

---

## Chantal Akerman e o Cinema Intelectual Eisensteiniano<sup>1</sup>

Laís Rodrigues Coelho Pêgas<sup>2</sup>  
Izabele Caroline Leite Medeiros<sup>3</sup>

Instituto de Artes e Comunicação Social/Universidade Federal Fluminense

### RESUMO

O cineasta e teórico do cinema Serguei Eisenstein ao longo de sua carreira, discorreu sobre o equilíbrio perfeito entre a forma e o conteúdo do filme, denominado por ele Cinema Intelectual. Com os movimentos feministas da Segunda Onda, vimos diversas artistas, não somente no campo do audiovisual, mas nas artes em geral, ao combater a estrutura patriarcal disseminada em toda a sociedade, construir uma nova linguagem alinhada ao conteúdo político e filosófico do movimento. A preocupação com uma nova forma de apresentar a mulher através de filmes que não as sexualizassem ou objetificassem, estando apenas preocupados com a satisfação masculina, fez com que a cineasta Chantal Akerman alcançasse o equilíbrio tão almejado pelo realizador soviético. Em Jeanne Dielman, a interação entre forma e conteúdo garante ao filme o status de Cinema Intelectual, conforme os parâmetros eisensteinianos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Serguei Eisenstein; forma e conteúdo; Cinema Intelectual; feminismo; Chantal Akerman

### INTRODUÇÃO

Desde o início do século XX, quando Sergei Eisenstein começa a realizar seus filmes na URSS, ele já desenvolve um audiovisual preocupado com a união da forma e do conteúdo. Pensando em conformidade com os ideais da Revolução Russa, uma das principais características do cinema de Eisenstein passa a ser o protagonismo coletivo: não há um protagonista exclusivo, um herói, os trabalhadores, enquanto classe, tornam-se conjuntamente os protagonistas de seus filmes.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 3º. semestre do curso de Cinema e Audiovisual do IACS-UFF, e-mail: [laispegas@id.uff.br](mailto:laispegas@id.uff.br)

<sup>3</sup> Estudante de Graduação 3º. semestre do curso de Cinema e Audiovisual do IACS-UFF, e-mail: [izabeleleite@id.uff.br](mailto:izabeleleite@id.uff.br)

---

Em 1935, Eisenstein escreve um ensaio chamado “A forma do filme: novos problemas” (EISENSTEIN, 2002). O cinema soviético ganha mais solidez enquanto movimento político-artístico e com sua crescente modernização, surgem novos problemas referentes à forma e conteúdo do filme, especialmente pelo advento do som. No decorrer do livro “A forma do filme”, ele explicita a busca para encontrar novamente a junção perfeita entre forma e conteúdo no novo cinema sonoro, ainda que até a publicação de seu último ensaio, em 1943, ele ainda não tenha encontrado essa fórmula.

Atualmente, encontrar esse equilíbrio na construção de uma obra cinematográfica ainda é uma problemática, vemos muitos filmes que ou se preocupam com a forma e negligenciam o conteúdo ou o contrário, filmes que apenas não coincidem em seus formatos de forma e conteúdo.

Contudo, 20 anos após a escrita do último ensaio de A Forma do Filme, ocorre por todo mundo um movimento conhecido como a Segunda Onda do Feminismo<sup>4</sup> (entre os anos de 1960 e 1970), que desenvolve bases políticas, filosóficas, científicas, artísticas, etc. a fim de estruturar o movimento feminista que vinha ganhando força no decorrer das últimas décadas. Disto, surgem diversas artistas e teóricas imbuídas desse pensamento, produzindo obras artísticas de forma poucas vezes vista. Laura Mulvey, que através de suas críticas contestou o modo de olhar o cinema hollywoodiano; Barbara Kruger, com suas colagens feministas; Martha Rosler, com seus trabalhos de videoarte e fotografias críticas e; Chantal Akerman, com sua cinematografia única, são alguns dos nomes que representam esse momento.

Discorreremos sobre como o movimento feminista à época possibilitou o afloramento daquilo que Eisenstein tanto falava: a junção equilibrada de forma e conteúdo. Passando pelas obras das referidas artistas e intelectuais daquele momento, em especial as produções audiovisuais de Martha Rosler, destacando o seu *Semiotics of the Kitchen* e de Chantal Akerman, analisando seu primeiro curta *Saute ma ville* e *Jeanne Dielman*, um de seus trabalhos mais importantes.

