

## Chantal Akerman - Tempo Expandido<sup>1</sup>

Kaísa Andrade<sup>2</sup>

Pedro SEVERIEN<sup>3</sup>

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE

### Resumo

Este artigo propõe analisar a Exposição “Tempo Expandido” realizada no Centro Cultural Oi Futuro, no Rio de Janeiro, da cineasta belga Chantal Akerman como experiência imersiva proporcionada pelas videoinstalações. Parte-se do pressuposto que a presença da obra de uma mulher, judia, imigrante e lésbica aciona questões estéticas e políticas diante do contexto histórico atual. Para além das reflexões sobre a construção de uma narrativa fílmica feminista, pretende-se pensar sobre as relações entre geopolítica, conceitos sobre arte contemporânea, representação e representatividade e formas de consumo do audiovisual.

**Palavras-chave:** Chantal Akerman; estética; Exposição “Tempo Expandido”; geopolítica; videoinstalações.

### Introdução

A exposição “Chantal Akerman - Tempo Expandido”, inédita no Brasil, brinca com vários tempos, ou melhor, temporalidades e espaços. Ocupou, com cinco videoinstalações de dez a 34 minutos, três andares - não consecutivos - do Centro Cultural Oi Futuro, no Rio de Janeiro, de 27 de novembro de 2018 a 27 de janeiro de 2019. No primeiro andar estavam reunidas as obras “La chambre” (2012) - realizada a partir do filme homônimo de 1972 - e “Tombée de nuit sur Shanghai” (2009) - realizada a partir de parte do filme “O Estado do Mundo” (2007); no segundo andar constavam o tríptico “Maniac summer” (2009) e, separado por uma parede, “My mother laughs, prelude” (2012) - performance a partir do livro que a autora fez sobre sua mãe; no

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Estudante da pós-graduação: especialização em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual - UNICAP. Email: [andradekaisa@gmail.com](mailto:andradekaisa@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor de especialização em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual da UNICAP. Email: [pedroseverien@gmail.com](mailto:pedroseverien@gmail.com)

---

terceiro e último andar estava “In the mirror” (2007), realizada a partir do filme “A Amada Criança ou Eu Toco para Ser uma Mulher Casada” (1971).

A exposição estava sendo planejada desde 2014 por Beto Amaral, mas foi interrompida pelo suicídio da cineasta em 2015 e retomada em 2016. Ele começou a conversar diretamente com Akerman por *e-mail* e *skype* e uma das exigências era que a curadora da exposição fosse uma mulher. A ficha técnica conta com a curadoria de Evangelina Seiler, montagem supervisionada por Claire Atherton, expografia por Daniela Thomas e Felipe Tassara, coordenação artística de Beto Amaral e produção executiva de Julia Borges Araña.

Chantal Akerman foi uma cineasta, artista, atriz, roteirista, produtora e professora de cinema, pioneira do cinema experimental. Explorou gêneros que vão desde ficção, ao documentário, à televisão e à performance. Nasceu em Bruxelas, Bélgica, em 1950 e mudou-se para Nova York com 21 anos. Filha de uma família de judeus vítimas do Holocausto Polonês, em que só sua mãe sobreviveu. Produz desde os anos 1970 e esteve por trás de obras como “*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*” (1975) e “*Je, tu, il, elle*” (1977).

Segundo Beauvoir (1949), toda a história das mulheres foi feita pelos homens, o ponto de vista deles é o que mais se sobressaiu durante a história da humanidade. A escolha do objeto de pesquisa deste artigo se dá pelo fato de que é urgente descobrir, redescobrir e exaltar mulheres artistas que, historicamente, independente de quão privilegiadas sejam, são constantemente silenciadas. O cinema experimental proposto por Akerman permeia uma estética em que “as ações de uma mulher, os gestos, o corpo, e olhar que definem o espaço da nossa visão, a temporalidade e ritmos de percepção, o horizonte de significado disponível para o espectador” (LAURETIS, 2007, p.159). Ou seja: a forma como ela explora o feminino, o coloca em posição de protagonismo.

### **Experiência estética de fruição: do dispositivo à vida**

---

Desde 1995, a realizadora reorganizava seus filmes em instalações em galerias e museus. Sobre o formato de apresentação do projeto em videoinstalação, Atherton, montadora que trabalhou cerca de trinta anos com Akerman, disse em entrevista:

“(...) se tratando de instalações, há um diferencial. Quando editávamos filmes, colocávamos uma imagem após a outra. Quando passamos a trabalhar com instalações, começamos a colocar as imagens também ao lado uma da outra. Isso cria uma segunda dimensão e dá ainda mais espaço para o espectador, porque ele também tem um movimento a fazer” (ATHERTON, 2018)<sup>4</sup>

Ao passar de um suporte a outro, a obra se renovava a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea e propiciando “outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento, redefinindo temporalidade, espaço, narrativa e impondo modificações à interação mental e corporal do espectador” (LINS, 2009, p.2). Dessa forma, a experiência estética se modifica dependendo de como é vivenciada. Experiência é empregada aqui no sentido que Larossa (2001, p.21) aplica: “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”, em vez de uma simples informação que não se transforma em significados relevantes.

