modernidade surgiu como um empenhamento pela

contraditórios. Ou ainda a vanguarda e o kitch, tão afastados nos seus fundamentos. Mais uma vez, se o pós-modernismo figura como uma das faces da modernidade, capítulo acrescentado à obra original alguns anos depois desta ter sido editada, é-o pelas mesmas razões. Aliás, o casamento problemático de progresso e decadência vê-a o autor já delineada na metáfora do anão nos ombros do gigante nas polémicas do século XII, nomeadamente com Bernard de Chartres (Calinescu, 1999: 27-28).

alteridade e a mudança, e que a sua inteira estratégia foi configurada por uma «tradição antitradicional» baseada na ideia de diferença, não deveria ser difícil entender porque é que ela se frustra quando é confrontada com a perspectiva de uma repetição infinita e com o «aborrecimento da utopia». A Modernidade e a crítica da repetição são noções sinónimas” (Calinescu, 1999: 69).

A crítica da repetição em simetria com a secularização situa o ser (ideia de sujeito) numa nova dialéctica, debate solitário que sem proibir a expectativa de libertação, o recoloca, contraditoriamente, no seio do conflito interior. Uma vez que o modelo da tradição moderna se traduz como um distanciamento do passado e dos valores cristãos, particularmente da ideia do tempo linear e irrepitível, o desfecho natural desta tendência será uma constante busca de si-próprio na alteridade, processo que obriga à instituição de uma entidade, o outro, simultaneamente inventado e reflexo, no qual o si-mesmo se vai poder encontrar mas não sem que, para isso, pague um tributo: a existência do outro fantasmático assombrando o encontro com o si-mesmo²¹. A proliferação dramática de sentimentos claustrofóbicos e dissolventes da arte e do mundo, de muitas das expressões do século XX, são um dos rostos desta ambivalência. Tal como Calinescu frisa, nesta ou em muitas outras manifestações críticas, quer pela via utópica ou anti-utópica, os postulados seculares não comportam necessariamente a resolução dos anteriores dilemas, antes pelo contrário, são traduzidos por outros, tais como a “melancolia da realização” expressa por Ernst Bloch²² na sua defesa da utopia, em que se salienta o estado e o paradoxo do “ainda-não” numa concepção do futuro. Parece fazer parte do universo do artista moderno (da modernidade mais recente) este ininterrupto dilaceramento entre passado e futuro, entre impulso utópico e distópico, tradição e inovação e nesse sentido ele está “[...] obrigado tanto moral como esteticamente a ser consciente da sua posição contraditória, do facto de que a sua concretização de Modernidade está condenada não apenas a ser limitada e relativa (circunscrita pelo que Beckett chama a «ordem do exequível»), mas também a perpetuar o passado que ele tenta negar e a opor-se à própria noção de futuro que tenta promover” (Calinescu, 1999: 70). Novamente a modernidade cindida em si-mesma e na

²¹ Este processo é descrito por Octávio Paz, elaborado no seu livro *Children of the Mire* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974) que Calinescu cita.

²² Calinescu contrapõe à argumentação daqueles que defendem a utopia como o efeito herético contra a ortodoxia, como é o caso de Thomas Molnar, a de Ernst Bloch, filósofo social e religioso, um utopista entusiasmado, cruzando no seu pensamento influências tão vastas como a teoria marxista, psicanalista (Freud e Jung) e o misticismo judaico (Calinescu, 1999: 68). As suas obras, ambas de início do século XX, são *The Spirit of Utopia* e *A Philosophy of the Future*.

inteligibilidade temporal em que se expõe mesmo nos aspectos que pretende contrariar, como é o caso da visão metafísica. Assim, o conceito de vanguarda do século XIX e as vanguardas estéticas do início do século passado testemunhavam a perda de popularidade e de justificação de uma concepção metafísica da arte e, quando muito, viam surgir os seus contrapontos utópicos ou futuristas. Para além da questão da crise, parece-nos que a demonstração do paradoxo da modernidade feita por Calinescu em que se inscrevem as tensões entre passado/futuro, utopia/distopia, tradição/inação, integradas numa crítica da repetição, pode contribuir para um debate quanto às questões patentes nas convulsões das artes das décadas de 60 e de 70²³.

Tanto é, que de diferentes maneiras outros teóricos não fogem às atribuições de fundo que Calinescu apresenta, tal como Hal Foster, que encontra o mérito daquilo que ele designa por “neo-vanguarda dos anos 60 na coordenação crítica de um eixo vertical (temporal e diacrónico que poderia ser encontrado no modernismo formal) na senda do projecto dos seus mais valorizados antecedentes e de um eixo horizontal (espacial e sincrónico que poderia ser a expressão de um modernismo vanguardista), contrapondo a inovação face ao passado²⁴. A questão que Foster lança e que nos poderá ser útil quanto às vanguardas dos anos 60 é a seguinte: “Crucial aqui é a relação entre *viragens* entre modelos críticos e *retornos* de práticas artísticas [...]: como é que uma reconexão com uma prática passada suporta uma desconexão de uma prática presente e/ou o desenvolvimento de uma nova? (Foster, 1996: x). No fundo, a permanência destas questões colocam reiteradamente o espírito humano na compreensão de si, no presente, numa constante interrogação em que o passado ou é desvalorizado (espírito da modernidade) ou persistência (mesmo rejeitado, criticado ou valorizado) e o impulso futurista ou é imperativo (espírito revolucionário ou vanguardista) ou desejo (projecto utópica ou um eternizado e esperançoso “ainda não”). Poderemos então encontrar

²³ É preciso referir que Calinescu tem por preocupação aprofundar esta questão em termos estéticos, fazendo referências a outras disciplinas, mas reconhecendo que isso obrigaria a um outro investimento e a uma outra obra. O autor afirma que a sua abordagem da evolução do conceito de Modernidade anterior ao século XIX (onde se incluem a polémica entre antigos e modernos) é apenas um esboço.

²⁴ É preciso que se lembre que Foster é tido como um teórico do pós-modernismo e como tal esta neo-vanguarda é já enquadrada numa cronologia que admite ter-se chegado a um limite histórico que se passa a designar como era pós-moderna. Foster (1998), no prefácio da obra da qual ele é editor – *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture* - divide o pós-modernismo num bom, emancipador ou resistente e num mau, conservador. Nesta antologia, nas diversas e até antagónicas posições que os autores revelam a propósito do tema, Foster elege uma convicção compartilhada por todos, a de que “[...] o projecto da modernidade é muitíssimo problemático” (Foster, 1998: ix). Neste mesmo prefácio Foster coloca a questão, muitíssimo existencialista, tanto aos artistas, como aos teóricos: “Como poderemos exceder os modernos?” (Foster, 1998: ix). A questão parece dramatizar e reiterar a eterna questão das antigas querelas enunciadas por Calinescu. Neste contexto, o drama reside na angústia de querer exceder um passado quando ele, para azar dos azares, foi tão emancipador e rebelde face ao seu próprio passado.

pequenos eternos retornos, numa imensidade temporal onde se encontram fracturas mais marcantes.

Temos por tarefa, no seguimento destas interpelações, recolocar a eterna questão do paradoxo da modernidade em paralelo com o da vanguarda. Em primeiro lugar, porque ela descreve tal como Calinescu o diz, a face mais radical da modernidade, historicamente associada a uma “paixão negativa”, num atrevimento destemido contra uma enfadonha e estéril cultura burguesa, e portanto mais evidente nos seus sinais. A segunda razão prende-se com o atrevimento diferencial numa nova dimensão de espaço/tempo e do eu que constituiu o feminismo, ponto que desenvolveremos mais adiante. De momento, interessa-nos valorizar a subversão e a disrupção de que vivem as vanguardas e como nelas se agregam as questões do formalismo, do conceptualismo e da originalidade.

“A diferença principal entre as vanguardas política e artística dos últimos cem anos consiste na insistência da última no *independente* potencial revolucionário da arte, enquanto a primeira tende a justificar a ideia oposta, ou seja, que a arte deveria submeter-se às exigências e necessidades dos revolucionários políticos. Mas ambas partem da mesma premissa: a vida deveria ser radicalmente mudada.” (Calinescu: 1999: 98). Mas por vezes caminham juntas, e nas artes em si, estas duas expressões, uma arte mais vinculada a uma orientação ideológica ou outra mais autónoma, como o provam exemplos nas vanguardas do século XX. Resta saber se de facto elas conseguem implementar aquilo que transparece nas suas manifestações. É que para alguns a vanguarda torna-se elitista, divorciada da sociedade e até de outras expressões, enquanto que para outros ela é uma verdadeira arma de intervenção²⁵. Para Calinescu o percurso da vanguarda rege-se sob o mesmo princípio da ideia de Modernidade: ambos apoiam-se na sua origem da concepção de tempo linear e irreversível. Mas ambos sofreram alterações. Um traço fundamental, contudo, parece ser o forte reforço de consciência que as vanguardas trazem, não só consciência do mundo como de si própria, e se

²⁵ Greenberg, no seu ensaio “*Avant-garde and Kitch*” in Charles Harrison and Paul Wood, *Art and Theory 1900-2000* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003) parece dizer-nos que a arte está num patamar autónomo, uma vez que se distancia de uma vulgar declaração da experiência comum. Assim sendo, a arte genuína é desinteressada, isenta de finalidades práticas e autónoma – a abstracção é a maior distância atingível do quotidiano porque em nada se lhe assemelha. Contraditoriamente, Noël Carroll discorda que a arte de massas tenha de ser fácil e a de vanguarda difícil. Na sua selecção de exemplos de diversos campos artísticos, alguns que Greenberg não consideraria dignos se serem mencionados, Carroll defende que as respostas cognitivas a esta última não tem de ser uma “recepção passiva” ou primária. Por outro lado, afirma que existem obras de vanguarda que não requerem uma descodificação complicada. A complicação surge quando, noutra circunstância, Carroll afirma que a arte de vanguarda é feita para ser difícil e a arte de massas para ser fácil.

durante o século XX foi utilizada tanto por forças políticas como arma de mudança e por artistas como ordem de ruptura, ela chegava aos anos 50 já como uma retórica esgotada e como morte anunciada²⁶. É também neste tempo que nascem as novas vanguardas, pós-modernistas, com um forte pendor no pensamento teórico. Nestes tempos, e desde então, o hábito é a mudança, a flutuação, os estilos transitórios em que trajetórias aleatórias de aniquilação e inovação não toleram ou dificultam o estabelecimento de uma escala de valores com uma hierarquia ou critérios absolutos ou incontestáveis. Uma certa “estase” no panorama artístico, diz Calinescu, apropriando-se de uma ideia de Leonard Meyer²⁷, é o que prepondera nestes tempos do enfraquecimento geral das grandes ideologias. Mas se a desconfiança da cultura moderna que Meyer acalenta se apoia na crença de que a mudança ou flutuação, no fundo, pode ocultar um generalizado estaticismo, Calinescu entende-o correlativamente à crise da qual depende. Calinescu (1999), depois de abordar os vários aspectos que configuram o obituário deste conceito, acaba por concluir que associada que esta à ideia de crise e de decadência ela acarreta por si mesma a sua própria morte “[...] em que a arte é suposta tornar-se uma experiência – deliberadamente conduzida – de falha e de crise” (Calinescu, 1999: 114).

Nesta pequena síntese do espírito da modernidade/vanguarda, tentámos articular as linhas de interconexão que justificam doravante o cruzamento do feminismo e das artes, forjado a partir de um enquadramento tanto cultural, como filosófico, cujas linhas de batalha eleitas são as ideias de crise e de ruptura/repetição. Passemos então a desenvolvê-lo dentro do âmbito da agenda feminista que, tal como a vanguarda tem, paradoxalmente, na sua origem um forte utopianismo, longe de ideais românticos mas comprometido numa praxis marcadamente política e ideológica. Ao contrário dos que defendiam o anacronismo de uma terminologia como a vanguarda, as feministas tinham

²⁶ Já em 1939 Greenberg (“*Avant-garde e Kitch*” in *Art in Theory*: 542) duvidava de uma posteridade para os valores e estéticas da vanguarda, uma vez que, por ironia, estes eram a oposição a quem se tornava agora o seu destinatário: a burguesia. As duas ervas daninhas que Greenberg vê crescerem na mesma cadência que a vanguarda decai é o academismo e o comercialismo. Calinescu refere Roland como um dos primeiros a avançar essa ideia num texto seu de 1956, posteriormente publicado em “*Essays Critiques*” nos anos 60.

²⁷ Extraída da sua obra *Music, the arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1967). Se Meyer declara a morte da vanguarda, nesta estase que se expande, Calinescu encontra-lhe uma certa contradição, pois Meyer acaba por invocar certas manifestações “antitradicionais” como vanguardistas. Enfim, parece que o termo sempre serve algum desígnio (Calinescu, 1999: 112). Nas tendências gerais do mundo cultural em que se diagnosticam as várias mortes (no pensamento de Michel Foucault com a morte do homem e no de Gilles Deleuze e Félix Guatari com a noção do homem como máquina desejante), Calinescu enumera duas consequências: o “relativismo axiológico generalizado” e o “impulso antiteleológico” das vanguardas, uma designação utilizada por Meyer (Calinescu: 1999:119).

um inimigo contra o qual lutar, razão que as levaria a projectarem-se num futuro diferente, talvez mais justo. O feminismo de certa maneira pode ser uma verdadeira operação de reanimação de um conceito com um século de existência, que pelos vistos estava “secretamente protegido”, para usar uma expressão de Calinescu, pela sua própria contradição.

1.3. Entre o antigo e o moderno: a irrupção do feminismo nas cinzas do sujeito

Num contexto do criticismo dos anos 50 e 60 assombrado pela ideia da morte das vanguardas, o feminismo surge como um movimento e prática que responde às exigências próprias que caracterizam o espírito vanguardista: por um lado, é reflexo do inconformismo com que se debate relativamente às manifestações culturais vigentes (que podem ser opressoras), fazendo do artista alguém que se antecipa ao seu tempo e, portanto, capaz de ser um inovador; por outro lado, ele é também um “combatente” face às forças ou modelos instalados e ultrapassados, principais bloqueadores de renovação. Se muitas dúvidas se instalaram no que se refere à utilização deste termo, tanto pela sua falta de pertinência num universo cultural plural, como pela evidente assimilação das vanguardas nas práticas dominantes, o feminismo ou outros criticismos de género vêm refrescar o universo teórico geral. Todas as versões de combate ou contra-corrente são fortes demonstrações dessa metáfora das artes da guerra conotada com o seu sentido etimológico de “guarda-avançada”. Mas será que elas são verdadeiramente antecipadoras, isto é, à frente do seu tempo ou apenas combatentes, resistentes? O feminismo, na sua vocação de descobrir *outras mulheres*, possibilita inegavelmente a criação de novas imagens e narrativas, de novas nomenclaturas e nisso ele pode ser devidamente aplicado. Neste caso, se bem que raramente reconhecido pela crítica não dedicada a estas áreas, o feminismo seria um excelente barómetro na medição de uma crise cultural que demonstra ter ainda “inimigos” a confrontar, talvez mesmo utilizando toda a panóplia e ostentação de tácticas militares que Angelo Guglielmi²⁸, um dos representantes do *Grupo 63* em Itália, considera pouco adequada aos tempos modernos (anos 60), perante a constante proliferação de expressões e relativismo dos tempos. A invalidez das aspirações e práticas desta ideia de vanguarda é substituída por uma mais eficaz e adequada ideia de praticantes de tácticas especializadas e cirúrgicas. Este seria o novo papel dos experimentalistas.

²⁸ Angelo Guglielmi é autor do livro *Avanguardia e sperimentalismo* (Milão: Feltrinelli, 1964), citado por Calinescu (1999: 113).

Como movimento social ou político, o feminismo sempre coexistiu com o intuito de efectuar uma mudança, alterando a relação entre os sexos (relações de poder e regulamentação da sexualidade), o valor simbólico atribuído às mulheres e aos homens e uma radical mudança da estrutura social (na qual a família desempenha um papel fundamental). O feminismo de segunda vaga²⁹ trazia com ele toda uma retórica revolucionária que pretendia reavaliar e transformar a condição e o valor simbólico das mulheres no mundo. Se o feminismo da primeira vaga semeou os argumentos de discórdia, o de segunda erradicou qualquer dúvida quanto à inevitabilidade da mudança. Se o sentimento de crise como mencionámos atingiu o valor de crença, intensificado com a aceleração a que os tempos obrigam – industrializados ou mecanizados e depois tecnológicos – as permanentes querelas com o passado dão ao feminismo todo um terreno fértil para se desenvolver. Crise e morte são duas noções e tendências aliadas do feminismo. Se o feminismo é um movimento que nasce desta negatividade³⁰ e que na produção de todo um conjunto de discursos, narrativas ou retóricas distópicas quer instalar definitivamente a sua utopia, ou se é um movimento crítico do seu tempo que está sujeito às inúmeras inconstância do tempo e do mundo, sem certezas para o futuro, é algo que ainda hoje desconhecemos. Sabemos bem que as expressões feministas do princípio do século XX no Ocidente tiveram pouca repercussão no mundo social e artístico (Pollock, 2002: 199). Houve até uma certa recessão na agenda feminista após a Segunda Guerra. Os anos 50 viam surgir nas agendas políticas e sociais na Europa uma tendência conservadora³¹. Não era só o imperativo de uma nova ordem global que era necessário restabelecer, era também estabilizar a família e fazer crescer a demografia (a

²⁹ Nomenclatura referente ao Movimento de Libertação das Mulheres após o Maio de 68 que reuniu uma série de actividades e grupos de pressão política que tinha como principal objectivo alterar a legislação referente ao aborto, a luta para a igualdade de direitos e oportunidades para homens e mulheres a nível laboral e combate à pornografia e violência contra as mulheres. O feminismo de segunda vaga é uma designação que identifica o feminismo emergente dos anos 70, um período que vê renascer um projecto iniciado por volta de 1890 e que dura até 1920, que corresponde à primeira vaga feminista centrada nas lutas sufragistas.

³⁰ Os debates que começaram nos anos 70 e se prolongaram até aos nossos dias têm tido em consideração qual a sua correcta designação (suas consequências e possível periodização), o posicionamento ideológico do feminismo (distinguir propósitos dos movimentos e os da teoria) e do que deve ser a sua agenda num tempo em mudança. Cf Janet Wolff para uma perspectiva de avaliação do feminismo na qual se evita a sua periodização em décadas. Desenvolve-a no artigo *The Artist, the critic and the academic: feminism's problematic relationship with 'Theory'* in (ed.) Deepwell, Katy, *New feminism art Criticism* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1996, 14-19). Para uma alargada visão do desenvolvimento epistemológico do feminismo ver Helana Aparicio (1999). A passagem da “essência”, nos primeiros impulsos da segunda vaga, para a “diferença” e não linearidade da evolução do pensamento feminista é também a posição de Pollock (Pollock, 2002).

³¹ Para um aprofundamento do tema pode consultar-se o artigo de Françoise Thébaud intitulado *A Grande Guerra, o triunfo da divisão sexual* in Duby, Georges, Perrot, Michelle (1991: 31-93).

família). Apesar da guerra, algo teria mudado definitivamente no âmago da sociedade europeia e americana que fazia com que as lutas anteriores – e o alarme dado às relações entre os sexos - não tivessem sido totalmente vãs: o que fora a tradição tornava-se matéria anacrônica à mercê de um espírito renovador e cortante. Com todas as ambivalências dos dilemas insolúveis da Modernidade e no terreno moribundo das várias mortes era preciso erigir uma nova ideia de sujeito(s)-mulher(es) que fizesse frente à estrutura cristalizada do patriarcado, uma luta que necessitaria de um nome, de uma proposta e de uma revolução³². Mas, simultaneamente, o espírito geral da sociedade e do pensamento ocidental oficializava outras angústias, particularmente nos anos 70 em que parece perder-se um certo rumo histórico nas artes (Danto, 2000: 40), outras vontades de ruptura surgem e novas mortes são proclamadas: a morte da arte, da estética, da história, do sujeito, da filosofia, da vanguarda, dos imperialismos³³. Tudo parecia ter chegado ao fim, os *pós* não são mais do que um declínio, não restando senão a possibilidade mimética do passado, possuída pela ironia e auto-crítica, pelo jogo infundável do sentido e do seu colapso, figurando todas as retóricas e práticas do desencanto, do sentimento de vazio e da dissolução da noção do novo. Mas, como vimos, para Calinescu no que concerne a vanguarda e associação a “crise cultural”, ou a modernidade a “cultura de crise”, falar de mortes é em si um contra-senso, uma vez que a compulsão para a crise, como experiência, tem como parte integrante uma negação que se em tom é fatídica, na prática é rejuvenescedora, tanto mais que em última instância esta “tanatofilia estética” das vanguardas não anula outras expressões

³² Ao historiar os usos da metáfora da vanguarda, Calinescu cita uma primeira ocorrência executada por Etienne Pasquier (segunda metade do século XVI) num texto sobre poesia. É curioso que este autor também vai adjectivar a obra de um poeta como sendo “contra-corrente” (no original francês “*contrecarre*”) em relação à antiguidade (Calinescu, 1999: 94). “Contra-corrente” vai ser um dos termos mais adoptados pelas teóricas de cinema feministas, como veremos adiante.

³³ A propósito da morte da arte remetemos para a obra de Arthur Danto *After de End of Art. Contemporary Art and the Pale of History (L' Art Contemporain et la Clôture de L' Histoire*. Éditions du Seuil, 2000). Apesar de Danto defender que um novo ciclo da arte se inicia nos anos 80 e dos títulos de artigos ou livros terem utilizado a designação “morte”, a verdade é que o autor não crê, ao contrário de muitos que pressentiam na pintura de vanguarda uma certa exaustão e toda a sua posterior decadência, que a arte esteja moribunda. O que Danto delimita é que uma determinada história teve o seu fim, abrindo-se posteriormente um novo ciclo histórico das artes, que separa a arte moderna da arte contemporânea. Neste ponto e numa mesma linha de pensamento, Danto engloba o trabalho de Hans Belting, nomeadamente a sua obra *L' histoire de L'art est-elle finie?*, como sinais de uma nova visão teórica da artes. Para Danto a arte contemporânea não tem que rivalizar com o passado, utiliza-o e reinventa-o sem os contextos que estiveram na sua génese.

humorísticas de espírito crítico mais jovial e irónico que também lhe são características³⁴.

O feminismo, com todas as suas variantes, incorpora pois esse espírito contraditório que tanto engloba o “ainda não” das tendências utópicas da Modernidade, como são veículo das mais urgentes e radicais ideias sobre a concepção de género que o coloca ao nível de qualquer vanguarda. Sem um sujeito-mulher(es) concebido à partida, este agenciamento tem de partir de um sujeito-mulher estabelecido pela tradição. A ideia de um sujeito-mulher(es) incorpora em si, nesta altura, o paradoxo que Calinescu encontra na Modernidade: tem tanto de progressista, positivo e evolutivo, como de crítica e visão demolidora, desesperada, impotente. Se para Calinescu existem cinco faces da Modernidade, para nós o feminismo e todo o espectro que dele emanou, é sem dúvida um dos motores actantes dessas cinco faces, uma sexta face tão inovadora quanto o modernismo, tão bélica quanto a vanguarda, tão dúplice como a decadência, tão sujeita aos clichés e ao conservadorismo como o Kitsch e tão irónica-patética e eclética como o pós-modernismo. Daí que todas as suas contradições possam ser encontradas nas cinco faces de que Calinescu nos fala. Permeando estes confrontos teremos de reconhecer que a morte da ideia tradicional do que é uma “mulher”, e dos seus respectivos arquétipos, ao instalar-se, estimula com ela a relação da arte com o conceito de identidade, os registos lícitos ou ilícitos de serem abordados e o escrutínio do que é representável ou não, segundo uma consciência de género, pondo em causa todos os aparatos artísticos que põe ao seu serviço as imagens que subscrevem um regime ideológico de género/sexualidade, nacionalidade ou religioso³⁵. Alargadamente, o feminismo pode ser entendido como uma abordagem que para além de preocupações que se estendem em muitas frentes, centra a sua luta e esforço “[...] para conseguir o reconhecimento da centralidade organizadora da diferença sexual e dos seus efeitos de género, bem como da sexualidade enquanto um dos níveis de constituição social e subjectiva” (Pollock: 2002, 195).

³⁴ Calinescu mais adiante lembra que, no entanto, elas não são iguais: a modernidade e o modernismo consentem um campo mais extenso de “reconstrução artística” do que as vanguardas (Calinescu, 1999: 127).

³⁵ Dudley Andrew (1984), quando desenvolve o conceito de percepção no domínio do cinema, oferece um exemplo ilustrativo (acidental, diremos) da sua interdependência com a cognição e a linguagem, que ecoa e ilustra bem como a importância dada pelo feminismo a mudanças urgentes nas práticas e nos usos se revestem da necessidade de se re-dimensionar o “olhar” sobre as mulheres: “Porque razão colocam as feministas uma tal ênfase na alteração do dicionário, senão acreditassem que com um novo vocabulário a nossa cultura percepcionaria as mulheres de modo diferente e assim formaria uma realidade totalmente diferente” (Andrew, 1984: 29).

Griselda Pollock é uma teórica que tem vindo a desenvolver um trabalho de desconstrução do cânone artístico e ponderado sobre feminismo e arte. Daí que ela faça sobressair o facto de que o feminismo, colocado como *outro*, fora e em contradição com o cânone tradicional, terá sempre um espírito de resistência a toda a tendência de estagnação ou de cristalização: “[...] o feminismo significa um conjunto de posições, não uma essência; uma prática crítica, não uma doutrina; uma resposta e uma intervenção dinâmicas e autocríticas, não uma plataforma única. É o produto precário de um paradoxo. Parecendo falar em nome de mulheres, a análise feminista desconstrói perpetuamente o próprio termo à volta do qual se encontra politicamente organizado” (Pollock, 2002: 196-197). Como postulado e como paradoxo, uma das suas funções é desafiar o discurso dominante, patriarcal, que tem no domínio das artes um cânone estabelecido e perpetuado através das instituições ligadas à arte, como a academia ou o museu, formado a partir de valores e práticas que excluía as mulheres. A legitimidade e a autoridade da constituição deste cânone não são postas em dúvida, senão quando os excluídos reclamam validade cultural ou direito de inclusão nesse mesmo cânone. Deste modo “o ‘discurso do Outro’ deve por necessidade ‘diferenciar o cânone’” (Pollock, 2003: 5). O problema levantado por Pollock face a uma alteração, prende-se com o desequilíbrio entre as partes, determinando que a posição ocupada pelo Outro (que também contempla grupos étnicos), parcela diminuta e, deste modo, diferencial, desempenha a *outra* parte em relação ao bolo dominante e maioritário. A oposição erigida contra as diligências de se incluir as mulheres no cânone tradicional denunciam, afirma Pollock no início dos anos 80, como “[...] estruturalmente, o discurso de uma história de arte falocêntrica se baseia numa categoria de uma feminilidade negada de modo a garantir a supremacia da masculinidade dentro da esfera da criatividade” (Pollock, 2003: 5)³⁶. Seguindo uma proposta avançada por Susan Hardy Aiken³⁷, a autora sugere que em vez de se criar uma genealogia materna, por oposição à linhagem paterna (pai/filho), se deverá lançar uma polifonia³⁸ que derrube a estabilidade

³⁶ Pollock não poupa Ernst Gombrich e a sua *História de Arte* de constituir um bom exemplo desta evidência. Noutra obra, Pollock é clara quanto à aliança do feminismo com outros grupos de tendência radicais numa estratégia de enfraquecimento dos pressupostos práticos e teóricos do modernismo, ainda vigentes no pós-modernismo. Para além de desejar que o mundo artístico passe a integrar mulheres, outro intuito é elaborar uma crítica política aos sistemas de representação através dos quais a construção da diferença sexual é marcante para uma consequente hierarquização entre mulheres e homens (Pollock, 2003: 20).

³⁷ A obra citada é *Women and the Question of Canonicity*, *College English*, 48, 3 (Março 1986) pp. 288-299

³⁸ A palavra em inglês é “polylogue” que contém a ideia de um diálogo a muitas vozes, dissonante.

homogeneizante e colonizadora da norma da cultura patriarcal ocidental³⁹. Tanto esta posição como aquela que advoga Pollock, a de diferenciar o cânone, numa revisão não só oposicional, Teresa de Lauretis propõe um lugar crítico que não se situa num espaço distante e mítico ou utópico, mas no presente, projectando-se num “noutro lugar”, intersticial, liberto da dicotomia interior/exterior. Este repto soa-nos, também ele, às tentativas desconstrutivas e desordeiras tão amadas pelas vanguardas e que mais uma vez traziam inquietações de ordem ontológica e ideológica do que é a categoria arte, do artista e da função da obra de arte na sua relação com o mundo. Inscrever a diferença sexual/género na história de arte e no seu corpus abre novos inquéritos e análises sobre as metodologias da sua discussão e interpretações, dando ênfase a dicotomias conceptuais que agora ganham um relevo ideológico renovado: interior/exterior, norma/diferença, homem/mulher. Daí que Pollock prefira a designação “diferenciar o cânone” em vez de a “diferença e o cânone”, isto porque a sua pretensão é “fazer a diferença” através da análise da estruturação da diferença, não podendo deixar de trabalhar “[...] o que é visível e autorizado nos espaços da representação de modo a articular o que, enquanto reprimido, está sempre presente como o seu *outro* estruturante” (Pollock, 2003: 8).

Para nos ajudar nesta ideia da transversalidade do feminismo ao atravessar tanto um contexto sócio-cultural, como as tendências artísticas do seu tempo, Lucy Lippard (1995), uma crítica de arte que se tem consagrado desde os anos 70 a reflectir sobre as artes contemporâneas, afirma que o feminismo não é apenas mais um estilo entre os muitos que surgiam, mas algo que trazia consigo uma ideia de arte aliada à consciência do quanto a componente social a “suporta” e “inspira” e o seu grande “[...] objectivo era mudar o carácter da arte” (Lippard, 1995: 172). Há duas frentes que nos parecem importantes para situar o contributo da arte feminista por esta altura e que são veiculadas por Lippard nos anos 70 e princípio dos anos 80. Esta afirma em 1980 que o contributo do feminismo para a dinamização da *avant-garde* e do modernismo dos anos 70 é pouco claro, mas como projecto político a sua complexidade é a sua virtude. Por outro lado, na rejeição da noção de “génio” (homem), partidariza o feminismo numa expressão comunitária na qual a expressão individual surge como pertença colectiva

³⁹ Pollock (2003) identifica três posições no encontro do feminismo com o cânone: como estrutura de exclusão”; como uma estrutura de subordinação e de dominação que marginaliza e relativiza todas as mulheres de acordo com o seu lugar nas contraditórias estruturações de poder – raça, género, classe e sexualidade; como estratégia discursiva na produção e reprodução da diferença sexual e as suas configurações complexas com o género e modos de poder relacionados.

(Lippard, 1995: 171-182). Controversamente, Lippard defende que “o maior contributo do feminismo para o futuro da arte foi provavelmente a sua falta de contribuição para o modernismo”, naquilo que os seus métodos e teorias se distanciaram da “[...] crescente ‘evolução’ mecânica da arte sobre a arte”, isto porque, se houve algum pluralismo nesta altura ele se deveu “[...] às linhas multicolores da experiência das mulheres na tecedura masculina da arte moderna” (Lippard, 1995: 171)⁴⁰, contribuindo em muitos aspectos para os contornos das práticas conotadas com o pós-modernismo. A visão de Lippard não dispensa estes dois factores – experiência e a relação arte/mundo – numa concepção de arte que a faz interagir com o exterior, equacionando a arte com valores que lhe são externos, uma contenda que, como temos estado a ver, divide as opiniões nestes alvoroçados anos. Mas para o feminismo as questões sociais, a relação da arte com a experiência e a identidade eram algo de intrínseco. Neste aspecto, ainda sem conhecer as alterações a nível da experiência das mulheres que se viriam a conhecer no Ocidente, Lippard, tal como muitas outras teóricas, tinham entre mãos outras dicotomias tradicionais com as quais o pensamento feminista e, não só, se tem vindo a debater: pessoal/político, privado/público e individual/colectivo. Um novo horizonte a discriminar que tem por potencialidade despertar novos interesses e reformular pressupostos enraizados, sem negligenciar, e disso Pollock e Lippard são um bom exemplo, uma complexa projecção colectiva que nos anos 70 era absoluta e estrategicamente necessária para as manobras do feminismo, numa verdadeira invasão em que as mulheres “[...] estavam lentamente a emergir das cozinhas e quartos, livre dos cavaletes, a largar o trabalho em madeira, quer os homens estivessem prontos ou não - e na maior parte não estavam” (Lippard, 2001).

1.4. Estéticas ou experiências de repetição

A questão que temos vindo a debater no eternizado ciclo entre o antigo e o moderno, o sentimento de crise e a ideia de morte na cultura em geral e no mundo das artes visuais tem uma relação estreita com a relação que o artista tem como o mundo e o modo com integra e produz aquilo que vê: por um lado as imagens ópticas e retinianas, por outro as imagens mentais e estilizadas (provenientes do estilo pessoal e histórico

⁴⁰ Posição oposta tem Whitney Chadwick (2002) ao afirmar que, “desde o início, o feminismo nas artes, se tem comprometido a expor as assumpções que estão na base de muitas das convicções que definem a arte de vanguarda, envolvendo-se em dialécticas com o modernismo” (Chadwick, 2003: 380). Chadwick não defende um património reservado às artistas feministas nas práticas de descentralização da linguagem ou do lugar do Outro face aos códigos patriarcais instituídos, através da desconstrução de imagens. Na década de 70, não só homens artistas o faziam, como as tendências pós-modernistas o incrementavam.

que as constituem). As fronteiras entre as duas podem ser discutidas, avaliadas, mas nunca totalmente medidas. O debate será estéril, no parecer de Gombrich (1989). Na sua obra *Art and Illusion*, num capítulo sobre a semelhança nas artes visuais, Gombrich dá um razoável panorama sobre a complexa e nem sempre pacífica relação do real com a representação. Com exemplos esclarecedores, o autor relembra que é longa a história de uma certa infidelidade da obra pictural à realidade com a qual se relaciona. Entre muitas das razões para a sua existência, encontra-se a limitação técnica e a construção mental ou conceptual apriorísticas que os artistas possuem quando se predispõem a observar os aspectos referenciais e materiais da realidade de modo a reproduzi-la, ainda que possam ser inteiramente genuínos nas suas intenções de similitude. Se estas limitações existem, mesmo que não sejam consideradas como constrangimento, elas são argumento para justificar que as “formas de arte” não são uma réplica do que o artista vê, nem do que tem em mente. Elas são ambas apresentações tornadas possíveis porque se concretizam no seio de um meio artístico, com especificidades técnicas e tradição própria, com o qual tanto o artista como o observador se relacionam. (Gombrich, 1989: 314).

O trabalho sobre a natureza e métodos dos usos da luz na pintura é exemplificativo das cambiantes e reformulações que a relação do olhar com a realidade e a respectiva capacidade técnica de o executar podem sofrer. Na relação elementar do olhar com o mundo, perceber e decodificar a realidade através de um modelo relacional permite não só a capacidade de registar estes relacionamentos e os seus respectivos estímulos, como torná-los adequados e funcionais, gerando uma sensação de estabilidade referente aos objectos e ao espaço circundante. Num ajuste incessante perante a variabilidade que pode ser encontrada nesses relacionamentos, tentar isolar um fenómeno único é algo que só pode ser exigido a uma perceptibilidade intensamente atenta, capaz de registar objectivamente o grau dessa mudança, só exequível se for reduzido o espectro de relacionamentos envolvidos, processo semelhante ao que os psicólogos designam por “*reductio screen*” (Gombrich, 1989: 46). Sem esta redução, nunca a capacidade cognitiva do homem poderia reconhecer algo que à partida lhe é irrelacionável: “Apenas quando somos confrontados com tarefas específicas envolvendo atenção em relação a estes assuntos é que nos tornamos conscientes das incertezas”, mas a estabilidade e constância necessárias na nossa percepção do que nos rodeia e sem a qual a arte não existiria, constitui a “face familiar do mundo” (Gombrich, 1989: 47). É, aliás, esse parâmetro de repetição – habituação e identificação - que ordena e reajusta

a medida entre nós e mundo. Projectado para o mundo das artes pictóricas esta ideia de esquema estável sujeito à intrusão de correcções que o desvirtuam é determinante na tarefa do artista criativo, orientado não para “[...] indagar sobre a natureza do mundo físico, mas sobre a natureza das nossas reacções com ele” (Gombrich, 1989: 44). É neste processo que ele descobre e inova, provocando uma instabilidade onde há “[...] um breve momento de choque e um período de ajustamento – mas é um ajustamento pelo qual o mecanismo existe em nós” (Gombrich, 1989: 47)⁴¹. Não seria em vão dar exemplos do que ao longo da história da humanidade constitui esse espanto ou choque com que o ser humano foi confrontado quando lhe foi imposto um novo modo, filtro ou enquadramento de olhar o mundo.