Analisaremos, ademais, o contexto social e histórico dessas obras e quais as circunstâncias que fizeram com que Rosler e, principalmente, Akerman – por ser uma

---

<sup>4</sup> A Segunda Onda do Feminismo foi um movimento iniciado na década de 1960 nos Estados Unidos e posteriormente difundido por todo o mundo ocidental que amplia o debate entorno do feminismo trazendo para a discussão questões como sexualidade, mercado de trabalho, direitos reprodutivos, etc.

---

cinesta de carreira – encontrassem em seus trabalhos a junção perfeita entre a forma e o conteúdo que Sergei Eisenstein tanto buscou e escreveu.

## FORMA E CONTEÚDO FÍLMICO SEGUNDO EISENSTEIN

O ensaio “Métodos de Montagem”, escrito em 1929 por Eisenstein, definia o que ele considerava naquele momento como as formas possíveis de se montar um filme, destacando cinco métodos: Montagem métrica; Montagem rítmica; Montagem tonal; Montagem atonal e Montagem intelectual. Ao fim do ensaio, recapitula os métodos dizendo que estes são pensados para a conformação de um cinema silencioso e que a partir da inserção do som nas produções cinematográficas os desafios de montagem seriam outros, propondo que a nova direção do cinema é encontrar a fórmula do que ele se refere como o Cinema Intelectual.

Mas isto, é claro, ainda não é o cinema intelectual que venho anunciando há alguns anos! O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe. (EISENSTEIN, 2002, p.87)

Posteriormente, em 1935, Eisenstein volta a escrever, na tentativa de substanciar o conceito de Cinema Intelectual, em seu ensaio “A forma do filme: novos problemas”. O cinema soviético já está consolidado como uma vanguarda de destaque internacional e agora precisa passar por reformulações em sua estrutura devido a chegada do cinema sonoro. Assim, surgem novos conceitos, como o do “monólogo interior”, citado em “Sirva-se”, ensaio de 1932.

Para Eisenstein, o monólogo interior seria a capacidade que o cinema sonoro possibilita de representar cinematograficamente o interior de personagens, seus fluxos de pensamentos (EISENSTEIN, 2002). O conceito do monólogo é uma pequena parte dentro da problemática do cinema intelectual. A questão para Eisenstein é que a forma de montagem e *mise en scène* usadas em seus filmes pré-cinema sonoro não cabem mais e é preciso que se encontre novo formato que dê conta desse conteúdo.

A síntese entre forma e conteúdo, a “unidade dupla” se torna então uma busca constante do cineasta. Para este, era necessário que se voltasse a pensar sobre as linguagens primitivas, para que se encontrasse novamente o equilíbrio entre o pensamento

sensorial (conteúdo) e o pensamento intelectual (forma). Seguidas vezes ao longo de “A forma do filme”, livro que junta ensaios escritos de 1928 a 1943, Eisenstein cita como fonte de análise o teatro japonês *Kabuki* que, para ele, consegue alcançar a junção perfeita, um “conjunto monístico” em que cada componente da peça tem uma igual importância e um equilíbrio em medidas corretas, principal base referencial na busca do Cinema Intelectual.

No entanto, até 1943, data do último ensaio contido no livro, o cineasta ainda parece não ter conseguido encontrar essa fórmula para o “novo cinema”. A questão do equilíbrio entre forma e conteúdo continua a ser um problema, ou ao menos deveria, para os cineastas que o sucederam.

Durante o mesmo período em que Eisenstein escreve e se aventura em descobrir um novo cinema, Hollywood vive sua Era de Ouro (1930-1950). Entretanto, ainda que com o passar dos anos este cinema perca sua hegemonia, sua influência permanece, deixando de herança sua estrutura bastante rígida e fechada quanto a forma e conteúdo de um filme. Os moldes de Hollywood e da estrutura do cinema clássico narrativo determinaram um conceito de linguagem cinematográfica amplamente acionado ainda hoje.

