

CORPORALIDADE NAS LENTES DE AKERMAN: PERFORMANCE E DESEJO EM *JE TU IL ELLE*

Palavras-Chave: CINEMA EXPERIMENTAL, FEMINISMO, LESBIANISMO

Autores(as):

ANA LUIZA GODOY LOPES, IFCH – UNICAMP

Prof^a. Dr^a. PATRÍCIA DALCANALE MENESES (orientadora), IFCH – UNICAMP

INTRODUÇÃO:

A belga Chantal Akerman vivencia o fortalecimento de um feminismo que enxerga estruturas políticas em questões consideradas individuais. A presente investigação intenta compreender o seu segundo longa-metragem *Je tu il elle* (1974)¹, pioneiro em registrar num filme de longa duração uma cena de sexo explícito entre duas mulheres. A análise aborda a utilização do cinema experimental como ferramenta para tornar visíveis questões antes acobertadas no cinema de grande circulação comercial. Ainda, argumenta-se que o corpo de cada sujeito é marcado pela forma em que se relaciona com o mundo e com os outros, a ponto de guiar estéticas cinematográficas; o marcador essencial é o corpo lésbico, que, nesse caso, encontra um caminho para se expressar num mundo notadamente heteronormativo.

METODOLOGIA:

Alguns pressupostos basilares são exigidos para observar tal feito audiovisual: o filme é analisado a partir de sua compreensão enquanto objeto cultural e esse, por sua vez, não busca reproduzir fielmente a realidade em que se insere, mesmo que sua correspondência exata pareça ser evidente, como estabelece Michèle Lagny.² A materialidade das imagens é o ponto de partida para uma análise que busca associar o filme à sociedade que o originou, de modo a fazer vir à tona as vontades profundas. Neste caso, o afeto entre mulheres ganha centralidade em um cinema que emerge maneiras de sentir e de fazer que está às margens da sociedade contemporânea. Assim, o cinema se apresenta como potencialidade política, gerando imagens e imaginários possíveis, trazendo para o ecrã o que parecia restrito aos interiores, ao explorar desejos que não habitam o mundo “público”, por meio das estratégias de invisibilização do lesbianismo nas mídias tradicionais.

¹ JE TU IL ELLE. Direção: Chantal Akerman. Bélgica/França: Paradise Films, 1974. 86 minutos.

² LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge (Org.) **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador, São Paulo, Editora UNESP, EDUFBA, 2009, p. 99-132.

Para a análise da fonte selecionada, julgo produtiva as conceitualizações postas por Gilles Deleuze na obra *Cinema 2: A imagem-tempo*, bem como a deleuziana Elena Del Río em *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*; ainda, utilizo-me de conceitos fenomenológicos para a interpretação da subjetividade lésbica e *queer*, sendo direcionada pela obra *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* de Sara Ahmed.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

Caracterizada como Segunda Onda do feminismo, a década de 1970 mobiliza em diversos países conceitualizações sobre o sistema patriarcal como uma ideia de poder e, assim, estabelece cada relação individual entre homem e mulher numa relação política e de poder. Esse feminismo emergente passa a destacar o que ocorria nos ambientes privados, conscientizando os sujeitos de que “o pessoal é político”. Esse brado expande a compreensão de que as questões que pareciam individuais, na realidade compunham uma institucionalização da opressão e violência contra as mulheres.³

Tal impulso feminista fortalece debates sobre a presença da mulher no cinema. Acadêmicas como Laura Mulvey, dispõem-se em compreender a exclusão da mulher nos meios audiovisuais e é pioneira em apontar o cinema tradicional como ferramenta de dominação patriarcal, e em contrapartida elabora as formas para que um cinema engajado se distancie da opressão feminina.⁴ Laura Mulvey considera que o desenvolvimento de um cinema alternativo é o passo chave para a produção de outros saberes que se preocupam com questões sensíveis ao público feminino e esse é o caminho que deve ser traçado para que se constitua uma “nova linguagem do desejo”.⁵ Teresa de Lauretis em *Alice Doesn't* valida a percepção de Mulvey sobre a necessidade de uma expressão cinematográfica renovada; porém, reflete que a tarefa de um cinema feminista engajado pode não ser apenas da destruição das estruturas narrativas e do prazer visual como propõe Mulvey, mas um ponto essencial de atuação é em dar destaque a um outro quadro de referência em que a medida do desejo não é mais o espectador masculino. Como bem notado por Lauretis, a mulher não é convidada para o processo de construção da linguagem e representação historicamente; então, o ato que pode ser realizado é o de transgressão, provocação, subversão; o que deve ser executado é a demonstração da não-conformidade das mulheres com a figuração imposta – e daí a importância de um cinema centrado na experiência feminina, desenvolvido por mulheres diversas.⁶

Ainda, mesmo com o surgimento de uma crítica feminista do filme, as autoras concluem que as análises de filme realizadas pelos feministas muito frequentemente aceitam a heterossexualidade como norma, não havendo espaço para que a crítica sobre a posição das mulheres lésbicas em determinados filmes avancem. No entanto, uma crítica à heteronormatividade começa a ser explorada

³ BESSA, Karla. “Como cheguei a ser o que sou?” Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70. **Revista Estudos Feministas**, online, v. 25, n. 1, p. 291-313, 2017.