Sem uma argumentação que assente em parâmetros ideológicos ou sociológicos, o autor centra-se nessa necessidade de aprendizagem a que o olhar está submetido e das necessárias ferramentas para as entender. Um observador não preparado, quer isto dizer, não familiarizado, poderá estar longe de compreender as imagens que vê. Gombrich pressupõe, note-se, a faculdade de interpretação⁴². Seja qual for a perspectiva de se abordar a arte, para o autor, ela é um fenómeno que tem a sua origem na mente humana e não prescinde da existência de um sistema de “*squemata*”⁴³, de uma gama de reactividade ao mundo. Neste sentido, não é ao mundo visível que reagimos e “[...] é exactamente porque toda a arte é ‘conceptual’ que todas as representações são reconhecíveis pelo seu estilo” (Gombrich, 1989: 76). A questão da relação da arte com a realidade empírica, é para o autor resolvida não na tentativa de colocar esse problema ao nível de correspondência que possuem entre si, cuja derivação argumentativa desembocaria entre outras tópicas na da discussão entre verdadeiro e o falso, mas na assumpção de que toda a arte é conceptual (mental), utiliza conceitos, e tal como as imagens, eles não se podem classificar de verdadeiros ou falsos, “[...] apenas podem ser mais ou menos úteis para a formação de descrições”⁴⁴ (Gombrich, 1989: 77). São

⁴¹ Gombrich torna a desenvolver este aspecto no 1º Capítulo intitulado “Visual Discovery Through Art” da obra que reúne uma série de artigos que escreve nas décadas de 60 e 70, *The Image and the Eye, Further Studies in the psychology of pictorial representation* (Phaidon Press Limited, London, 1982).

⁴² Pequenas objecções poderiam ser feitas à questão da interpretação, como por exemplo aceitar o facto de que alguém possa ver uma coisa sem que necessariamente tenha consciência (conceptualização) de que essa coisa é isso mesmo, isto é, poder vê-la mas não reconhecê-la como tal.

⁴³ O termo “*squemata*” está ligado à sua etimologia latina “hábito”, estabelecendo a noção de forma aliada à ideia de ordem. Esta correspondência regeu a aceção de que na constituição ou apreensão de uma obra de arte, interferem factores ou manifestações exteriores. “*Squemata*” esteve, assim, ao longo do tempo associado a uma ideia de exterioridade.

⁴⁴ Gombrich afirma aqui o que já havia exposto quanto à impossibilidade de se considerar uma pintura como verdadeira ou falsa, pois ela não é uma declaração (Gombrich, 1989: 59).

modelos relacionais que se impõem e que determinam que a percepção ou o olhar não são inocentes.

Uma das ênfases das práticas artísticas dos anos 60 e 70 foi precisamente esse intuito de “desfamiliarização” com os modos de olhar, pôr em causa os objectos de arte, particularmente num mundo capitalista que se desdobrava em promessas de bem-estar mundano e material, inatingíveis sem um crescente e desejável consumo. As lógicas de produção em série não se fazem só nos parques industriais, eles tornam-se práticas e matéria de reflexão para os artistas. Seja numa lógica que alegremente celebra e integra imagetivamente um mundo produzido em massa, como a Arte Pop, seja numa operação depurativa em que os objectos de arte na sua materialidade perpetuamente multiplicada se reduzem ao mínimo, como a Arte Minimal, seja num procedimento em que a prioridade das ideias e da estrutura conceptual derruba ilusões romanceadas sobre a arte e o mundo, todos utilizaram a produção em série ou a repetição como característica dos seus discursos, estéticas ou estilos⁴⁵ de modos que contribuem para um olhar “desfamiliarizado”.

O sentido dos efeitos entediantes da repetição ou da sua possível metafísica nas obras que usam estratégias de repetição ou se constroem em série, quer se trate do próprio objecto ou do que nele está inscrito, é uma das questões abordadas por Wood (2002): “A haver uma resposta, talvez resida no domínio das nossas respostas ao sublime, a percepção do nosso carácter limitado face ao ilimitado, ao oceânico...”. Mas se a mecanicidade da mais trivial das ocupações ressoa à quietude do gesto devocional⁴⁶ “[...] o que é evocado pode também ser considerado como uma espécie de anti-sublime : algo parecido com o afã do trabalho de uma linha de montagem, o ciclo infinito de produção enquanto produção. Que é isso de centrarmos a nossa vida em torno de tal forma de produção, à primeira vista sem significado, aparentemente vazia, em última análise tautológica, o significante que se nomeia a si próprio (tal como a própria vida)?” (Wood, 2002: 41). A dualidade encontrada por Wood - materialismo ou espiritualidade - põe-se ao nível do sentido auferido às obras, o seu efeito no espectador num sentido

⁴⁵ Lippard (2003) refere que no âmbito das práticas minimalistas e conceptuais (muitos dos artistas conotados com estas últimas trabalharam anteriormente no âmbito daquelas) certos artistas se preocuparam mais com os “sistemas” e outros mais com os “materiais” (Lippard, 2003: 5).

⁴⁶ Gombrich (1998) diria que o gesto repetitivo do que foi um gesto inovador, será um ritual que, depois de aprendido, é um recurso que dispensa bem a emoção. Mas fica o aviso para quem se perturba com a possibilidade da arte não se renovar ou não se manter viva: a solução não é fazer soçobrar todas as convenções, nem conquistar a emoção das massas em rituais colectivos.

genérico e existencial, para o qual elas não dão resposta, embora tenha como pressuposto que a arte conceptual é, essencialmente, uma arte crítica.

As mesmas considerações poder-se-íam tecer em relação a muitas das obras tidas como minimalistas, nas quais uma suposta impessoalidade, parece eliminar de todo um possível sentido humanista. Nestes trabalhos, os processos anti-ilusionistas em que os artificialismos se quebram a favor da materialidade dos objectos de arte, da sua literalidade e do uso da repetição⁴⁷, Batchelor (2000) admite que se projecte nelas o sentido de idealismo ou de essencialismo (a obra exclui tudo o que é supérfluo e reduz-se ao mínimo a sua concretização e expressão) que à partida rejeitam. O autor, ao tratar dos objectos e dos temas na arte minimalista, conclui que muitas destas obras que assentam numa enorme “simplicidade” e “uniformidade” são portadoras de forças contrárias: “[...] o contemporâneo e o arcaico; o adulto e o infantil; o trabalho e o divertimento; a vulgaridade e o requinte; a simplicidade conceptual e a complexidade perceptual; o mutismo e a eloquência; a literalidade e a ressonância; a austeridade e a sensualidade; a expressão directa e alusão; a rudeza e a beleza; a singularidade e a multiplicidade; a pureza e a hibridez; o material e a inquietante estranheza” (Batchelor, 2000: 63). Pensamos que as contradições evidenciadas pela lucidez crítica destes autores, numa elaboração em retrospectiva, colocam e levam o espectador a colocar-se perante uma situação em que toda a consistência assertiva ou identificativa das obras (seja por que prisma for tomada) cai em paradoxo, ainda que a intencionalidade do artista (consciente ou não), na sua eventual tirania, seja levar o espectador a obedecer-lhe.

Em muitas destas tendências das artes dos anos 60 e 70 os usos da repetição tanto se fazem por módulos iguais ou diferenciais, pelo uso da série, por linhas geométricas simétricas, regulares ou ordenadas, ou pela repetição de elementos inscritos nas obras. A repetição pode constituir o uso múltiplo do mesmo ou, como é o caso da série, na integração da diferença numa continuidade idêntica. Numa interessante

⁴⁷ No levantamento de algumas características comuns nas obras dos artistas mais emblemáticos do minimalismo são: linhas ordenadas, módulos repetidos, ordenações simétricas, regulares ou gradeadas, formas simples e abstractas, literalidade, comunhão e equiparação do espaço da obra com o espaço do espectador. Como aparte, gostaríamos de mencionar que Batchelor acredita que a “[...] a maioria das críticas contemporâneas da arte minimal mais aprovadora, profunda e interessante foi muitas vezes escrita por mulheres – Barbara Reise, Barbara Rose, Lucy Lippard e Rosalind Krauss; e muitos dos mais interessantes progressos ou transformações ocorridos no minimalismo foram iniciados por mulheres artistas [...]” (Batchelor, 2000: 13).

reflexão sobre a inovação no serial e as suas inúmeras manifestações⁴⁸, Umberto Eco (1989) identifica dois parâmetros que temos vindo a analisar até agora e que, para o autor, são o fundamento estético moderno aplicado a qualquer mensagem com um valor estético convincente: a presença da dialéctica entre ordem e novidade ou esquematismo e inovação; e a apreensão desta dialéctica pelo destinatário (não se trata apenas do conteúdo mas do modo como a mensagem se produziu).⁴⁹

Esta segunda premissa é o que está na base da noção de leitor modelo de Eco, isto é, aquele que não estando à mercê das intenções do autor, é capaz de reflectir sobre as estratégias postas em prática pela obra, um leitor crítico portanto. Neste caso, o espectador de uma série “[...] goza a serialidade da série e goza não tanto pelo retorno do idêntico (que o leitor ingénuo julgava diferente), mas pela estratégia das variações, ou antes, pelo modo como o idêntico de base é continuamente trabalhado de forma a fazê-lo parecer diferente” (Eco, 1989:157). O espectador é assim compelido para um desafio em que os aspectos diferenciais funcionam como elementos inovadores que ligam autor/espectador numa relação crítica e conceptual⁵⁰ com “[...] uma estética das formas seriais, que não deverá separar-se de uma sensibilidade histórica e antropológica em relação às diversas formas que, em tempos e países diversos, assume uma dialéctica entre repetitividade e inovação. Devemos perguntar-nos se, por acaso, sempre que não encontramos inovação no serial, isso não dependerá, mais do que as estruturas do texto, do nosso horizonte de expectativas e da estrutura da nossa sensibilidade. Sabemos perfeitamente que em certos exemplos de arte extra-europeia, onde vemos sempre a mesma coisa, os nativos reconhecem variações infinitesimais e gozam a seu modo o frémido da inovação. Enquanto que, onde nós vemos inovação, se calhar em formas

⁴⁸ Eco trabalha sobre as várias faces do serial nos *mass media* em que a repetição ou serialidade (ou uma estética minimal) são “qualquer coisa que à primeira vista não parece igual a qualquer coisa” (Eco, 1989: 148) e que são: a reprise, o decalque, a série (com as variantes do flash-back, espiral e presença de actor-personagem), a saga, o dialogismo intertextual.

⁴⁹ O vocabulário e concepções de Eco enquadram-se na sua grelha semiológica, daí que use um termo como “mensagem” aplicado a produtos de artes visuais. Interessa-nos particularmente as suas reflexões que nos poderão ser úteis, sem integrar o seu valor semiológico. Escrito em 1983, este artigo de Eco é um testemunho do que orientava os debates teóricos sobre as artes no início dos anos 80 e que evidenciavam as preocupações em torno das apropriações pela arte de massas de mecanismos (ancestrais) utilizados por outras artes, como é o caso da tipologia da repetição.

⁵⁰ Descreve-se um cenário hipotético em que o leitor ingénuo de primeiro nível daria lugar ao leitor crítico de segundo nível nas propostas dos “produtos da comunicação de massas”, nos quais poderiam estar a ser recuperadas as lógicas do ‘minimal’, Eco afirma: “Efectivamente, não existe o leitor ingénuo de um quadro abstracto ou de uma escultura ‘minimal [...] Da obra abstracta ou da escultura minimal existe apenas leitura crítica, nelas não interessa esse nada que se constrói, interessa apenas o modo de construir” (Eco, 1989: 166). Sabemos que a relação do espectador com estas obras atinge campos de percepção e de experiência mais latos do que esta opinião de Eco leva a supor.

seriais do passado ocidental, os utentes originários não estavam efectivamente interessados neste aspecto e, pelo contrário, gozavam era a recursividade do esquema” (Eco, 1989: 159).

Entendiante ou provocador de infinitésimos êxtases, estamos perante a problematização do que uma tipologia repetitiva pode implicar no seio das artes. Tendo ao seu dispor modelos de repetição ou não, o minimalismo é para nós um bom exemplo de práticas que trazem consigo os maiores paradoxos. Mas esta não é uma opinião que reúna consenso. É o caso de Hal Foster (1996) que elege o minimalismo como ponto de cruzamento entre o passado e o futuro, isto porque não desviou a centralidade do espaço nas artes visuais ao sublinhar a dimensão temporal com elas relacionada, e ainda dessacralizou uma relação idealista com a obra de arte (espaço mental de concepção), reportando-a para um intercâmbio de fisicalidade com o público⁵¹. Para Foster não há qualquer idealismo nestas práticas que tornam complexa a relação da “pureza da concepção com a contingência da percepção” (Foster, 1996: 40).

E porque a sua visão sobre a “paixão do signo” se situa nos anos 60, no turbilhão dos debates entre as posições que são ou a favor da autonomia do signo artístico ou da sua dispersão por outros meios, os quais não são só o Arte Minimal, a Arte Pop, mas também o cinema experimental norte-americano ou a Nouvelle Vague, abrimos o próximo capítulo com uma figuração que retém esta tensão e que permite a sua extrapolação para a imagem cinematográfica, onde a natureza da representação está também posta em causa e em causa põe o estatuto de um sujeito-mulher. Se neste capítulo pretendemos abordar as estratégias de repetição nos debates teóricos, no próximo capítulo pretendemos torná-lo mais figurativo, uma vez que entenderemos certos tipos de representação como o limiar da figuração, a entrar num terreno de abstracção. É o que acontece se no meio de uma grelha for colocado um corpo de mulher.

⁵¹ Nesta reflexão sobre o minimalismo, Foster coloca-se numa posição diferente da de Rosalind Krauss. Enquanto esta via no minimalismo um estado culminante do modernismo, Foster entende que ele se encaminha para a mudança a ocorrer nas práticas pós-modernistas, isto porque a sua análise “tende em direcção ao epistemológico mais do que ao ontológico, porque se foca nas condições perceptivas e nos limites convencionais da arte mais do que na sua essência formal e existência categórica” (Foster, 1996: 40).

“Na existência quotidiana, no mundo, a estrutura material do sujeito encontra-se, numa certa medida, suplantada: entre o mim e o si surge um intervalo. O sujeito idêntico não retorna a si imediatamente. Desde Heidegger que estamos habituados a considerar o mundo como um conjunto de utensílios. Existir no mundo, é agir, mas agir de tal maneira que no final a acção tenha por objecto a nossa inquietação de existir. Ao carregar num interruptor de uma casa-de-banho, abrimos por inteiro o problema ontológico [...] Antes de ser um sistema de utensílios, o mundo é um conjunto de nutrientes [...] São os nutrientes que caracterizam a nossa existência no mundo. Existência extática – ser fora de si – mas limitado pelo objecto”.

Emmanuel Lévinas

2. Um Outro Lugar Canónico

2. 1. Numa figura de repetição, a inovação: a grelha

Rosalind Krauss (1986)⁵², num artigo sobre a originalidade da *avant-gard*, relewa um outro aspecto do vanguardismo que constitui uma cambiante do que temos discutido até agora. Krauss toma por certo que um dos temas recorrentes dos vanguardistas, ao longo de um período de cem anos, com algumas variações, é a originalidade. Na sua acepção mais corrente, esta é conotada com a genialidade, excepcionalidade⁵³, ou rebeldia (com o passado), mas o sentido que a autora pretende pôr em relevo diz respeito à sua significação enquanto ideia de fonte ou de origem das coisas. Se a originalidade é nascimento e, inerentemente, inocência, ela é sinal de que o presente é manifestamente um início. Mas se a originalidade se prende, em sentido lato, com a singularidade inovadora de um sujeito (génio na perspectiva kantiana) ou um elemento seu constituinte, ou ainda como qualidade que sobressai de uma dada regularidade, ela tende a esbarrar contra uma prática normativa múltipla e genérica a que os artistas estão sujeitos (o que corresponderia à noção de esquema descrito por Gombrich), ou a gerar um litígio com o passado. Mas como sabemos, ao longo do século XX, o louvor da originalidade foi consecutivamente posto em causa, e a subjectividade de que é dotada posta em descrédito. No preâmbulo deste artigo, Krauss tenta desmontar de forma irónica as contradições geradas por uma hierarquização entre original e cópia do objecto de arte⁵⁴. Nesta via, a discussão desenrola-se em torno do problemático assunto da autenticidade, tendo em conta que a crença na originalidade, em termos contemporâneos, foi prosperando em paralelo com a sua sombra, ou seja, a repetição e a recorrência. Nesta economia vanguardista, por conseguinte, o original

⁵² Faremos referência a dois artigos de Rosalind Krauss em torno do mesmo tema reunidos nesta colectânea de 1986, mas que foram escritos anteriormente: *Grids* é datado de 1978 e *The Originality of the Avant-Garde* de 1981.

⁵³ Como vimos em Pollock, a ideia novecentista de génio associada ao nascimento da estética como disciplina que se debruça sobre o sentimento e o gosto, em que a arte deixa de ser considerada como um dado já construído e passa a ser entendida na sua dimensão originária, remetendo para o momento da sua fundação, deixa-nos em conflito. É que na verdade o conceito de génio se bem que esteja ligado à descoberta da individualidade do sujeito, é transportado para o feminismo como um campo contaminado: o génio vem em forma masculina, não em corpo de mulher.

⁵⁴ Krauss em *The Originality of the Avant-Garde* faz uma releitura provocatória do contexto póstumo que a obra inacabada de Auguste Rodin, *The Gates of Hell*, sofreu nas aventuras do mundo artístico: as inúmeras reproduções desta obra (a escultura é um meio que utiliza a técnica de moldes pelo que a reprodução é uma opção/aplicação legítima) salientam e contrariam uma política artística que se revê na diferenciação original-cópia. Para mais, Rodin, que para muitos do seu tempo e hodiernamente, é tido como um génio, acaba, postumamente, por ser assimilado numa lógica de kitch (termo usado por Krauss).

aufere maioritariamente de um valor positivo, enquanto que a cópia é o seu reverso, negativo.

Para o exemplificar, Krauss elege a figura da grelha como ilustração do que os artistas modernos viram como uma afirmação contra as heranças do passado: a grelha moderna era um vislumbre sem precedente, nada se lhe assemelhava (as possibilidades de antecedentes remontam aos estudos perspécticos do Renascimento ou, quando muito, aos tratados ópticos do século XIX). Especialmente a grelha, pelas suas características (materialista, geometria regular, plana), declara o espaço da arte como sendo autónomo e autotélico e, a veicular alguma coisa, então será o seu “anti-naturalismo”, “anti-mimetismo” e “anti-real”. Contudo, os assuntos que os artistas abstractos ou cubistas evocam nas suas reflexões sobre a grelha, são considerações de carácter metafísico que quanto muito contemplam também os universos da mente. Desconcertante, para quem gostaria de nela não encontrar nenhum paradoxo e tê-la pela mais literal e material das figurações. Um paradoxo do mundo secularizado, que para além daqueles que Calinescu invoca, acarreta outro problema: a mais pura materialidade não cala as matérias do espírito. Ao funcionar como alvo desse dilema, ambivalência ou paradoxo, é também a sua elucidação – simultaneidade da sua revelação e do seu encobrimento – onde “[...] no espaço cultista da arte moderna, a grelha serve não só como emblema mas também como mito”⁵⁵ (Krauss, 1986: 12).

O poder paradoxal encontra-se na própria natureza da grelha, na relação do artista com a grelha e desta com o público (crítico), numa teia que se entretetece através de quatro aspectos sublinhados na análise da autora, que tomamos a liberdade de nomear, como o silêncio, a origem, a repetição e a transparência e que passamos a descrever de forma literal:

1 - A sedução da grelha para os vanguardistas faz-se por via da sua impenetrabilidade à linguagem, ou mais acertadamente à fala, numa verdadeira “barricada” contra o ruído, interior e exterior (toda a produção natural é subtraída uma vez que a grelha é um objecto cultural) e, deste modo, ela promove duplamente o silêncio: “A absoluta estase da grelha, a sua falta de hierarquia, de centro, de inflexão, enfatiza não só o seu carácter anti-referencial, mas – mais importante - a sua

⁵⁵ Krauss reconhece que a grelha, na sua anti-narratividade, só se apropria da noção de mito enquanto estrutura e não na sua qualidade de narrativa. O que pretende salientar, segundo uma perspectiva estruturalista de definir o que é o mítico, assenta na sua função repressora: o mito não resolve a contradição dos sentidos opostos que evoca, mas reprime essa impossibilidade. Ao reprimir, está a proporcionar uma eternização e repetição do conflito.

hostilidade à narrativa. Esta estrutura impenetrável tanto ao tempo como ao incidente, não permitirá a projecção da linguagem no domínio do visual, e o resultado é o silêncio” (Krauss, 1986: 158).

2 - No silêncio “recém-nascido” o artista pensa escutar o início, as origens da arte, e assim alcançar “[...] o puro desinteresse da obra de arte, a sua falta de utilidade, das quais derivam a sua promessa de autonomia” (Krauss, 1986: 158), isto é, a sua pureza original. Para aqueles que celebram o estatuto da unidade empírica da obra, a grelha também acede a essa virtude, quando figura o campo material do objecto pictórico (inscrição e descrição), em que a organização da matéria pictórica dá origem à superfície pictórica.

3 - A grelha, na sua inflexibilidade, é também a prisão do artista, onde ele, paradoxalmente encontra a sua liberdade. Quando o artista se envolve com a grelha, o seu trabalho deixa de “desenvolver” para se “envolver” recorrentemente com ela. Ele repete-a até à exaustão, num gesto que nega autoria da sua invenção (a figuração da grelha perde-se na noite dos tempos), e delinea uma obra que é repetição de si-própria: “Estruturalmente, logicamente, axiomáticamente, a grelha só pode ser repetida” (Krauss, 1986: 160). O processo repetitivo é, sob este ponto de vista, “fraudulento” e na sua base está a ilusão de originalidade.

4- O estatuto de originalidade da superfície pictórica fica, igualmente, comprometido quando se entende a grelha como um desdobramento ou duplicação da própria tela, funcionando como sua representação e nunca como uma unidade originária. Na sua ficção, o que mostra são aspectos do original: a malha tecida da tela, a geometria plana da área, o desdobramento da continuidade lateral. Deste modo “a grelha não revela a superfície, desvelando-a, por fim; pelo contrário, oculta-a através da repetição” (Krauss, 1986: 161). A grelha, ao repetir a superfície da tela, representa-a, e se para o modernismo esta ficção de originalidade se traduz pela noção de opacidade da superfície pictórica, (“reprimindo” a sua possível correlação com o universo da reprodutibilidade), a verdade é que ela deve ser tomada pela sua transparência, uma vez que se desvela num processo em que a grelha ao “[...] significar a superfície pictórica, ao representá-la, só é bem sucedida em localizar o significante de um outro sistema de grelhas precedente, que têm para além de si, um outro, ainda mais anterior” (Krauss, 1986: 161). A opacidade é, por esta razão, ilusória.

Através desta reflexão, Krauss pretende expor as estratégias subjacentes de um discurso, o da originalidade, que atravessa e serve uma época, abarcando artistas, as

posições críticas e instituições do qual o modernismo e a *avant-garde* operam funcionalmente. Porém, prosseguindo a análise, justifica que mesmo antes da proeminência deste discurso no século XIX, práticas pictóricas anteriores, como a da paisagem/pitoresco assimilam singularidade com multiplicidade sem que isso fosse depreciado, pois a representação de uma dada paisagem pressupunha a singularidade de uma percepção momentânea, que poderia variar e portanto desencadear uma multiplicidade de vistas (diferentes representações) a partir de um mesmo original (uma mesma paisagem). Assim, a singularidade era atestada pelo carácter uniforme da multiplicidade, fundamento que encontra paralelo na hipótese de certificar a singularidade de uma obra se confrontada com fórmulas ou normas anteriores. Mas se este discurso sofreu uma repressão no pós-modernismo, através do discurso da cópia (o pastiche, a reprodução fotográfica trabalhada por vários artistas em interdependência com outros meios artísticos...), e da vocação desconstrutora da noção de original, ele introduz uma cisão que oferece a Krauss o argumento de que o modernismo e as vanguardas pertencem a um outro período histórico e que “[...] é de uma nova estranha perspectiva que olhamos para trás para a origem modernista e vemo-la estilhaçando-se numa infundável replicação” (Krauss, 1986: 170)⁵⁶.

Também Eco, após comentar os vários tipos de repetição nos *mass media*, conclui que a tipologia da repetição pertence ao património da criatividade artística, na qual só recentemente é que brotou a ideia de uma originalidade ímpar (típica do Romantismo), algo a que as vanguardas vieram a opor-se (como vimos, Krauss pensa que estas dotaram o conceito de várias nuances). Ora, a questão para Eco é que nas estéticas contemporâneas “neobarrocas” (tanto mais tradicional quanto “pós-pós-moderna”) é o factor de variação mínima que fará as delícias do espectador e nelas não se faz mais do que repetir o já conhecido. É uma “diferenciação organizada, policentrismo, irregularidade regulada” (características que Eco atribui à música barroca, o que justifica a recorrência do termo, agora prefixado), e que põe em questão não tanto a própria variação, mas o que numa variabilidade sem limites sobre o esquema, enquanto repetição, poderá corresponder a uma falta de inovação. A ser esta a probabilidade não há o “[...] fenómeno do choque, da interrupção, da novidade e da

⁵⁶ Krauss volta a desenvolver este assunto na sua obra *The Optical Unconscious* (Cambridge, London: The Mit Press: 1994).

frustração de expectativas” (Eco, 1989: 164)⁵⁷. Não se dá o choque a que Gombrich se refere quando a percepção é obrigada a uma reajuste na continuidade do esquema. Deste modo, voltar-se-ia ao cíclico, à regularidade, ao conhecido e esperado⁵⁸.

Daí que a grelha na sua tradicional formalidade e modernidade possa ser também forma de repetição inovadora se nela se provocar um choque: “Penso que não é um exagero dizer que por detrás de cada grelha do século XX existe – como um trauma que precisa de ser reprimido – uma janela simbólica exibindo-se sob a aparência de um tratado de óptica” (Krauss, 1986: 17). É através dela que se delinea uma dupla leitura – centrípeta e centrífuga – da relação da grelha com o mundo exterior: por um lado como amostra de uma mais lata tecedura ela compele ao exterior, mas por outro lado como ingressão do exterior para o interior “[...] é um modo de repetição, cujo conteúdo é a natureza convencional da arte” (Krauss, 1986: 19). E é por isso que ela é retomada, sistematicamente ao longo do século XX, como uma “infra-estrutura da visão” (os tratados de óptica, nos estudos da fisiologia dos mecanismos perceptivos, garantiram a distinção clara entre rede perceptiva e mundo empírico) e como recorrência visual na pintura neo-impressionista, simbolista, cubista, abstracta e na Arte Pop, Minimal e Conceptual. O seu historial demonstra que a partir do momento em que a grelha escolhe um artista, a sua parceria se estreita numa dinamização repetitiva, não evolutiva. Para Krauss, este não é um acontecimento que gere má arte, sendo que a boa arte não necessita de se vangloriar de progresso ou variedade. E muitas das artes do século XX que se deixaram seduzir por esta figura, tanto nas artes espaciais como nas temporais⁵⁹, são disso uma evidência.

Se é verdade que a grelha, no seu aspecto modernista, deixa-nos “[...] com o seu paradigma anti-desenvolvimento, anti-narrativo, e anti-histórico” (Krauss, 1986: 22), é também curiosa a sua imensa potencialidade como perpétuo movimento entre a interioridade e exterioridade, que tomado na sua abstracção, não é determinada por

⁵⁷ Tanto “os produtos degenerados”, como os “produtos de arte culta” podem sucumbir a este efeito. A distinção feita por Eco serve-nos para justificar que a sua análise pode e deve ser estendida a todo o tipo de expressão criativa em relação à qual não pretendemos estabelecer qualquer valorização hierárquica.

⁵⁸ Sem julgar negativamente este fenómeno contemporâneo, esta fruição a que os espectadores se entregam, Eco mais uma vez reporta aos usos passados da repetição, tal como acontecia com a tragédia, na Antiguidade, mas fá-lo para pôr em causa uma avaliação teórica-crítica eventualmente depreciativa da qualidade da estética neo-barroca, pois, para ele, os critérios ou metodologias de se avaliar os objectos de arte são limitados por diversos constrangimentos. Agrada-nos esta relativização hermenêutica, pois ela em muito é útil para amparar os esforços do feminismo em desmoronar as variações dos princípios eternizados subjacentes ao que é ou não arte válida, digna ou não de figurar no cânone.

⁵⁹ Krauss, na sua curta análise sobre as implicações de uma aplicação centrífuga ou centrípeta da grelha, admite que ela pode ser encontrada tanto nas artes abstractas, nas menos abstractas, nas concretas ou nas tridimensionais, e mais adiante alarga a sua expansão a outras artes, como a música ou a dança.

narrativas ou discursos pessoais, históricos ou ideológicos, mas pela sua incapacidade evocativa e, para expandir a argumentação de Krauss, diremos que ela é a transparência na sua impossibilidade de absolutizar, ou o interior, ou o exterior e, como tal, ambos se tornam dignos de uma mesma suspeita: a sua índole ficcional.

Peguemos agora na mesma problemática, mas com uma outra feição. Se a natureza convencional da arte aceita inovação ainda que sobre um esquema, então a inovação ainda que política (esfera exterior e pública) poderá interferir com essa natureza. Quando Lippard (2001) reconhece a marca social (histórica) do aparecimento do feminismo e toda uma retórica contraposta à ideia da singularidade e da subjectividade (nas práticas da arte conceptual) está a admitir nas artes o aparecimento de uma atitude crítica capaz de a dotar novamente do carácter de originalidade outrora perdido. No seu entender, é o que acontece quando se faz da arte uma forma de experiência interactiva e subversiva, praticada por artistas feministas que, ao contrário da afectação ou distância do artista (homem) de vanguarda, traziam a arte para o social e tornavam a necessidade pessoal num projecto colectivo⁶⁰. Não é só o efeito das contendas de género que leva as mulheres à arte, também os meios utilizados pela arte conceptual nos anos 60, por serem mais simples e económicos, atraíam as mulheres: a performance, a fotografia, o vídeo, entre outros. A participação das mulheres trouxe para a arte conceptual a renovação de áreas como a “[...] narrativa, desempenho de papéis, simulação e dissimulação, assuntos relacionados com o corpo e a beleza”, ou com abordagens mais inovadoras que se debruçavam “[...] na fragmentação, interrelacionamentos, autobiografia, performance, vida diária, e, claro, na política feminista” (Lippard, 2001: xi)⁶¹. No fundo, tal como o minimalismo e a arte conceptual, o feminismo trazia consigo uma ideia de arte do quotidiano, do utilitário, do não-artístico⁶² que faz dela uma arte que não só retorna ao paradigma duchampiano, como ataca as instituições de arte tradicionais (Pollock, a nível teórico, é o que faz). Mas para além dos outros estilos com que partilha um imenso território, a arte feminista (se não é nem movimento, nem um estilo, nos termos de Lippard) é também um projecto

⁶⁰ Enquadrada nesta ideia, Lippard valoriza a experiência da arte ritual feita por mulheres no que toca ao seu desejo de reformas para bem das mulheres: “[...] só na repetição pode um acto isolado tornar-se ritual” (Lippard, 1995: 179) e ser propagado.

⁶¹ Esta obra de Lippard foi editada em 1973 e é uma avaliação das práticas da arte conceptual aliadas à ideia de desmaterialização do objecto de arte desde 1966 até 1972.

⁶² A introdução de áreas como as tradições decorativas na arte, na arquitectura e no artesanato, feita em grande quantidade por artistas feministas contribuiu em larga medida para o aprofundamento das tendências que emergiam quanto aos valores não-hierárquicos, não elitistas e não transcendentais das artes.

ideológico e político de consciencialização do poder estruturante da diferença sexual enquanto construção hierárquica entre os sexos. Daí a necessidade de ser interativo num modelo operacional de inclusividade e expansividade. Os objectos de arte feministas partilhariam assim daquilo que é a própria natureza da grelha, mas, como sabemos, muita da arte feminista produzida nada tem a ver com a grelha. Mas supondo que alguma dessa arte a incorporou, teríamos de a pensar tanto historicamente, como etiologicamente, seguindo o trato que deve presidir ao entendimento da grelha, na proposta de Krauss. Assim perspectivada, o foco de examinação é a sua função repetitiva, porque na base está a sua origem neurótica⁶³. Não estamos com isto a querer dizer que o feminismo é neurótico, antes pelo contrário, ele reconhece a neurose (mítica) do patriarcado e a sua resistência à mudança num profundo espírito de ambiguidade patente tanto nas artes, como na teoria (Lippard, 1995:177⁶⁴; Flax, 1990: 56⁶⁵). O preço ideológico dessa ambiguidade ainda hoje não é claro, mas leva algum pensamento feminista a duvidar de uma parceria proveitosa do feminismo com o pós-modernismo, particularmente nos anos 70, pelas suas retóricas de descentralização do sujeito⁶⁶. Num tempo em que o novo sujeito reclamado pelas feministas (ainda numa emaranhada complexidade das suas inúmeras divergências, cujo fito comum se jogava entre impor a igualdade/paridade de género ou reclamar os direitos à diferença) era frágil e recente, sem um passado interveniente na história das ideias ou das instituições do conhecimento, nem alguma afinidade com a precedência iluminista, participar na desconstrução de um sujeito unificado e pensante como o concebiam os discursos

⁶³ Para Krauss e para o nosso propósito, neurose, repressão e etiologia devem ser entendidos como analogias estruturais e não entendidos no seu sentido literal.

⁶⁴ O meio artístico que Lippard descreve e critica faz parte da sua realidade quotidiana, nomeadamente a sua proximidade com artistas da arte minimal e conceptual. No entanto, neste período as mulheres seguiam outras tendências para além destas duas.

⁶⁵ Jane Flax (1990), na sua avaliação do desenvolvimento da teoria feminista nas décadas de 70 e 80, quer no modo como ela pensa as relações de género, quer no modo como elas estão ou podem ser pensadas, conclui: “As teorias feministas, tal como outras formas de pós-modernismo, deveriam encorajar-nos a tolerar e interpretar a ambivalência, ambiguidade, e a multiplicidade, assim como expor as raízes das nossas necessidades para impor ordem e estrutura por mais arbitrárias e opressivas que estas necessidades sejam. Se o nosso trabalho for bem feito, a realidade terá uma aparência mais instável, complexa e desordenada do que a que tem agora. Neste sentido, Freud tinha razão quando dizia que as mulheres eram o inimigo da civilização” (Flax: 1990: 56-57). Por outro lado, Flax admite que um certo fascínio das mulheres pelo Iluminismo e as suas investidas na esfera da razão, explica-se por crerem que com ele formam uma boa aliança. Afinal, a apreciação de que as mulheres não são espíritos pensantes, pertence a uma linhagem masculina que se perde nas brumas do tempo.

⁶⁶ Whitney Chadwick (2002) chama a atenção para este aspecto reflectido no domínio das artes. Ele é incorporado nas estratégias feministas e pós-modernistas no sentido de expor os códigos de construção androcêntricos nas representações e imagens. Descentralizar a linguagem subvertendo essa codificação ou a posição que os sujeitos ocupam nela, nomeadamente a da mulher, é pôr em causa os valores que lhe estão associados (Chadwick, 2002: 282).

filosófico-acadêmicos androcêntricos, punha em risco a sua própria existência (Di Stefano, 1990: 67-73). Não admira pois que o feminismo, na sua variedade tanto positivista como revolucionária, tenha sido sempre acompanhado da sua sombra, o cepticismo.