Já no fim da década de 1960, o movimento da segunda onda feminista começa a ganhar corpo no mundo ocidental. Mulheres se organizam para, entre outras coisas, formalizar o movimento como uma corrente política, filosófica e intelectual. Durante o período mais importante do movimento, diversas artistas tiveram seus trabalhos influenciados pela filosofia e política da segunda onda, entre elas, podemos destacar a cineasta Chantal Akerman – que uniu em seus trabalhos o conteúdo feminista a um viés cinematográfico que dessexualizava a mulher – e a crítica de cinema Laura Mulvey.

## **ARTISTAS FEMINISTAS NA DÉCADA DE 1970**

Laura Mulvey é uma crítica de cinema britânica que, em 1975, escreveu o “revolucionário” ensaio *Visual Pleasure in Narrative Cinema*. O ensaio consiste em uma crítica, com base na psicanálise, quanto ao conteúdo e forma de filmes hollywoodianos. Laura afirma que a forma dos filmes é resultado direto da construção patriarcal da sociedade e que, portanto, os filmes são pensados para que espectadores masculinos

---

assistam, refletindo diretamente no modo como as mulheres são apresentadas nas narrativas fílmicas.

Dentro da lógica patriarcal, mulheres se tornam objetos que serão significados por homens, nunca havendo espaço para que a mulher se auto signifique. Sendo a lógica do patriarcado responsável por reger e influenciar toda a sociedade, ela afeta diretamente a forma do filme. As mulheres no cinema clássico-narrativo representam momentos de espetáculo, são filmadas de modo que proporcione prazer ao homem que assiste. Dessa maneira, homens veem e se identificam com o personagem masculino que tem força e representa o lado “correto da trama”, ao mesmo tempo quem mantém a mulher como objeto de prazer que deve ser, concomitantemente, desvendado e podado (MULVEY, 2008).

A questão que Mulvey levanta em seu ensaio é o quanto a estrutura da sociedade influencia diretamente a estrutura do filme. Seu conteúdo respeita o local do homem como protagonista e de mulher como objeto sexual, mantendo a forma do filme em consonância com a norma patriarcal estabelecida. Mulheres são filmadas em primeiro plano, a despeito do fluxo narrativo, em ângulos, escalas e iluminações que reforçam esse lugar de espetáculo estético (MULVEY, 2008). Ao longo da crítica ao modo como o cinema se consolidou, Mulvey ressalta que com a evolução técnica do cinema o “acesso” a produção de filmes se expandiu para além do domínio dos grandes estúdios e que somente a criação de uma vanguarda independente pode ser capaz de subverter a lógica pré-estabelecida pelo sistema.

É necessário o desenvolvimento de uma vanguarda que reaja à maneira como os filmes são feitos de forma estética e, conseqüentemente, política. Ir contra o projeto de *mise en scène* consolidado pelo cinema clássico – ainda que não só por ele – pensando em um novo cinema com forma e conteúdo que contemple mulheres subjetiva e individualmente, como seres completos independentes de um olhar masculino. A partir daí, podemos perceber um movimento que se contrapõe a lógica estabelecida, porém, ainda é somente uma crítica a um modelo que permanece dominante.

Ainda no ano de 1975, a artista Martha Rosler, igualmente influenciada pelo movimento feminista, realiza um vídeo chamado *The semiotics of the kitchen*. A videoarte apresenta Martha em uma cozinha, mostrando ao espectador os utensílios domésticos em ordem alfabética e a maneira como cada um pode ser usado – e a fatalidade incutida no movimento de muitos deles. A proposta da obra ironiza a estrutura convencional

estabelecida em nossa sociedade, é uma escolha consciente de quebrar com as normas de prazer visual presentes no modelo patriarcal a fim de criar uma linguagem. Martha filma a mulher dentro de uma cozinha, local socialmente delimitado, porém subverte o modo como posiciona a câmera, que aqui é mantida estática e frontal, não buscando as curvas femininas. Ela utiliza a ideia da mulher dedicada ao trabalho doméstico, porém rompe com o que se espera dessa narrativa e passa a buscar um olhar não mais pelo viés do patriarcado.