⁴ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983. p. 437-453

⁵ *Ibidem*.

⁶ LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington, Indiana University Press, 1984

a partir de intelectuais lésbicas, que estruturam seu argumento na compreensão dos marcadores sociais tanto de gênero quanto de sexualidade, em que leem a posição da mulher lésbica na sociedade de forma distinta tanto da existência feminina heterossexual, quanto da posição homossexual masculina. A teórica americana Adrienne Rich é fundamental para o debate proposto: a autora constata que as instituições sociais tradicionais controlam a existência feminina, por meio da imposição da maternidade, da família nuclear heterossexual, e da heterossexualidade compulsória – conceito que ganhará delimitações mais estreitas no trabalho de Rich. Num regime patriarcal, a heterossexualidade compulsória age em impor às mulheres uma única espécie de existência: a que constrói sua vida ao lado de um parceiro romântico masculino.⁷ Com isso, o estilo de vida lésbico é visto como desviante, odioso ou, simplesmente, invisível, o que coincide com a crítica que tem como objeto de análise o cinema tradicional.

Juntamente com o maior aumento de pesquisas acadêmicas de crítica feminista do cinema, surge tanto na Europa quanto nos Estados Unidos um cinema experimental feminista baseado na politização do pessoal. É nesse período que cineastas lésbicas buscam evidenciar questões sensíveis às próprias mulheres lésbicas ao propor visões alternativas acerca da homossexualidade feminina. Se insere nesse campo a diretora belga Chantal Akerman, produtora de filmes na década de 1970 que exploram a temática da atração romântica e sexual entre duas mulheres. Dedico-me em analisar seu segundo longa-metragem *Je tu il elle* (1974) com atenção ao fator corporal resgatado constantemente pela cineasta, também atuante como personagem principal da película, sob a personagem Julie.

A primeira parte do filme concentra Julie inquieta em seu quarto: a mulher modifica a posição dos móveis, retira cadeiras e mesa, fica nua, escreve numerosas cartas. Após nada satisfazer o que lhe instiga, apenas come exageradamente um saco inteiro de açúcar. Deleuze em *Cinema 2: A Imagem-Tempo* é esquemático em abordar a crise das situações sensório-motoras, que preza pela delimitação do espaço-tempo e por ações que geram outras ações de forma encadeada, nesse tipo de prática cinematográfica. Adiante, o teórico designa como um aspecto emergente as situações óticas e sonoras, caracterizadas por uma menor elaboração do tempo e espaço em que os personagens se inserem: o tempo pode ser qualquer um e o espaço também é irrelevante para a compreensão fílmica. Segundo Deleuze, a situação ótica e sonora não é induzida por uma ação e nem se prolonga em tal; ainda, a distinção entre o campo subjetivo e objetivo não é nada rígida; o real e o imaginário se confundem constantemente e até mesmo o questionamento de que se trate de sonho ou realidade do personagem figurado parece improdutivo, não chega a lugar algum.⁸ A definição das situações óticas e sonoras se conectam com a parte destacada do filme, visto que a personagem se encontra em um quarto sem localização evidente e parte de questionamentos internos, ao invés de agir por impulsos externos, impondo certa dúvida até mesmo sobre o que pensa a personagem e de que forma agirá em seguida, resultando em atos nada óbvios como escrever cartas e, em seguida, devorar açúcar. Deleuze revela ser característica das situações óticas a intensificação dos sentidos e pensamento em

⁷ RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, Natal, n. 05, 2010, p. 17-44.

⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo, Editora 34, 2018.

relação direta com o tempo decorrido. Esse fator é ampliado pelos planos gerais duradouros e estáveis do cinema de Akerman que, juntamente com as ações muito reduzidas de seus personagens – a exemplo de Julie, que fica vários minutos apenas olhando pela janela – parecem convidar o espectador a refletir junto da mulher em cena sobre uma angústia que o espectador ainda não conhece muito bem.

A terceira parte do filme é a que me dedico de forma plena, ela se inicia quando Julie chega em outro ambiente interno, uma casa como a dela, mas essa casa não teve os móveis esvaziados. Ao adentrar o espaço, Julie entoar “estou com fome”, a dona da casa lhe fornece um sanduíche, mas uma vontade maior existe: as duas se direcionam para a cama e realizam sexo num plano fixo e longo. O quarto não possui características específicas: o lençol da cama é branco, assim como as paredes e se vê uma decoração mínima. Deleuze compreende o espaço vazio com o plano fixo como uma forma de evitar clichês – as imagens pré-estabelecidas em nossa consciência –, ao reduzir os aspectos visíveis da tela, conseguimos encontrar o inteiro, compreender a imagem completamente. Nessa leitura, Chantal escolhe um cenário mínimo para expor o que realmente quer apresentar ao mundo: a relação entre a personagem Julie e sua parceira.