2.2. O paradoxo do sujeito: da unidade à dissolução e da confusão ao idêntico

Provavelmente de uma forma não linear ou cronológica, o feminismo de segunda vaga pensou desde os seus primórdios sobre a natureza do seu sujeito no cruzamento da herança da modernidade mais recente em que o sujeito é entendido numa grelha de individuação e de subjectivação, com a influência do pensamento contemporâneo em que “[...] se o sujeito absoluto desaparece o facto é que as figuras da subjectividade permanecem, mesmo se mudam de sentido. O ser estável das metafísicas de tempos idos é substituído por pontos de ancoramento, dobras, fracturas, não-ditos. Sujeito quebrado, mas sempre exigente” (Védrine, 2000: 26). A crise e o sentimento de morte de que já falámos teve nos anos 60 algumas variantes, mas uma das vozes pensantes que se tornou marcante e persistentemente apropriada pelo pensamento feminista foi a de Michel Foucault. Uma das razões prende-se com o seu trabalho na área da sexualidade e a outra na sua concepção de poder em que se joga o sujeito através das figurações desviantes tecidas nas malhas das instituições do saber: o louco, o marginal e o doente. Noções como “tecnologias do poder” ou “tecnologia política dos corpos” fundamentam toda uma metodologia que, no caso das teorias feministas, dificilmente se podem desembaraçar de incorporar nas suas reflexões tópicas relacionadas com a sexualidade e o corpo. Sejam discursos, práticas, representações ou “tecnologias do corpo”, os variados estudos feministas incidem não só sobre os mecanismos de produção – como se sabe Foucault, sob a designação de “biopoder”, está mais preocupado em descrever a genealogia dos mecanismos de produção do poder do que analisá-los pela via da repressão ou da lei (Foucault, 1994: 95) –, como pelos emaranhados da repressão. Por outro lado, a sua proposta de arqueologia – reescrita que se realiza em exterioridade porque opera uma transformação regrada sobre o que já foi escrito – é marcada pela análise dos modos da sociedade ocidental; lida com o comportamento humano (discurso), desviante; é uma “reescrita” que estimula um diálogo prolífero com os métodos de reflexão feminista sobre a mentalidade patriarcal e as teias de construção dos seus poderes.

Em Foucault, tomar como projecto de estudo o que constitui para o autor o objecto-discurso é traçar um método através do qual é possível descrever, reescrever e analisar transformações ou efeitos práticos de uma formação ou factos discursivos. A sua análise, radicada numa disciplina histórica, apresenta-se como um inquérito genealógico onde se tem em conta a análise dos discursos – onde se inclui as linguagens do quotidiano – ou dos regimes de verdade, na sua especificidade histórica. Nestes, podem-se expor os argumentos do campo do saber que legitimam uma perspectiva de se pensar a humanidade. O inquérito genealógico não invalida, pelo contrário denuncia, no seu percurso, disrupções locais, contradições, inconsistências nesses mesmos regimes de verdade. De forma indirecta o sujeito está lá, disposto a tornar-se objecto de indagação e de conhecimento, como nos questiona Eduardo Lourenço na introdução às *Palavras e as Coisas*⁶⁷, mas já como projecto comprometido, isto é, “«Homem» quer dizer então e definitivamente «dispersão do Homem?»” (Foucault, 1998: 20)⁶⁸. Na sobejamente conhecida expressão de Foucault, na realidade o Homem, como invenção recente, está já “em vias de desaparecer” (Foucault, 1998: 420)⁶⁹. Lourenço chama a atenção para a compreensão que deve presidir a ideias como a dispersão ou fim da humanidade, que em muito se afasta de uma leitura catastrófica do projecto humano e se aproxima do seu entendimento como uma quebra de uma certa auto-imagem assente na premissa do homem como unidade - objecto das ciências sociais – “[...que precisamente a diversidade e irreductibilidade das «imagens» culturais não confirma[...]]” (Foucault, 1998: 19). Na apreciação desta obra, Lourenço distingue um aspecto negativo e um aspecto positivo. É exactamente neste último que reside o interesse que pode ter para o pensamento feminista uma metodologia que descreva [...] as «estruturas históricas» e sobretudo em utilizar essa descrição para pôr em relevo a *condição* a partir da qual um campo inteiro de conhecimentos e teorias se organizou” (Foucault, 1998: 12). Interessamos também para o nosso projecto. Entenda-se que a *condição* a que Lourenço se refere não aponta para uma origem ou causa, até porque a abordagem de não continuidade, isto é, uma metodologia que descreve e avalia períodos históricos sem o pressuposto de que há entre elas uma continuidade evolutiva encarando-a [...] simplesmente na sua

⁶⁷ Lembremo-nos de que esta obra é editada em 1966.

⁶⁸ “Homem” é o termo adoptado por Foucault. Muito a propósito, em matéria de usos da linguagem, já há muito que o feminismo tem vindo a opor-se ao uso universal e neutro de um substantivo masculino para designar a Humanidade. Daí a nossa preferência por este último termo.

⁶⁹ Como explica Eduardo Lourenço: “Entenda-se por isso o sujeito da Cultura enquanto Humanismo que é também o sujeito da Cultura enquanto Humanismo ” (Foucault, 1998: 18), isto é, produtor da(s) suas(s) linguagen(s).

realidade de estrutura e enquanto estrutura[...]”, é, para Lourenço, o aspecto negativo da concepção da arqueologia do saber.

Para o pensamento feminista contemporâneo é relativamente indiferente encarar uma estrutura em continuidade ou em descontinuidade, uma vez que a condição genérica das mulheres (ainda que se possam encontrar linhas subversivas ou de excepção), encerra uma homogeneidade e perpetuação de opressão ao longo dos tempos, respectivamente acompanhada de recursos múltiplos de repressão. No entanto, não é de desprezar que o nascimento do sujeito moderno Foucaultniano não é distante, cronologicamente, do início das querelas que as mulheres promoveram no século XIX. No capítulo intitulado “O Homem e os seus Duplos”, Foucault descreve algumas das características que constituem o pensamento moderno. A sua análise sobre “o empírico e o transcendental”, “o cogito e o impensado”, e “o distanciamento e o retorno da origem”, põem em evidência a sua crítica à fenomenologia, mas descrevem os matizes de que o pensamento moderno se reveste. Se a tendência moderna para a análise do vivido se lhe revela como um discurso ambíguo, metodologicamente frágil, ela surge na esteira da ruptura de *epistema* que se dá em finais do século XVIII para o XIX e que é atinente “[...] à descoberta da vida, do trabalho e da linguagem; e, igualmente, a essa figura nova que sob o velho nome de homem, surgiu ainda não há dois séculos: à interrogação sobre o modo de ser do homem e sobre a sua relação com o impensado” (Foucault, 1998: 364). É o inadiável confronto da área do saber com o impensado ou irrazão, o campo perturbado ou perturbável da sombra com o qual tem de conviver e se constitui como embaraço à pretensão de atingir uma inteligibilidade ontológica sobre a humanidade, ainda que o projecto fenomenológico acabe por retomar a questão ontológica⁷⁰. Se no campo teórico este confronto é inevitável, pondo face a face o confronto da razão com a irrazão, nos poderes institucionais sociais ou culturais, este duelo gera regimes específicos de regulamentação e repressão. Se já a relação do sujeito com a linguagem era denunciadora de um esvaziamento de agenciamento perante a estranheza de se pensar através de um fenómeno cultural que era formado e formatado fora do sujeito, que lhe é exterior – em que ele é “falado” mais do que se “fala”, como

⁷⁰ Esta é precisamente a consequência negativa (histórica) do desenvolvimento da noção de *cogito* moderno que Foucault descreve anteriormente: “No *cogito* moderno, trata-se, pelo contrário, de deixar valer no seu maior âmbito a distância que ao mesmo tempo separa e religa o pensamento a si mesmo, e o que, no pensamento, se enraíza no não pensado; é-lhe necessário [...] percorrer, redobrar e reactivar sob uma forma explícita a articulação do pensamento com o que nele, em torno dele, por sob ele, não é pensado, mas que nem por isso lhe é estranho, segundo uma irreduzível e intransponível exterioridade (Foucault, 1998: 363).

explicita Lourenço (Foucault, 1998:18) –, então que aparição é esta, a de um duplo, o impensado, que surge a par de um sujeito positivamente entendido? A este respeito, Foucault começa por falar do momento em que o inconsciente é resgatado da sua aparente não-existência, até aí nunca dado ao conhecimento reflexivo ocidental e que cabe na tentativa do pensamento retomar os estudos sobre o ser (em vez da verdade) e sobre o homem (em vez da natureza). O filósofo descreve esta aparição, entre outras numa série de recorrências adjectivais diversificadas, como “acompanhamento surdo” ou “duplo insistente” sem vida autónoma: “O homem não pôde desenhar-se como uma configuração na *episteme* sem que o pensamento descobrisse do mesmo passo, a um tempo em si e fora de si, nas suas margens, margens no entanto entrecruzadas com a sua própria trama, uma parte de noite, uma espessura aparentemente inerte em que ele se embrenhara, um impensado que ele contém de uma ponta à outra, mas ao qual também se encontra preso. O impensado (qualquer que seja o nome que se lhe dê) não está alojado no homem como uma natureza mumificada ou uma história que nele se houvesse estratificado, mas é, em relação ao homem, o Outro: o outro fraterno e gémeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo numa idêntica novidade, numa dualidade irreversível” (Foucault, 1998: 365). Trata-se de retomar essa relação entre o saber e o impensado (sem cair na ontologia) que passa necessariamente pela reflexão da experiência das margens, da alteridade e da subjectividade atravessada pela consciência da impossibilidade de cada saber (Foucault refere-se às ciências sociais) poder alguma vez conhecer o homem na sua totalidade.

Quando se pensa em muitas das figurações, experiências ou histórias das mulheres que se foram contando ao longo dos tempos (tempos longos, poucas histórias), as palavras de Foucault não são um conforto, mas uma confirmação⁷¹. Porque a(s) mulher(es) nunca fora(m) pensada(s) como sujeito até ao momento em que em que o pensamento moderno é “atravessado pela lei que pensa o impensado” (Foucault, 1998: 365). Pensar a mulher foi sempre encontrá-la nas definições que o pensamento autorizado, legislador e regulador produzia, ou seja, instâncias exteriores às mulheres. Tal como o inconsciente, sempre existente sem nunca existir, as mulheres só passaram a conceber-se na sua possibilidade de sujeitos quando nasceu esse “duplo insistente”, esse “outro” no pensamento moderno. Coincidência ou não, o poder da sombra foi dar à luz, dar à consciência, o quanto o inconsciente era a formulação de uma ou mais ideias

⁷¹ Foucault não faz uma análise sob o prisma da diferenciação de género e por isso algumas feministas o acusam, como é o caso de Teresa de Lauretis (1987).

(ideais) sobre as mulheres. Na história dessa longa invisibilidade, todas as manifestações que quebrassem ou ameaçassem essas formulações – porque até houve exceções – são ignoradas e excluídas da construção da memória colectiva, uma perda que se faz a favor dos eixos ideológicos que sustentam os discursos institucionais e simbólicos sobre as mulheres. Quanto mais os discursos se tornam abstractos mais eles se constituem como retóricas e sistemas dominantes, assentes em generalizações, em estereótipos, em mitificações e em simbólicas cristalizadas. O pensamento feminista terá, assim, de se confrontar, nos seus dilemas, sobre um possível sujeito-mulher, com um passivo que se revê na função do duplo do sujeito descrito por Foucault, a “mancha cega a partir do qual se torna possível conhecê-lo”. Numa reescrita feminista, a versão vai mais longe e constata a perversidade de um sistema: a presença de um dúplice, mulher(es), é traduzido por uma negatividade sombria a partir da qual o masculino se constituiu, milenarmente, como natureza solar, viril, racional (dotado de pensamento) e soberana. Um longo *epistema* patriarcal que, no pensamento feminista contemporâneo, leva à fundação de uma imensa epistemologia negativa – a da diferença - que, por diversas vias, acaba por ser conduzido à questão ontológica: o que é ser mulher ou qual a sua natureza fundamental. Daí que, em muito, esta vertente do pensamento feminista, pela sua queda no ontológico, nos termos de Foucault, possa revelar alguma debilidade e comprometer as metas que a sua metodologia se propõe atingir.

Nos estudos feministas contemporâneos, as reservas sobre esta necessidade ou a prevalência do sujeito feminista, fazendo-se valer da categoria mulher ou de uma identidade de género dicotómica, têm vindo a ter uma maior expressão. Judith Butler, cujo trabalho nas áreas das identidades sexuais é riquíssimo, é um bom exemplo desse eterno retorno na epistemologia feminista. O conjunto da sua obra reúne uma valiosa reflexão sobre o feminismo, tanto mais que o seu pensamento incorpora já um acto de revisão sobre as teorias e práticas de vinte anos de feminismo e das suas variantes. Na sua mais famosa obra, *Gender Trouble*, de 1990, o prefácio abre com a questão fantasmática (original) que continuava, ainda neste tempo, a pairar sobre o feminismo: “[...] um certo sentido de perturbação, como se a indeterminação de género pudesse eventualmente culminar no fracasso do feminismo” (Butler, 1999: xxvii). Não só a categoria mulher ou a necessidade de a manter continua a despertar controvérsias, como a própria ambiguidade ou incerteza das noções de mulher ou do feminino desestabiliza e perturba uma significação estável que era garantida por duas instituições tradicionais: o

falogocentrismo e a heterossexualidade compulsiva⁷² (Butler, 1999: xxix). Butler nunca menosprezou, na sua análise do poder de uma reflexividade feminista ou de género, a prevalência de um modelo de heterossexualidade que submete toda uma epistemologia de género, fundadora que é da dualidade ontológica do feminino e do masculino⁷³. As primeiras teorizações do feminismo ostentaram precisamente essa dualidade e conceptualizaram a categoria de mulher a partir de um par de opostos modelado e funcionalizado num sistema patriarcal. A categoria descreve e enuncia a mulher no cumprimento da função do “outro” num modelo relacional sujeito/objecto. Cativa enquanto concebida na sua negatividade, invisibilidade, inferioridade, irracionalidade, etc, a mulher era a face oprimida do poder patriarcal⁷⁴. Porém, para a filósofa, uma análise compreendida nestes termos denuncia em si o poder assente na construção ou permanência de um modelo de heterossexualidade nos modelos de pensamento, mas que a ser desafiado ou desconstruído não põe em causa uma política feminista, antes pelo contrário, suplantada a versão da victimização, o agenciamento pode tomar o seu lugar. Por outro lado, passados dez anos da escrita deste livro, Butler reconhece, num novo prefácio, que a sua experiência desde então a tinha levado a considerar os benefícios de uma categoria universal ou identitária: “Aí eu compreendi que a asserção de universalidade pode ser proléptica e performativa, conjurando uma realidade que ainda não existe, e oferecendo a possibilidade para a convergência de horizontes culturais que ainda não se defrontaram. Assim, cheguei a uma segunda perspectiva da universalidade

⁷² O termo “falogocentrismo” é importado de Jacques Derrida e pretende aliar a acepção de falocentrismo com a de logocentrismo, em que se constela um modelo patriarcal hegemónico de construção da linguagem e pensamento (o termo é utilizado por Luce Irigaray, psicanalista lacaniana a que Butler lança uma série de objecções). A expressão “heterossexualidade compulsiva” refere-se ao princípio que mantém a coerência da identidade de género pelo recurso sistemático da oposição mulher/homem, na qual cada categoria é definida a partir da sua diferença em relação ao Outro. O sistema esconde a sua própria construção – regulação do poder –, apresentando a heterossexualidade como normal, natural e correcta.

⁷³ Uma das alas do feminismo, assente na ideia de diferença e na especificidade da mulher, desenvolveu estudos em que se pretendia encontrar uma essência do feminino (abarcando disciplinas que vão da estética às ciências sociais ou à literatura). Butler não acusa Luce Irigaray (psicanalista) de ser essencialista, mas crê que posições como as dela se enganam ao conceptualizar a sexualidade feminina numa ordem independente da falocêntrica, pois “[...] se a sexualidade é culturalmente construída dentro de relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que seja “antes”, “fora” e “para além” do poder é uma impossibilidade cultural e um sonho político impraticável” (Butler, 1999: 40). De outra maneira, Foucault dirá: “Que onde há poder há resistência e que, contudo, ou talvez por isso mesmo, esta nunca está em posição de exterioridade relativamente ao poder” (Foucault, 1994: 98). Como para Foucault o poder não é monolítico, mas sim uma multiplicidade de relações de poderes, também a resistência ou recusa terá de ser pensada no plural.

⁷⁴ Nos anos 90, Rosi Braidotti, tal como Butler, acredita que atribuir à mulher a condição de “exilada planetar” é destitui-la da diversidade e da pluralidade de experiências. Daí que, fugindo a uma noção de exílio, a autora conceptualize a experiência do feminismo contemporâneo em termos de sujeito nómada como [...] figuração para o tipo de sujeito que abandonou toda a ideia, desejo, ou nostalgia da fixidez. Esta figuração expressa o desejo por uma identidade feita de transições, sucessivas mudanças, e transformações coordenadas, sem e contra uma unidade essencial” (Braidotti, 1994: 21-22).

na qual é definida como um labor de tradução cultural orientado para o futuro” (Butler, 1999: xviii)⁷⁵. Também, na sua obra mais recente, *Undoing Gender*, aceita que as regras que nos fazem, também nos desfazem, o que ilumina de justa maneira a sua defesa da universalidade não como um retorno à questão ontológica, mas como estratégia ou arma ideológica para a efectividade de um agenciamento político.

De que modo é que pode haver alguma noção ontológica de género em Butler? Uma vez que já é um lugar comum dizer-se que a identidade de género, longe de ser algo ‘natural’, é basicamente um discurso, simultaneamente construído e mantido pela sociedade, qualquer consideração sobre identidade não pode ser elaborada independentemente de uma interrogação de género, pois o género é a fundação sobre a qual o conceito de identidade é baseado. Por outras palavras, os sujeitos só se tornam inteligíveis quando definidos na sua relação com categorias de género aceites. Deste modo, Butler define a construção de género como ‘performance’ ou ‘fabricação’, perpetuada pela inscrição genderizada de “actos, gestos e leis” sobre a superfície do corpo – um estatuto ontológico mantido pela própria ilusão sobre a qual se constrói. Este aspecto performativo do género é o meio fundamental para objectar a uma noção de «verdade padrão» quanto às identidades sexuais e o meio de expor os dispositivos reguladores dentro do aparato de género. Tal como Foucault, o estudo das margens, inconformadas à norma heterossexual, é um terreno frutífero e torna a categoria de género um campo de ambivalência, de disrupções, de guerra aberta a dispositivos de identificação padronizados ou universais. Sem ignorar a adversidade e o paradoxo desta postura, leva a autora a confessar-se, em primeira pessoa, que: “Sou uma des-identificada, não pertença a nada, mas também não transcendo alegremente as categorias”⁷⁶. Somos tentados a dizer que se o sujeito moderno de Foucault se viu confrontado com o seu duplo “surdo”, numa relação persistente de “idêntica novidade”, esta duplicação de um sujeito feminista vê-se num confronto desdobrado em múltiplos duplos, ruidosos, em relação aos quais a novidade dialoga permanentemente com o idêntico. E feito em plena consciência, lidando com todo o lastro de ensurdecadores inconscientes.

⁷⁵ No fundo, o que Butler descobre no seguimento da sua experiência – praxis – interpela o seu pensamento. Neste caso, o que ela “descobre” é o que muitos dos movimentos com espírito de vanguarda o haviam feito nos seus manifestos, que são por inerência uma declaração de intenções.

⁷⁶ A fonte desta citação é o documentário *Judith Butler, philosophe en tout genre*, realizado por Paule Zajdermann, Firts Run/ Icarus Film, 2006.

Recuperando a abordagem foucaultniana da imersão do corpo nos dispositivos do poder ou no campo político, Butler aprofunda a dimensão corporal como superfície onde se inscrevem as inúmeras possibilidades de performatividade sexual, que podem “[...] ocasionar a proliferação paródica e o jogo subversivo de significações de género” (Butler, 1999: 44). Margens e permeabilidade dos contornos corporais e das suas sexualidades são assim os locais de subversão dos sistemas reguladores, são também as hipóteses da sua não repetição e um instrumento metodológico que “[...] oferece a possibilidade de repetição da lei que não é a sua consolidação, mas a sua deslocação” (Butler: 1999: 40). A lei, os seus discursos ou representações repetem-se como mecanismos “culturais de reprodução de identidades” (Butler, 1999: 42), todavia a repetição subversiva pode funcionar como repetição não-mimética, desnaturalizada das categorias de género. Como Butler frisa, replicar um modelo em termos externos a esse modelo pode desestabilizar e desconstruir o estatuto original desse mesmo modelo. Se o género enquanto categoria de um sistema esconde “regularmente a sua génese”, como mecanismo de naturalização, os possíveis estilos (ou actos) corporais que perpetua são ficções culturais naquilo que é intencional e performativamente “[...] uma dramática e contingente construção de sentido” (Butler, 1999: 177). Tal “como noutra ritual social, a acção do género requer uma performance que é repetida. Esta repetição é simultaneamente um restabelecimento e reexperiência de um conjunto de significações já socialmente estabelecidos [...]” (Butler, 1999: 178). Esta fórmula performativa concretiza-se em corpos individuais em moldes que a autora designa por “actos estilizados de repetição” através dos quais se cumpre a função de acção pública. Um mecanismo que gera um efeito de género através da “estilização do corpo” (Butler, 1999: 179). Se este fenómeno também pode ser transposto para as acções subversivas, na realidade, estas correm o risco de se tornarem, tal como as metáforas já gastas que se tornarão conceitos, “clichés moribundos” vítimas da sua própria repetição. Fica o aviso para os discursos contra-corrente, que nas suas missões, por vezes vanguardistas, acabam por ser duplos dos discursos dominantes no pior sentido, isto é, simples contra-propaganda, convertendo-se em moeda comum de um mercado em que a subversão é igualmente mercadoria. Mas, seja como for, para a autora, acções de “*gender trouble*”, na qual se inscreve o seu texto, podem contribuir para “confundir” a “ilusão da

identidade”, um gesto cuja intenção é agir politicamente, no presente, e que não pretende figurar um “além utópico” (Butler, 1999: 44)⁷⁷.

2.3. O retorno do corpo: experiência e experimentação

Perante este cenário filosófico-cultural seria tentador dizer que falar de identidade seria uma perda de tempo. Porém, e contraditoriamente, não só nas áreas dos saberes teóricos (estudos culturais, ciências sociais, teoria e crítica de arte), como nas práticas sócio-culturais e artísticas, multiplicam-se as reflexões sobre o carácter diverso das imagens culturais atinentes à identidade que na sua maioria problematizam as fronteiras das definições/localização da identidade com as da ambivalência/intersticialidade, num eixo que oscila entre as noções de eu/outro, opressor/oprimido, exterior/interior. Muitas destas tendências têm um forte pendor político, reclamam novas formas de figurar ou representar o sujeito (individual ou colectivo) sob os auspícios da necessidade de agenciamento político. No domínio do feminismo, já se referiu a isso neste texto, a noção de identidade (sexual ou de género) serviu não só para integrar os estudos de revisão crítica ao sistema patriarcal hegemónico, como contrapor aos diversos regimes de sujeição, uma análise, essa sim genealógica, da multiplicidade de “situações estratégicas complexas” (Foucault, 1994: 94) que tecem os diversos poderes⁷⁸. Se para Foucault esse poder é disseminado por muitas instâncias e em muitos cenários (uma maior concentração de um dado poder deriva de um efeito hegemónico provocado pela intensidade que cruza os poderes pequenos ou locais com os de maior envergadura), algumas feministas viram nesta concepção a possibilidade de melhor reflectir sobre a importância da (auto-)identidade associada ao universo experiencial das mulheres. Nesta linha, Joan Scott (1998) é uma das autoras que põe em causa um discurso autêntico e transparente da(s) mulher(es) a partir de registos pessoais. É exactamente ao pôr sob escrutínio a noção de experiência que a autora acaba por concluir que mesmo sob o perigo de tender a tornar

⁷⁷ Também De Lauretis confessa a tarefa paradoxal do feminismo teórico no confronto com a prática: por um lado, “a negatividade crítica da sua teoria” e a “positividade afirmativa da sua política” criam dois campos, um crítico, outro relativamente utópico, que engendram um sujeito situado em “outra parte” (De Lauretis, 1987: 26).

⁷⁸ Sob outro ponto de vista, Nancy Fraser e Linda J. Nicholson (1990) não encontram contradições em coexistirem, simultaneamente, categorias mais latas para os problemas políticos mais alargados e uma abordagem teórica que contemple a especificidade histórica local e temporal de um assunto de estudo. Esta seria a natureza da crítica feminista pós-moderna. A perspectiva destas autoras aponta para uma teoria não universalista, pragmática, sem a ideia de um sujeito da história, atenta aos cruzamentos com outras categorias para além da de género, pluralista, portanto (Fraser e Nicholson, 1990: 34-35).

essencialistas as noções de sujeito ou de identidade, ela é demasiado presente para ser descartada. Analisar as suas formações, aceitar a construção discursiva e política da experiência são recursos que podem erigir-se contra essas ameaças e garantir que “[...] a experiência é sempre já uma interpretação a necessitar de interpretação” (Scott, 1998: 69). Para Scott, que analisa o papel do historiador face aos textos que interpreta, não dispensar um conceito como a experiência é aceitar que existe uma transversalidade entre o estatuto fundador da experiência (não é uma origem de conhecimento) e uma série de vectores que a intersectam, tal como a historicidade e a própria antecedência estruturante na qual o sujeito se institui na sua diferença ou na sua visão idiossincrática. Historicizar a experiência é não permitir que seja um dado a ser tomado como uma evidência inquestionável, mas tê-la como categoria através da qual o conhecimento, por indagação e tentativas de explicação, poderá ser produzido. Para Scott, não são os indivíduos que possuem experiência, mais acertadamente é compreender que, a experiência possibilita a construção dos sujeitos. Neste aspecto, a sua posição é idêntica à de Teresa de Lauretis (1984), para quem a grande questão é relacionar a noção de experiência com uma emergente “voz” das mulheres, tendo em conta o enquadramento patriarcal em que as mulheres são formadas e a própria determinação desse modelo nas expressões pessoais, ou seja, ela está em directa relação com “[...] Os grandes tópicos que emergiram do movimento das mulheres – subjectividade, sexualidade, o corpo e a prática política feminista”. A experiência é, assim, para a autora um conceito que se prende com “um processo através do qual, para todos os seres humanos, a subjectividade é construída” (De Lauretis, 1984: 159). Este processo determina o lugar e a forma como os sujeitos se vão situar na realidade social. Portanto, para além da historicidade e da necessidade de interpretação que Scott vincula, De Lauretis dá ênfase ao desenrolar, à renovação, à repetição que um processo subjectivista engendra quando interage com o mundo. Neste sentido, a experiência não deve ser entendida como o exterior a agir sobre o sujeito, como se tratasse de uma colagem impositiva de significações ou acontecimentos, mas sim da relação que com eles se mantém, subjectivamente, “[...] numa construção contínua, e não num ponto fixo de partida ou de chegada[...].” (De Lauretis, 1984: 159). A particularidade da teoria feminista deve ser percebida neste cruzamento, em que a prática política, teórica e autoreflexiva através da quais as relações do sujeito com a realidade social se rearticula, se faz a partir da experiência histórica das mulheres, num contínuo entre mundo interior e mundo exterior.

As histórias pessoais trazem consigo a aprovação da multiplicidade das experiências em detrimento das generalizações. Da mesma maneira que no tópico anterior falámos da dupla tensão entre as assunções de uma categoria identitária assente na singularidade (mulher) e a permissão dos seus usos plurais (mulheres), ou as estratégias de um conceito monolítico (feminismo) e as suas possíveis derivações (outras categorias como classe, raça, etc), quando falamos de histórias pessoais e do privilégio da sua especificidade (individual ou colectivo), sabemos da sua fragilidade em abranger combates mais alargados. Este paradoxo está presente no feminismo desde a sua origem, registando vários desenvolvimentos e conceptualizações (Collin, 1991: 345). Sem querer aceitar discursos que neutralizem o género⁷⁹, De Lauretis (1984; 1987) já havia reforçado a ideia da necessidade de incorporar a ideia da diferença entre mulheres. Para a autora, sendo o género uma representação, nela cabem muitos protótipos, pois compor um sujeito genderizado é admitir ser “[...] construído através de uma multiplicidade de discursos, posições, e sentidos, que estão muitas vezes em conflito uns com os outros” (De Lauretis, 1984: 186; 1987)⁸⁰. Por outro lado, não há que esquecer, e nunca é demais enfatizar, que o feminismo trouxe consigo uma acérrima crítica às representações ocidentais em termos do paradoxo da figuração da mulher, cativa de uma espécie de ilusão de óptica que, reiteradamente, em variantes adequadas à época e ao estilo, a sua aparição se reifica como presença e ausência ou objecto e signo (De Lauretis, 1987: 113). O contexto semiótico em que De Lauretis (1984) elaborou a sua obra, tem, como se sabe, um papel fundamental como ferramenta de estudo dos modos de produção dos signos e significações num determinado sistema ou codificação.

⁷⁹ De Lauretis também é crítica quanto às tendências do pensamento contemporâneo francês em se apropriar de uma figuração feminina na crítica de desconstrução da subjectividade que desenvolvem. Na senda da revisão crítica feita por Rosi Braidotti sobre este assunto, De Lauretis acrescenta ao que aquela afirmou sobre a ausência de um vínculo entre feminino e mulheres reais, o seu maior pecado em relação ao tratamento do género: “Assim é que, ao deslocar a questão do género para uma pura figura textual de feminilidade ahistórica (Derrida); ou, ao mudando a base sexual do género muito para além da diferença sexual, para um corpo de prazeres difusos (Foucault) e superfícies inscritas libidinalmente (Lyotard), ou um sítio-corpo de afectividade difusa, e assim um sujeito liberto de auto-representação e dos constrangimentos da identidade (Deleuze); e finalmente ao deslocar a ideologia, mas também a realidade – a historicidade – de género para este difuso, descentrado, ou desconstruído (mas certamente sem se tratar de mulheres) sujeito – assim é que, paradoxalmente outra vez, estas teorias façam o seu apelo às mulheres, nomeando o processo de tal deslocação com o termo *tornar-se mulher (devenir-femme)*” (De Lauretis, 1987: 24).

⁸⁰ Craig Owens (1998) no artigo *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, conclui chamando a atenção para as indeterminações ou dissoluções de distinções que se tinha como absolutas até ao momento pós-moderno: original/cópia, autêntico/inautêntico, função/ornamento. Numa ambiguidade sem possibilidade de escolha, cada termo parece conter o seu oposto, algo que o feminismo ou as mulheres através da sua “diferença” parecem não partilhar. Como já verificámos, ao contrário do que Owens parece querer dizer, os feminismos são terrenos com altos teores de ambiguidades e disso sabem tirar proveito.

Através daquela decorre a análise dos próprios mecanismos, também ideológicos, que estão na base da constituição ou transformação destes últimos. Na sua complexa análise comparativa da conexão entre objecto, signo e significado – num ciclo de inúmeras mediações entre mundo exterior e representações interiores ou mentais –, elaborada num exame comparativo entre a proposta de Charles S. Peirce e Umberto Eco, o que nos importa salientar é a pretensão de De Lauretis em importar a noção de “hábito” de Peirce⁸¹, no encadeamento que liga os efeitos do signo no interpretante, de maneira a que “[...] o interpretador do signo, o ‘utilizador’, é também o produtor de significação (interpretante) porque o interpretador está no lugar onde, no corpo onde, o efeito significante do signo se firma” (de Lauretis, 1984: 179). O intuito da autora é dotar o sujeito da semiose corpo, pertença do interpretador apenas sugerido pela noção de hábito peirciana, em que se joga uma implicação física na relação entre signo e corpo (sujeito de experiência) na “[...] produção de sentido, de representação e auto-representação” (De Lauretis, 1984: 183)⁸². Esta analítica ainda lhe permite fazer um outro desdobramento, este agora dirigido à observação do processo e da produção do corpo como signo para o próprio sujeito. O que a autora põe em jogo é a articulação deste processo semiótico com a particularidade da experiência das mulheres e a sua constituição como sujeito. Tendo em conta o espaço reservado ao corpo, ele não pode deixar de se relacionar com a vivência da sexualidade, matérias de estudo da teoria feminista que não são senão obrigatórias. Esta posição não só denuncia a própria tendência da teoria feminista em integrar e reformular o conhecimento anterior atendendo às suas apreensões, como espelhar a centralidade do corpo e das mulheres, soltando as amarras de um longo passado em que o seu corpo e as suas representações foram depositários de significações esvaziadas de uma autorizada versão de si-mesma, isto é, sem a sua assinatura.

⁸¹ Na sua tripartição em classes dos efeitos significantes dos signos quando se tem por objectivo o apuramento do sentido de um conceito intelectual, o terceiro efeito é o de “mudança de hábito” a que designa de “interpretante lógico”. Lógico neste caso é para ser entendido como “auto-analisável” ou “[...] dito de outra maneira, o que ‘faz sentido’ da emoção e do esforço mentais que o precedeu, ao providenciar uma representação conceptual desse esforço” (de Lauretis, 1984: 174)

⁸² Na teoria peirciana, o elemento significante do signo corresponde ao representamen, elemento que corresponde à sua matéria sensível, isto é, à dimensão perceptível e, por isso, eminentemente corpórea. A relação do sujeito interpretativo com o objecto passa, então, sempre primeiro (gnoseológica e não cronologicamente), por uma relação física e só depois mental, sendo a imagem mental aqui o interpretante, produto, ao invés do representamen, de uma vontade e de uma consciência. Se o representamen, em cada manifestação concreta do signo sempre irrepitível corresponde à experiência sensível, a cada relação que se estabelece com o objecto o sujeito tece novos interpretantes.

Nesta dinâmica entre a catividade e a autoridade, tentar perceber o que é sentir-se o “centro”, nas palavras de Adrienne Rich (2002)⁸³ - conhecida pelo seu feminismo radical, essencialista e materialista - situa a demanda das mulheres na sua articulação com o mundo, no sentido de aí poder encontrar o lugar no qual a experiência e identidade pessoais se cruzam com o mapa colectivo e histórico. É nesta confluência que se esboça uma “política da localização” como viagem que começa “[...] não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo [...]” (Rich, 2002: 17) . Esta viragem é um retorno à autoridade sobre si-mesma na qual toda e qualquer expressão pessoal, assumida enquanto sujeito genderizado (mulher), se define a partir de um ponto de localização “material” e “individual”, em que, embora não se transcenda o corpo, ele é chamado a posicionar-se enquanto particularidade porque se nomeia, isto é, não é um corpo genérico, mas sim o “meu corpo”. Percebe-se agora como o lema do “pessoal é político”, através da experiência do corpo, é uma arma política, e como as conceptualizações do corpo são uma exigência epistemológica.

O corpo surge assim a par de toda a problematização das instâncias enunciativas que têm directamente a ver com a relação com o olhar (ponto de vista), com o processo (experiencial e espaço-temporal), com a comunicabilidade (encarnada). Em muitas áreas, estas dimensões não incidiam sobre o problema das identidades de género ou ele era subsidiário, mas quando o era, no caso do feminismo, os conteúdos que perfaziam a sua agenda política ligada ao corpo e à sexualidade entrincheiraram-se como a sua guarda-avançada (Butler, 1990, 1999; de Lauretis, 1984; Grosz, 1995; Pollock, 2002; Rich, 2002): maternidade, relação sexual (fora e dentro do casamento, questão do prazer), agressão sexual (violação, incesto), políticas de natalidade (contracepção, aborto, esterilização), prostituição e identidade sexual (lesbianismo). Numa ordem tradicional, a prática criativa das mulheres lidava com a corporeidade na decorrência de dois contextos condicionantes: por um lado, o investimento em formas de expressão depreciadas ou mesmo ignoradas pelas convenções estéticas tradicionais, por outro lado, o corpo, como âmago da experiência da domesticidade, é a fonte mais conhecida e alcançável nas iniciativas (privadas) da auto-expressão (Gubar, 2002: 104-105)⁸⁴. Ao contrário desta marginalização ancestral, da exclusão das mulheres do âmbito da

⁸³ Este texto de Rich foi apresentado pela primeira vez em 1984. Neste artigo além de assumir a sua homossexualidade assume que este lugar de onde escreve e toma consciência de si o faz como feminista radical e não pelas suas convicções marxistas, ou pela sua passagem pela filosofia, literatura, ciência ou teologia, que confessa “[...] me tinha, em vão, procurado” (Rich, 2002: 17).