Alguns anos antes do artigo de Laura Mulvey e da videoarte de Martha conhecerem o público, Chantal Akerman dirige seu primeiro curta-metragem, *Saute ma ville*, que se passa em Paris. Nele, a protagonista interpretada pela própria Akerman, é uma mulher que, confinada em seu apartamento, desempenha a rotina desgastante do trabalho doméstico. A cinematografia de Chantal desde *Saute ma ville* até *Jeanne Dielman* (1975), deixa claro o trabalho de pesquisa da cineasta acerca de forma e conteúdo e as influências feministas que esta sofreu.

### **SAUTE MA VILLE, JEANNE DIELMAN E SEMIOTICS OF THE KITCHEN**

*Saute ma ville* e *Jeanne Dielman* têm sete anos de diferença, todavia, o mesmo tema e conteúdo: a mulher confinada ao espaço de sua casa e presa na rotina desgastante que a sociedade patriarcal lhe impõe. Desse modo, a análise da forma de seus filmes é a análise do próprio desenvolvimento de Chantal Akerman enquanto realizadora, a busca pessoal da artista por uma forma do filme que se equilibre ao conteúdo que esta carrega.

Refletir sobre o processo de amadurecimento e busca pela forma que Chantal viveu, é interessante porque perpassa e cria paralelos curiosos com os pensamentos teorizados décadas antes por Eisenstein. No momento em que a cineasta realiza esses filmes, a situação da mulher dentro da sociedade europeia ocidental era bastante diferente da dos dias de hoje. A estrutura patriarcal encontrava-se tão bem estabelecida que mesmo inconscientemente – se é que acreditamos nisto – fundamentava a *mise en scène* clássica do cinema narrativo. O Cinema de Akerman questiona e recria o filmar feminino, abandonando e contestando às armadilhas clássicas da fórmula hollywoodiana.

Além da forma pensada pictoricamente, é necessário pensar em um formato novo de som por uma questão bastante simples: os homens são quem têm a voz na sociedade. Aos homens é dedicado socialmente o papel de locutor e, por isso, é mais fácil

---

tê-los como protagonistas de um cinema verborrágico. No entanto, representar uma mulher sozinha dentro de um apartamento não gera material para diálogo, primeiro porque o filme passa majoritariamente com a personagem sozinha em quadro, segundo porque a mulher dentro da sociedade é tida como receptora, não locutora.

Portanto, já que a fala não é uma opção plausível dentro de um cinema realista, é necessário que se busque algum modo dentro dos limites da cinematografia para representar o interior de uma personagem. O que nos leva novamente à busca de Eisenstein pelo Cinema Intelectual e pelo monólogo interior.

Podemos, assim, separar *Saute ma ville* como o início da busca pela unidade dupla de forma e conteúdo e Jeanne Dielman como a obra de arte finalizada, a pesquisa concluída. A tentativa de expressar o monólogo em *Saute ma ville* é feita por meio dos excessos: o primeiro excesso a se analisar é o som, constitui um filme bastante vopocêntrico, ainda que não seja verborrágico. Chantal compõe a trilha do curta com um cantarolar afetadas e som ambiente que nem sempre é usado ou sincronizado com a imagem. Além do som, o excesso também se mostra presente pelo exagero de movimentos de câmera, ainda sob influências da *mise en scène* clássica, a câmera “segue” o personagem. No entanto, já é possível perceber a tendência de Akerman por uma câmera mais independente. Um outro excesso importante é o das significações, como o uso de uma fita para fisicamente vedar o lado externo do apartamento e reforçar a ideia de confinamento, a ação de comer uma maçã e o suicídio cometido usando um eletrodoméstico, um fogão.

Independente da busca pela consonância de forma e conteúdo e ainda que *Saute ma ville* não seja um exemplo de unidade dupla, o curta é bastante forte no sentido de quebrar com os convencionalismos do cinema naquele momento. Existe a negação da objetificação da mulher, ainda que repita convenções de *mise en scène* a personagem não é filmada como um espetáculo. Não se trata de um filme feito para um espectador masculino, não é a forma submissa do cinema de hollywood.

A personagem de Chantal é uma mulher presa pelo sistema, presa à sua casa e à rotina feminina desgastante que a sociedade impõe. Essa é a personagem de ambos os filmes aqui analisados e de outros mais da cinematografia da realizadora. Como representar o conflito e a angústia de uma mulher cinematograficamente? A primeira escolha é apresentar ao público um filme tão conflituoso e excessivo quanto o que se

---

espera do monólogo interior da personagem, como já analisado anteriormente. A segunda escolha é exatamente o caminho oposto.