Elena Del Río em *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection* desenvolve o vínculo conceitual entre o afeto e performance já latente no trabalho de Deleuze. A autora trilha o entendimento de Gilles Deleuze de que o corpo num conjunto de forças e afetos restaura nesse corpo a intensidade perdida no paradigma representacional, que tende a separar o corpo que vive o momento filmado e o filme posteriormente processado ⁹, tal conceitualização parece proveitosa para a narrativa de Akerman, que detinha como preocupação a demonstração de um corpo interagindo com determinada situação, ela argumenta: “Eu sou uma cineasta... E estou lidando com “representação”... imagem, som [...] Eu não sei o que está acontecendo na cabeça da mulher que eu mostro... [...] É fenomenológico... Quem sabe...” [tradução minha] ¹⁰. De acordo com o que Sara Ahmed elabora em *Queer Phenomenology: Orientations, objects, others*, a abordagem fenomenológica pode dispor de ferramentas para os estudos *queer* a medida em que enfatiza a importância da experiência vivida no momento filmado. A importância de um filme em demonstrar o relacionamento íntimo de duas mulheres, filmado e idealizado pela mulher que realiza o ato é de expor os contornos próprios que habitam o corpo da idealizadora lésbica, criando um novo ângulo, desenvolvido por experiências próprias da vida dissidente que a cineasta levava no momento da filmagem, essa é a diferença principal entre o ramo pornográfico, que possui olhares propriamente masculinos em sua idealização, e o experimentalismo fílmico feminista. Para isso, a fenomenologia apresenta conceitos úteis de análise ao demonstrar como as diferenças sociais afetam a maneira com que os corpos habitam o espaço; o conceito de orientação é amplamente utilizado nesses estudos e o esforço investigativo de Ahmed se dá em determinar que os seres humanos são orientados pelo que é familiar, e que a familiaridade é um efeito de habitação no mundo; o familiar não é dado quando nascemos, mas sim desenvolvido ao

⁹ DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection**. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008.

¹⁰ Chantal Akerman interviewed by Wade Novy at Pacific Film Archive, Berkley, California, December 01, 1976

longo de toda a vida ¹¹ – como quem conhece as ruas em que vive, como quem conhece o caminho para se deslocar até a casa de sua amante. Por fim, Ahmed desenvolve uma analogia proveitosa em apontar a subjetividade *queer* como “linhas do desejo” – conceito da arquitetura para designar caminhos alternativos aos oficiais, como as ruas e as calçadas; esses caminhos vislumbram necessidades pessoais em alterar a rota, tendo como impulso algum desejo que não foi contemplado pela arquitetura oficial das cidades.¹² É possível transferir essa ideia para o cinema lésbico experimental, que pretende traçar seu próprio caminho para a exploração de seu desejo, incompreendido, invisibilizado e ignorado pelos meios tradicionais do audiovisual.

CONCLUSÕES:

Ao investigar as escolhas estéticas e narrativas de Chantal Akerman no longa-metragem *Je tu il elle*, utilizando-se de uma abordagem fenomenológica e deleuziana, compreende-se que a escolha da utilização do próprio corpo é o caminho encontrado pela cineasta para figurar seu relacionamento com uma mulher de maneira inovadora. Entende-se que o os experimentalismos fílmicos originários da Segunda Onda do feminismo favorece uma nova visão acerca de questões que antes apareciam nas grandes telas ou como problema a ser combativo ou, mesmo, ignorado completamente. Para as cineastas lésbicas, tomar os meios de produção audiovisual significa registrar em películas o que antes era submetido à vida privada, projetando no ecrã formas de viver distintas do consolidado pela heteronormatividade patriarcal, proporcionando tanto reconhecimento por outras mulheres lésbicas, quanto marcando o momento vivido pelas atrizes de forma a não mais se poder ignorar.

BIBLIOGRAFIA

- AHMED, Sara. **Queer Phenomenology**: Orientations, Objects, Others. Durham, Duke University Press, 2006.
- AKERMAN, Chantal. **Interview conversation with Wade Novy**. Entrevistadora: Wade Novy. Pacific Film Archive, Berkeley. 1976
- BESSA, Karla. “Como cheguei a ser o que sou?” Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70. **Revista Estudos Feministas**, online, v. 25, n. 1, p. 291-313, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo, Editora 34, 2018.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the Cinemas of Performance**: Powers of Affection. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008.
- JE TU IL ELLE. Direção: Chantal Akerman. Bélgica/França: Paradise Films, 1974. 86 minutos.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge (Org.) **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador, São Paulo, Editora UNESP, EDUFBA, 2009, p. 99-132.
- LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't**: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington, Indiana University Press, 1984
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983. p. 437-453
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, Natal, n. 05, 2010, p. 17-44.

¹¹ AHMED, Sara. **Queer Phenomenology**: Orientations, Objects, Others. Durham, Duke University Press, 2006.

¹² *Ibidem*.