⁸⁴ Nesta apreciação, Gubar inspira-se no texto de Isak Dinesen *The Blank Page in Last Tales* (New York: Random House, 1957), p. 99-105.

criatividade, os anos 60 e 70 vêem nascer essa possibilidade de “[...] descobrir a base de uma prática feminista da história de arte feminista” (Pollock, 2002: 205). Esta tem por objecto a análise de práticas provenientes de uma autêntica revolução cultural onde a política do corpo alia actos revisionistas sobre as práticas típicas e tradicionais das mulheres – os da sua quotidianidade e domesticidade –, revestindo-as de um novo sentido; onde se descobre o talento de desconstruir e cortar com padrões tradicionais de olhar e representar a mulher; onde germina um sentido exploratório de procura de novas subjectividades, simbólicas, figurações ou representações, cessando com o ciclo de uma ocultada, longínqua e invisível impossibilidade das mulheres se darem a ver. Aceitando que a narratividade, mais do que a linguagem, perpassa os “nossos modos de ver”, como sugere De Lauretis, de uma “[...] maneira que a sua lógica, os seus padrões de repetição e de diferença, afectam a nossa ordenação de dados sensoriais, pelo menos tanto quanto os ritmos primários dos tropos retóricos” (De Lauretis, 1984: 78)⁸⁵, diríamos que os modos de representar a mulher tradicionais, do passado, pertencem a uma narratividade enviesada, estruturalmente condenada à regressão e repetição neurótica. Esta, antes de mais, determina que as mulheres em vez de se tornarem sujeitos ou profundidade, são objectos de prazer do olhar (masculino) e superfícies de uma imagética lisonjeante (masculina). No fundo, as práticas e teorias feministas não param de afirmar que a “mulher é/providencia o espaço para o homem, mas não ocupa nenhum espaço para si-mesma” (Grosz, 1995: 99)⁸⁶, ou assim o era. Por conseguinte, o tratamento do corpo nas artes feministas e das mulheres na nossa contemporaneidade passa pela consciência de se estarem a criar espaços de resistência. Somos reenviados para o fantasma original do feminismo moderno, desta vez no reconhecimento do corpo da mulher como espaço não representado (De Lauretis 1987: 145; Owens, 1998: 68), e que se repercute nas manifestações artísticas feministas com uma função: repor o pensamento ao serviço do corpóreo (nas dicotomias tradicionais o pensamento, a cultura e a razão são postulados simbolicamente como masculinos, o corpo, a natureza e a emoção, valores deficitários da simbólica do feminino). Como diz Jean-Luc Nancy, “um corpo nunca pára de se pensar, de se pesar – na condição precisa de que o que está por se pensar [...] não está à

⁸⁵ De Lauretis está a analisar a relação do cinema com a sua audiência e defende que mesmo em filmes em que não há construção narrativa, o espectador nunca se posicionará completamente fora de uma ordem narrativa. Uma afirmação controversa, mas poderá ser tomada como uma aproximação verdadeira da compulsão narrativa do ser humano.

⁸⁶ Este texto de Grosz foi escrito em 1988. Esta citação inspira-se nos escritos de Luce Irigaray e decorre da sua argumentação em que faz corresponder a experiência do tempo ao homem – interiorizada – e a experiência do espaço à mulher – exteriorizada.

«sua» disposição, só está disponível enquanto disposto em toda a realidade que nunca volta a si sem *se* distanciar” (Nancy, 2000:110). A tarefa das artes feministas não é apenas torná-lo instrumento da destruição de dicotomias tradicionais, é também um acto de distanciamento do seu próprio corpo, abrindo uma ferida nos hábitos de visão (do olhar) do Ocidente, ao ter de nomear o corpo como estrangeiro, nos termos de Nancy. Mas se o estranhamento produzido pelo olhar crítico se estabelece pela instauração do distanciamento ideológico, há uma aproximação que reconduz o corpo a uma origem perdida, sem origem de verdade, e que pretende reinscrever-se em si-mesmo, num convívio íntimo, familiar, vivido. Assim, a arte feminista englobaria as duas tendências de abordagem teórica sobre o corpo: corpo inscrito, corpo vivido⁸⁷. O corpo, tal como a grelha, está no limiar entre o interior/exterior, superfície/profundidade, singularidade/generalidade, sujeito/objecto. E, tal como a grelha, surge na história das artes, na sua qualidade congenial, isto é, como algo nunca antes visto, sem semelhante ou original. Mas, a partir do seu nascimento, nada o rebate na sua incessante repetitividade inovadora.

2.4. Estranhos modos de ver: contra a corrente, a subversão do olhar

Num dos estudos de Pollock (2003) sobre o fascínio acalentado pela obra de Dante Gabriele Rossetti pela sua sistemática incidência na representação da mulher e do desejo, a autora realça o poderoso tratamento veículo da representação pictórica como projecção da mulher como signo de diferença e fantasia ou desejo masculinos. Admitindo uma nova sacralidade integrada num emergente gosto burguês que preside a esta série de representações, foi por um crítico da época sintetizada na forma como todas “[...] aliavam um estranho e possante encanto físico, com profundidade, fixidez e distância do olhar” (Pollock, 2003: 173). Se este encantamento se tornava a sua grelha de repetição, para a sua irmã, Christina Rossetti, a problemática suscitava-lhe uma outra leitura. Num poema escrito em 1856, ela realça a qualidade reiterada destas figurações que na sua multiplicidade e anonimato dizem ou significam sempre o mesmo, no olhar que pacificamente dirigem ao observador que delas se alimenta e no qual ela aparece “[...] não ela mesma, mas no modo como preenche o seu sonho” (Pollock, 2003: 175). Pollock deixou-se seduzir por este registo pela sua adequação a uma leitura que se

⁸⁷ Grosz faz referência a estas duas tendências, a primeira, a da inscrição, vem na senda de pensadores como Nietzsche, Foucault e Deleuze, a segunda, a do corpo vivido, abordados pela psicanálise e a fenomenologia (Grosz, 1995: 33-36).

encaixa nos moldes da teoria feminista psicanalítica contemporânea. Não se trata apenas da descrição das obsessivas repetições da imagem da mulher que chamaram a atenção da poetisa, até porque a mulher ou o seu corpo eram um motivo comum da pintura, mas a formação da estratégia do olhar decorrente de uma formação mental inconsciente por parte do pintor (e eventualmente do futuro proprietário para quem o pintor estivesse a trabalhar)⁸⁸. *Avant-première*, o inconsciente e os seus mecanismos de repetição neurótica estavam aqui postos a nu, sob a aparência do retrato feminino, identificados por uma observadora (mulher). O que é evidente para Pollock, depois de fazer uma aprofundada reflexão psicanalítica sobre estas imagens, é “[...] a negociação da sexualidade masculina numa ordem onde a mulher é um signo, não da mulher, mas do Outro, espelho em que a masculinidade se tem de definir. Esse outro não é, contudo, simples, constante ou fixo. Oscila entre uma significação de amor/perda, desejo/morte” (Pollock, 2003: 210). Esta convenção pictórica de produção de imagens icónicas da mulher, delimitada e regulada numa escala aproximada, emergente naquela época, são transpostos em termos contemporâneos para um “objecto permanente”, “objecto-face petrificado” replicado até à exaustão pelas imagens fixas que os dispositivos fotográficos iriam reproduzir. Este enquadramento histórico, enraizado nas necessidades de uma ordem burguesa de representação e de sexualidade em meados do século XIX, é também aplicável a algumas das figurações e temáticas das artes modernistas, em que a proliferação de representações da mulher prostituta ou da dualidade mulher caída/mulher anjo do lar, ou ainda da lésbica⁸⁹, denunciam as ansiedades de uma época face às alterações e fissuras da norma socio-cultural (visível e legitimada), instaurando as inseguranças e os medos típicos acarretados pelo curso das transformações. Não é por acaso que o nu feminino – materializado na imagem da prostituta, empregada de

⁸⁸ Jean Berger, em 1971, fez parte de uma série televisiva feita para a BBC que rodava em torno do modo como se vê e se deve aprender a ver imagens. No livro *Modos de Ver*, que reúne os conteúdos dessa série, um dos capítulos debruça-se sobre a relação do olhar com a representação das mulheres na pintura ou outros meios. Já nesse tempo, Berger veicula parte dos discursos desconstrutivos que se estavam a desenvolver, particularmente no seio das teorias feministas. Nele, Berger refere a estratégia da construção do olhar da mulher que se oferece para encanto e agrado do observador masculino (imaginário) que a possui (ilusoriamente). Pintor, proprietário ou amante a mulher desaparece como pessoa para desempenhar uma função. Ela, na sua impessoalidade, é a experiência do pintor (e posteriormente do proprietário) (Berger, 1982: 40-68).

⁸⁹ Pollock (2003) remete para uma abordagem de Sigrid Weigel a propósito de um texto de Walter Benjamin sobre Baudelaire. Benjamin identifica, nesse período, as figuras da prostituta e da lésbica como alter egos do herói moderno. Weigel descreve-as como sendo figuras de limiar, pois ambas como figuras investidas de uma sexualidade não procriadora (oposta à função materna), na sua idealização, permitiam ao artista a identificação com a carga sexualizada de uma criatividade liberta (Pollock, 2003: 87). Chadwick (2002) também aborda esta questão das figuras de limiar nos finais do século XIX para o XX na arte feita por mulheres, no capítulo intitulado *Modernist Representation: The Female Body* (Chadwick, 2002: 279-315).

bar, mulher trabalhadora – se tornou fulcral nas artes da modernidade. As lógicas do prazer visual nas representações do corpo na transição do século XIX para o século XX comportam questões incómodas e adormecidas, fontes de ansiedade, que abalam os padrões da representação e complexificam a aparição da mulher na intersecção da sexualidade com o corpo e a sua representação. Não menos importante era a própria ansiedade masculina perante a hipótese de desmoronamento do lugar cimeiro e não partilhável de detenção (e emanção) da criatividade e do olhar. Por outro lado, a mulher-objecto na arte moderna, ao cumprir a sua função como motivo pictórico é, por isso mesmo, uma hipótese de trabalho pictórico (tal como o seria a natureza morta), comportando um certo grau de abstracção (o estímulo é inerente à arte, não provém do exterior), conseqüentemente, tornou-se também um motivo de experimentação formal (Meecham, Sheldon, 2000: 94-102)⁹⁰.

O cinema como lugar privilegiado da encenação e da coreografia dos corpos, não só incorporou mecanismos já existentes na relação do olhar com eles, como se converteu em um dos meios mais fatídicos para a repetitividade compulsiva de imagens estereotipadas e míticas da mulher. Por outro lado, na dissolução da categoria do nu que até meados do século XX em si fazia convergir os debates sobre o corpo, o cinema, na sua contenção e censura do nu, abriga confortavelmente essa deslocação metodológica do nu para o corpo na teoria ou história de arte contemporâneas. A gratificação do olhar masculino operada pelos mecanismos a que a psicanálise dá o nome de escopofilia e fetichismo estão na origem das representações cinemáticas que privilegiam a beleza dos rostos das mulheres e os fixam em longos grandes planos – “inserções icónicas” – em que não é só a imagem que se suspende, mas o tempo linear. Laura Mulvey (1989), no seu artigo “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (prazer visual e o cinema narrativo), de 1975, que se tornou uma pedra angular da teoria de cinema feminista e uma referência nos estudos de cinema psicanalíticos e sobre o espectador, tenta expor os mecanismos subjacentes à estruturação e prazer do olhar em termos de diferenciação sexual. A utilização da psicanálise como uma “arma política”, no seu caso, serve para denunciar a assimetria ideológica do cinema de *mainstream* americano, onde o espectador imaginário é masculino: o espaço do sujeito no texto fílmico é conferido ao

⁹⁰ O nu feminino para os autores acaba por ser “o repositório útil de ansiedades – sobre emancipação política, sobre desvios sexuais e sobre miscigenação – na idade moderna” (Meecham, Sheldon, 2000: 102).

homem⁹¹. Os espectadores, independentemente do género, são encorajados a identificar-se com o olhar masculino e a subjugar a protagonista feminina ao seu olhar. Ao transferir o processo de identificação da espectadora para o ponto de vista do masculino – o olhar do outro – o olhar da espectadora diferencia-se do espectador, uma vez que o processo de sutura na espectadora não confirma o falso sentido de unidade (o seu olhar nunca poderá ser “uno” com o do herói) mas, pelo contrário, arruina o seu (dela) sentido de unidade e coerência, particularmente nos filmes em que ela é inconscientemente conduzida a tomar outra mulher, a protagonista, como objecto erótico do seu olhar. O percurso e olhar do herói, revisto à luz da teoria psicanalista, forma-se como complexo edipiano, isto é, o poder e o desejo de controlar ou possuir a personagem feminina. Certamente que este processo acarreta certas contradições práticas significativas da ideologia patriarcal. Este destino da mulher como a imagem aprazível e do homem como portador activo do olhar influenciou as convenções cinematográficas. O primeiro factor, diz-nos Mulvey, tem a ver com as dimensões espaciais da composição na organização dos planos. Os planos das mulheres, nomeadamente quando são partes do seu corpo, destroem “o espaço da Renascença, a ilusão de profundidade requerida pela narrativa; dá ao ecrã uma dimensão plana, uma qualidade de algo lapidado ou icónico, em vez de lha atribuir verosimilitude” (Mulvey, 1999: 20). Em segundo lugar, a dicotomia entre macho/activo e fêmea/passiva afecta a narrativa na medida em que a personagem masculina é normalmente a que toma a acção nas suas mãos de modo a fazê-la evoluir, enquanto a personagem feminina é associada ao espectáculo. Por outro lado, todo o dispositivo de um cinema narrativo-ilusionista abole a distância entre a imagem e o espectador e sustenta e perpetua estes modelos alimentando “uma ilusão talhada à medida do desejo” (Mulvey, 1989: 25).

Como antídoto da concepção patriarcal do mundo, a autora propõe um cinema radical que, propositadamente, funcione e destrua na mulher espectadora o prazer gerado pelos artifícios de uma narrativa e de uma estética alienantes e conceba uma nova linguagem do desejo. Esta concepção faz do cinema alternativo um suporte de repressão do prazer e assume-se como uma forma militante de lutar contra a repressão de que a mulher foi alvo: “O posicionamento do olhar define o cinema, a possibilidade de o tornar variado e de o expor” (Mulvey, 1999: 25). Se a imagem fetichista (tal como os códigos cinematográficos criadores do naturalismo e ilusionismo fílmicos) não

⁹¹ Christine Gledhill (1978: 457-93) apelida este processo de “semiotic vampirism”.

promove o distanciamento emocional do espectador(a), este tipo de cinema pode criar o “distanciamento apaixonado” necessário para criar novos tipos de espectadores. Ainda que a autora sugira a chegada deste cinema política e esteticamente de *avant-garde*, admite que ele apenas pode funcionar como contraponto (Mulvey, 1989: 16) a um cinema dominante.

Junto com os movimentos predominantemente masculinos das *avant-gardes* dos anos 70, mas não para neles se dissolver ou para ser na famosa expressão de Mulvey “to-be-looked-at-ness” (ser olhada), as mulheres autoras vêm para poder falar em nome próprio. É neste sentido que numa altura em que a autoria estava a ser posta em causa pelos desconstrutivismos e pelo pós-estruturalismo, as mulheres assumem na autoria um gesto táctico que problematiza de uma forma estratégica, não só a relação sujeito-homem/objecto-mulher, como as relações possíveis da ‘mulher’ com as ‘mulheres’ (Mayne, 1990: 98)⁹², ou o papel do autor nem que seja interpretado como “produtor social” (Pollock, 2003: 251). Transgredir, resistir, combater, desconstruir contra a corrente são os seus lemas. Contemporaneamente, a teórica britânica Claire Johnston propõe no seu artigo “*Women’s cinema as counter-cinema*”, de 1973, um cinema de intervenção que exponha o funcionamento da ideologia patriarcal nos textos fílmicos: “Numa ideologia sexista e num cinema androcêntrico, a mulher é apresentada no que representa para o homem [...] Talvez seja verdadeiro dizer que apesar da enorme ênfase colocada na mulher como espectáculo, a mulher como mulher está largamente ausente” (Johnston, 1999: 33). A sua estratégia desconstruiria a representação deste tipo de realidade manipulada para a mostrar na sua função de *constructo*, de elemento ao serviço de uma certa imagem do mundo. O *counter-cinema* é entendido, pois, como uma prática que ao interpelar a linguagem e a realidade convencionadas do cinema, as subverte, combinando política com prazer. Ou seja, o questionamento de uma ideologia sexista no cinema não seria de modo algum incompatível com a procura de divertimento e prazer por parte do público. Os objectos culturais feitos por mulheres e a difusão de

⁹² Gombrich ao comentar casos de imitação de som, tal como quando se fala uma língua estrangeira em que tenta imitar sons que nos são estranhos, isto é, em que tenta aproximar algo (a minha dicção original) de uma outra coisa (outra dicção estranha) está a descrever o processo de construção da representação quando esta está a tentar inserir a inovação nos padrões da norma. Gombrich comenta: “Suspeitamos que um sotaque tem muitas similitudes com todas essas qualidades predominantes a que chamamos estilo” (Gombrich, 1989: 308). Toda a procura de estilo terá este problema, o da aproximação e identificação com um modelo. Daí que surjam resistências à ideia de um estilo feminista, pois ele comprometeria a diversidade e, até, ainda mais grave, citando Toril Moi, “poderemos acabar por não resistir à pressão do estilo errado, no local errado” (Pollock, 2002: 208). É claro que Moi, para pressupor um estilo errado, terá de anteriormente definir o que é o certo, tarefa que também nos parece inatingível, principalmente no espírito aberto e controverso do feminismo.

uma crítica que lhes está associada permitem expor, desafiar e analisar os seus pressupostos sócio-culturais, podendo assim criar alternativas a um discurso hegemónico, enfim, novas formas de representação construídas do ponto de vista da mulher e que possam libertar nela as suas fantasias: “[...] o cinema das mulheres tem de incorporar as laborações do desejo” (Johnston, 1999: 39).

Não menos pessimista sob alguns aspectos mas com outros ingredientes, De Lauretis (1984, 1987) debruçou-se sobre o assunto da subjectividade feminina, não só em abordagens psicanalíticas e semióticas sobre a estruturação da narrativa, como na necessidade de construção de um sujeito mulher/feminista⁹³. O drama edipiano do inconsciente na narrativa tradicional - estruturado pela lógica do herói que enfrenta obstáculos, vence-os e conquista a mulher/amada para atingir estabilidade - vai ser para a autora o elemento principal para elaborar uma análise da estruturação da narrativa como lugar de projecção do desejo ou das instâncias pulsionais masculinas em relação ao feminino: o grande mistério é a própria mulher, objecto a desvendar, mas impossibilitado de tornar o seu desejo inteligível. Nesta incapacidade, a narrativa resolve os conflitos internos através da destruição ou territorialização da mulher. Assim, o desejo na narrativa está intimamente ligado à violência e opressão sobre as mulheres, isto é, a uma perpetuação de uma estratificação sobre o poder do olhar: “A mulher é fundamentalmente irrepresentável como sujeito do desejo, ela só pode ser representada como representação” (De Lauretis, 1987: 20). Percebe-se então a sua concepção da mulher como um “não-sujeito”, dado que esta não tem pleno acesso aos códigos que a representam: “A mulher não pode transformar os códigos, ela só pode transgredi-los, fazer barulho, provocar, perverter, tornar a representação numa ratoeira” (De Lauretis, 1984: 35). A representação da mulher seria por isso mesmo uma contradição nos seus termos, um permanente ciclo de exclusão e de aprisionamento. Para a autora, a via a seguir pelo feminismo não se deve fazer por oposição ao cinema tradicional falocêntrico, mas interromper esse circuito. Não deve destruir o prazer narrativo e visual, tal como não deve ser “anti-narrativo ou anti-edipiano; muito pelo contrário, é narrativo e edipiano com uma vingança, pois ele procura acentuar o cenário dessa duplicidade e a contradição específica do sujeito feminino, a contradição segundo a qual

⁹³ De Lauretis (1984) faz menção à revista *Screen*, inglesa, nos debates que nos anos 70 promovia em torno do feminismo. Aproveitamos para referir que, para além desta, a revista francesa *Cinèmaction* era também uma das que mais atenção dava às novas expressões feministas no cinema, inclusivamente, debatido no âmbito dos diversos experimentalismos da época, sob a designação de cinema experimental, alternativo ou diferente.

as mulheres, no sentido histórico, têm de trabalhar com e contra Édipo.” (De Lauretis, 1984: 157).

Mas nem sempre estas abordagens tinham reacções consensuais. Mesmo nos anos 70 não era claro se esta atestada “ausência” da mulher no ecrã (embora exista como signo, estereótipo ou fetiche) ou a sua ausência como espectadora (cinema construído para o olhar masculino) não permitiria outras formas de identificação ou projecção. De Lauretis (1987) problematiza essas questões acerca do cinema das mulheres, como meio que as coloca tanto na esfera da linguagem como da cultura, para chegar a um paradoxo: “[...] a maior parte dos termos através dos quais nós falamos sobre a construção do sujeito mulher, como ser social, na representação cinematográfica comportam na sua forma visual o prefixo *-de* para sinalizar a desconstrução ou a destruturação, se não destruição, da própria coisa que se quer representar” (De Lauretis, 1987: 146). Ao afastar-se de uma agenda estética, identificável, de um cinema feito por mulheres, a autora está a dizer que nele podem caber muitos outros, mas para um cinema feito por mulheres caberia, em primeiro lugar, a possibilidade de falar na primeira pessoa, usar a experiência própria, não alheia à experiência histórica. A esta argumentação, acrescentamos que este tipo de cinema não é alheio às artes do seu tempo. Lembremo-nos das tendências que esboçamos no primeiro capítulo das neo-avanguardas (para usar um termo de Foster, referindo-se ao Minimalismo e à Arte Conceptual) dos anos 60 e 70, em que as artes da Performance, da Video-arte e da Arte Pop animavam o campo artístico: na rejeição das convenções, resistência às formas regulares de regulamentação e às controvérsias em torno das hierarquizações, tanto da função da arte, como da sua produção/recepção e do objecto de arte em si. Tensões que se vão estabelecer e que chamam a si os antigos tropos do formalismo: a centralidade do meio reportando à sua materialidade, e da demissão dos aspectos ilusionistas (mecanismos que iludem a presença da câmara ou que denunciem a representação como ilusão/construção ou, ao nível da montagem, que quebram a continuidade fílmica), assim como a distanciação emocional (de inspiração brechtiana ou não)⁹⁴. Sem certezas, o feminismo de segunda vaga não evolui de um estado para outro, mas contém em si todas as dispersões ou eventuais confusões que um “sujeito feminista” pode compreender.

⁹⁴ Pollock (2003) reconhece a validade da abordagem brechtiana para uma arte política feminista (Pollock, 2003: 212-268).

“Tenho tantas ideias, que são ideias de cinema, ao mesmo tempo que são autobiográficas”.

Chantal Akerman

3. Nome e Anonimato: Factos e Sintomas Autoficcionais

Passaram cerca de três décadas após o começo da carreira de Chantal Akerman como cineasta, momento da história contemporânea que corresponde à maior expansão da teoria feminista no cinema e noutras disciplinas. Dentro do panorama cinematográfico dos anos 70, ser-se cineasta mulher era ainda uma realidade rara⁹⁵. Um pioneirismo que se pauta por acentuar um necessário retorno à mulher, às mulheres e às suas questões, tornando visível a negatividade associada ao lugar – empírico e simbólico – que estas ocupam na tradição social e cultural do Ocidente patriarcal. Assim, expressar-se a partir de um ponto de vista de uma mulher é situar-se no mundo de uma maneira até aí relativamente oculta, numa nova visibilidade cuja premissa corresponde a, segundo Joan W. Scott, “escrever a história da diferença, isto é, a história da designação do «outro» e daí a premência do olhar como relação do pessoal com o político” (Scott, 1999: 77). Um programa de resistência a uma língua/ideologia comum ou dominante, que não seja apenas a promessa de uma “infidel heteroglosa”, aspecto utópico da visão de Donna Haraway, mas a sua actualidade na construção de sujeitos legitimados pela posição que ocupam no âmbito de uma constante interacção e proliferação de falares, de identidades ou fronteiras instáveis, que admitem a centralidade do desejo de se (auto) situar num mundo em mutação e fracturado.

Compreender a diferença do universo akermaniano é para nós entender, em primeira instância, o veio que a liga a uma consciência cúmplice da experiência das mulheres, manifestada já nas cinematografias europeia e americana a darem sinais da instabilidade sentida, tanto ao nível dos estereótipos de papéis de género⁹⁶ no cinema, como na sociedade em geral e, numa segunda instância, a inserção estilística e narrativa

⁹⁵ Cf. artigo de Geneviève Sellier “Images des femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague”. Nele se refere que face a uma emergência de novos realizadores no período entre 1957 a 1962, dos 150 que se estrearam nenhum era uma mulher (salvo a realização do primeiro filme de Agnès Varda, *La point courte*, de 1954). A uma renovação sócio-cultural não correspondeu de facto a uma diversificação do género (Sellier, 1999). Nos anos 70 a situação não era muito diferente mas por muitas partes do mundo iam surgindo mulheres que, fora dos sistemas dominantes de produção, começavam a exprimir-se através do cinema. Akerman é uma delas: com dezanove anos consegue realizar a sua primeira curta-metragem – *Saute ma ville* (1968) com poucos meios e atravessando uma série de dificuldades. Transitando entre Paris e Nova Iorque, é nesta última que realiza *Hotel Monterey* (1972) e a sua primeira longa-metragem, *Je tu il elle* (1974). De retorno a Bruxelas, um novo projecto é financiado pelo estado belga: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975), desta vez usufruindo de um orçamento que lhe permite a contratação de uma equipa de profissionais.

⁹⁶ Os filmes da *Nouvelle Vague* são profícuos nessa matéria. Não só são as relações amorosas que são dissecadas e revistas nas suas mitificações românticas, como as categorias/papéis de género mulher/homem e respectivas configurações passam a ser matéria de desconstrução (a problematização da masculinidade também não é menos relevante). A título de exemplo, entre muitos, temos *Une femme est une femme* (1961) de Jean-Luc Godard, *Jules et Jim* (1962) de François Truffaut, *Cléo de cinq à sept* (1961) de Agnès Varda, *La mamain et la putain* (1973) de Jean Eustache.

partilhada por uma multiplicidade de expressões das margens ou experimentais, círculos onde permanecerá como um projecto singular. Nesse sentido, Akerman insere-se numa longa tradição do cinema de arte europeu, nomeadamente o cinema francês da *Nouvelle Vague* (McRobbie, 1992; Margulies, 1996), que não abandonando a sua atracção para a narrativa fá-lo num permanente desafio às convenções formais. Foi depois de ver um filme de Jean-Luc Godard que Akerman acreditou que os filmes pudessem contar uma história de uma maneira muito diferente do que tinham feito até ali (Bergstrom, 1999: 282). Akerman afirma que o lado narrativo de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975) deriva da exploração desse elemento na Europa e que, o seu lado formal é o resultado da sua investigação nessa área nos EUA (Kinder, 1979: 249). Na realidade, a permanência de Akerman em Nova Iorque pô-la em contacto com a cena artística fervilhante da época, particularmente no que ela condensou de múltiplos e divergentes estilos como gestos de irreverência e de desafio ao estatuto da arte e das suas formas de manifestação.

Ao tentar apresentar um perfil de Akerman no seu carácter situado – histórico, cultural, ideológico, estilístico e genderizado –, levaremos em linha de conta dois parâmetros: a relação da artista com a sua produção artística, configuradores de um ponto de vista actualizado em obras específicas, que se deduz através da implicação subjectiva nas práticas cinematográficas e registos fílmicos e, por outro lado, dar a nossa melhor atenção ao como e porquê dessas configurações, auxiliada com os demais testemunhos existentes, permitindo que, como observadores da sua obra, façamos necessariamente parte integrante dela (seria essa, de qualquer maneira, a intenção de Akerman). É na medida em que estas duas instâncias dividem concepções e experiências que poderemos aventurarmo-nos por uma obra que se entretete no espaço auto-ficcional de que falámos, numa teia complexa de reencontro com o Outro, na qual uma obrigatória autoreflexividade rege inúmeros mecanismos de distanciamento que diferenciam e problematizam a relação da autora empírica e da autora implícita com os mundos representados, versões com as quais os espectadores se articulam⁹⁷. Nesta triangulação, circulam forças paradoxais que ora tendem à imposição de certas linhas de leitura, ora promovem a abdicação dessa soberania e se abrem a um leque alargado de

⁹⁷ Cf. Dominique Bluher numa pequena síntese sobre o surgimento do conceito de imaginação como recurso de introduzir o cinema dentro do cinema em “L’Auteur et L’Autofiction” in Jean Cleder, Gilles Mouellic, *Nouvelles Vague, Nouveau Rivages, Permanences du récit au cinéma, 1950-1970* (França: PU Rennes, 2001). Cf. sobre o mesmo assunto capítulo “Toward a corporeal Cinema” da obra de Ivone Margulies (1996).

possibilidades e que colocam os espectadores (lugar de que Akerman não se exime), “[...] num estado de ‘escuta’ activa face a um mundo que pode tomar forma e que, neste ou noutro filme, tomou uma certa forma” (Andrew, 1984: 55)⁹⁸, isto é, num limiar face a toda a representação/versão. Nesta escuta tentaremos observar os traços que se impõem como traves mestras desses mundos que, pelos seus efeitos de distanciação e pela escancarada rejeição de qualquer escapismo junto do espectador, se impõem como um conjunto coerente de uma certa visão crítica da arte, do mundo e de si-própria. Ao contrário de Akerman que, em 1977, (António, 1977: 8) afirmava não ter um olhar crítico a propósito da vida das mulheres semelhante ao modelo representado em *Jeanne Dielman*⁹⁹, defendemos que se a autora crê que estas mulheres são fruto de uma “engrenagem” e que “[...] nunca pensaram por elas próprias” (António, 1977:8), opondo-se, portanto, a este paradigma de existência, então, enquanto cineasta, detém uma visão crítica, denunciadora, aliás, do contributo dos movimentos feministas do seu tempo.

3.1. Da repetição como diferença

Reconhecer na obra de Akerman a faculdade de ser pensamento – um pensar-se a si e ao cinema – num gesto de escrita e *mise-en-scène* autoreflexivos, dos quais *Jeanne Dielman* fica como o exemplo acabado de dominação e planificação cinematográficas, não nega a inocência de quem se arrisca por territórios desconhecidos, cujos resultados são incertos, como é o caso do arrojado *Je tu il elle*¹⁰⁰ (1974), ou cuja matéria a filmar se ignora, como é exemplo dos três documentários feitos na última década. Sem o ocultar, muito pelo contrário, Akerman assume na íntegra essa disponibilidade aquando do seu projecto *De l’ autre côté* (2001): “Fui ao México para ver o que se estava a passar, sem uma concepção de que tipo de filme, se algum, faria [...] Fui lá para viver uma aventura e, claro, quando não se tem uma concepção e não se sabe o que se vai fazer, pode-se estar em paz e estar em contacto

⁹⁸ Dois anos após ter realizado *Jeanne Dielman*, em início de carreira, já Akerman explicita de forma clara a sua intenção de dar ao espectador a liberdade de “[...] construir o seu próprio filme, de escolher na imagem o ponto que mais lhe interessa olhar” (António, 1977: 8).

⁹⁹ Passaremos a utilizar a abreviatura do título do filme.

¹⁰⁰ Akerman numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* de 1977 reconhece que o filme foi rodado sem um grande conhecimento do que seria o seu impacto em exibição pública. As cenas mais chocantes do filme, cenas de sexo explicitas entre duas mulheres, são para ela cenas em bruto de uma “sensualidade imediata” que seria incapaz de refazer decorridos poucos anos depois da sua concepção, “[...] porque agora tenho uma relação muito mais consciente com tudo isso que na altura não tinha. É algo que se perdeu e talvez isso seja uma pena” (Dubroux, Giraud, Skorecki, 1977: 34-42). Nas palavras de Akerman este filme foi feito “sem medo e em perfeita inconsciência” (Aubenas, 1995: 9).

consigo mesmo e com o mundo, e no final, pode-se estar apto para fazer alguma coisa. O conceito para um filme cresce da experiência” (MacDonald, 2005: 267)¹⁰¹. Um cinema processual, pautado pelo desejo e pela urgência dos instantes que emergem e pedem para ser filmados, atraídos pela sensação de um olhar que descobre, no maior grau de inocência possível, esses momentos e não outros.

Esta genealogia conceptual reverte-se de matizes diversos da experiência pessoal, alimentada de traços da memória ou como reflexo das relações com o outro, em que o máximo de coincidência se concretiza pela presença (corpo ou voz) de Akerman como protagonista – em *Saute ma ville* (1968), *L’ enfant aimé ou je joue à être une femme marié* (1971), *La chambre* (1972), *Je tu il elle* (1974), *News from home* (1976), *L’homme à la valise* (1983), *Sloth* (1986) e *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) –; ou pela inscrição indirecta de uma realidade constituinte da autora empírica, da qual podemos salientar a relação de Akerman com a mãe, a sua origem judaica (identidade e ferida) e os desassossegos em torno da sexualidade e do amor. Suportado por um registo enunciativo complexo, entretecido entre autora empírica e implícita, qualquer abordagem exclusivamente psicanalítica, semiológica ou behaviorista peca por parcialidade¹⁰², porque o fantasmático inscreve-se na factualidade biográfica/histórica, tanto quanto o carácter documental desperta toda a potencialidade ficcional do real. Esta permuta dos traços de autoria e de auto-inscrição tem, na teoria de Hamid Naficy (2001), uma componente performativa, pois ela não estabelece uma identidade mas sim uma continuidade entre autor empírico e implícito: “a relação dos realizadores com os seus filmes e para com o agenciamento autoral neles não é só uma relação de parentesco mas também uma de performance” (Naficy, 2001: 4). Esta performance, em Akerman, pode ter diversas derivações, entre elas uma posição com implicações mais abrangentes e radicais, quando, exemplarmente, se avalia *D’ Est* (1993) como um filme “profundamente ficcional” (Aubenas, 1995: 8).

¹⁰¹ Num certo desconcerto para os entrevistadores que procuram fundamentar o seu estilo numa longa linhagem de referências cinéfilas, Akerman simplifica todas as razões, seja pela via da ausência dessas mesmas referências, seja pela franqueza como, por vezes, desmistifica o acto criativo: “ Não tinha ideias – apenas o desejo de fazer um filme”, diz a propósito de *D’Est* (MacDonald, 2002: 261). Ou sobre não saber muito bem qual será o conteúdo narrativo das ideias que tem (Philippon, 1982: 19).

¹⁰² Jean Narboni (1977), a propósito de *Je tu il elle*, afirma que uma classificação como a de cinema experimental pode colocar o filme em atrito com as práticas do cinema experimental do New American Cinema, tendo em conta os recursos tradicionais de representação e narrativa utilizados por Akerman. Para Narboni também seria de excluir uma posição ideológica tipo “discurso feminino específico” (Narboni, 1977: 7).