Em *Jeanne Dielman*, desde o primeiro plano, percebe-se que a forma foi encontrada. O excesso é substituído pela rarefação e é o vazio que transpassa a sensação de agonia e angústia que a história precisava amostrar. O longa tem três horas de duração e é composto exclusivamente por planos fixos, planos que não são pensados para seguir a personagem, mas para transmitir sensações. Aqui é possível perceber a fascinação da realizadora pelos espaços vazios, pelo tempo real das ações, pela construção de um plano vivo.

*Jeanne Dielman* representa uma ruptura total com o cinema clássico de hollywood. A começar pelo conteúdo: Jeanne é uma mulher viúva que cuida sozinha do filho e se prostitui para se manter financeiramente. É um filme protagonizado por uma mulher, uma mulher que se prostitui e essa prostituição não é romantizada ou sexualizada em tela. A forma do filme é definida rigidamente, a câmera posiciona todas as ações frontalmente e se mantém sobre um tripé, estática. A forma como a personagem é filmada descascando uma batata é a mesma forma que se filma uma cena de sexo, uma cena de banho e uma cena de assassinato. E é essa câmera aparentemente imparcial que causa o incômodo e desperta os questionamentos sociais do filme.

Eisenstein por vezes fala em “A forma do filme” sobre ser continuamente necessário que se volte ao mais rudimentar e primitivo, que cada vez que uma obra de arte será criada é necessário que o realizador volte seu olhar para o primitivo para que se encontre lá a linguagem sensorial (EISENSTEIN, 2002). Pensar sobre essa ação nesse caso é bastante curioso, dentro da lógica hollywoodiana, os movimentos de câmera ganham cada vez mais força, bem como convenções de mise en scène sobre como filmar uma mulher, como enquadrar cada tipo de cena. Chantal Akerman, para encontrar uma nova forma para sua história, retoma, talvez inconscientemente, o primeiro cinema dos irmãos Lumière. A câmera fixa sobre um tripé observando uma ação completa se desenvolver ao longo de um único plano.

Claramente há significativas diferenças entre o cinema dos irmãos Lumière e o de Akerman, mas o interessante aqui é se observar que o encontro da realizadora com o monólogo interior do longa se deu na observação de processos iniciais do cinema, se deu exatamente na direção oposta que a explorada anteriormente em *Saute ma ville*.



*Jeanne Dielman* expressa todo o desespero e o sufocamento de uma personagem feminina dentro de estruturas sociais patriarcais, negando todos os excessos que *Saute ma ville* reproduzia. O monólogo interior, por representar um fluxo de pensamento, ou seja, o subjetivo, não segue necessariamente uma lógica linear tão clara. Não é com excessos na forma que o excesso de conteúdo vai conseguir se expressar, mas o que hoje conseguimos resumir a uma frase durou seis anos de pesquisa de Chantal.

Tanto *Saute ma ville*, quanto *Jeanne Dielman* encontram na cozinha um espaço de maior exploração. Dentro do contexto social de submissão da mulher, a cozinha guarda uma carga de significado bastante forte, é o ambiente dedicado quase que exclusivamente à mulher, é ela a responsável por cozinhar para a família, bem como limpar e cuidar do local, a cozinha é o lugar que ela pode “dominar”. Dessa forma, realizar um filme que subverte com a forma e conteúdo do cinema clássico sexista, se apropriando e resignificando o local da cozinha, é uma escolha crítica bastante refletida e certa. E essa lógica foi também pensada por outras realizadoras feministas, como é o caso de Martha Rosler com a já mencionada videoarte *The Semiotics of the Kitchen*.

Uma questão interessante sobre a videoarte de Rosler é que a personagem ao longo do vídeo apresenta todos os utensílios com gestos que o remetem a armas brancas, é uma mulher que, confinada ao espaço da cozinha, transforma todos os utensílios que a prendem socialmente em armas. Além do fato de ser filmado com uma câmera fixa e frontal. Desse modo, a relação com o longa de Jeanne Dielman é evidente, mesmo porque a personagem de Akerman comete um assassinato com uma tesoura, utensílio também considerado padrão para tarefas domésticas.