Mas, se na representação cinematográfica clássica, a impressão de realidade funciona numa relação conivente com o espectador, em que o seu lugar é o lugar correcto, respondendo às expectativas de uma narrativa e *mise-en-scène* facilmente descodificável, o desafio da ficcionalidade de Akerman é, precisamente, desnaturalizar os mecanismos de construção sem necessariamente destruir a narratividade do registo fílmico. Obedecerá desta forma a uma tendência do seu tempo em questionar códigos de representatividade, patente na forma irónica, elíptica e aporética com que a narrativa é tratada, e na forma frontal com que a sua câmara se expõe ao remeter reiteradamente para o lugar de origem – humano e geográfico – que a dirige. Neste plano, até o engenho geográfico e territorial nas suas obras “[...] em lugares identificáveis, cuidadosamente forjados” (MacDonald, 2002: 260) não cede, ao contrário do que seria de esperar, a uma vontade de localização e de nomeação de geografias identificáveis, mas sim a uma evocação consciente da problemática propriamente dita do acto de situar e de nomear. Porém, reconhecer a origem não é considerá-la como um campo puro, fixo, mas como um foco complexo: inscrição ou iterabilidade, nomenclaturas que no pensamento derridiano apontam para o carácter desconstrucionista da própria obra, da qual não é possível recolher um sentido único. Partindo da triangulação de que falámos, e deste propósito de interrogação permanente, uma aspiração (respiração) central na obra de Akerman é explicitar, tornar até óbvia, na complexidade do contacto com o outro, a circulação de linhas conflituais de diferença e de identidade. Se a fluidez entre nomear (identificar) e desterritorializar (campo flutuante) é o espaço da incerteza, então toda a localização é um posicionamento transitório, relacional, nunca forjando uma inteireza enunciativa absoluta¹⁰³. Daí que a ritualização (figurada e verbalizada) do comer e do beber (do desejo do outro também) seja a metáfora de um cinema fundado sobre a prepotência da privação – *J’ai faim, j’ai froid* (1984) é a sua ilustração literal –, desejo eternizado pela natureza irremediável da sobrevivência dos corpos, da memória e da linguagem numa constante oscilação entre os territórios demarcados do eu e do outro, do natural e do cultural. Daí que, para além do imediatismo biológico e mecânico, nutrir seja também o imperativo da expressão, da comunicabilidade (e do

¹⁰³ Judith Mayne (1990) ao estudar o impacto de estratégias de desestabilização dos códigos de representação heterossexual através de obras de mulheres com uma forte inscrição autoral afirma que no caso de *Je Tu Il Elle* (1972), Akerman explora precisamente a dificuldade de nomear, quer seja o contexto de uma sexualidade lésbica explícita no filme, quer seja o processo de produção e recepção do objecto artístico.

silêncio) e de circunscrição flutuante ou fracturante entre o que dá e o que recebe¹⁰⁴, o exterior e o interior. De *Jeanne Dielman* a *De l'autre côté* a inscrição desta dominante releva do enquadramento ideológico da autora: “*De l'autre côté* constrói o espaço de uma modificação das relações entre aquele que fala e o que se cala. Esta modificação podia definir o programa de uma arte minoritária. É também uma excelente definição de política” (Rancière, 2005: 73). O espaço relacional de que fala neste filme é representado nas tensões de uma potência mundial, os EUA, com o seu vizinho México, um país com problemas sociais de pobreza graves. Como se sabe, as histórias da passagem dos mexicanos pela fronteira que divide os dois países são revestidas de todos os dramatismos relacionados com a imigração ilegal da população dos países pobres para os países ricos. Para além da chaga social, este filme é para a cineasta: “[...] sobre uma qualquer sociedade a lidar com o estrangeiro, o Outro. Queria que o filme fosse político de uma forma filosófica. Assim, é filosófico e político da mesma maneira – talvez ainda mais – do que *Je tu il elle* ou mesmo *Jeanne Dielman*[...]” (MacDonald, 2002: 261). Percebe-se que o confronto com a diferença civilizacional, linguística, nacional ou outra desemboque, ontologicamente, na relação com o Outro, sendo por isso filosófico, mas também adoptando contornos políticos pela exposição da dificuldade da gestão desses fluxos, causada pelos constrangimentos das concepções de território, propriedade e identidade. Outros dois projectos fazem jus a esta persistência conceptual: *Sud* debruça-se sobre um crime racial perpetrado no Sul dos EUA de forma sanguinária e cruel, actualizando o assombramento da barbárie no ocidente civilizado no momento presente; e *D'Est* é uma amostragem de um espaço-tempo suspenso figurado em agrupamentos de pessoas em longas filas de distribuição de comida e de emprego, na sociedade decadente do Leste Europeu, após o desmembramento da União Soviética¹⁰⁵. O registo documental vem ao encontro da tentativa de captação dos fluxos dentro de um determinado território, a desterritorialização deleuziana, na qual a

¹⁰⁴ Judith Mayne (1990) analisa *Je tu il elle* sob a perspectiva da criação da subjectividade feminina, apontando as formas de oralidade (comer, fala e sexo), como um dos factores que o constituem (Mayne, 1990: 132). Naficy volta a reafirmar essa preocupação de Akerman por “[...]diferentes tipos de oralidade (falar, ouvir, comer, sexo oral), epistolaridade (escrever, ler), e sexualidade (heterossexual, lésbica)” (Naficy, 2001:113). José Luís Guerin relaciona esta compulsão quase patológica com a comida como a marca de solidão e de errância (Guerin, 2005: 6). Assim, pode-se compreender a função da oralidade, em termos performativos, como dinamização da relação entre corpo e palavra, implicando, deste modo, a apresentação de uma ou mais subjectividades. Cf. Françoise Audé sobre o mesmo assunto no artigo “Le Cinéma de Chantal Akerman, la nourriture, le narcissisme, l'exil” in Aubenas (coord.) *Chantal Akerman*, (Ateleirs des Arts, Cahiers n° 1, 1982)

¹⁰⁵ Como diz Jacqueline Aubenas (1999) este filme assenta basicamente em três acções: andar, circular e esperar. Estas acções “[...] acarretam, na força minimalista, a ficção geral do filme: aquela da gente em trânsito ou em êxodo num país que parece verdadeiramente já não existir [...]” (Aubenas, 1999: 841).

presença dos corpos desempenha um papel fundamental, uma vez que nos espaços internos ou externos dificilmente as identidades se fixam¹⁰⁶. São disjunções a cruzar o espaço, num nomadismo que na sua flutuação exige uma continuidade, paradoxo do movimento em que na mobilidade há fixidez e na fixação, movimento.

Subentende-se, pelas palavras da cineasta e pela análise da sua obra, o que entretece obras ficcionais e documentais, e entende-se a coerência do seu percurso¹⁰⁷, legitimado pelo permanente retorno ao mesmo. Portanto, gestos de repetição. A propósito de *Jeanne Dielman* diz Scott McDonald : “[...] Akerman lembra-nos de que somos aquilo que repetimos” (MacDonald, 2005: 258). Deste filme, tantos anos passados, Akerman continua a reforçar que ele “[...] foi um acto de amor por esses gestos que se vê quando se é uma criança [...] De certo modo, a repetição desses gestos é muito bom para uma criança [...] Eles são o ‘lar’ ” (MacDonald, 2002: 261). Uma política da repetição, como conforto, porque considerada na sua componente afectiva, é o que permite à autora debruçar-se vezes sem conta sobre os seus próprios gestos e memórias e encontrar neles um propósito novo, um novo traço, o desejo de fazer um novo filme¹⁰⁸. Se para Deleuze “[...] a cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição” (Deleuze, 2000: 42), teremos de entender uma cinematografia deste género como um caso amoroso: amor que ao longo da sua obra se prende com a solicitude de articular uma presença no mundo, a artística, numa relação com o Outro, num acto transgressivo, porque “[...] a repetição é transgressão” (Deleuze, 2000:44).

¹⁰⁶ Margulies (1996) debate a questão da instabilidade do sujeito através de um dispositivo utilizado por Akerman no título *Je tu il elle*: os deícticos pronominais - “shifters” – são instâncias que procuram problematizar a relação entre sujeito/objecto e a representação do sujeito, quebrando a ideia de uma identidade individual abrindo-se a um “[...] espaço intersticial entre as lógicas díspares da abstracção e da indexação, anonimato e sistemas de nomenclatura” (Margulies, 1996: 125). Remontando a Benveniste que teria detectado nos deícticos uma natureza paradoxal, a autora realça a qualidade de indexação descontínua em cada instância pronominal, na qual não se assegura uma ideia de individualidade (Margulies, 1996:126). Convém destacar que estes indicadores referenciais de enunciação só têm um valor determinado num acto enunciativo daí que eles, neste caso, tenham como função pôr em causa o carácter designativo que precede um contexto relacional (autora/obra, personagem/personagem, obra/espectador).

¹⁰⁷ Eiseinstein (1986) refere duas funções relativas à repetição dentro de um filme: a da “constância orgânica” e “intensidade galopante” (Eiseinstein, 1986: 80). Diríamos que estas duas funções, para além da sua aplicação unitária, num filme, podem muito bem ser adaptadas ao todo da obra de uma artista.

¹⁰⁸ Janet Bergstrom (1999) chama a atenção para o carácter repetitivo dos acontecimentos passados a que Akerman se apegava, excluindo muitas outras áreas da sua vida, ao mesmo tempo que os “mantém à distância”. A evocação da experiência pessoal é constituída não tanto num estilo intimista mas numa fórmula de distanciamento contínuo. Mas se Bergstrom vê nesse mecanismo a actuação da divisão do ego, numa noção psicanalítica da psique, mais do que “uma estratégia formal ou estilística” (Bergstrom, 1999: 99), nós veremos nesse distanciamento toda a base que possibilita um olhar desafectado (em que próprio afecto se torna objecto) sobre a experiência pessoal e artística

Fora da alçada de um registo documental, em que a cineasta filma realidades do mundo que a cercam, num retorno ao ‘lar’ das suas preocupações, outros projectos metamorfoseiam-se na gestão dos amores e dos espaços, como deriva dessa mesma meditação atinente à identidade e à alteridade. *Nuit et jour* (1990) faz do ciclo diário de Julie¹⁰⁹ o palco de decomposição da natureza do amor (uma piscadela de olho à *Nouvelle Vague*, notória até pelo excesso de verbosidade analítica, para a qual a parceria com Pascal Bonitzer no argumento terá sido determinante), numa clara perturbação dos valores securitários e autênticos das relações amorosas: numa primeira etapa, o idílio do casamento é vivido como absoluto, numa intensidade que dispensa toda e qualquer relação externa; numa segunda etapa, Julie ocupa-se durante o dia com o amante e à noite com o marido, em duas intensidades indiscerníveis; finalmente, numa terceira etapa, tanto o projecto institucional, como o clandestino sucumbem face aos medos e às suspeitas, não deixando a Julie senão a solução de abandonar ambas as hipóteses. *La captive* (1999), adaptação do volume V de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust¹¹⁰, para além de evocar a construção tríplice entre personagem/narrador/autor, toca nas preocupações e temas caros a Akerman: “A obsessão amorosa, os lugares encerrados, a repetição, a interrogação sobre o mistério dos sexos, o ciúme [...] (Frodon e Mandelbaum, 2000). É da intranquilidade e do espaço que *Demain on déménage* (2004) trata ao recuperar a centralidade da relação mãe/filha, a memória do holocausto (os fumos são muitos e os cheiros também) e o paroxismo da mudança, temas a soltarem-se pelo burlesco e pelo tal “humor negro judaico”, que Akerman tantas vezes subscreve. Neste filme, a escrita persegue a sua inspiração (porque há falta dela) e a escritora a necessidade de solidão (condição *sine qua non* para criar e motivo de *L’homme à la valise*, de 1983, em torno de um convívio forçado com um intruso em casa). No duplex onde mãe e filha coabitam, a separação dos dois espaços faz-se por umas escadas, mas também por um alçapão, fronteira que obriga ao constante movimento de

¹⁰⁹ Julie é também o nome da protagonista de *Je tu il elle*, só referido no genérico final do filme. Com a homonímia, Akerman põe em jogo continuidades identitárias que se detectam através da intertextualidade.

¹¹⁰ Luís Miguel Oliveira (2005), em *As Folhas da Cinemateca*, relembra que o próprio co-argumentista de Akerman, Eric De Kuyper, a propósito do processo de adaptação, “chegou a dizer que o que era importante era ‘esquecer’ Proust [...] Ou, como houve quem escrevesse (pegando no plano inicial do super 8), um filme que é muito mais uma ‘ projecção ’ do que uma leitura de Proust” (Oliveira, 2005). Um processo que nos leva a acreditar na projecção pulsional no exterior/Outro das “visões” do sujeito/artista. A arte neste caso reproduz (sem necessariamente ser patologia) a atitude compulsiva e doentia de querer ter uma dada visão das coisas quando elas estão em falha. Não é por acaso que este filme evoca (propositadamente) *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, onde a impossibilidade de fazer corresponder uma realidade a outra perdida é razão de um comportamento obsessivo cujo desfecho só pode ser uma fatalidade (como o é em *La captive*).

abertura e fecho. Uma casa que está à venda, por onde passam possíveis compradores com os quais se tecem as mais diversas relações: os sítios não são ideais, ninguém na realidade está no sítio certo e a fazer o que supostamente deveria.

É deste espaço liminal, do inacabado, como o definiu Païni (1985), que temos de entender o estilo ou o imaginário¹¹¹ através do qual a cineasta é reconhecida. Recuando um pouco, aos primeiros projectos de Akerman, encontramos os exemplos máximos em que o cinema se concretiza pela abstracção do espaço-tempo, no qual o “cenário” é personagem, pois as presenças humanas são trajectos fugidios que atravessam os lugares: *Hotel Monterey* (1972), filme inteiramente rodado num hotel, e *News from home* (1976), projecto filmado na cidade e no metro, ambos rodados em Nova Iorque e conotados com o cinema conceptual e estruturalista dos anos 70¹¹². Embrionariamente, estão aqui lançadas as fundações para o seu cinema, em que se atinge “o máximo de sublimação a partir de um máximo de tangibilidade dos locais, de presença física dos corpos e dos elementos” (Costa, 2004: 119). Se esta frase serve para caracterizar um cinema atreito aos “objectos reais”, como diz José Manuel Costa referindo-se ao cinema português, também ele feito, numa aparente contradição, com a “construção do espaço-tempo da imagem”, numa linhagem não-naturalista, ela serve-nos para colocar Akerman num pólo, superficialmente oposto e, afirmar, em conformidade com ela, que é sob a égide da ficção que Akerman fala de si, se constrói e nos constrói numa ironia do real, numa “impureza documental” nas mais reais das imagens¹¹³. Ao evitar fazer de cada obra uma imitação de outra ou ao não sucumbir à impossibilidade de renovação, é, pelo contrário, uma obra que responde à intuição de Paul Klee quando, a respeito das artes do modernismo, nos anos 20, afirmou que no pluralismo criativo a arte resulta do mundo da diferença: “[...] mesmo as repetições podem exprimir uma espécie nova de

¹¹¹ Em *Roland Barthes par Roland Barthes* diz-nos o autor: “O esforço vital deste livro é de encenar um imaginário”. Diligência bartheana e de tantos quantos se revelam e se inventam ao encenar-se, nas malhas desse imaginário.

¹¹² Também *La chambre* (1972) se poderia incluir neste pacote de filmes que resultaram da vontade da transcrição de uma ideia abstracta sobre o tempo e o espaço em termos cinematográficos, numa captação em que a câmara (cativa) se torna enquadramento. Em nenhum dos três houve o pré-requisito do argumento (Godard, 1980).

¹¹³ A propósito dos documentários realizados na década de 90, Akerman afirma que eles partilham da mesma liberdade criativa ou experimental dos filmes de ficção que realizara nos anos 70, influenciados pelos experimentalismos de Andy Warhol, Stan Brackage e Michael Snow (Frodon, 1995). Também Raymond Bellour, a propósito de uma instalação feita a partir do documentário *D'Est*, salienta a tensão entre o ficcional e o documental: “*D'Est* faz parte dos filmes de dispositivo de Chantal Akerman, tal como *Hotel Monterey* (seu primeiro filme) ou *News from Home*, onde a potência do olhar próprio à câmara se revela, se liberta, exerce sobre os objectos uma pressão surda, fazendo surgir da realidade captada uma força documental tanto mais viva quanto a experienciamos, quanto a sentimos penetrada de uma ficção enraizada na vida pessoal, experiência e memória de si” (Bellour, 1999: 70-71).

originalidade, tornar-se formas inéditas do eu, e não há motivos para falar de fraqueza quando um certo número de indivíduos se assemelham num mesmo terreno: cada um conta com o desabrochar do seu eu profundo” (Klee, 1973: 14).

3.2. Do minimalismo ao olhar anti-naturalista

É por depositar uma enorme ênfase nos aspectos formais e na estruturação do olhar que se legitimou registrar a obra de Akerman, principalmente nos anos 70, sob o rótulo de experimental. Os argumentos de que Jacqueline Aubenas (1995) se mune para contrariar este epíteto não anulam o nosso propósito. É que, de facto, se Dominique Noguez se centra nos aspectos formais e estruturais do experimental, como observa Aubenas, esta vê no impulso Akermaniano de filmar, o desejo autodidacta – e portanto “inexperimentado” (Aubenas, 1995:8) – de abraçar o cinema como linguagem veiculadora de emoções, onde não se negligencia o conteúdo e onde se projecta fortemente um sentido existencial do ser (e não o decalque de uma formação teórica). Ora, estes mesmos argumentos asseveram que cada filme faz da experiência existencial um objecto experimental. Aliás, Aubenas acaba por afirmar que Akerman, quanto mais próxima esteve de circuitos e de estruturas de produção comerciais, mais acabou por fazer filmes experimentais, como é o caso de *Les rendez-vous d’Anna*, *Tout une nuit* ou *Nuit et jour*: “[...] permanecem profundamente diferentes e radicalmente experimentais, aliando desta vez a pesquisa ao sentido” (Aubenas, 1995: 8). Também não é por acaso, que Akerman não rejeita essa nomenclatura reconhecendo no cinema de Dreyer, Lang ou Bresson essa qualidade audaciosa do experimental¹¹⁴. Se estes remetem para a possibilidade auto-recriadora do cinema, não o conformando a tendências homogeneizantes, o cinema que Akerman quer fazer e fazer ver é aquele que se cria como distância em relação ao seu objecto, um cinema reflexivo e não-naturalista. Isso

¹¹⁴ É curioso que Akerman refira dois cineastas que são dos mais conotados com a sua obra: Dreyer e Bresson. Ao primeiro, apontaremos o olhar estático da câmara suspensa e os travellings frontais que, como veremos, são as bases formais do cinema de Akerman. Ao segundo, o despojamento espacial e narrativo, a inexpressividade das personagens, coincidindo com o máximo de dramaticidade interior. Deleuze (1996) coloca estes dois cineastas num mesmo grupo, ao contrário do primeiro grupo de cineastas mais ligados à terra e a um movimento descendente, aqueles situam-se num extremo em que se elevam numa “imagem-afecção” espiritual (Deleuze, 1996: 125-172). Paul Shrader, em 1946, na obra *Transcendental Style in Film, Ozu, Bresson, Dreyer* (New York: Da Capo Press) une estes três cineastas sob um mesmo estilo, o transcendental, que constitui uma forma fílmica de expressar o transcendente. Seria de esperar que na forma, estes cineastas estivessem nos antípodas dos professores da imanência, contudo encontram-se-lhes traços formais análogos a artistas que não pretendem trabalhar senão a materialidade das coisas. Ozu, identificado pelo seu uso particular de planos fixos longos e pelo ângulo baixo da câmara, foi um cineasta evocado aquando da exibição de *Jeanne Dielman*. Na altura Akerman desconhecia o seu trabalho.

também significa “lutar contra si mesma”, diz-nos a cineasta, resistindo contra a sua tendência de estilo, num gesto prometeico que desafia as fontes mesmas do acto criativo: “A maior mestria, é isso, é escapar à mestria” (Philippon, 1982: 21).

Como conciliar este gesto de rebeldia, portador de contínuo desfazer que, como vimos, tem em Butler (2004) esse pressuposto de que as mesmas regras que nos constroem nos podem desfazer, com a ideia de uma obra considerada conceptual ou cerebral? Há quem tenha chamado a atenção para o limite conceptual com que a autora estabelece os seus “quadros” e a extrema intuição que usa na delimitação temporal dos seus planos (Dieutre, 1999: 83)¹¹⁵. Contradição ilusória, tal como o é dizer que *News From Home*, filme inteiramente ligado a estéticas minimalistas e serialistas, construído por sequências ou “postais” urbanos – alia imagens de ruas e do metro de Nova Iorque com uma voz-off de Akerman a ler cartas enviadas por sua mãe –, é um projecto de elaboração fortemente conceptual, mas que concede a hipótese de, igualmente, ser um filme que se abre a incontáveis intercâmbios com o espectador, sem qualquer prescrição interpretativa ou ideológica: “Akerman não impõe uma leitura, uma mensagem, ela propõe um momento durante o qual toda a mensagem se pode vir a reflectir, e tomar forma” (Dieutre, 1999: 84). Para Dieutre essa liberdade é interpretativa. Não negligenciando o facto de que o observador comum tentará dar um sentido ao que olha ou ouve, aquilo que consideramos ser a mais valia de um tal momento não é o apelo interpretativo, mas sim esse presente incontornável e instável que se recria em cada filme, cuja repercussão mais imediata é favorecer essa percepção. Os hiatos em que a interpretação se mostra ineficaz podem corresponder ao que alguns chamam ambivalência ou suspensão, mas a sua perda de pertinência aponta mais para um sentido contemplativo, próximo do olhar que aceita tudo o que lhe é dado a ver. Nesse caso, o olhar de Akerman assemelha-se ao ponto de vista de Deus, se ele existisse (Noguez, 1995:17). Por contágio, seria, idealmente, o do espectador. Teremos, nesta perspectiva, que nos confrontar com o atrito que resulta dos momentos que proporcionam a ausência de interpretação e a carga ideológica que cada filme pode transportar (obrigando a uma leitura). Akerman, habitualmente, não resolve esta aparente contradição. O espectador terá de lidar com a autonomia que lhe é autorizada.

¹¹⁵ Para Dieutre, mais do que minimalismo (termo que para o crítico não se adapta senão ao rigor do dispositivo), ou de estruturalismo, a obra de Akerman é uma arte “conceptual lírica” (Dieutre, 1983: 87). Será um pouco difícil encontrar um pendor lírico em Akerman, mas admitimos que o primeiro termo – conceptual – contrabalança essa apreciação.

Se se cede à interpretação, associada à construção de sentido, ela estimula nos espectadores todas as grelhas de leitura que lhes são inerentes num face a face com as imagens representadas num contexto referencial de fundo objectivo, nomeadamente, objectos ou situações do quotidiano (realidade social). Para Margulies (1996), *Jeanne Dielman* é um exemplo do tratamento da “existência quotidiana” na análise da relação entre representação e realidade. Não será só neste filme que se faz uma leitura revisionista de uma área da estética do cinema realista. Mas será, como o pretende Margulies, que a uma extensão da representação da realidade corresponde ao interesse “[...] de restaurar uma integridade fenomenológica à realidade” (Margulies, 1996: 22)? Como o afirma, se o desejo de filmar “a imagem entre as imagens” (expressão que Akerman usou amplamente nos seus comentários a *Jeanne Dielman*) atesta uma “totalidade oculta”, o perigo seria o de, numa óbvia correlação com a realidade ou na dimensão social associada ao cinema, se incorrer num equívoco essencialista que dita que a realidade seria um pressuposto anterior à representação. Para Margulies, a fórmula de Akerman propõe um “realismo transformativo assim como uma noção de tipo alternativo

” (Margulies, 1996: 23), numa óbvia e extrema atenção ao social, através da ênfase dada ao quotidiano, característica impressa numa cultura do pós-guerra, acentuadamente anti-idealista. Por estas razões, e pelo enfoque atribuído à materialidade do dispositivo cinematográfico, resulta a confluência do modernismo, do realismo e do carácter político da arte. Epistemologicamente, para Margulies, não há uma contradição entre o realismo e o modernismo no cinema, razão pela qual ela considera o hiper-realismo minimalista de Akerman um factor que concorre para uma recuperação do cinema da representação (onde o foco no corpo é patente), numa lógica que desafia a correspondência habitual, por parte da teoria de arte, do modernismo com o anti-ilusionismo.

A escolha de nomenclaturas ou categorias teóricas passam por questões tão controversas para o cinema, como para a teoria feminista. Neste pacote surgem, assim, as reservas de associar o cinema de Akerman a rótulos como “feminismo”, “hiper-realismo”, “anti-ilusionismo”. Se a tentativa controversa de integrar os seus filmes numa estratégia feminista, rejeitando termos que podem ser comprometedores para o feminismo¹¹⁶, leva a rejeições sumárias de classificações que podem ser úteis, então os

¹¹⁶ Margulies discute a rejeição de Ruby Rich (1979) em utilizar termos como hiper-realismo por contrariar a tendência não-ilusionista do cinema, tendencialmente feminista. Para Margulies rejeitar esses

debates tornar-se-ão redutores. O mesmo sucede na confrontação do cinema de Akerman com o real, na verdade, ela pode propiciar interrogações importantes. Uma delas é, para Margulies, a tópica sobre o seu pendor etnográfico, pois este conduz a linhas de investigação pertinentes: a questão da objectividade e da distância do olhar, se a opção for filmar com câmara fixa; a análise da relação da inscrição do real numa estratégia não-naturalista, estruturada a partir de uma concepção de duração evidenciada através de planos longos ou da representação em tempo real¹¹⁷.

O mais interessante contributo de Akerman, para Margulies, será perceber como o menor (as imagens e assuntos banais da realidade e das representações)¹¹⁸ e o minimal (narrativa anti-psicológica, parca e desdramatizada) molda a articulação das mulheres e do quotidiano, e “[...] qualifica fortemente o até aí não problematizado elo entre feminismo e não-ilusionismo” (Margulies, 1996: 7). As imagens menores, das práticas do quotidiano, pecando por ausência nas representações cinematográficas, são, em grande parte, as actividades praticadas pelas mulheres na sua vida doméstica, em torno da casa¹¹⁹. O que não poderá escapar a uma crítica feminista, é o objectivo estratégico subjacente, porque o sujeito da casa é sempre, algo mais, e é, também, um sujeito do mundo, ainda que pareça identificado ou aprisionado nessas práticas: “O quotidiano afigura-se, assim, tanto como a realidade material ou como a impossibilidade de inteiramente dar conta dela, de a representar” (Margulies, 1996: 26). Mas mais do que um “impulso realista”, nos termos de Margulies (concretizado pela equivalência de gestos ou situações do quotidiano, na realidade material e na duração extensa, todos eles seus significantes), veremos nos múltiplos mecanismos de ruptura dessa referencialidade os terrenos incertos da construção da subjectividade e da ficcionalidade da autora, a delinearem trajectórias pelo mundo. Numa relação complexa com o real, a inscrição autobiográfica releva da pertinência de trabalhar determinadas referências

termos é tomá-los como absolutos quando eles podem ser utilizados sem serem uma contradição nos termos. Não é por se apelidar de “hiper-realista” que se anula o facto de ser “não-ilusionista”, ou vinculá-lo a um estilo realista (Margulies, 1996: 7).

¹¹⁷ Para Margulies a pertinência desta questão é verificar como é que a representação em tempo real (os três dias da vida de *Jeanne Dielman* e as suas actividades) correspondem a um registo realista (e supostamente verdadeiro). Estamos então a apontar para o grau de veracidade do registo fílmico. E a questão de Margulies é: “se o hiper-realismo é em certos aspectos um simulacro da realidade e de objectividade, forçará o seu cinema a uma revisão da terminologia que parece tão adequadamente nomear um cinema diferente?” (Margulies, 1996: 8).

¹¹⁸ Este aspecto será sempre categorizado em termos de hiper-realismo, um hiper-realismo minimalista.

¹¹⁹ Margulies recorre-se da obra de Henri Lefebvre *La vie quotidienne dans le monde moderne* (Paris, Gallimard, 1968), para dar a perceber a atenção dada ao valor do quotidiano e o banal no pós-guerra. As expectativas de mudança social farão do quotidiano um lugar da utopia de mudança e da necessidade de revelar o outro até aí fragmentado, disseminado.

peçoais, enquanto representações. Ao dar ênfase aos mesmos recursos estilísticos e narrativos, Akerman traça uma densa relação entre o desejo, a identidade e a expressão, na qual “[...] prefere a inscrição à descrição, o concreto ao real” (Dieutre, 1999: 86). É que ao trazer ao fílmico a materialidade da realidade concreta revela-se, identicamente, uma “aversão do concreto”, como aliás reconhece Margulies (Margulies, 1996: 206), isto é, a rejeição à paralisação real na nomeação, na localização ou na linguagem. Para Margulies, a flutuação entre representação e abstracção é, no contexto do cinema, a forma de inquirir como o modernismo e o realismo negoceiam os seus domínios. Poderá sê-lo, mas é, também, um desejo anunciado pelas poucas cineastas das *avant-gardes*, da primeira metade do séc. XX¹²⁰. É certo que Akerman se situou num nicho contestatário do cinema, sob uma estilística não-naturalista: “Há gente de que gosto, mas não penso que existam famílias. Há somente gente que quer trabalhar fora do naturalismo: Ruiz, Téchiné, Jacquot, Duras. Mas se se vir os filmes, eles não se parecem” (Philippon, 1982: 22). Como muito bem Margulies afirmou nas primeiras palavras do seu livro, a tensão entre a desordem (excesso e descontrolo) e a ordem (contenção e simetria) é parte estruturante das formas e conteúdos do cinema de Akerman, o que para nós justifica que, toda e qualquer relação com a realidade, se faz nessa tensão entre o visível e o invisível, o dito e o não-dito.

Em torno de *Je tu il elle*, Narboni (1977) elabora uma série de considerações sobre a qualidade do visível/invisível no cinema de Akerman, resultante do uso de uma focalização em acções e objectos da realidade concreta, que as artes visuais já há décadas vinham a trabalhar numa constante provocação às relações da arte com a representação do real. Não só num panorama alargado esta “pseudo-evidência das imagens”¹²¹ pôde ser questionada como uma obscenidade das imagens, mas tornar-se reflexão de um cinema – do qual Godard e Straub fazem parte – a constituir-se em “outro lugar”, dando a ver mais do que mostram ou o que Pascal Bonitzer diz ser o “enigma do *isto mostra*” (Narboni, 1977:9). Este é, por eleição, um cinema de combate ao desânimo generalizado dos discursos que exaltam as patologias das representações, seja pela via da obsessão realista ou de uma enfatização do visível. Para Narboni, o que

¹²⁰ Uma das poucas criadoras mulheres dessa altura, Germaine Dulac, assim resume o seu estilo: “Este foi o ideal que me impulsionou quando há pouco compus *La folie de vaillants* (1926), evitando a cena interpretada para me dedicar unicamente à força do canto das imagens, ao canto dos sentimentos, sempre dinâmicos, inclusivamente com uma acção reduzida e inexistente” (Dulac, 1993: 97). Espírito este que pairava pela *avant-garde* francesa e na sua noção de “cinematografia integral” dos quais Louis Delluc é a figura tutelar.

¹²¹ Estamos nos anos 70 e parte das discussões sobre estas questões já eram amplamente tidas nos *Cahiers du Cinéma*. Retomaremos estas questões no capítulo seguinte no que diz respeito a este retorno ao real.

constitui a atracção deste filme, sob a alçada da referencialidade e visibilidade das coisas – o comer, o mudar móveis de um lado para o outro, o deitar, o despir-se, olhar-se e deixar olhar-se, uma viagem na estrada com um camionista e uma cena de sexo entre duas mulheres – é a eclosão daquilo que nele parece estar a menos ou, pelo contrário, estar a mais e “[...] onde se pode perceber na obra o trabalho da contra-produção na produção, essa co-presença na figura do que em nela foge, a indiscernibilidade (não a contradição dialéctica) do que se mostra e do que se demonstra, o coeficiente de des-realização introduzido naquilo que se encarna[...] Potência defectiva do *isso mostra* em *Je tu il elle*, dissolução do objecto no discurso do objecto, para cá do corpo inscrito directamente sobre o corpo (Jeanne Dielman)” (Narboni, 1977:10). É neste sentido que Narboni distingue neste filme uma instância pronominal fictícia: a da quarta pessoa do singular. Esta evita por um lado o “histrionismo da subjectividade (o «eu»)”, o “despotismo da interpelação (o «tu»)”, ou o “horror objectivante da não-pessoa (o «ele/ela»). É nesta terra de cruzamentos deícticos, a escusar-se da afirmação de uma totalidade, que Narboni encara a melhor maneira de se ver este filme: em primeiro lugar, não ceder às classificações clínicas das patologias das mulheres (regressão anoréctica ou depressão amorosa), mas aceitar a viagem imóvel da primeira parte do filme (Julie encerrada numa casa a escrever cartas e a comer açúcar), a errância aparente da segunda parte (viagem de camião e inter-relação com o camionista), e a não militância sexista da terceira parte (reencontro de Julie com a sua ex-namorada que tinha terminado a relação). Para Narboni, a “[...] programação dos filmes de Chantal Akerman [...] releva, em grande parte, de uma ordem cosmogónica de formação e geração do mundo” (Narboni, 1977:11), patente por uma organização espaço-temporal original e sequencial, pela distribuição e nominação das coisas, a par de uma ascendência da desordem na ordem numa espécie de potência do “*chaosmos*”¹²², em que só por engano se poderá entender uma função cíclica nos filmes por um eterno retorno.

¹²² Deleuze e Guattari no final da sua obra *O Que é a Filosofia?*, falam da vocação da arte, da filosofia e da ciência, que para além das opiniões – terreno estável que combate a angústia daquele que pensa e constata que as ideias, na sua variabilidade, de si fogem constantemente – “traçam planos sobre o caos”. Nestas três disciplinas, a descida ao caos é o preço a pagar. A vocação do artista, nas variedades que traz do caos, não é tanto lutar contra ele mas contra os clichés da opinião feita, isto é, deixar passar essa “corrente de ar vinda do caos”. Mas se a arte luta com o caos, é para o iluminar numa visão, torná-lo sensação, um “caosmos” expressão recuperada de James Joyce, isto é, um “caos composto – não previsto nem preconcebido”. Para isso, foi preciso apagar ou destruir todos os clichés que existem antes da obra feita, porque uma obra não é feita em território virgem, para trás há todo o manancial do que já foi feito (Deleuze e Guattari, 1992: 176-179). Também Dieutre (1999) se apercebe deste facto quando afirma que “[...] Akerman gosta de um lugar na medida em que ele é comum. E todos os lugares nisso se tornam se

Mais uma vez se reforça o carácter performativo da autoria, do corpo, dos dispositivos formais e técnicos que se sustentam numa fórmula repetitiva. Maurin Turim (1999) faz referência aos diversos suportes e meios que Akerman vem a utilizar na última década da sua carreira, não, sem antes, estabelecer a influência em *Je tu il elle* de uma certa estética das artes conceptuais dos anos 70 nos EUA e das artes performativas que se desenvolveram nas décadas de 70 e 80¹²³. Para Turim, o estilo da autora é bem mais suave, ou visualmente mais “gracioso” do que essas práticas, no entanto, o que esta ressalva é o facto de Akerman fazer intervir nos seus filmes uma estética do corpo paralela há que se faz nas artes performativas, criando em alguns dos seus filmes um cinema contaminado por outras linguagens artísticas.

Nos anos 90, outro tipo de permuta dá lugar à inovação através de um outro tipo de expressão: a instalação. Para Akerman, é responder a um novo desafio, entrar em território desconhecido, o que mais uma vez é feito num retorno a si, uma vez que é sobre fragmentos dos seus filmes que monta as instalações, podendo em cada novo projecto fazer algo de inédito (Païni, 2002). Os sucessivos convites institucionais a que

se sabe desalojar o imaginário colectivo” (Dieutre, 1999: 88). Mas saber que o mundo já foi filmado e está cheio de *lugares comuns*, não impede que, ao contrário de “sobrecarregar o filme com uma convocação referencial autoritária, ela opta por deixar ao plano, pela sua plástica e duração, toda a sua onnipotência evocadora” (Dieutre, 1999: 88). Esta é o correlato da variedade sensível, nos termos de Deleuze-Guattari. Noutros termos, Klee fala de um caos “verdadeiro” imponderável e incomensurável simbolizado por um “ponto cinzento”, não real mas matemático, um “[...] ponto não-dimensional, ponto entre as dimensões e na sua intersecção, no cruzamento dos caminhos”, e que, ao ser situado no caos, “[...] é-lhe conferido o carácter de um centro original donde a ordem do universo vai jorrar e irradiar em todas as dimensões. Afectar um ponto de uma virtude central, é fazer dele o lugar da cosmogénese (Klee, 1973:56). Embora em Klee este caos seja uma origem (ovo), não deixa de estar presente essa ideia de convulsão inovadora e de energia criativa associada ao caos dos autores acima citados.

¹²³ Cita nomes como Carole Schneemann e Joan Jonas dos EUA e Marina Abramovic, da Europa. Desta última é referida uma performance de 1975, *Thomas Lips* em que a artista, durante as duas horas que dura a exibição, se senta a uma mesa nua, a comer mel de um pote, recorta na pele uma estrela de cinco pontas e se auto-flagela. A violência ou as situações limite eram tendências fortes das performances dessa década em que as artistas usavam o seu próprio corpo como material de trabalho. Destacamos nos EUA: Ana Mendieta com *Rape Scene* (1973); Eleonor Antin com *Carvin: A Traditional Sculpture* (1972); Hannah Wilke com *Gestures* e *Hannah Wilke Super-t-art* (1974); Martha Rosler com *Semiotics of the Kitchen* (1975), Mierle Laderman Ukeles com *Washing/Tracks/Maintenance* (1973). Na Europa, Valie Export fazia performances em espaço público que interpelavam directamente o modo de construção de género do cinema: *Tapp und Taskino* (1968) e *Aktionshose: Genitalpanik* (1969). Lippard (1995) num artigo de 1976 intitulado “The Pains and Pleasures of Rebirth : European and American Women’s Body Art” traduz as performance desta década como Body Art. Nas suas considerações afirma que esta arte, por lidar com assuntos das mulheres ou feministas, era tida como provinda de “outra parte” sem pactuar com os desenvolvimentos de outras artes. Uma das consequências imediatas desta falta de ortodoxia era o facto de não ser considerada seriamente e ser excluída do circuito artístico mais próximo das audiências. Contudo, as artistas da Body Art ou da Performance acreditavam que podiam mudar a forma de percepção em relação ao modo como o corpo feminino era olhado, e com isso, seguir o mote explicitado nas palavras de Carole Schneemann “[...] presentear o meu corpo a outras mulheres: devolver o nosso corpo a nós mesmas” (Lippard, 1995: 103).

tem anuído comprovam esse prazer da experiência artística e do experimentalismo¹²⁴. Fazê-lo é também renovar uma visão do cinema, resistir ao seu isolamento no seio das outras artes, é tornar as fronteiras difusas, é não deixar que a criação artística fique cativa de uma só expressão, de um só suporte.