### Imagem 1



Chantal Akerman (dir.), *Saute ma ville*, 1968.

### Imagem 2



Martha Rosler (realização), *Semiotics of the Kitchen*, 1975.

### Imagem 3



Chantal Akerman (dir.), *Jeanne Dielman*, 1975.

É importante ressaltar que em um mesmo ano Laura Mulvey, na Inglaterra, escreve sobre a influência do patriarcado na forma do filme; Martha Rosler, nos Estados Unidos, realiza uma videoarte com teor evidentemente subversivo e feminista e; Chantal Akerman, na França, filma *Jeanne Dielman*, a plenitude da forma e conteúdo fílmico que representa todo esse período.

Cabe aqui refletir sobre a importância do contexto histórico no desenvolvimento de vanguardas artísticas. Quando Eisenstein inicia sua carreira, o cinema soviético ainda não é reconhecido mundialmente, a necessidade de quebrar com a estrutura de um cinema norte americano e capitalista, faz com que a preocupação da

---

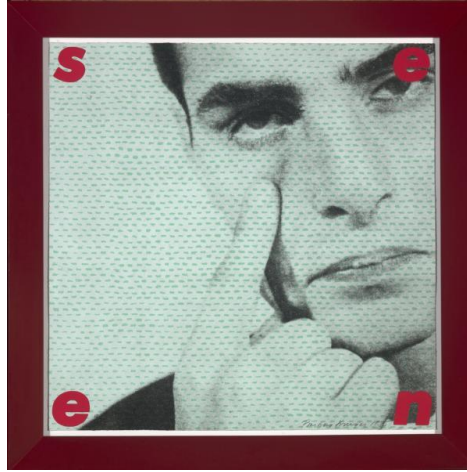
forma apareça como um ponto tão necessário quanto a subversão do conteúdo. A maneira que a câmera escolhe filmar o objeto que está em sua frente é um reflexo direto da ideologia e da política do realizador que a filma (EISENSTEIN, 2002). Desse modo, não seria possível reproduzir a forma de um cinema capitalista para filmar narrativas socialistas e é com essa questão que Eisenstein decide começar a formular uma nova forma do filme

Os expoentes do período que vai do fim dos anos 1960 até início dos anos 1980, no que tange a realizadoras feministas, passam por um processo similar de reestruturação da forma. A câmera escolhe filmar a mulher da maneira que o faz porque a ideologia e a política ocidental é patriarcal, portanto, as realizadoras influenciadas pelo movimento feminista precisam necessariamente pensar em uma nova forma, uma forma que rompa ou se aproprie da objetificação da mulher para construir suas próprias narrativas, ressignificando-as.

Refletir sobre a conjuntura histórica se mostra relevante no sentido de que o pensamento sobre a forma e o anseio por mudá-la são consequências de uma deficiência da norma estabelecida. É uma reflexão que nasce de revoluções. Não se pode repetir forma para construir uma nova linguagem. Desse modo, a questão que Eisenstein propõe em “A forma do filme” é revisitada a cada vez que a arte para de caber em moldes prontos e essa é uma questão tão universal que em um mesmo ano três mulheres em locais distintos criam algo que combate diretamente a noção da forma estabelecida.

Como ressaltado anteriormente por Mulvey em *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, a partir da década de 1960, uma nova vanguarda subversiva pode ocorrer, mas sempre ocupando o lugar de “contraponto” do cinema clássico dominante. E é desse modo que Chantal Akerman é lida, como Martha Rosler é lida, como a própria Mulvey é lida. Como ponto fora da curva das convenções patriarcais. Assim sendo, mesmo com toda a arte produzida na década de 1970 por elas e outras tantas mulheres mundo afora, ainda não é possível tratar esse “novo” modo de olhar como norma. Mesmo após o *boom* da Segunda Onda, mulheres continuam a aparecer levantando questões sobre forma e conteúdo e produzindo arte subversiva e política, nesse lugar de contraponto, como é o caso de Barbara Kruger.

#### Imagem 4



Bárbara Kruger, *[Sem título]*, 1985.

#### Imagem 5



Bárbara Kruger, *[Sem título]*, 1981.