3.3. Descolonizar as Mulheres: o corpo e seu território

Ao longo de todo este capítulo fez-se um levantamento dos traços do gesto inaugural, rebelde e experimental de Akerman, no seu estilo minimalista. Em resumo, este assenta, a nível narrativo – como problematização do dito e do não-dito –, na transversalidade entre a palavra e o silêncio e, por outro lado, na repetição diferencial dos *leit motiv* que se estabelecem como continuidade previsível entre a autora empírica e implícita. A nível formal – como problematização da invisibilidade e do visível –, concretiza-se na hiper-visibilidade e não-dramaticidade do quotidiano (a impor a duração extensa dos planos e a fixidez da câmara), assim como no carácter obsessivo do enquadramento (a impor a simetria da composição e a frontalidade da câmara). Entre estes dois níveis, e a possibilitá-los, situa-se uma matéria plástica, a dos corpos, foco de intersecção irreduzível das duas problematizações.

Detivemo-nos já por várias vezes no filme *Je tu il elle* pois ele, como primeira longa-metragem, é a origem à qual somos tentados a retornar. Desta vez, a razão que nos move é o tratamento que dá ao corpo, corpo performativo e de auto-inscrição, uma vez que a actriz é a cineasta. Filme cativo das insuficiências da verbalidade (as cartas que Julie escreve e não manda, o monólogo do camionista e o parco diálogo com a ex-namorada) e da não-verbalidade (disfunção alimentar, o corpo em atrito com os lugares e o acto sexual num contexto terminal da relação amorosa), o corpo é, por outro lado, a possibilidade orgânica de extensão e de locomoção. Assim, ele é uma instância dividida entre o que dele se apreende como acção fisiológica, patologia (falha), mecanicidade, limitação e figura de revelação, fascínio, singularidade e diferença. Não que este tratamento cinematográfico do corpo, fosse alheio às novíssimas formas de tratamento do corpo feminino no cinema, objecto das inúmeras abordagens feministas por parte da crítica, dos anos 70. Para um cinema das mulheres, o corpo será um instrumento de desestabilização das formas habituais de representação, sob um olhar “contra-corrente”,

¹²⁴ Após ter terminado a feitura de *D'Est*, em 1993, Akerman foi convidada pelo Museu de Boston a fazer uma instalação. Cf. ensaios de Chantal Akerman, Catherine David, and Michael Tarantino in Kathy Halbreich e Bruce Jenkins, *Bordering on fiction: Chantal Akerman's d'Est*, (Minneapolis: Walker Art Center, 1995).

que abordámos atrás, e, também, um excelente meio de auto-reflexão, chave de ouro para todas as promessas de um cinema que lida com o até aí “irrepresentável”, que tenta alcançar uma nova inteligibilidade das mulheres como sujeito. O corpo, como máximo significativo de objecto de desejo, no cinema dominante, passa a ser objecto pensativo, instrumento do pensar no cinema. É nessa condição que ele retoma os usos do corpo, desestabilizadores não porque corporizam *personas* perturbadas, mas porque se tornam matéria de moldagem, de inscrição, de problemáticas até aí perturbantemente reprimidas que suscitam, em grande plano, o enigma da construção e da dissolução do inteiramente visível: a materialidade da representação subjectiva do corpo e o seu valor como objecto.

À menoridade do quotidiano e desse “nada acontece” que Margulies (1996) expõe, acrescenta-se a asfixia dos espaços e dos corpos (*huis clos* sartriano, microcosmo confrontado com um macrocosmo social) numa clara descendência das configurações do teatro do absurdo. Contaminado com a *malaise* do pós-guerra europeu, na sua inquietude existencial – confronto com o fantasma da barbárie - insegurança quanto ao futuro e desmembramento social e étnico, este tipo de teatro estendeu as suas influências em muitas outras artes. Em Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Arthur Adamov é posta em cena a radicalidade de uma visão do mundo onde falha o sentido existencial, onde os corpos são sinais de desenraizamento e de exílio¹²⁵, apresentados muitas vezes numa errância imóvel, em direcção a um lugar nunca alcançado ou na terrível circunscrição a um lugar encerrado, adverso, figuração de uma humanidade sofrida, vítima de forças não visíveis. Uma histeria corpórea, por vezes silenciosa, por vezes manifesta em catadupas de palavras põe em cena corpos agónicos e mutilados, numa tensão em que os dilemas mais abstractos da Humanidade (metafísicos) encontram um máximo de literalidade formal. Neste teatro, encontra-se uma hiper-visibility que nos dá conta da magnitude dos pequenos pormenores. É feito de imagens da concretude, daquilo que poderia escapar ao olhar¹²⁶: correspondência literal entre a ideia ou sensação e o que se dá a ver. Despido do acessório, reduzido ao essencial, o absurdo mimetiza e suplanta todo o drama humano, tanto em termos dramáticos, como em elementos cénicos. Deste doseamento surge a estranheza na

¹²⁵ Estes três dramaturgos escolhem Paris para viver e adoptam a língua francesa para a sua escrita.

¹²⁶ Adamov traça os fundamentos que são para ele uma peça de teatro: “[...] é o lugar onde o mundo visível e o mundo invisível se tocam e se confrontam, dizendo-o de outra maneira, é pôr em evidência a manifestação do conteúdo latente, que encerra os germens do drama. O que eu quero no teatro [...] é que a manifestação desse conteúdo coincida literalmente, concretamente, corporalmente com o drama em si-mesmo”.

relação fulcral entre a personagem (corpo), na sua interacção com o espaço, com o tempo e a linguagem¹²⁷. A dor entre o riso e o *nonsense*, é sensação também presente no olhar irónico de Akerman, ainda que não chegue à modalidade radical deste tipo de teatro. Se a distância provocada por essa relação entre o minimalismo narrativo e cénico e a máxima latência emocional é o que cria uma ruptura do olhar (provavelmente a mesma sensação de fascínio e medo que os espectadores sentiram em tempos ao olharem as primeiras imagens em movimento), também a hiper-visibilidade da situação dramática, nesses moldes, se torna anti-natural, numa ilógica das imagens em que a realidade se apresenta numa pura sensação de estranheza.

Um incómodo que é transversal à relação do espectador com o cinema. Apesar do “conforto ontológico” do espectador face aos olhares que as personagens lançam do ecrã, aquele é inquietado de diversas formas, ainda que esteja salvaguardado do perigo de um contacto directo. Um olhar que de alguma maneira o poderia negar como sujeito. Noguez (1987) apresenta três situações para que o corpo do espectador – o nosso – crie resistências em relação ao corpo da personagem – o dela – impossibilitando os fenómenos da transubstanciação, identificação ou fascínio: o primeiro caso verifica-se quando existe um olhar directo da personagem em direcção ao espectador, objectivando-o, nesse processo; o segundo sucede quando as imagens ou os sons ultrapassam um patamar razoável de tolerância, tornando a experiência cinemática insuportável; o terceiro diz respeito a uma integração da duração real da situação que se filma, recorrendo em menor escala aos mecanismos de economia próprios do meio, sendo este excesso de realidade algo que pode comprometer o prazer de ver cinema. Para que isso se possa garantir, se tivermos em conta as expectativas de um espectador comum, terão de se manter estas situações a um nível reduzido, e “[...] dar uma réplica forrada (abafada, encolhida) da experiência corporal” (Noguez, 1987: 93).

Deste brevíário de situações incómodas, podemos perceber a magnitude do impacto de um cinema inconformado junto das plateias, e compreender a hipótese de que um certo cinema, à volta das problemáticas das mulheres, o poderá ser também. Não só formalmente, como tematicamente. Um desses temas tendeu, em algum cinema europeu dos anos 70, e na literatura especializada, a tratar do ambiente doméstico e das suas patologias, alimentando o debate em torno das concepções tradicionais do feminino e do masculino. Danièle Dubroux, em 1978, num artigo dos *Cahiers du*

¹²⁷ As personagens de Beckett chegam a ser uma letra, um número, como em *Comédie*. Kafka é outro exemplo sobejamente conhecido.

Cinèma, estabelece um paralelo entre *Les rendez-vous d'Anna* e *La femme gauchère* de Peter Handke. É que se o filme de Handke partiu da imagem, e não da ideia das mulheres sós, “encaixotadas” nas suas casas, ela é em si a revelação total daquilo que uma imagem pode conter, e da mais valia da corporeidade na percepção da realidade, tornando a representação cúmplice da qualidade hiper-visível de qualquer imagem. Por outro lado, o silêncio da mãe, no filme de Handke, é entendido como uma zona de periferia imposta, sinal de rejeição daquela em desempenhar na sociedade a função de receptáculo dos outros, enquanto que a Anna, no filme de Akerman, “investe nesse lugar de *mãe simbólica* (mãe do mundo) – em cada cidade, em cada porto (em cada gare) uma personagem assalta-a com a sua necessidade formulada em discurso: delírio, monólogo, confissão ou lamento [...]” (Dubroux, 1978: 38). É peculiar o modo como filmes que conscientemente tendam a problematizar as questões de género desencadeiem uma argumentação que embaraça esse mesmo desígnio. Ver-se na personagem de Anna, mulher emancipada num périplo pelo espaço público por necessidade profissional (fora de casa, portanto), o arquétipo materno, não deixa de ser desconcertante: os estereótipos de género intervêm na crítica a filmes que os pretendem pôr em causa. Para Akerman, Anna é, essencialmente, a figura do exílio, do nomadismo (Maupin, 1976: 101). A mãe de Anna (e a mãe de Akerman nas suas multifacetadas inscrições) é, pelo contrário, para além de uma relação de amor, a marca da memória da Europa, da diáspora, do trauma do Holocausto.

Maureen Turim (1999), a propósito de Julie do filme *Je tu il elle*, afirma: “Julie é um terceiro ser perturbante, vagueando através dos espaços dos outros como uma estranha, uma estrangeira”. Viajante é, também, Anna de *Les rendez-vous d'Anna*, filme em que os espaços – interior e exterior – delineiam o paralelo entre Anna e outros. Este filme e *News from home* são para Janet Bergstrom (1999) evocações do espírito do “judeu errante”. Akerman afirma que o nomadismo é uma forma de encontrar o seu lugar, coisa que ela própria, enquanto pessoa, põe em questão. A não pertença é, também, um modo de lidar com as várias preocupações na vida e na obra da autora: os *leit motiv* temáticos são, inúmeras vezes, trabalhados como impossibilidades, causas perdidas e valores fantasmáticos. Bergstrom (1999) justifica o modo de enunciação da obra de Akerman por estas razões. A voz dividida e a particularidade da utilização da experiência autobiográfica seriam aspectos consequentes da desterritorialização e das origens perdidas. Daí que Akerman reitere continuamente que: “[...] não tenho relação com nenhum lugar [...] Não tenho a ideia de terra. Pelo contrário, tenho a sensação de

que não estou ligada ao solo debaixo dos meus pés [...]” (Bergstrom, 1999b: 109; Dubroux, Giraud, Skorecki, 1977: 35)¹²⁸. Esta falta de ligação a uma terra, ou a uma identidade, parece-nos ser criada por essa outra ideia de uma terra ou identidade perdidas.

Porém, não poderemos deixar de mencionar o pressentimento de Daniele Dubroux (1977) quanto à solução das mulheres “encaixotadas”: elas terão de fazer um percurso às avessas, até ao tempo que antecede essa domesticação, num novo contacto com o espaço arcaico, natural, um estado selvagem onde, passo a passo, se medirá o território a reconquistar. Posto neste termos é certamente algo de controverso, tendo em conta que a conotação da mulher (e da função materna) à natureza ou ao natural serviu os discursos sobre a sua inferioridade, mas percebe-se o intuito do conselho: a senda da mulher é descolonizar-se. Este é o termo escolhido por Akerman para descrever a ruptura das mulheres com os modelos tradicionais, à qual se seguiria, depois dessa “desterritorialização”, uma outra fase, a da “re-territorialização”. Por outro lado, dar atenção aos novos temas, às actividades e transformações do quotidiano, é prescrever que “a arte está em todo o lado” (Dubroux, 1978: 39). Não é só o hiper-realismo que o põe em prática, mas também o feminismo e, nesse sentido, Akerman enquadra-se nas tentativas do feminismo de segunda vaga de criar filmes que “são formalmente provocadores ao mesmo tempo que são politicamente *engagé*” (Margulies, 1996: 5).

Ao nível narrativo, esse mesmo lema implicará que qualquer grande tema (a que estariam associadas imagens com uma grandeza equivalente) obriga ao tratamento da particularidade que dele faz parte: “[...] em vez de mostrar um evento ‘público’, porque é sensacional, cheio de coisas, eu conto a história de algo pequeno que esteja lá” (Bergstrom, 1999). Uma visão do menor, desse factor que nos fere a vista, um pormenor tornado *punctum*, nos termos em que Barthes (1981) o define, que nos levará, certamente às considerações sobre a existência do sujeito minoritário, no qual a história pessoal atravessa a colectiva: “E o projecto, isso vem... simplesmente como vêm as ideias, penso eu. Relacionadas com a tua vivência, à tua história e também em relação ao social, ao exterior. A tua história está sempre ligada à dos outros” (Dubroux, Giraud, Skorecki, 1977: 42).

¹²⁸ Daí a sua identificação com Kafka no que toca à desterritorialização e à identidade judaica. Akerman estabelece dois paralelos entre si e Kafka: a sua procura de estilo revolucionário que só pode existir através de uma literatura minoritária; e a parcimónia nas palavras, isto é, dizer o máximo com o mínimo de recursos (Maupin, 1976: 101-103).

Neste cruzamento, como temos verificado, muitas são as leituras que podem levar a encarar o corpo como portador de dimensões fantasmáticas e inconscientes, que lhe retiram a substância do qual são feitos. Numa leitura oposta, Aubenas afirma: “O dito é sempre singular e o mostrado não é nunca explicativo. As personagens ouvidas e vistas não testemunham senão por si mesmos, são os seus corpos, a forte presença dos seus corpos que suporta o passado” (Aubenas, 1995: 10). Corpos como atrito face à realidade, mais próximos da renitência do que da resistência, contrastados num pano de fundo do mundo que se lhes impõe em toda a seriedade, a dos afectos e a das diferenças, mas que, como os corpos burlescos da comédia, tendem a esbater-se nos seus constrangimentos. Sem querer reduzir o papel do inconsciente na formação da subjectividade feminina em *Je tu il elle*, Turim (1999) fá-lo com o seguinte aviso: “[...] o filme corteja o desejo de expor o corpo, é um desejo que ela [Akerman] auto-conscientemente trata como inconsciente” (Turim, 1999: 21). Esta é, para Turim, a razão que torna este filme moderno: a forma como concebe uma determinada visão do inconsciente e elabora uma concepção de identidade complexa e múltipla, que contribui tanto para o feminismo, como para a consciência lésbica e cuja validade é “[...] ousar mostrar a luta irresoluta de se ser mulher, ou de se ser lésbica, de expressar ou de actuar sobre o desejo” (Turim, 1999: 22). As irresoluções ou as lacunas na firmeza de identidade, sugeridas nas repetidas estadias e partidas (e de tantas despedidas), são matéria de todo o cinema akermaniano, quer sejam desenvolvidos em projectos de uma gravidade incontestável, quer sejam tecidos num tom mais jocoso.

Akerman, no início da sua carreira, admite que se não censurasse os seus textos no processo da reescrita, eles não teriam um tom tão sério e grave. Não é por acaso que os seus filmes da década de 80 até hoje, que desenvolvem uma relação próxima com o musical – *Toute une nuit* e *Golden eighties* (1985) –, ou os que se aproximaram da comédia romântica, *Nuit et jour* e *Un divan à New Yorque* (1995) –, ponham em jogo forças absurdas e irónicas, tornando o ecrã o lugar privilegiado da personagem enquanto jogo, enquanto marionetas do absurdo, numa cadência performativa. Formam trajectos, gestos e movimentos análogos aos dos corpos das coreografados¹²⁹da dança. É nesse

¹²⁹ Há na obra de Akerman registos frequentes do canto e da dança. Daremos apenas alguns exemplos: na sua primeira curta-metragem *Saute ma Ville*, Akerman utilizou o trautear alegre de uma melodia como contraponto a uma ritualização de suicídio; em *Un jour Pina m'a demandé* (1983) centra-se num projecto de dança da coreografa Pina Baush; em *Toute une nuit* leva à exaustão o toque e a dança dos corpos; em *Golden eighties* (1986), um filme vinculado à tradição do musical, o romanesco é trabalhado ao nível da coreografia e do canto. Para Akerman, a coreografia já existia, aliás, em *Jeanne Dielman* (Philippon, 1982 : 20). Foster caracteriza o filme *The Eighties* (filme feito a partir do material bruto e dos ensaios do

sentido, que todo o espaço cénico, em Akerman, é um palco e o enquadramento, o gesto necessário para lhe impor limites.

Disso é exemplo o “fresco” humano, feito de personagens de origem judaica que emigraram para a América e lá tentaram refazer a vida, *Histoires d’Amérique* (1988), primeira obra em que a cineasta aborda, de forma explícita, a temática da sua origem judia. Numa sucessiva apresentação de monólogos, as personagens são quadros humanos que “representam o texto”, prática que regista o artificialismo característico das personagens de Akerman, mas que aqui tem ressonâncias directas com a experiência pessoal da sua infância, ou seja, a lembrança das idas à sinagoga enquanto criança, onde se liam as narrativas bíblicas (Champetier, 1978: 54). Assim, também neste filme, os corpos, discursos e emoções são entidades performativos que atravessam a própria noção de habitação: transitória, des-identificadora e instauradora de distância e ausência.

Os modos performativos da enunciação, do espaço e do corpo podem ainda ter outros contornos. Jennifer Barker (1999) tenta relacionar a subjectividade feminina com a construção do espaço, nomeadamente com o espaço citadino em *News from home*, integrando a dinâmica entre sujeito e a cidade, corpo materno e corpo aural. Barker serve-se de Michel de Certeau¹³⁰, porque na sua reflexão sobre a vida do quotidiano na sua relação com a cidade, o pensador faz um paralelo entre o andar e o enunciar. No fundo, o *tour* autobiográfico de Akerman por Nova Iorque, que Barker explora, é o que possibilita cruzar a corporização do espaço e da linguagem, num percurso singular, em que se escreve a cidade com a câmara e se vê a ausência do corpo materno. Se é possível aliar a cidade ao conceito, ter um conceito de cidade, para Certeau assenta numa simbiose: “[...] planificar a cidade é, simultaneamente, *pensar a pluralidade* própria do real e *dar efectividade* a esse pensamento do plural: é saber e poder articular”

filme *Golden Eighties*) como: “[...] um filme experimental que brinca com a repetição, a variação serial e a mecânica da performance [...]”, para além de ser um exercício de “[...] desmistificação da construção fílmica do musical e uma meditação sobre a natureza do espectáculo como simulacro. O simulacro, a cópia sem um original [...]” (Foster, 1999 : 132).

¹³⁰ A obra em questão é *L’invention du quotidien. 1. arts de faire* (France: Editions Gallimard) editada em 1980. É no seu capítulo “Marches dans la ville” que Certeau estabelece a diferença entre o olhar de Deus que se torna possível nos arranha-céus – “Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica” – e os “praticantes comuns” da cidade, os que estão em baixo. Neste aspecto diríamos que o ponto de vista de Akerman, habitante temporária desta cidade, tenta penetrar na opacidade desse quotidiano (ao contrário do arranha-céus, o metro e os seus passageiros são a camada mais subterrânea desse espectro), e se este lhe é familiar é-lhe também estranho, no sentido em que Certeau afirma: “estes praticantes servem-se dos espaços que não se vêem; aqueles têm um conhecimento deles tão cego como o corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se garantem nesse entrelaçamento, poesias desconhecidas nas quais cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à lisibilidade. Tudo se passa como se uma cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada” (Certeau, 2005: 141).

(Certeau, 2005: 143). Num artifício (dispositivo cinematográfico) sobre outro artifício (cidade), articula-se a presença empírica da cineasta e do seu olhar cinemático na massa anónima dos transeuntes urbanos, o que atesta o estado de observação da autora: ela faz parte do cenário, mas é-lhe também uma estranha (não fossem as cartas da mãe a marca da origem familiar e nacional de Akerman, que a deslocalizam em relação ao cenário nova-iorquino). Evocar a experiência pessoal, como acto de reflexividade e como presentificação do acto cinematográfico, nas geometrias dos espaços, é inteirar-se da estranheza patente, ou no distanciamento paródico, ou na performatividade ritualista do dramático, ou no movimento dos corpos. Nestes, o tom distópico e o vislumbre utópico podem pôr em cena o carácter performativo de uma ideia de sujeito às voltas com o seu nome, nessa permanente entrega ao anonimato como consciência de si, como comentário de si-mesmo, introspecção da qualidade (in)finita da representação.

Na introdução de uma obra que reúne artigos dedicados ao cinema de Akerman, Gwendolyn Foster afirma que a obra da cineasta “[...] teve um profundo impacto no discurso feminista na área do cinema e no domínio do cinema de *avant-garde* como disciplina internacional” (Foster, 1999: 1). É curioso o paralelismo entre uma estética de *avant-garde* e o feminismo (Mulvey, 1978: 111-126; Martin, 1979: 67-68) se faz exactamente quando Mulvey reconhece que após os primeiros movimentos de um cinema e teoria de cinema feminista precisa de “dar um salto em frente”, nunca sem deixar de reconhecer os parâmetros sexistas e falocêntricos da tradição cinematográfica, mas tendo consciência de um futuro ainda comprometido onde as mulheres terão de percorrer uma longa caminhada de luta onde terão que se insurgir contra a tradição, munidas de um espírito político e ideológico. Entre algumas das suas preocupações estão a antinomia de um cinema realista¹³¹ versus naturalista, a relação ecrã/espectador, o estilo, a subjectividade, a autoria e outros elementos que podem fazer com os filmes com este espírito se imponham pela diferença, ao contrário daqueles que, gerados por um cinema do “sistema”, se reconhecem pela “semelhança”. Dudley Andrew afirma que “ao longo dos anos os realizadores de *avant-garde* quebraram com os códigos de percepção ao alterar o uso habitual do foco, enquadramento, e até a velocidade e

¹³¹ De acordo com Dudley Andrew, o realismo é a forma adoptada no cinema em que “o filme reforça o mundo que nós construímos”, isto é, a leitura que o espectador faz do filme é descodificada por um processo de identificação com a ideia que cada um tem do mundo e, quanto mais esse processo é gratificante, mais o filme é realista. É claro que, sem o dispositivo cinematográfico, essa realidade seria inatingível. O efeito desejado de um filme realista é fazer com que o espectador ignore o processo de significação e que seja totalmente envolvido no enredo ou narrativa do filme (Andrew, 1984: 46-47).

orientação do registo visual” (Andrew, 1984: 66). Assim sendo, os filmes de *avant-garde* situam-se num dos pólos imaginários que está no extremo oposto ao do cinema de *mainstream* (Andrew, 1984:120)¹³². A questão, para a teoria do cinema, é perceber de que maneira estas duas facetas interagem com a teoria, prática e recepção dos filmes. É neste último plano que Andrew relativiza o poder de transformação do cinema através de filmes que, objectivamente, pretendem revolucionar a linguagem cinematográfica, como é o caso dos filmes radicais de *avant-garde* que surgiram nos anos 60 e que apelida de corrente “estrutural-materialista”. Dirigidos a um público específico, sensibilizado por um certo sector da crítica, estes filmes agem sobre um universo de expectativas circunscrito, onde o “trabalho” esperado dos espectadores já está subentendido. Nesse sentido, nada o distingue do espectador padrão que vai ver um filme padrão. A criação de um novo gosto, ou o gosto da novidade trazida por filmes radicais, não constitui uma motivação diferente da tentativa do cinema do sistema, de renovar a linguagem do cinema dirigindo-a a novos públicos¹³³. Se Andrew revela algumas reticências quanto ao papel desempenhado pelos filmes radicais (identificados hoje como cinema conceptual), por se situarem num nicho apartado dos problemas que dinamizam a história e a teoria do cinema dos anos 80¹³⁴, o cinema narrativo de *avant-garde*, ou de *écriture*, em que se insere Akerman, parece auferir de uma maior importância para essa dinâmica, particularmente no que diz respeito à distância existente entre teoria e prática.

Aceitando a influência do pensamento feminista no que se refere à transformação dos modos de representação e dos conteúdos de representação referentes ao feminino e ao masculino Andrew, a propósito de Akerman e de Ivonne Rainer, tece um enorme elogio: “Notavelmente aqui localiza-se a natureza histórica e dialéctica dos projectos destes filmes, uma vez que eles reagem, por reescrita, às maneiras convencionais de retratar e comentar sobre homens, mulheres, e as suas posições sociais

¹³² Andrew utiliza a expressão “standard cinema”, isto é, cinema padrão ou convencional, em vez do termo mais usualmente empregado que é “cinema de *mainstream*”, uma designação utilizada para o cinema dominante de Hollywood.

¹³³ Neste sentido, os experimentalismos dos anos 60 e 70 que se encaixam no modelo materialista-estruturalista traçam uma linha de retorno, diferencial, às preocupações que a escola soviética nos anos 20 e 30 havia levado a cabo de forma intensiva: pensar a materialidade do filme como realidade cinematográfica. Agora já não tanto, como laboratório de montagem, como descoberta de uma “linguagem”, mas como contestação às normas que desde de então formataram o cinema numa “linguagem” comum e dominante. Nisto talvez possamos dizer, com Jean-Michel Frodon, que Akerman, tal como Jean Eustache, Philippe Garrel, André Téchiné, e Jacques Doillon, são uma segunda geração – “espaço contestatário” –, posterior a uma primeira geração, a da *Nouvelle Vague* – “espaço de acção” –, pautada pela expressão da originalidade (Frodon, 1995: 787).

¹³⁴ Lembremos que *Concepts in Film Theory* foi escrito em 1984.

e psicológicas” (Andrew, 1984:127; Martin, 1979: 65)¹³⁵. A ironia desta posição reside no facto de Akerman admitir a forte influência na sua obra de autores do cinema conceptual americano, como por exemplo Michael Snow, que Andrew desvaloriza. Seja como for, a filiação de Akerman num cinema *underground* ou alternativo, conforma-se com a vertente das práticas vanguardistas, que não só acentuam a noção de autoria, privilegiando o mérito artístico, como adoptam propriedades formais que pretendem funcionar em contraponto a uma habituação perceptiva tradicional, recorrentemente a voltar ao “[...] desejo do cinema como desejo perpetuado do mítico e da sua falta, através do qual o cinema encontra um outro mito. Porque o amor é sempre um acontecimento primordial, que tem lugar num outro tempo, num outro lugar, uma lenda que todo o amor tenta – sem o saber – actualizar: «memória do esquecimento, reminiscência obscura do que se deu antes de todo o sempre, a origem da sua repetição” (Ishgapour, 1982: 248)¹³⁶.

¹³⁵ Nem sempre as reacções a este tipo de tendências são positivas. Daniel Serceau, por exemplo, num artigo publicado na revista CinemAction em 1981 – L’ évacuation du Rapport Affectif – via na exploração da homossexualidade em *Je Tu Il Elle* ou na subversão do prazer em *Jeanne Dielman* modos do cinema de *avant-garde* se poder tornar um produto comercial.

¹³⁶ Citação relativa a um texto sobre o cinema de Marguerite Duras enquanto cinema de recusa da representação.

“Fala-se do fascínio que o cinema exerce sobre o espectador. Na nossa opinião, esse fascínio vem da inquietude inerente a qualquer exploração de um lugar, de um rosto, de um objecto. Se entrarem numa casa para aí procurarem uma história, a história pode fascinar-vos, mas a casa não. Mas se entrarem numa casa por nenhuma razão especial, sem serem prevenidos, como acontece em 98% dos filmes, da natureza daquilo que vos espera, então a casa torna-se, por ela própria e ela apenas, objecto de fascínio.”

Marguerite Duras
texto introdutório para o seu filme *Nathalie Granger*

4. As Figuras Familiares do (In)visível

O primeiro olhar sobre *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, é feito de palavras. Um nome próprio circunscrito a uma localização, uma morada. Neste título há uma implicação identitária, tanto singular (pessoa) como colectiva (cidade). Na realidade, todo o filme gira em torno do confinamento doméstico e das geometrias regulares e imponderáveis que cruzam a singularidade com a multiplicidade, o interior com exterior. Margulies (1996) diz-nos que é um filme sobre equilíbrio, onde paira a ameaça do excesso, do casual, nos termos de Judith Mayne, por ela citada, que trarão perturbações ao nível tanto da rígida estrutura formal, como dos seus conteúdos temáticos. Uma estabilidade que é aparentemente dada por uma rotina estável e previsível da vida de Jeanne, a par de uma cuidada elaboração e repetido recurso às mesmas propriedades formais, num estilo marcadamente minimalista. É consensualmente aceite pela crítica que um dos aspectos mais significativos deste filme é a forma como os acontecimentos, de maior ou menor grau de importância, são temporalmente tratados. Sem os diferenciar, levando à menor potência a sua dramaticidade, os gestos da maior banalidade são filmados em tempo real. Porém, a par da literalidade com que a câmara capta esses momentos, o registo fílmico pauta-se por um certo paradoxo do tempo, nos termos de Deleuze, em que o tempo sofre pequenas disrupções: cortes irracionais, curtos-circuitos, falsos-movimentos. Estes contrariam as expectativas habituais dos espectadores do cinema convencional, chamando a atenção para a construção da dimensão temporal do cinema. Também Jeanne, na mecanicidade do seu quotidiano, descrito em três dias sucessivos (identificados com separadores), parece gradualmente ser confrontada com “uma ordem material que resiste a ser domada” (Margulies, 1996: 89). Não sendo negada uma evidência realista aos gestos do quotidiano, pela ostentação fixa, frontal e baixa da câmara, eles são paradoxalmente geradores de uma sensação de estranheza que, para Margulies, caracterizam o estilo hiper-realista de Akerman¹³⁷ e, para Singer (1989), são a ampliação do processo cinemático como sujeito. Neste, anti-ilusionista e reflexivo por excelência (no espírito da agenda crítica dos códigos convencionais de organização da forma narrativa e de construção do sentido posto em evidência pela *Nouvelle Vague*; e da especificidade

¹³⁷ Akerman, em 1977, prefere que o seu cinema seja caracterizado mais como uma visão fenomenológica do que hiper-realista: “[...] é sempre uma sucessão de acontecimentos, de pequenas acções que são descritas de maneira precisa. E o que interessa, justamente, é essa relação entre o olhar imediato, com o modo como se olha o desenrolar dessas pequenas acções” (Dubroux, Giraud, Skorecki, 1977:41).

material do filme nas suas propriedades físicas e espaço-temporais característica da vanguarda americana dos anos 60 e 70), tanto a montagem, a posição da câmara, o som e a construção narrativa servem como clarificadores, amplificadores de uma óbvia pulsão voyeurista que não consegue ser destruída pelo distanciamento do olhar. Para Singer, o processo de Akerman é mais sub-reptício, colocado nas malhas da narrativa diegética, e ao contrário das tendências que nitidamente destroem ou desconstroem os padrões de habituação perceptiva, ela idealiza-os, isto é, ao idealizar um padrão ou uma tipologia, cria distanciamento: “Akerman muitas vezes expõe-nos através de um gesto de clarificação, ou aquilo a que chamaria ‘amplificação’. Ela chama a atenção para os elementos fílmicos ao projectá-los como paradigmas de si próprios – versões idealizadas que se tornam óbvias para nós num estilo de prístina exemplificação” (Singer, 1989: 73). Para o autor, a organização simétrica da narrativa suscita a ideia de um modelo abstracto de narrativa. Deste modo, tanto a intensificação narrativa ou formal que funcione como idealização de uma tipologia, apontam para uma intensificação abstraccionista. David Bordwell (2005) di-lo a propósito das escolhas de enquadramento ou corte: “Através de usos rigorosos de enquadramento perpendicular e cortes de 90º graus ou 180º graus, Akerman dá à rotina de Jeanne uma sóbria abstracção pictórica” (Bordwell, 2005: 158). Daí que este filme, como amplificação, em *reductio screen*, para voltarmos a Gombrich, ao isolar o campo da visão do espaço circundante possa criar a incerteza, olhar o irrelacionável. Para mais, se o contínuo estável na primeira parte filme (primeiro dia e parte do segundo dia) é pautado, na segunda parte, por sucessivas falhas inscritas na “face familiar do mundo”, confirmada pelos deslizes de Jeanne na organização e gestão do seu mundo, a incerteza é uma grandeza que se alia à ameaça de crise na estabilidade do todo, instabilidade que encontra paralelo nas propriedades formais do filme.

No caso de Akerman, tanto o regresso às grandes questões ontológicas do cinema que problematizam a habituação perceptiva tradicional, como a consciência de uma política de género em *Jeanne Dielman*, é inegável e consensual (Margulies, 1996; Singer, 1989). Neste último âmbito, nas palavras de Angela McRobbie, essa relação é “ambivalente”, isto é, não totalmente assumida (McRobbie, 1992: 198). De facto não só Akerman rejeitou a leitura de *Je Tu Il Elle* como um filme “lésbico”, como nem sempre assume *Jeanne Dielman* como um filme feminista, embora em muitos testemunhos o reconheça. Esta resistência à catalogação por parte de Akerman não tem de ser alvo de censura, uma vez que corrobora uma leitura mais vasta que converge para a

problematização do posicionamento dos vários sujeitos de enunciação num certo território de incerteza em que as “fugas de interlocução” (os vários usos dos deícticos ou do nome próprio) convergiram para um estado caracterizado por uma “nebulosidade da diferença”, para usar uma terminologia de Barthes (Barthes, 1976: 200)¹³⁸ quanto ao posicionamento do autor perante a sua obra (e a sua eventual descodificação). Como esta nebulosidade se conjuga com agendas bem identificadas é o que vamos tentar perceber. O problema das palavras de Akerman, tal com o de muitos artistas, é que ornamentam por vezes as suas obras com discursos que, ou são contrariadas por elas próprias, ou pela crítica especializada. Intencionalidade ou liberdade são dois extremos coexistentes nos universos da produção e da recepção. Pelo meio temos um campo incerto; tomemo-lo então como o nosso espaço de negociação entre autora, obra e teoria.

4.1. Mais ambiguidade, mais exigência: as transgressões medidas das imagéticas feministas

O cinema nasce mais ou menos por alturas do nascimento da grelha, a subscrever a argumentação de Krauss. E se o dispositivo cinematográfico seria em pouco tempo celebrado como a arte do movimento e da montagem, ele comunga com a grelha, a reprodução de um simples mecanismo há muito utilizado pela pintura: o enquadramento e a sua duplicação dentro do quadro. No cinema, esse duplo enquadramento sofre ainda outro desdobramento devido à natureza tecnológica do dispositivo: o do registo filmado e o do ecrã¹³⁹. Falamos de um momento original em

¹³⁸ Com a introdução do apelido, Margulies (1996) pensa que se destaca a singularidade em relação à generalidade, uma escolha contrária à opção da maior parte dos filmes da época que tendiam a escolher apenas o primeiro, reforçando o anonimato e a agenda feminista. Contudo, a adição da morada, contribuiu para a oscilação entre o carácter concreto e abstracto da representatividade. Noutra ponta da obra, Margulies refere que Godard foi obrigado a substituir o título da obra “La Femme Marié” para “Une Femme Marié”, deste modo garantindo que o perigo de se fazer uma leitura genérica do sentido da obra ficasse sem efeito. Ainda outra curiosidade: Mayne (1990) verifica a justaposição composta por “je” e “anne”, marca da autoria de Akerman uma vez que o seu segundo nome é “Anne”. Esta liberdade criativa está em sintonia com os jogos em torno do uso das instâncias de enunciação pronominais (deícticos) nos títulos da obra akermaniana.