Kruger é uma artista americana que produz colagens, normalmente fotografias em preto e branco sobrepostas por frases em *Futura Bold Oblique* ou *Helvetica Ultra Condensed*. Suas colagens são críticas, subversivas e dialogam assertivamente com a contemporaneidade e com as artes feministas que vieram antes de sua produção, como as de Chantal, Laura e Martha. Escolhemos aqui colagens que se

---

relacionam diretamente com o contexto histórico social, bem como com as obras produzidas por outras artistas anteriormente. As colagens de Bárbara representam criticamente o espaço ocupado pela mulher, a artista se apropria e subverte convenções de sociais de maneira simples, irônica e direta.

## CONCLUSÃO

O momento histórico e social tanto do pós-Revolução Russa de 1917, período em que Eisenstein desenvolve suas teorias sobre a forma do filme, bem como a conjuntura da Segunda Onda do Feminismo, forneceram uma base sólida para a produção de uma arte com viés subversivo em contraposição ao cinema clássico ainda hegemônico entre as décadas de 1960 e 1980. Também contribuíram para o afloramento de questões relativas a forma e conteúdo audiovisual, ao passo que, bebendo das produções filosóficas e políticas da época que questionavam a posição da mulher na sociedade patriarcal, artistas como Chantal Akerman, Martha Rosler e Barbara Kruger começam a desenvolver obras que ressignificam esse lugar da mulher, obras que abandonam uma linguagem ligada ao sexismo vigente e reinserem a mulher no mundo através de uma nova linguagem artística.

As obras de Chantal Akerman merecem destaque por representarem propriamente a revolução da forma do filme e a relação equilibrada entre forma e conteúdo defendida por Serguei Eisenstein. Por meio do cinema, Chantal é capaz de construir uma síntese de ciência, arte e militância de classe, bastante alinhada com as noções de forma e conteúdo definidas pelo cineasta soviético, desenvolvendo, assim, um verdadeiro Cinema Intelectual.

Vale ressaltar que, assim como Mulvey discorreu em seu ensaio, o lugar que obras como as de Chantal ocupam ainda é o do outro. Hoje, apesar do debate político e filosófico e, conseqüentemente, da produção artística de cunho feminista encontrar muito mais espaço no ambiente artístico do que quando Akerman filmava *Saute e/ou Jeanne*, a norma permanece sendo patriarcal e a arte feminista ocupa apenas um nicho, que critica o estabelecido, mas não o depõe. Nos resta, talvez, pensar de que modo a forma sexista ainda presente na arte e no audiovisual contemporâneo pode dar lugar a um novo modelo de linguagem que não trate mulheres como objetos de prazer, que não seja feito para a satisfação masculina. Nos pareceu um passo importante discutir essas questões,

---

apresentar a coalisão de pensamentos de várias mulheres em diferentes lugares do mundo ocidental que tentavam derrubar a estrutura patriarcal e observar como a nova linguagem desenvolvida por Chantal Akerman foi responsável por apresentar ao mundo contemporâneo aquilo que Eisenstein tanto buscou em vida.

## REFERÊNCIAS

- ALVIN, Luiza Beatriz. Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre. v. 24, n. 2, maio, junho, julho e agosto de 2017.
- EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- JEANNE Dielman. 1975. Longa-metragem (3h45min). Realizado por Chantal Akerman. Arquivo avi.
- KRUGER, Barbara. **[Sem título] (Seen), from the Untitled Portfolio**. 1985. Photo-offset lithograph and screenprint on paper. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/untitled-seen-untitled-portfolio-14019>. Acesso em: 30 jun 2019.
- \_\_\_\_\_. **[Sem título] (Your gaze hits the side of my face)**. 1981. Photo-offset lithograph. Disponível em: <https://www.glenstone.org/artist/barbara-kruger/>. Acesso em: 30 jun 2019.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. 5. ed. Constança: GRIN Publishing, 2008.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de Fluxo**. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- SEMIOTICS of the Kitchen. 1975. 1 vídeo (6:09min). Realizado por Martha Rosler. Disponível em: [http://ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](http://ubu.com/film/rosler_semiotics.html). Acesso em: 30 jun 2019.
- SAUTE ma ville. 1968. Curta-metragem (12:30min). Realizado por Chantal Akerman. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jx2RNzl-p3Q>. Acesso em: 30 jun 2019.