¹³⁹ Cf. Robert Hopkins em “What Do We See In Film?” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (volume 66, number 2, spring 2008, 149-159) sobre a atenção que ainda hoje a qualidade do dispositivo cinematográfico gera, ainda fixada no desdobramento duplo da representação e do seu efeito fenomenológico, referente ao processo da percepção visual e experiência estética. Hopkins aprofunda o tema da qualidade ilusionista do cinema que, como arte pictórica, implica *seeing-in*, uma expressão cuja acepção não descarta dois níveis de apreensão: as coisas representadas e a superfície onde são mostradas. Para isso, o autor identifica dois tipos de apreensão no *seeing-in* relativamente à representação. Uma que origina a *tired seeing-in* (visão em camadas) e outra a *collapse seeing-in* (visão colapsada). A utilidade do artigo de Hopkins está no facto de reconhecer, em conclusão, uma certa tensão, não contraditória, no espectador da visão colapsada (promovida pelo cinema ilusionista): a fricção entre um sentimento de

que, tal como a grelha, a interioridade e a exterioridade se vão cruzar, ainda que as linhas desse intercâmbio se façam de maneiras mais subterrâneas. Mas, se o cinema é figurativo e nos apela à sua descodificação enquanto tal, como poderemos fazer este paralelo com a grelha? Dois parâmetros serviram de inspiração: por um lado, ela funciona como analogia estrutural e, por outro ela representa a forma mítica moderna por excelência, a qual, se a entendemos como impossibilidade de originalidade, é o antecedente que determina o carácter reprodutivo das várias metáforas que ao longo da história do cinema o serviram como imagéticas exemplificativas: o quadro, a janela e o espelho.

Alguém disse que *Jeanne Dielman* parece ser o filme do qual todos os outros querem escapar¹⁴⁰, pelo seu obsessivo confinamento. Como exercício de dominação do dispositivo e de toda a sua hipótese de mundo, tende a não deixar muitas opções aos olhares atentos: os momentos que denotam uma fissura num imenso contínuo. É como se cada vez que há uma fissura houvesse uma imagem original. Mayne (1990) ao debruçar-se sobre as diferentes relações do primitivo característico dos modos de representação dos primórdios do cinema, numa amostra de vários filmes feitos por mulheres, inclui *Jeanne Dielman* e integra-o numa ideia de narrativa “primitiva”, como no domínio das actividades tradicionais femininas. No modo ambivalente com que todo o filme é construído – o familiar e o estranho, o controlo e o descontrolo, desejo e repressão, continuidade e descontinuidade fílmica, presença e ausência –, a personagem é observada como “tanto sintoma, como gesto, como objecto a ser estudado à distância e sujeito envolvido no prazer do processo” (Mayne, 1990: 207). Se o filme recupera o primitivo ao nível do feminino, do cinemático e do psicanalítico, em aspectos que desenvolveremos no ponto seguinte, o que queremos aqui ressaltar é a ligação do filme à cena primitiva ou originária, no sentido psicanalítico. Não querendo fazer qualquer leitura psicanalítica do filme, o que nos interessa aqui salientar é a utilização do diálogo como instrumento, também ele de ambivalência, do processo fílmico. De Noel Burch¹⁴¹, Mayne retém algumas considerações sobre *Jeanne Dielman* enquanto exemplo de retorno de uma certa *avant-garde* a uma estilística característica do cinema primitivo. O

sensibilidade à natureza fotográfica de uma imagem no cinema ou na fotografia coexistente com a respectiva insensibilidade à matéria propriamente dita do que foi retractado, representado ou fotografado. O que leva a inferir que mesmo no cinema ilusionista o mergulho na ilusão nunca é total. O que nos levaria a dizer que mesmo num cinema anti-ilusionista pode haver envolvimento (projecção e identificação) emocional. Tudo depende do pacto que se estabelece.

¹⁴⁰ Talvez *A Cativa* seja o seu retorno.

¹⁴¹ Noel Burch, “Primitivism and the Avant-gardes: A Dialectical Approach” in Philip Rosen, ed. *Narrative/Apparatus/Ideology* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1986).

uso insistente do plano médio longo e do plano aproximado frontal são estruturalmente o que associa o filme ao olhar do cinema primitivo, recreando, como afirma Burch, “[...] em larga medida as condições de exterioridade o Modo Primitivo (a escassez de diálogo parece ser mais um factor a contribuir para esta situação), posicionando o espectador uma vez mais no seu lugar” (Mayne, 1990: 208). Mayne, abandonando a ideia de que este modo privilegia a reflexão em vez da experiência tal como Burch o considera, problematiza esta forma configurativa em termos da dinamização de um efeito de distância e identificação. Singer (1989), por seu lado, adianta que estas escolhas promovem um modo de descrição cinematográfica que revela e respeita a “densidade concreta” e a “ambiguidade”, baziniana, da materialidade do meio. Esta imediaticidade da imagem como valor denotativo contribui para uma anti-narratividade (menos sentido temático e retórica narrativa) sistémica que desinveste na interpelação interpretativa e simbólica da obra, a benefício do efeito de primazia material e presença literal do mundo representado, configurado numa qualidade de “pura percepção”, “não-conceptual” e “não-teleológica” (Singer, 1989: 61). Estas considerações em Singer não contrariam o aspecto reflexivo promovido por estas opções formais e, por isso, não se opõe a Burch. Por outro lado, a câmara fixa, normalmente baixa, recusando seguir o movimento das personagens, obriga o espectador a ter consciência da acção fora-de-campo (quando uma tarefa é interrompida, o plano mantém-se fixo) e a um olhar parcial, mutilado, dos corpos. A ausência de outros tipos de planos, como o grande plano, ou planos de ponto-de-vista variados sujeitam o espectador a desenvolver uma atenção mais intensificada nos aspectos rarefeitos do mundo representado: a imagem dá-se a ver como percepção.

Voltemos à escassez de diálogo que segundo Burch contribui para o mesmo fim que temos vindo a expor. Há dois momentos no filme, ambos a terminar o primeiro e o segundo dia em que Sylvain, o filho de Jeanne, explicitamente, “[...] fala a linguagem do desejo edipiano e originário em termos aplanados, óbvios e completamente desconectados de quaisquer sinais de fascínio narrativo” (Mayne, 1990: 208). São as únicas duas situações dialógicas em que se contraria o longo silêncio na casa ou a conversa (parca) banal do quotidiano. No primeiro diálogo, ao final do primeiro dia, Sylvain já deitado na cama interroga a mãe sobre a forma como esta conheceu o pai. Num tom desapaixonado e monocórdico Jeanne relata-lhe aquilo que normalmente seria ocultado: a ausência de uma motivação que justifique a existencia de uma relação afectiva com o marido e a depreciação de uma ligação física. No segundo dia é Sylvain

quem fala sobre aquilo que normalmente se ocultaria: o discurso em torno dos medos fantasmáticos masculinos relacionados com a cena originária, em que o falo representa o órgão de agressão contra a mãe. Sylvain explicita que os seus sucessivos chamamentos pela mãe durante a noite, quando era pequeno, tinham por intuito proteger a mãe do pai. Mais uma vez Jeanne desdramatiza o peso emocional desta confissão. Num momento de aparente identificação com a mãe, Sylvain diz que se fosse mulher não gostaria que lhe fizessem isso, isto é, que a magoassem no acto sexual (a narrativa de Sylvain faz um paralelo explícito entre a espada e o pénis) a que Jeanne retorque: “Como podes saber? Tu não és uma mulher”. Na realidade, a assumida falta de interesse sexual por parte de Jeanne não a esvazia da possibilidade de ser crítica quando à apropriação por parte de um homem do discurso sobre a sexualidade feminina. A experiência feminina, é, deste modo, reclamada a quem de direito sobre ela pode discursar. Por um lado, o efeito de teatralidade e o efeito imagético evocado pela própria linguagem, e por outro, o jogo de revelação dispõe diferencialmente os sujeitos numa dada grelha referencial. Os seus referentes mudam de lugar no desenrolar de uma conversação, denotando relações diferenciais entre falante e destinatário. Nesta cena originária entre mãe e filho, o discurso da masculinidade e da feminilidade não são absolutos, mas antes posições que se ocupam na linguagem, cujos valores apenas podem ser determinados através de um conjunto de relações nas quais são inscritos. Esta preocupação com o “lugar” do sujeito na representação é evidente a partir do uso que Akerman faz na sua arte dos termos “eu-mulher” “tu-homem”, que não indicam objectos que existem independentemente do discurso, mas antes sugerem posições de interlocutores numa conversa. Sugerindo um discurso estereotipado da masculinidade e da feminilidade, o recuo simbólico não pertence às personagens mas sim ao espectador. A situação dialógica serve para tornar ambivalente o efeito dominador da linguagem, mostrando que o lugar do espectador se pode situar em diversos pontos, ser tacitamente manipulado ao mesmo tempo que é oferecido sem reservas, descoberto indefinidamente em múltiplos discursos de género¹⁴². E na imagem o recurso é semelhante. Tal como

¹⁴² Foucault, a propósito do sexo e dos discursos de ocultação e ou de incitamento regulado lembra-nos que “[...] a pastoral cristã, fazendo do sexo o que por excelência tinha de ser confessado, o apresentou sempre como o inquietante enigma: não o que se mostra obstinadamente, mas o que se oculta por toda a parte, a insidiosa presença a que se corre o risco de permanecer surdo, de tal modo ela fala em voz baixa, e às vezes disfarçada. O segredo do sexo não é, sem dúvida, a realidade fundamental relativamente à qual se situam todos os incitamentos a falar-se dele – quer o tentem quebrar, quer de forma obscura o afastem pela própria maneira como falam. Trata-se antes de um tema que faz parte da própria mecânica desses incitamentos: uma maneira de dar forma à exigência de falar dele, uma fábula indispensável à economia indefinidamente proliferante do discurso sobre o sexo. O que é próprio das sociedades modernas não é o

veremos no último ponto deste capítulo, um simples objecto de uso diário pode subverter a função para a qual foi criado, pondo nas mãos do sujeito, Jeanne, dependente de inúmeras coordenadas, o uso que lhe dá. A simetria assimétrica é tanto na linguagem, como na imagem o campo ambíguo deste filme que encontra na resistência ao desfecho – de sentido –, uma resposta quase caricatural e táctil¹⁴³.

Quando Collin (1982) afirma que “essa mulher que olha e é olhada é uma mulher que se cala. Quando ela escuta com intensidade é para melhor fazer aparecer como ela se cala” (Collin, 1982: 153), está a estabelecer uma trajectória entre a imagem e a palavra, a dar uma configuração ao silêncio, entidade quase espacial. Collin identifica uma geometria comum nas primeiras cinco obras da cineasta, identificada na reiteração das formas circulares ou quadranguladas, em que o enquadramento não delimita a imagem como mundo, mas prescreve a sua ausência, um espaço vazio habitado por seres ou objectos evanescentes. Será que Collin não intui na conversão dos objectos nos sujeitos e dos sujeitos nos objectos, uma compilação do vazio que, em última análise, vaticinaria a arte (e os seus objectos) como uma extenuante reprodução e replicação do fugidío e do inalcançável? Akerman quanto a esta questão não nos dá resposta, restam resíduos de materialidade, das imagens e da câmara, na sua literalidade. O discurso da visibilidade – o diálogo que diz o que quer dizer e significa o que diz – pode ser a condenação que leva o sujeito a acreditar que faz justiça à sua condição, como promessa de libertação. Apesar de tudo, escapando às teias da opacidade e da transparência, o silêncio é redentor porque não se fixa nem é fixado. Na casa, uma grelha fechada sobre si, para continuar com a adjectivação de Krauss, barricada ao ruído exterior, é ponto de silêncio, na qual o ruído externo não habita, apenas se ouve como ausência, através dos limites impostas por janelas que cumprem um papel menor. Outro tipo de ausência, portanto, mais distante, mais indiferente é estabelecido pela linguagem, pelos ruídos externos ou pelas constantes luzes de néon (cintilantes) que

terem votado o sexo a permanecer na sombra, é o terem-se dedicado a falar sempre dele, salientando-o como o segredo” (Foucault, 1994: 38-39). Foucault acaba esta obra com uma nota céptica, é que nesta obrigatoriedade de se conhecer e produzir um discurso sobre sexo, e na culpa acalentada por o ter deixado tanto tempo na penumbra, não sucede necessariamente uma eventual libertação.

¹⁴³ Salvaguardando as distâncias que vão da proposta de Akerman para as de Ionesco, parecem-nos bastante enriquecedoras as linhas de leitura de Sontag a propósito da descoberta em Ionesco da poesia do lugar-comum aliada à falta de sentido, isto é, “[...] a convertibilidade de todas as palavras umas nas outras” (Sontag: 2004: 159). No fundo o mérito de Ionesco não é falar sobre a falta de sentido, ou sobre a não-comunicabilidade uma vez que falar sobre os assuntos é já de si algo que a arte moderna abandona a favor de pôr esses mesmos recursos em termos formais, que se traduz em Ionesco por usar “teatralmente a falta de sentido” (Sontag: 2004: 159). Este uso associado ao mecanismo de repetição faz com que as peças acabem “[...] ou no caos ou no não-ser, destruição ou silêncio” (Sontag, 2004: 160).

invadem o interior da casa. O que nos levaria a concluir que, auxiliados por uma reflexão de Ishaghpour sobre a especificidade das imagens cinematográficas, no momento em que no cinema o poder da imagem esteja subjugado às palavras, isto é, “quando a palavra e a imagem, o nome e a coisa – e ao nível dos motivos, o edifício e a natureza – coincidem no filme, é porque falamos e mostramos o único lugar onde o real e a realidade se tocam: o túmulo” (Ishaghpour, 1982: 280). Este pode ser o cinema, a casa, a grelha e o sujeito na sua relação fantasmática com o fim ou a extinção.

4.2. A mulher vulgar no cinema: a figura e o paradoxo em movimento

Importa-nos salientar que o relevo que pretendemos dar a esta obra como objecto de estudo enquanto contributo para uma noção de sujeito feminista e enquanto proposta singular no seio mais vasto do cinema, passa por cruzar duas categorias de análise: a experiência e o experimental. Já referimos sobejamente a pertinência e sentido ético e estético dos usos das actividades tradicionais das mulheres nas artes dos 60 e 70, como contributo para a criação de novos modos de olhar (Margulies, 1996: 142). Se para a personagem “a única maneira para continuar a repetir, é esquecer”, porque sem consciência de si como ser social e histórico cumpre as funções que lhe são atribuídas, para o espectador a única maneira de o reconhecer, é percepção intensamente a repetição. Neste sentido, a construção da mulher vulgar no cinema, nestas décadas, integra a ideia da figuração da mulher como ser experimental. Akerman afirma numa entrevista que dedica este filme à sua mãe e a todas as mulheres como ela, cujo destino estava associado à manutenção e estabilidade do lar. No filme, como a autora o frisa, o olhar não é neutro, é fruto de uma atitude artística crítica, como mulher artista, cuja condição face à obra passa por integrar uma consciência analítica dos modos de construção de estereótipos de género. Mas, Akerman obsta a uma leitura puramente centrada na questão feminista: “Considero limitativo ser qualificada como uma realizadora feminista. Em primeiro lugar, quase todos os meus filmes lidam com o estilo. Quando me perguntam sobre o que é *Jeanne Dielman*, digo sempre: ‘É um filme acerca do espaço e do tempo’. Provavelmente talvez seja feminista, até certo ponto, mas não se reduz a isso [...] Quando as pessoas dizem que há uma linguagem fílmica feminista, é como dizer que há apenas um único modo de as mulheres se exprimirem” (Barrowcloigh, 1984:105). Akerman prova, de facto, que não o há e que está consciente do modelo de resistência que o seu cinema propõe, cujo epítome pode ser encontrado

numa breve declaração postulada por parte da autora: “[...] Trabalho com as imagens que estão entre as imagens”. Admitindo que elas estão inseridas numa ordem hierárquica tradicional, onde há as que são válidas e as que são menores, as imagens de actividades domésticas pertencem às que são omitidas, correspondendo “ao lugar da mulher na hierarquia social” (Martin, 1979: 68).

Sem dúvida que este desafio representa para Akerman a criação de um ponto de vista e de uma estratégia narrativa que implique um novo tipo de enunciação. Em 1977 Akerman falava de “*la jouissance du voir*”, querendo definir com esta expressão um cinema que criasse um olhar que desnaturalizasse o olhar falicamente construído (Flitterman-Lewis, 1990: 20). A preocupação do feminismo em dar resposta à pergunta de “quem fala quando uma mulher num filme fala” (Bergstrom, 1999: 26) é respondida por Akerman quando afirma que “sabem quem está a olhar; sabem sempre qual é o ponto de vista, sempre. É sempre o mesmo. Mas, ... não era um olhar neutro... Não entrava até muito de perto, como não estava muito longe ... A câmara não era voyeurista no sentido comercial porque o espectador sabe sempre onde eu estava [...] Nunca foi filmado do ponto de vista do filho ou de outra pessoa qualquer. Era sempre eu” (Flitterman-Lewis, 1999:32). Não temos dúvidas de que a perspectiva é Akermaniana, assumindo um papel autoral perante a sua obra, obsessivamente centrada na regulamentação e controlo da imagem. Filmar é um acto encenado de repetição em si mesmo a filmar os gestos repetidos de uma figura no espaço. Não só as tarefas domésticas, como particularmente as portas que se abrem e fecham, quando a actividade diária obriga Jeanne a circular por entre divisões contíguas, demarcadas, fronteiras dentro de um lar, em trajectórias disciplinadas, aprendidas, controladas. É a partir de uma estratégia de transposição da face visível da realidade quotidiana que o espectador é estimulado a interrogar-se sobre o que está para além dela, isto é, o domínio do não-visível e do não-dito. Ao considerar que a sexualidade feminina é um dos pontos fundamentais de significação do filme de Akerman, Flittermann-Lewis confina a discussão do carácter feminista da obra à luz da posição que o espectador ocupa no processo de leitura ou interpretação: “O seu sentido [filme] está intrinsecamente ligado à subjectividade de cada observador, colocando assim o espectador no centro do processo de significação do filme”. Explora a questão do feminismo, sob o prisma da construção de um espectador que é sensível à experiência das mulheres e que, portanto, não é neutro: “Akerman posiciona um espectador enquanto sujeito femeal em que a sua

compreensão do filme depende de afinidades femininas” (Flitterman-Lewis, 1999: 34). Compreende-se que esta posição seja propícia a debate, porque, na realidade, como o denuncia a teoria feminista de cinema, o ponto de vista construído no cinema dominante tem sido maioritariamente masculino. Não é por acaso que, detectando as forças que subjazem ao filme, todas as leituras que dele se fizerem têm de passar irremediavelmente pelo “prazer das mulheres” (Flitterman-Lewis, 1999: 36). Marcado por um final que constitui uma surpresa para o espectador, o assassinio e sete minutos fixados num plano fixo sobre a protagonista sentada a uma mesa, Flitterman-Lewis sustenta que qualquer interpretação a fazer passará por uma modulação feminista. A imagem final, abre o leque de possíveis perspectivas: “(...) é precisamente à volta do ‘desejo irrepresentável’ (ou, quando muito, no representável ambíguo) que *Jeanne Dielman* constrói o seu clímax, deixando o espectador a contemplar infinitamente aquilo que não pode ver” (Flitterman-Lewis, 1999: 36)¹⁴⁴. Provavelmente, o único momento de *jouissance* evocado neste filme (Flitterman-Lewis, 1999:28). É uma hipótese, mas a longa pose de Jeanne frontalmente filmada pela câmara mostra uma mulher a sucumbir ao cansaço e o seu olhar (de Jeanne) não é dirigido à câmara, é um movimento de abertura e fecho sobre si mesmo, conivente com as luzes de néon provenientes do exterior (projecção silenciosa e constante do exterior no interior da casa), como registos mecânicos¹⁴⁵. Poderíamos evocar os corpos cansados ou quase inorgânicos de Becket, poderíamos falar do momento em que se instala o sentimento de finitude, de evanescência ou do vazio, mas podemos também dizer que é a suspensão reflexiva, nos termos de Ishaghpour (1986). A expressão do tempo, não é só a duração do feminino. As três horas de filme situam uma mulher, a duração do *seu* feminino como pretexto de abordagem de um tempo social, cultural, histórico onde o corpo e o

¹⁴⁴ Somos tentados a contrapor a perspectiva semiológica de Omar Calabrese, a propósito do carácter finito da representação que averigua na pintura de Hans Holbein, *Os Embaixadores*. Para Calabrese, a extensa cortina em fundo, fechada, é um sinal da “máquina da pintura” e do que está para além dela, indicador de que “a pintura, a representação, não poderão nunca abrir aquela cortina, porque mais além só está o irrepresentável”. Seja Deus (perspectivado à mentalidade de 1533) ou a morte (motivo obsessivo de Holbein, que Calabrese assume como o traço mais autobiográfico do autor na generalidade da sua obra), pensar numa verdade ou falsidade em relação ao carácter incognoscível para além da representação (que é o segredo filosófico do quadro) é inútil, pelo que a sua inteligibilidade só pode levar a duas proposições: “Se acreditamos na representação, estamos fatalmente condenados à mentira; se não acreditamos na representação estamos fatalmente condenados ao segredo” (Calabrese, 1994: 56).

¹⁴⁵ Mais uma vez este constante cintilar das luzes, equivalente ao gesto de Jeanne a abrir e a fechar as luzes dentro de casa, num hábito exagerado e compulsivo, foi equiparado a um dos efeitos muito utilizados pelos filmes estruturais, o “*flicker effect*”. Estes efeitos remetem para a questão ontológica do cinema como luz projectada, para o ritmo e movimentos mecânicos (Margulies, 1996; Mulvey, 2006, Singer, 1989).

desejo são intersecções individuais e colectivas, de relações de poder, funções¹⁴⁶ onde o tempo se projecta e se encontra numa malha fictícia e real. Pode, contudo, haver uma osmose entre a mulher e a casa, a figura e o espaço, como tão bem descreveu Ishaghpour a propósito de *Nathalie Granger*: “Habitar: o corpo da criança, o corpo da mulher inserido na morada, a imagem emanando do espaço e a figura da imagem, presença de si em cada coisa no seu lugar, ontologia e «realismo ontológico» da imagem” (Ishaghpour, 1982: 233).

A função do corpo no cinema é, para Deleuze (1999), um elemento que o leva a conceptualizar um “cinema do corpo” do qual a *Nouvelle Vague* é um arauto, e da qual Akerman é devedora. Importando a noção de “*gestus*” avançada por Brecht, desloca a questão da experiência para as relações e os elos que as atitudes do corpo desenvolvem e “[...] opera uma teatralização directa dos corpos, muitas vezes, muito discreta, porque ela se faz independentemente de qualquer papel” (Deleuze, 1999: 250)¹⁴⁷. Ora, essa “política da imagem” intimamente ligada a atitudes e comportamentos do corpo, permite pensar a questão da representação do corpo como categoria de problematização da identidade e do sujeito do cinema. A experiência do cinema das mulheres, no qual Akerman se inclui, não deixa Deleuze indiferente. Para o autor, na sua capacidade de introduzir inovações neste cinema dos corpos, o cinema feito por mulheres (e não feminista) é quase revelador de uma vontade de “conquistar a fonte das suas próprias atitudes e a temporalidade que lhes corresponde, como *gestus* individual ou partilhado” (Deleuze, 1999: 256), através de um corpo, como o próprio afirma, que nunca está no presente porque “contém em si o antes e o depois, o cansaço, a espera” (Deleuze, 1999: 246). Talvez porque o espaço das mulheres tenha sido esse privado que se instituiu em falta, o privado do espaço ilimitado. Mas por outra via, as avessas da leitura de Deleuze, diremos que a deslocação do corpo para o espaço, em que este se constitui como personagem-corpo, espaço referencial, real, se se quiser, é também o espaço que está cansado do tempo que o antecedeu ou que lhe seguirá, da interpretação e, portanto,

¹⁴⁶ No configuração da noção de poder Foucault, como já o dissemos, lembra que a instituição do poder dá-se numa trama de poderes proliferados: “O poder está em toda a parte; não que englobe tudo, mas porque vem de toda a parte. E «o» poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, não passa de um efeito de conjunto, que se desenha, que se desenha a partir de todas estas mobilidades, do encadeamento que se apoia em cada uma delas e procura, em troca fixá-las” (Foucault, 1994: 96).

¹⁴⁷ Um dos elementos que determinam a teatralidade do cinema de Akerman é, para Ivone Margulies (1996), para além da influência de Brecht e da sua noção de citação, a arte americana dos anos 60 e 70, uma vez que, esta dissolve as fronteiras entre realidade e representação levando o cinema a usar a duração do tempo real nas suas representações (Margulies, 1996:48).

afirma-se pela presença no presente, prolonga-se, extasia-se, fragmenta-se, mostra-se no seu instante. Se a centralidade do corpo, ligado à noção de cinema experimental, permite trabalhar uma nova concepção de cinema, a que Deleuze (1999) dá o nome de “o cinema do corpo”, o pressuposto da não representação de um sujeito (colectivo, porque é referente a um povo oprimido ou a uma minoria étnica) permite ao autor falar da vocação do cinema político do terceiro mundo onde supostamente esse sujeito está em falta e foi privado de voz. É um cinema onde “o povo falta”, porque elas não foram representadas e ainda não é possível representá-las, mas é um cinema apto para “contribuir para a invenção de um povo” (Deleuze, 1999: 283). Neste aspecto concordamos com Deleuze.

Temos reiterado, ao longo deste texto, esta mesma ideia no que toca ao cinema das mulheres. O debate poderá estender-se à diferenciação advogada por Deleuze (1999) da existência de um “cinema do corpo” e de um “do cinema do pensamento”, numa lógica que assenta numa dicotomia tradicional que serviu durante milénios para fixar as mulheres no reino da matéria (por oposição a espírito), da natureza (por oposição a cultura) e da irracionalidade (por oposição a pensamento)¹⁴⁸. Neste sentido, rever a experimentação cinematográfica à luz destas noções é rever o entendimento desse *gestus* de que Deleuze fala e com o qual as feministas se debatem, encenado num espaço em que se entrecruzam os ritmos, actos e sensações da quotidianidade a par dos da dimensão do cerimonial: “Estes dois pólos, o corpo quotidiano e o corpo cerimonial, são descobertos e redescobertos no cinema experimental” (Deleuze, 1999: 249). De alguma maneira, estes dois estados do corpo, ambos não progressivos mas mecanizados, sofrem, nos filmes de Akerman, de uma tensão entre o figurativo e o abstracto, naquilo que o primeiro tem de impulso documental e realista, e naquilo que o segundo tem de fruição estática e distanciada. Cairemos novamente na oscilação entre o familiar e a estranheza, a presença figurada e ausência abstracta do corpo, que é também recusa de encarnação. *India Song*, de Marguerite Duras, incita Ishaghpour (1982) a advogar que nele há uma permanente recusa de encarnação, em todo o filme. Quanto à personagem principal, diz-nos que ela se constitui não numa ligação com ela própria, mas na relação com uma ausência, algo que em Jeanne também se presente. Deste modo, o rigor

¹⁴⁸ Krauss fala exactamente dos usos na arte minimalista ou conceptual, di-lo a propósito de Sol Lewitt um artista no limiar dos dois movimentos, que mais do que uma racionalidade auto-controlada, a fórmula repetitiva é emblema de uma compulsão neurótica, tal como as personagens beckettianas, nas suas deambulações, assim o denunciam.

formal e o carácter performativo – estilizado, para usar o termo de Butler – da personagem de Jeanne contribuem para a sua desencarnação, entendido como des-subjectivação, desfamiliarização e distanciamento. O que nos permite entender a ruptura entre a presença do corpo como sensualidade e subjectividade e a sua presença como pensamento. Poderíamos fazer nossas as elucubrações de Ishaghpour acerca do filme *Camion*¹⁴⁹, também de Duras, em que o pensamento sobre o cinema é o da impossibilidade que se desenha entre o discurso e o seu outro (não-conceptual), entre a realidade e a sua utopia (revolução) dados por uma visão (reflectida) indirecta porque se faz através de um discurso sobre outro discurso. Segundo Ishaghpour (1986), ao tratar da modernidade no cinema como interrogação sobre a imagem onde inclui Akerman¹⁵⁰, ao cinema clássico tradicional, em que a ideia inspiraria um desfecho ou perenidade, contrapõe-se o cinema da modernidade no qual se recusa a homogeneização das formas e das normas: “O «suspense» caracterizava o cinema clássico, a modernidade cinematográfica constringerá a visão ao suspense reflexivo” (Ishaghpour, 1986 : 44). É portanto, mais do que uma obra, uma experiência. É o que nos é dado a ver no quadro final, na imagem fixa, em estase, de Jeanne, frente à câmara, momento sustido, que tal como Deleuze o define, a partir da sua noção de imagem-tempo, é uma visibilidade do próprio tempo revertido, no qual o presente se volta para o futuro, mergulhando no passado. Neste sentido, ele escaparia a uma noção vanguardista, onde do presente se vislumbra um futuro. E também se afastaria de um retorno à origem, uma originalidade, como nostalgia. Antes, esta imagem-quadro “[...] esta enfática paragem providencia o cinema com um segredo, com um passado escondido que pode ou não encontrar o seu caminho para a superfície [...] Mas, tal como o autómato bonito, um traço residual de imobilidade ou a sugestão de imobilidade dentro do movimento sobrevive, algumas vezes engrandecida, algumas vezes ameaçadora” (Mulvey, 2006: 67)¹⁵¹.

Porém, se qualquer encruzilhada (para torcer um pouco as nomenclaturas usadas até agora) não é necessariamente um fim, mas certamente uma paragem, suspensão ou intervalo (não perdição) a partir da qual tudo pode começar (e poderia começar por cair no vislumbre utópico), qual a explicação para esta delonga (três horas de repetições de

¹⁴⁹ *Camion* regista uma conversa tida entre a autora, Duras, e o seu actor, Gerard Dépardieu, em torno de um filme que não está a ser rodado, constituindo, então, como reflexão sobre a impossibilidade de uma aspiração (do cinema).

¹⁵⁰ Outros nomes avançados pelo autor: Antonioni, Resnais, Godard, Straub, Sybeberg, Kluge, Angelopoulos, Rocha, Wenders, Bene, Ruiz, Warhol, Oshima, Yoshida, Snow, Robbe-Grillet, Duras, Rivette e Oliveira, entre outros (Ishaghpour, 1986: 45).

¹⁵¹ Cf. Sobre o quadro dentro do quadro o tópico “Laura: dramas do espaço” (Grilo, 1997: 305-312).

gestos com pequenas ocorrências descontínuas)¹⁵²? A resposta poderia ser encontrada no comentário de Deleuze à pergunta que ele próprio se colocou: “O que se passava no tempo da câmara fixa?” (Deleuze, 1996: 39). Nesse tempo, o enquadramento era frontal e único onde “[...] não há comunicação de conjuntos variáveis reenviando uns para os outros” (Deleuze, 1996: 39). Há, pois, uma determinação de espacialidade em que a imagem é em movimento (frente à câmara) ainda antes da chegada daquela que Deleuze designa por imagem-movimento¹⁵³. Quando Akerman, como vimos acima, dizia que o seu olhar não era voyeurista, incluía a escolha da frontalidade da câmara ou a montagem como estratégias que não se identificam com uma ideologia que promove a imperceptibilidade do dispositivo. Antes pelo contrário, eles fomentam o retorno ao dispositivo, e ao ampliar os mecanismos usuais das estratégias ilusionistas (as elipses que ao contrário de constituírem um sutura da passagem do tempo, são evidenciadas e portanto chamam a atenção para a dimensão temporal), denunciam-nos na sua ficcionalidade. Razões pelas quais este filme se identifica, claramente, com uma linhagem de cinema e de arte que privilegia a construção do cinema aliada ao conceito, à desfamiliarização e à experimentação. Propósitos estético-formais, que no caso de uma proposta feminista se destacam por englobar uma imagética “refractiva, reflexiva e

¹⁵² Dominique Paini escreveu em 1985 um artigo sobre o inacabado/incompletude como marca fundamental de toda a arte do século XX e sinal do sentimento angústia. A ruptura da *Nouvelle Vague* deu-se da maneira como essa indecibilidade foi inscrita no argumento, na mise-en-scène, na filmagem e montagem: “Dramatizar as faltas por elipses narrativas, diferir/adiar o fim de um desejo não encerrando uma ficção, abrir uma obra para que, através desse falhanço total que constitui uma incompletude, a vida aí se precipita e acaba ela mesma a tarefa. Utopia moral e escolha de estilo [...] Mas ainda não se trata de constatar o abismo que separa a representação de um real desejável; como certos filmes são marcados pelo vestígio ou a sua forma «em destroços» (encontrados na sucata, como diria Godard) seriam os restos da experiência desse abismo.” Paini ao dar o exemplo das séries ou folhetins de Feuillade, como modelo exemplar dos inícios do cinema que mais contrariaram a ideia de fecho, fá-lo sem fundamentar esta opção no facto de as obras se constituírem estruturalmente como série, sem impor um encerramento a cada episódio. A sua leitura de Feuillade é outra, acredita que o autor cria um modelo de incompletude nas suas obras, ao promover o relançamento constante dos seus filmes através de inúmeras “aberrações” da *mise-en-scène*. Paini foge de uma argumentação que serviu os discursos desconstrutivistas dos anos 60 e 70, para ele, pseudo-vanguardistas, que ao pretenderem dar a liberdade ao espectador de encerrar o sentido não expresso da obra, não lhe conferiam um fim. É a Rivette que atribui o mérito de desenvolver não a concepção de um final incerto, mas sim a de uma obra de finalidades incertas. A sua incompletude é mais espessa e não se apoia num final de filme, ela é, pelo contrário, o reflexo de um processo que vai ao encontro do sentido que Maurice Blanchot exprime como “a claridade do começo e a obscuridade da origem”. Seria esta claridade a razão do prazer que de certa maneira fica comprometido com o medo de que ao concluir-se seja o que for, algo também morre nesse momento. A incompletude seria sob este prisma a forma de evitar essa morte. No *Tout Une Nuit* de Akerman, Paini vê uma “continuidade de acabamentos provisórios” que “afastam assim a fatalidade metonímica do registo cinematográfico clássico”.

¹⁵³ A imagem-movimento passa a existir quando o movimento não é oferecido pelo movimento das personagens ou objectos frente à câmara, mas quando os planos podem, enquanto noção de movimento cinematográfico (intrínseco ao cinema) em que as partes se articulam como todo, apresentar imagens-movimento através de duas vias: o movimento da câmara e o exercício da montagem.

reflectida”¹⁵⁴, numa constante tensão entre os mecanismos da expressão e da percepção. Afastado de uma estética que, na sua candura, acredita que aproximar a imagem do cinema às realidades da experiência empírica será o meio mais eficaz para intervir ideologicamente nessa realidade, o que este filme vem testemunhar é a qualidade ideológica simultaneamente evocativa, autotélica e experimental do objecto de arte. A sua ambiguidade, para retomar o pedido de Mulvey para o cinema feminista não reside, assim, no conteúdo temático ou na adaptação de estilos específicos, mas na liberdade criativa necessária para que um cinema feminista seja um cinema experimental que invoque um ser experimental, nos termos em que o entende Jean-Louis Schefer, ao aliar filme e espectador numa experiência sensível: “Não acredito na realidade do filme (a sua verosimilhança não é importante). E, no entanto, por isso mesmo, estou na sua derradeira verdade. Esta não se verifica senão em mim, não por uma referência última à realidade; antes de mais, ela não é senão uma modificação de proporção do visível da qual eu seria, sem dúvida, o juiz derradeiro, mas é o corpo, a consciência experimental” (Schefer, 1997: 17). Contrariaria esta posição o peso da experiência da condição das mulheres num cinema feminista? Não. Antes estabelece-se um cinema de ambiguidade, numa reformulação do experimental que não dispensa a noção do género, antes pelo contrário, ao torná-lo performativo, torna-o também experimental. Uma retórica crítica distópica, que se envolve numa desconstrução do passado, tal como é visível em *Jeanne Dielman*, não se projecta, nem nos projecta, no cepticismo ou no utopianismo, mas sim na experiência ela mesma de que o corte (crime) na continuidade da tradição (sistema, código, enquadramento) se coloca e nos coloca em ruptura. Em crise, num projecto inacabado. Por isso, o cinema deste filme, é um cinema de sujeitos, personagens, espectadores e espaços em transição.

4.3. Enquadrar ou aprisionar: A paragem interdita no tempo das imagens

Seguindo uma abordagem fenomenológica do processo de ver cinema, Vivian Sobchack (1992) chama a atenção para a experiência relacional unilateral, familiar e intensa que se estabelece entre a experiência de um “outro” e a do próprio espectador: “Através da direcção da nossa visão, nós respondemos em retorno à expressão cinematográfica perante nós, usando uma linguagem visual que também é táctil, que possui e agarra activamente a expressão perceptiva, o visto, a experiência directa desse “outro”

¹⁵⁴ No ponto seguinte poderemos entender o porquê destas adjectivações.

anonimamente presente, sensorial e senciente” (Sobchack, 1992: 9)¹⁵⁵. Esta perspectiva do cinema como experiência corporal perceptiva permite descrever o que as artes dos anos 60 e 70, como o Minimalismo, Arte Conceptual e a performance entendiam o processo experiencial do espectador com a obra - a distância entre um e outro era abolida em termos espaciais (a hierarquia objecto/acto artístico deixava de fazer sentido). Por outro lado, o próprio filme incorpora a experiência também ela perceptiva das instâncias autorais pelo que “[...] a experiência directa e a presença existencial no cinema pertencem tanto ao filme como ao espectador” possibilitado por um espaço de partilha (Sobchack, 1992: 9). Admitindo que se está perante um sistema comunicacional, o cinema na sua actividade de percepção e expressão (cria sentido e significa-o) reúne tanto uma vertente centrada do filme – *Here, where eye (I) am*¹⁵⁶ – como uma descentrada posição de partilha – *Here, where we see* – na qual embora filme e espectador estejam em conjunto, o espectador terá sempre um experiência desdobrada uma vez que ele não é a realidade do filme – *There, where I am not*. Negando uma experiência ingénua do cinema, ou a sua hipótese como cinema da ilusão, esta posição também relativiza as abordagens demasiado ancoradas e crentes nos processos psíquicos que a metodologia psicanalítica promove. O que Sobchack sugere é que o carácter reversível da natureza da percepção cinematográfica implica um certo tipo de negociação entre o filme e o espectador, em que este “[...] contribui e realiza constituição da sua significação experiencial”. Assim, “ver um filme é, simultaneamente, uma experiência directa e mediada de uma experiência directa como mediação” (Sobchack, 1992: 10). É a sua natureza perceptiva que produz a faculdade da experiência, e a expressiva a de significar num processo de significação que actualiza o sentido de existência como vivida, mais do reflectida, e, corporeamente envolve-se no mundo. Usámos desde preâmbulo para oferecer uma curta vista de olhos sobre a forma como a teoria do cinema não se poupou a metáforas que indiciam a objectivação de uma visão encarnada. Sobchack chama atenção para o carácter sistemático, codificado, que ela tem na mediação da expressão e percepção cinemáticas. As metáforas são bem conhecidas: O quadro e a janela a ilustrar as posições antitéticas da teoria de cinema clássico e o espelho a reflectir-se na teoria mais contemporânea. O radical comum é a figura rectangular que delimita o campo de visão. Na sua demanda do sentido

¹⁵⁵ Numa pequena referência a Deleuze, a autora critica que a sua posição, negligencia a experiência cinematográfica numa situação encarnada entre espectador e o filme.

¹⁵⁶ A tradução para português anula o jogo homónimo do eye, olho, com o I, eu: Aqui onde olho eu sou.

ontológico do cinema, os formalistas ao metaforizar o cinema no *quadro*, acentuavam o exercício de domesticação, bem como o controle artístico/técnico e a significação expressiva no processo de tratamento da referencialidade e sentido das imagens cinemáticas, embora reconheçam a natureza perceptiva do processo (idealismo transcendental; subjectividade sem os constrangimentos do mundo). Na mesma procura, porém, em sentido inverso, a tendência realista, embora acredite no potencial expressivo da câmara para captar o sentido do mundo a operar-se por uma *janela* concentra-se na “pureza” e “abertura” do meio (realismo transcendental; objectividade sem a intervenção nociva do ser humano). Por último, a vocação do cinema como *espelho*, aponta para uma síntese das duas anteriores traduzidas pela natureza “refractiva, reflexiva e reflectida” do cinema, acreditando agora que o sentido não está propriamente no objecto em si (texto) mas é predeterminado pelo aparato e pela ideologia, em que o filme é tomado por uma mediação (determinismo transcendental). Esta sintetização fundamenta-se nos argumentos veiculados pelos discursos da psicanálise, da linguística e do neo-marxismo formulando uma retórica crítica em que o cinema é entendido como ilusionista e coercivo e embora ela possa “justificar a representação cinemática não pode explicar a actividade original da significação cinemática” (Sobchack, 1992: 10). É por isso que a autora salienta o espectro restritivo da hipótese de se criarem novas “linguagens” (onde se incluem as reclamadas pela teoria feminista de cinema) contra os vários determinismos ideológicos de que o cinema é veículo, a partir desta retórica crítica que subtrai toda a liberdade expressiva e perceptiva do espectador e projecta no cinema toda uma experiência de patologia, perversidade e manipulação.

A centralidade desta visão foi, pois, materializada por metáforas que podem pensar o retorno à origem em que o cinema mudo se confrontava com a necessidade básica e primeira da câmara: enquadrar o mundo, isto é, esse algo exterior que se situa frente à câmara e que é em si a forma da própria imagem¹⁵⁷. Como momento inaugural, enquadrar é o primeiro dos muitos momentos que em seguida se duplicam no ecrã. No fundo, tal como a grelha, o acto de visionamento no cinema é sempre o comprovativo de um outro acto e, nesse sentido, ele não pode nem deve ser tido como experiência original, mas como acto de actualização de um outro, anterior a si. Noutra perspectiva, semelhante à da grelha, o enquadramento é aquilo que fixa a visão numa ordem estática,

¹⁵⁷ Deleuze (1996) no início da *Imagem-Movimento* põe a questão do gesto inicial (e novo) do cinematógrafo como imitação da percepção natural porque a câmara estava fixa, o que fazia do plano uma instância espacial e imóvel na sua forma.

em que o objecto que é visto permanece estável. Como Sobchack comenta, nesta imobilidade, “a troca e reversibilidade da percepção e da expressão (tanto no filme como no espectador) são suprimidas, assim como o são as fundações intrasubjectivas e intersubjectivas da comunicação cinematográfica” (Sobchack, 1992: 10). É, portanto, uma figura em reverso do próprio movimento, e daí a sua qualidade como figura de temporalidade, porque é fixação e suspensão. Mas, enquanto que para Krauss a grelha estimula o movimento centrípeto e centrífugo, para Sobchack as metáforas do cinema só indirectamente é que o fazem.

Retornemos um pouco atrás para esclarecer o que é de facto o enquadramento. Deleuze (1996), numa caracterização do enquadramento começa por o definir como “um sistema fechado” “geométrico ou físico” de delimitação de superfície, no qual existem um conjunto de coordenadas e de variantes que vão tomar parte do que em profundidade preencherá o campo. Nele podem-se encontrar diferenças de forma ou concepção. Uma primeira classificação divide-se entre duas tendências plásticas, saturação e rarefacção, correspondendo, respectivamente a uma maior ou menor intensidade de elementos do que o campo dá a ver e a ler, isto é, o que informa. Como limitação ou como sistema fechado identificam-se duas espécies: matemático/geométrico ou dinâmico/físico. No primeiro caso, equivale a uma determinação do enquadramento e dos seus limites pré-estabelecida em relação a coordenadas escolhidas ou variáveis seleccionadas que formam uma unidade interna de linhas (paralelas e diagonais) e de massas em equilíbrio no qual o movimento encontra uma invariante, ou, no segundo caso, sendo-lhe posterior, isto é, configurando-se de acordo com as exigências ou as demandas corpo na sua existência (seres e objectos). É no enquadramento geométrico, no qual se acentuam as distinções geométricas (linhas, figuras, regras ou actos geométricos), que Deleuze dá os exemplos das portas, das janelas, dos guichets, dos espelhos, enfim, toda a imagem que remete para o enquadramento dentro do enquadramento¹⁵⁸. Nestas escolhas e através delas, como lembra Deleuze, os cineastas tendem a apegar-se ou a eleger uma ou outra, opera-se a separação enquanto, simultaneamente, se dá a reunião das partes que constituem o todo. Ora, nesta classificação de Deleuze temos a sensação de que não é possível escapar à dualidade dos conceitos por ele avançados. Ainda que um filme não tenha que ser cativo

¹⁵⁸ Em *Jeanne Dielman* os *décors* e os objectos replicam ao infinito as linhas simétricas rectangulares/quadrangulares: janelas, roupeiro, mesas, vitrine, quadros de parede, chão e paredes de azulejos em rectângulos (cozinha e casa-de-banho), a própria banheira, o elevador. A nível dos objectos podemos destacar: camisola que Jeanne tricota para o filho, revista, jornal, carta, cubos de açúcar.

de um só tipo de enquadramento, a verdade é que, conceptualmente, o enquadramento como limitação está limitado ao antitético. Mas, tal como a avaliação de Krauss da grelha, na sua relação interior/exterior, o enquadramento também está condenado ou a ser uma amostra de um todo mais vasto (ao qual se poderia ligar num movimento centrífugo), ou é recortado de um todo, em que o exterior penetra o interior e o remete para si, para a sua condição. Também a grelha é um campo de concentração de dualidades.

Voltemos a Jeanne Dielman, um nome, e a Quais du Commerce, 23, uma morada. A nossa grelha-enquadramento está definida por um corpo e por um espaço. Se Akerman tem uma verdadeira compulsão pelo enquadramento, e como tal pelos limites fixados pelo espaço, tentemos enquadrá-la num dos pólos destas dualidades. Sem hesitações diríamos que os seus enquadramentos são geralmente rarefeitos (não saturados) matemáticos/geométricos (não dinâmicos/físicos), de acordo com as classificações de Deleuze, e que são recortes centrípetos, de acordo com Krauss. Como totalidade teremos uma descrição de um cinema que privilegia a organização das linhas geométricas dentro do campo de visão, o enquadramento dentro do enquadramento e o sistema fechado ao exterior (em que do exterior provêm impulsos mínimos), reafirmando o campo da imagem como receptáculo das linhas e das massas geométricas. A invariante dentro do movimento seria, de facto, encontrada na repetição geométrica dos movimentos de Jeanne. Porém, se pensarmos nas metáforas que Sobchack classificou, diríamos que este filme atravessa as três metáforas sem permanecer numa dualidade expressão/percepção ou situar-se apenas na grande hipótese de metáfora que seria a penúltima cena do filme em que frente a um espelho, Jeanne se veste e reflectido, de igual modo, está um homem, um cliente com o qual ela havia tido relações sexuais e que, depois de a olhar sentado na cama, se reclina, deitando-se. Após uns segundos, Jeanne levanta-se e com a tesoura que jazia ao pé do retrato do casal (Jeanne e o marido já falecido) mata o homem. Nesta cena, pela primeira vez, o quarto até aí fechado ao espectador nos momentos em que Jeanne recebe clientes, a habitual frontalidade do enquadramento é, autenticamente, saturada pelo reflexo do espelho que reorganiza, de modo imprevisto, as coordenadas do espaço-tempo e do “texto” em si. A morte ou o acto final para que esta cena remete, não é o resultado ou clímax de uma série de acontecimentos prévios, mas a ocorrência mais visível (séria, na sua irreversibilidade) de outras tantas sem o mesmo grau de dramaticidade ou efectividade (o botão mal apertado do roupão de Jeanne, o seu cabelo desalinhado, a comida

queimada, ocorrências observadas pelo espectador dentro do filme, o filho). A ordem é interrompida por Jeanne, daí o carácter ideológico da construção destas imagens, concorrendo para a problematização da ocorrência fracturante (transgressora, pontual e fatal) num contínuo aparentemente ordenado (patriarcal). Mas esta era já uma suspeita presente em todo o filme, em que tanto a vertente formalista (valorizando a expressão do meio) ou realista (valorizando a percepção admitida pelo objecto fílmico), se sintetizam na vertente do filme como mediação, estabelecendo um patamar de significação em que o espelho presente na imagem – reprodução eternizada da imagem codificada – não tem de ser só metáfora do cinema ou da condenação da mulher à condição de objecto de visão, nem a tesoura – significante de um significado psicanaliticamente predefinido como falo; ou simbolicamente traduzido como corte ou separação – tem de ser símbolo de comunicação de conteúdo¹⁵⁹. Akerman, embora não descarte o “texto” em si, como se pode verificar nesta cena, em que o conteúdo ideológico se imiscui através de elementos de carga metafórica ou simbólica, ao participar de uma retórica crítica, não compromete o encontro com novas “linguagens”, com um espectro mais alargado de inteligibilidade. Neste caso, ao contrário do que Sobchack vaticina, o feminismo não tem de ficar encerrado nos seus discursos ideológicos como constrangedores da criatividade artística e o espectador pode experienciar o além do “texto”. Neste plano, o que permanece como resquício do acto perpetrado por Jeanne, é a imobilidade inanimada do corpo do homem, agora reflexo especular à mercê da surpresa do espectador. Se houve alguma coisa que se transformou desde o início do filme, é este momento a sós com esta imagem. O olhar inverteu-se. Se, a propósito das representações tradicionais da mulher e da sua relação especular, Berger (1982) nos lembra que a função do espelho “era a de forçar a mulher a tratar-se a si própria, em primeiro lugar e essencialmente como visão” (Berger, 1982: 55), a ilusão da imagem como real, a confirmar a qualidade icónica da mulher ou enquanto fetiche,

¹⁵⁹ Numa entrevista dada em 1966, Carl Andre, um famoso artista minimalista, ao tecer algumas considerações atinentes ao processo que envolvia um trabalho seu em madeira, relativiza a validade da peça antes e depois de ser feita em termos do trabalho de talhe: “Até uma certa altura eu estava a cortar as coisas. Depois percebi que o que eu estava a cortar era o corte. Em vez de cortar no material, uso-o agora como um corte no espaço”. Foi esta revelação que o levou a largar a acto de cortar (retirar) e construir (acrescentar) (Batchelor, 2000: 249). Ao contrário desta posição, se o cinema não usasse do corte seria um infundável longo plano, como alguns projectos de Andy Warhol nos anos 60 radicalmente puseram em cena, se o feminismo não reclamasse um corte as mulheres eternizar-se-iam como modelos nos moldes patriarcais, mas de André fica a tentação de no cinema poder pairar essa ideia de um corte no espaço e no tempo, passível de ser encontrado na austeridade precisa de *Jeanne Dielman*, ainda que se faça de imagens de corte.

então, neste momento do filme, a qualidade semiótica da imagem, o seu valor literal ou simbólico subvertem-se. Há, por assim dizer, um “desenquadramento” do olhar convencional de género em que a perspectiva em profundidade, qualidade clássica renascentista, coincide com a morte da supremacia do olhar masculino sobre o corpo da mulher. O lugar canónico muda de lugar, ou é destruído. Talvez este seja o momento do filme em que a sugestão de ampliação (há uma abertura do espaço dentro do espaço), a contrariar a opinião de Singer, coincide com um gesto de destruição, de corte numa continuidade codificada, reiterando muitos gestos na história de arte que se impuseram pela sua radicalidade.

Se uma história de arte feminista se pauta por compensar as omissões estruturais do cânone relativas às mulheres (Pollock, 2002: 213), neste filme, a omissão estrutural é finalmente revelada no momento em que o tema da sexualidade se torna explícito, isto é, deixa de ser um espaço-tempo elíptico para passar a ser visível e literal. Nesse momento, o desejo falocêntrico é alvo de uma nova morte: da imagem do marido fixada num retrato, como arquivo morto (instituição do casamento), passa-se à imagem fixada do cliente morto (instituição da prostituição).

O crime, gesto inaugural como impulso de supressão de uma matriz, faz da cópia (cliente) uma versão quase paródica do original, muito embora, após o crime, original e cópia permaneçam como fantasmas. Como diz Akerman, numa entrevista de 1977, “se Jeanne destruiu, simbolicamente, o falo, a sua ordem ainda continua visível em todo o seu redor” (De Lauretis, 1987: 132). O acto criminoso tenta, assim, pôr um fim a esta ordem.

No entanto, o poder sobre o olhar registado pela câmara prossegue como clivagem em que a realidade representada perde o seu peso como representação do real, porque na equivalência entre o conteúdo representado e as propriedades fílmicas, como temos vindo a explicitar, cria-se a distância entre o mundo representado e o autor da representação. A repetição e disrupção de Jeanne não é, com efeito, a mesma que a da câmara. Jeanne supostamente deseja e resiste à mudança, Akerman supostamente exige mudança. Ambas em transição.

“[...] que a diferença sexual caminhe para o limite do seu apagamento ou deva redistribuir-se de um modo diferente é da ordem de um devir que não se justifica nem pelo passado nem por um destino inscrito no céu. ‘Que quer uma mulher?’ é uma pergunta que nunca tinha sido feita e que não encontra resposta numa representação. [...] Implica que cada mulher esteja doravante em posição de destinadora e não apenas de destinatária da palavra e, portanto, de co-autora, co-actriz da diferença dos sexos”.

Françoise Collin

CONCLUSÃO

Tentámos neste percurso, delinear um mapa contextual das artes e de alguns traços do pensamento contemporâneo ocidental que problematizam as sucessivas rupturas ocorridas num devir histórico e cultural que teve os seus inícios no final do século XIX e se prolongou até às décadas de 60 e 70. Este é o momento em que o feminismo se expande e as mulheres, de uma forma mais intensa, começam a participar em áreas que até aí lhes eram vedadas. Nesta emergência teórica e prática nasce um novo paradigma: a ideia de um sujeito mulher. As artes, tal como todas as outras dimensões da vida humana, viram-se impregnadas deste novo ímpeto. Daí que, na análise da modernidade elaborada por Calinescu, tivéssemos assumido que a arte feminista é uma sexta face, acrescida às cinco que o autor contempla. Mas, as artes feministas não dispensam, como vimos a ambiguidade e a diversidade, a terem um rosto. Este não corresponde a um estilo definido ou invariável.

Fomos, também, ao encontro da perspectiva de Butler, partilhando da sua opinião segundo a qual a proliferação dos feminismos não são um sinal de fracasso de uma teoria política feminista, mas sim um caminho que visa desconstruir as naturalizações ou o carácter estável das convenções sociais: “Assim, o estranho, o incoerente, o que ‘sai fora’, dá-nos uma maneira de compreender que o mundo das categorias sexuais aceite como verdadeiro é construído e que, de facto, podia ser um mundo construído diferentemente” (Butler, 1999: 140).

Neste mundo, as noções de sujeito e do espaço que é habitado correspondem a espaços transitórios, incompletos, performativos, constituídos pela soma total das suas aparências, mais do que a expressão de uma unidade fundamental. De Lauretis (1984: 36) afirma que novas narrativas podem inverter ou reverter esta estrutura, podendo um cinema feito por mulheres utilizar estrategicamente as potencialidades da auto-consciência, para contrariar esse apelo à feminilidade, passiva e subestimada, com o seu corolário de violências várias, tão frequente no cinema clássico. Quer se considere, por um lado, o poder ideológico do cinema sobre o espectador ou, por outro, a sua capacidade de criar significados, um cinema *engagé*, consciente de ser minoritário, é sempre um cinema votado à transgressão e daí a ligação de um impulso feminista nas artes como uma “potência de diferença”. Este cinema, em termos deleuzianos, faz-se de repetição. Esta repetição não é um retorno ao mesmo, mas um processo experimental, uma singularidade contra um geral.

A figuração da grelha permitiu-nos ter uma invocação visual de um modelo sujeito à repetição, no qual podem ser inscritas infinitas variações. Uma figuração do sujeito feminista moderno configura-se como presença disruptiva na estabilidade da grelha. Daí que o cinema feminista tenha necessariamente de passar pelas estratégias “tradicionais” das vanguardas, no seu espírito *contra-corrente*. Procurámos demonstrar, através da teoria de cinema feminista, como estes eixos se cruzam num movimento de recriação e de repetição, amplificados como matéria reflexiva, indispensáveis a uma análise e compreensão das práticas e teorias feministas dos anos 70.

É nessa enigmática persistência do olhar que insiste sobre o visível, que se é seduzido ao retorno, às origens do que é ser sujeito e imagem, numa demanda que obriga à pausa, à pose e à estase. Nesta, procura-se, assim, conciliar os vectores incontornáveis das manifestações artísticas como condição material e incorporada, da qual a vida não se imiscui, isto é, a condição situada e fictícia – no espaço e no tempo – de toda a experiência e suporte. Não está longe disto o intuito dos feminismos nas mais variadas das suas incursões. Por isso, Jeanne Dielman convoca a problematização da natureza da imagem cinematográfica na sua dimensão ontológica, colocando o cinema como sujeito de si próprio. Este cinema partilha da natureza da arte quando esta “[...] apanha um pedaço de caos num enquadramento, para formar um caos composto que se torna sensível” (Deleuze, Guattari, 1992: 180). No cinema patente em *Jeanne Dielman*, paradoxalmente, um filme que, como vimos, estabelece-se pela compulsão do enquadramento, numa regulamentação do campo visível, toda a obra foge e toda a vida foge. Ao falarmos de um sujeito, ele assemelha-se aos corpos bailarinos ou autómatos de Akerman, à própria Jeanne, aparentemente com vida ou aparentemente morta, numa equivalência corporal em que “o corpo do sujeito não está privado de sentido, mas privado de centro”¹⁶⁰. Essa falta de centro, tornada inteligível, gera a tensão entre o controle e o excesso, entre a imobilidade e o movimento, entre a fixação e a transição. De todas estas oscilações, nunca dualistas, esboça-se o pensamento contemporâneo da indiscernibilidade, da incerteza paradoxal que, em Akerman, corresponde a um sentimento de (não)habitabilidade. O paradoxo é transportado pelo corpo e pela imagem que dele se faz, corpóreo e desencarnado, simultaneamente.

Vimos e confirmámos em “variações sensíveis”, uma longa linhagem do pensamento e das artes que se tenta pensar nos instantes fracturantes em que se instala

¹⁶⁰ Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir* (França: Edições Gallimard, 2005).

uma desordem na ordem, a instabilidade na instabilidade, uma diferença na repetição. Por outras palavras, “[...] o artista luta não tanto contra o caos (que ele convoca com todo o desejo, de uma certa maneira), mas mais contra os «clichés» da opinião. O pintor não pinta numa tela virgem, nem o escritor escreve numa página branca, mas a página ou tela estão, desde logo, de tal modo cobertas por «clichés» preexistentes, pré-estabelecidos, que é necessário antes de mais apagar, limpar, laminar, ou até rasgar para fazer passar uma corrente de ar vinda do caos que nos traz a visão” (Deleuze, Guattari, 1992: 178). Neste sentido, este filme de Akerman suscita aquilo que preside à reflexão deleuziana, isto é, explorar a trajectória que se perfaz do conceito à imagem e da imagem ao conceito. Por fim, no último capítulo, as metáforas a que nos referimos constituem explorações que, à semelhança das torções de Deleuze, procuram prover o cinema de uma reflexividade estética e filosófica. A possibilidade de utilizarmos as metáforas e de sobre elas reflectirmos – tal como se observa ao longo da história do cinema – faz delas matéria transgressiva. Foi com este ponto de vista que nos fixámos em *Jeanne Dielman*.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Documentais

Akerman, Chantal, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975; Argumento: Chantal Akerman ; Imagem: Babette Mongolte, Bénédicte Delsalle; Montagem: Patricia Canino; Decoração: Philippe Graff; Elenco: Delphine Seyrig (Jeanne Dielman), Jan Decorte (Sylvain Dielman); Produção: Paradise Films (Bélgica), Unité Trois (Paris); Tempo de duração: 200 minutos; Cópia colorida em 35mm

Bibliografia secundária

ANDREW, Dudley,
1984, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press

ANTÓNIO, Lauro,
1977, *Conversa com Chantal Akerman*. Festfigueira, 8-9

APARICIO, Elena Casado,
1999, *A Vueltas con el sujeto del feminismo*. Política y Sociedad, 30, 73-91

ASHLEY, Kathleen, GILMORE, Leigh, PETERS, Gerald, (ed.)
1994, *Autobiography & Postmodernism*. Boston: The University of Massachusetts Press

AUBENAS, Jaqueline (ed.),
1995, *Homage a Chantal Akerman*, CGRI, 5-12

BARKER, Jennifer M.,
1999, *The feminine side of New York: travelogue, autobiography and architecture in News from home* in FOSTER, Gwendolyn Audrey (ed.), *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman*, Wiltshire: Flicks Books, 41-58

BARROWCLOIGH, Susan,
1984, “*Chantal Akerman: Adventures in Perception*”. MFB, 603, 104-105

BARTHES, Roland,
1981, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70
1976, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Edições 70

BATCHELOR, David,
2000, *Minimalismo*. Lisboa: Editorial Presença

- BERGER, John
1982, *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70
- BERGSTROM, Janet,
1977, Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles by Chantal Akerman.
Camera Obscura, 2, 114-118
1999a, *Keeping a distance*. S & S, 11, Novembro, 26-28
1999b, *Invented Memories* in FOSTER, Gwendolyn Audrey (ed.), *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman*, Wiltshire: Flicks Books, 94-116
- BONITZER, Pascal,
1999, *Le champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma - Gallimard
- BRAIDOTTI, Rosi,
1994, *Nomadic Subjects, Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nova Iorque: Columbia University Press
- BUTLER, Judith,
1990, "Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse" in *Feminism/Postmodernism*. Nova Iorque: Routledge, 324-340
1999, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova Iorque: Routledge
2000, "Subjects of Sex/Gender/Desire in Psychoanalysis and Woman a Reader". Londres: Macmillan Press Ltd, 309-322
- CALABRESE, Omar
1994, *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Catedra
- CALINESCU, Matei,
1999, *As Cinco Faces da Modernidade, Modernismo – Vanguarda – Decadência – Kitsch – Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega
- CHADWICK, Whitney,
2002, *Women, Art, and Society*. Londres: Thames & Hudson
- CERTEAU, Michel de,
2005, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, França: Éditions Gallimard
- CHAMPETIER, Caroline,
1978, *Rencontre avec Chantal Akerman* in Cahiers du Cinéma, 288, Maio, 52-61
- COLLIN, Françoise,
1982, "Cadres, Cadrages et Encadrement" in *Chantal Akerman, Ateliers des Arts, Cahiers*, nº1
1991, "Diferença e Diferendo. A Questão das Mulheres na Filosofia. In UBY, Georges e PERROT, Michelle - *História das Mulheres. O Século XX*. Lisboa: Círculo dos Leitores, vol V, p. 313-348

- COSTA, José Manuel,
2004, *Questões do documentário em Portugal* in FIGUEIREDO, Nuno, GUARDA, Dinis (eds), *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa: Número-Arte e Cultura
- DELAVAUD, Gilles,
1981, *Les Chemins de Chantal Akerman* in Cahiers du Cinéma, 322, Abril, 5-6
- DE LAURETIS, Teresa,
1984, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics*. Cinema, Indiana University Press
1987 – *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press
- DELEUZE, Gilles,
1996, Cinema 1, *L'Image Movement*. Paris: Les Éditions de Minuit
1997, *Cinéma 2, L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit
2000, *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix,
1992, *O que é a filosofia?*. Lisboa: Editorial Presença
- DIEUTRE, Vincent,
1999, *News from Chantal* in Lettre du Cinéma, 11, Outono, 81-95
- DI STEFANO, Christine,
1990, *Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism* in NICHOLSON, Linda J. (ed), *Feminism/Postmodernism*. Nova Iorque e Londres: Routledge
- DUBROUX, Danièle,
1977, *Cinéma domestique – L'être-ange* in Cahiers du Cinéma, 273, Janeiro/Fevereiro, 19-28
- DUBROUX, Danièle,
1978, *De Handke a Akerman-La Femme Gauchère par Danièle Dubroux et Bernard Boland* in Cahiers du Cinéma, 295, Dezembro, 36-37
- DUBROUX, Danièle, GIRAUD, Thérèse, SKORECKI, Louis,
1978, *Entretien avec Chantal Akerman* in Cahiers du Cinéma, 278, Julho, 34-42
- DULAC, Germaine,
1993, *Las estéticas. Las estrabas. La Cinegrafía integral* in ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim, THEVENET, Homero Alsina (eds.), *Textos e Manifestos del Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra
- ECO, Umberto,
1989, *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel
- EISENSTEIN, Serge,
1986, *The Film Sense*. Londres e Boston: Faber and Faber

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy,
1999, “*What’s Beneath Her Smile? Subjectivity and Desire in Germaine’s Dulac’s The Smiling Madame Beudet and Chantal Akerman’s Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*” in FOSTER, Gwendolyn A. (ed.) *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*. Wiltshire: Flicks Books

FOSTER, Hal,
1996, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*.
Massachusetts, Londres: The MIT Press

FOUCAULT, Michel,
1994, *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*. Lisboa: Relógio D’Água
1998, *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa:
Edições 70

FRASER, Nancy, NICHOLSON, Linda J.,
1990, “*Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism*” in NICHOLSON, Linda J. (ed), *Feminism/Postmodernism*. Nova Iorque e Londres: Routledge

FRODON, Jean-Michel
1995, *Âge moderne du Cinéma Français (L’): de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris:
Flammarion

GOMBRICH, E.H.
1989, *Art and Illusion – A study in the psychology of pictorial representation*. Oxford:
Phaidon Press Limited

GRILO, João Mário,
1997, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio d’Água Editores

GROSZ, Elizabeth
1995, *Space, Time and Perversion, Essays on the Politics of Bodies*. Nova Iorque,
Londres: Routledge

GLEDHILL, Christine,
1993, “*Pleasurable Negotiations*” in PRIBAN, E.Deidre (ed), *Female Spectators, Looking at Film and Television*. Londres e Nova Iorque, Verso

GUBAR, Susan
2002, *A ‘Página em Branco’* in MACEDO, Ana Gabriela, (org) *Género, Identidade e Desejo, Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 97-124

GUERIN, José Luís,
2005, “*Chantal Akerman*” in *Chantal Akerman*. GALERIA ELBA BENITEZ e
FILMOTECA NACIONAL DE ESPANHA, 5-9

HARRISON, Charles,

- 2001, *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença
- ISHAGHPOUR, Youssef,
1982, *D' Une Image a L'Autre*, La Nouvelle Modernité du Cinema. Paris: Editions Denoel Gonthier
- 1986, *Cinema Contemporain de ce côté du Miroir*. Paris: Éditions de la Différence
- JOHNSTON, Claire,
1999, "Women's Cinema as Counter-Cinema" in THORNHAM, Sue (ed), *Feminist Film Theory: A Reader*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999, 31-40
- KAPLAN, Caren,
1996, *Questions of Travel, Postmodern discourses of displacement*. Durham e Londres: Duke University Press
- 1998 – "On Location" in (ed) AIKEN, Susan, BRIGHAM, Ann, *Making Worlds, Gender, Metaphor, Materiality*. Tucson: The University of Arizona Press
- KINDER, Marsha,
1979, "Reflections on Jeanne Dielman" in Erens, Patricia (ed.) *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. New York: Horizon Press
- KLEE, Paul,
1973, *Theorie de l'art moderne*. Países-Baixos: Éditions Gonthier
- KLIFA, Thierry,
1991, *Chantal Akerman* in *Studio*, 53, Setembro, 72
- KRAUSS, Rosalind E.,
1986, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts, Londres: The MIT Press
- 1994, *The Optical Unconscious*. Massachusetts, Londres: The MIT Press
- KUHN, Annette,
1985, *The Power of the image: Essays on Representation and Sexuality*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1985
- 1982, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Melbourne: Routledge & Kegan Paul
- LIPPARD, Lucy R.,
1995, *The Pink Glass Swan, Selected Feminist Essays on Art*. Nova Iorque: The New Press
- 2001, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object...* Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press
- MACDONALD, Scott,
2005, *Chantal Akerman- On D' Est, Sud, and De l'autre côté* in *Critical Cinema 4 (A): interviews with independent filmmakers*. Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 258-273
- MALPAS, James,
2000, *Realismo*. Lisboa: Editorial Presença

- MARGULIES, Yvone,
1996, *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham, Londres: Duke University Press
- MARKS, Laura U.,
1994, "A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema". *Screen* 35: 3, Autumn
- MARTIN, Angela,
1979, "Chantal Akerman's Films: Notes on the Issues Raised for Feminism" in *Films for Women*, 62-71
- MAYNE, Judith,
1990, *The Woman at the Keyhole, Feminism and Women's cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
1999, *Girl Talk: Portrait of a Young Girl at the end of the 1960s in Brussels*, in FOSTER, Gwendolyn Audrey (ed.), *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman*. Wiltshire: Flicks Books, 150-161
- McROBBIE, Angela,
1992, "Chantal Akerman and Feminist Film Making" in *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, 198-203
- MAUPIN, Françoise,
1978, *Les Rendez-vous d' Anna* in *La Revue du Cinéma*, 334, Dezembro, 99-103
- MARZONA, Daniel,
2005, *Minimal Art*. Colónia: Taschen
2007, *Arte Conceptual*. Colónia: Taschen
- MEECHAM, Pam, SHELDON, Julie,
2000, *Modern Art: A Critical Introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge
- MODLESKI, Tania,
1991, *Feminism Without Women, Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1991
- MULVEY, Laura,
1999, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 14-26
2006, *Death 24x a Second Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books
- NAFICY, Hamid,
2001, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press
- NANCY, Jean-Luc,
2000, *Corpus*. Lisboa: Vega
- NARBONI, Jean,

1977, *La quatrième personne du singulier (Je Tu Il Elle)* in Cahiers du Cinéma, 276, Maio, 5-14

NOGUEZ, Dominique,

1987, *Le Cinéma Autrement*. Paris: Les Éditions du Cerf

OWENS, Craig,

1998, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in FOSTER, Hal (ed), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Nova Iorque: TheNew Press, 65-93

PAINI, Dominique,

1985. *L' inachevement au cinéma* in Cinéma et Litterature, 3, 9-16

2002, *Chantal Akerman – l'innocence par l'installation* in Art Press, 280, Junho, 33-39

PENLEY, Constance,

1989, *The Future of an Illusion*. Londres: Routledge

PERLMUTTER, Ruth,

1979, *Feminine Absence: A Political Aesthetic in Chantal Ackerman's Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* in Quarterly Review of Film Studies, Primavera, 125-133

1980, *Visible Narrative, Visible Woman* in Millennium Film Journal, 6, 18-30

PERNIOLA, Mario,

1998, *A Estética do Século XX*. Lisboa: Editorial Estampa

PHILIPPON, Alain,

1982, *Fragments Bruxellois* in Cahiers du Cinéma, 341, Novembro, 19-23

POLLOCK, Griselda,

2002, "A Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria Feminista e na História das Histórias de Arte" in MACEDO, Ana Gabriela, (org) *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 191-220

2003a, *Vision and Difference*. Londres e Nova Iorque: Routledge

2003b, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the writing of Art's Histories*.

Londres e Nova Iorque: Routledge

RANCIÈRE, Jacques,

2005, *Un Cinéma des Minorités? De L' autre côté* in Cahiers du Cinéma, 605, Outubro, 73-74

RICH, Adrienne,

2002, "Notas para uma política da localização" in MACEDO, Ana Gabriela, (org) *Género, Identidade e Desejo, Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 15-35

RICH, B. Ruby,

1978, "The crisis in naming in feminist film criticism". Jump Cut N° 19, 1978, 9-12

SCHEFER, Jean Louis

1977, *L' Homme Ordinaire au cinema*. Paris: Cahiers du Cinema - Gallimard

- SCOTT, Joan W.,
1998, *Experience* in SMITH, Sidonie, Watson, Julia, (eds.) *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison, Londres: The University of Wisconsin Press, 57-71
- SELLIER, Geneviève,
1999, *Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague*. Clio, 10
- SINGER, Bem,
1989, "Jeanne Dielman, Cinematic Interrogation and 'Amplification'". *Millenium Film Journal*, 22, 56-75
- SMITH, Sidonie, WATSON, Júlia, (ed.)
2005, *Interfaces: Women/Autobiography/Image/Performance*. Michigan: The University of Michigan Press
- SOBCHACK, Vivian,
1992, *A Phenomenology of Film Experience*. Oxford: Princeton University Press
- SONTAG, Susan,
2004, *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica
- TURIM, Maureen,
1999, *Personal pronouncements in I... You... He... She and Protrait of a Young Girl at the End of the 1960s in Brussels* in FOSTER, Gwendolyn Audrey (ed.), *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman*. Wiltshire: Flicks Books, 9-26
- VÉDRINE, Hélène,
2000, *Le Sujet Éclaté*. Paris: Le Livre de Poche
- WOOD, Paul,
2002, *Arte Conceptual*. Lisboa: Editorial Presença