Arte, vida e morte estão imbricados de tal forma que parecem ser uma coisa só. Ora somos *voyuer* e temos impressão de estar “invadindo” um espaço privado, “*stalkeando*”<sup>5</sup> o dia a dia da autora, ora ela nos observa, encara e provoca diretamente e ora sua ausência nas imagens nos faz procurar por suas marcas. Segundo Cocchiarale, a arte contemporânea:

“passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes, e, mais, com a própria vida, tornando-se uma coisa espalhada e contaminada por temas que não são da própria arte. Se a arte contemporânea dá medo é por ser abrangente demais e muito próxima da vida” (2006, p.16).

Ele continua: “nós temos que pensar essas características do nosso cotidiano porque um dos grandes obstáculos para entender a arte contemporânea é o fato de ela

---

4

<http://mulhernocinema.com/entrevistas/claire-atherton-sobre-chantal-akerman-ela-vive-no-mundo-e-perthence-a-todos-os-lugares/>

<sup>5</sup> forma abreviada do verbo “stalk”, em inglês, que significa perseguir.

---

ter-se tornado parecida demais com a vida” (COCCHIARALE, 2006, p. 39). E é nesse aspecto que Chantal se debruça. As videoinstalações nos transportam para uma imersão empática na vida do outro - não apenas da própria Chantal, mas de sua mãe, da [condição] de ser mulher, do estrangeiro, entre outros - e na nossa própria.

### **Tempo, tempo, tempo...**

Ao mesmo tempo em que a mostra apresentava um recorte do trabalho de Akerman, com os vídeos em *loop*, não existe um “tempo certo”, marcado rigorosamente pelo início cronológico do filme: ele começa a partir do momento em que você entra na sala e se permite entrar em contato com o universo criado pela realizadora. Segundo Eco (1985), a obra de arte é um objeto que, independentemente do modo pelo qual as pessoas a consomem, vive no tempo, como todo objeto físico e é submetida à lei física do consumo. Sobre a diferença entre ver uma videoinstalação numa exposição e assistir a um filme dela em casa, Atherton defende que em casa o comportamento é mais de consumo do que de descoberta:

“Chantal não era contra as pessoas assistirem aos filmes dela em casa, porque sempre queria compartilhar seu trabalho. Mas esta não é a melhor maneira de descobrir a obra dela. Você aperta um botão e as coisas vêm até você. É como se você comesse os filmes. É ótimo ver os filmes dela no cinema, mas o que talvez seja mais forte na instalação é que não se trata apenas de imagens e sons que se seguem em uma linha do tempo, mas, sim, de um trabalho que também é feito de acordo com o espaço.” (ATHERTON, 2018)

Algumas características ou estilos são presentes de forma bem marcada nos filmes: são autobiográficos e muitas vezes possuem tomadas longas, com a câmera parada em um ponto fixo. Sobre a passagem do tempo na obra, Akerman se posiciona: “quando alguém diz: “vi um filme ótimo, nem senti o tempo passar! ”, desconfio que essa pessoa está sendo ‘roubada’ de algo muito precioso. Em meus filmes, quero que a pessoa sinta o tempo passar e tudo que essa passagem traz consigo”<sup>6</sup>. Esse aspecto é reforçado na escolha de uma de suas frases na expografia da exposição, em que ela

---

<sup>6</sup> <https://www.obrasdarte.com/chantal-akerman-tempo-expandido/>

(fig.1) fala sobre a questão do cotidiano, do tempo e da dificuldade que as pessoas têm de entendê-la.

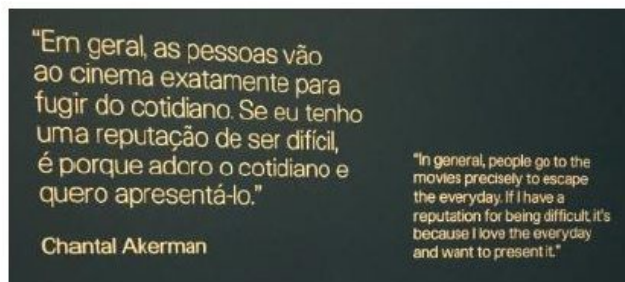


fig.1 Citação

A forma de consumir o audiovisual nos interessa, pois está intrinsecamente conectada com a experiência. Permitir deslocar-se até um centro cultural traz em si um ato de se fazer presente fisicamente para experienciar. A exposição por si só já possui um formato imersivo, colocando o espectador no meio da sala, permeado por videoinstalações de grande formato. Dessa forma, é interessante pontuar a importância dos fatores que diferenciam as diversas formas de consumo do audiovisual.

### A política das imagens

“A mulher é um não ser (...) A história da arte em que se ampara é uma história da arte feita por homens. As ideias sobre arte e sobre o que é importante na arte são baseadas no que serve aos homens e no que os homens vivenciaram” (CHICAGO, 1971, p. 39). O pensamento do século XX das autoras feministas citadas faz sentido até os dias atuais e suas críticas continuam pertinentes. Para entender melhor o contexto sócio-histórico-político-cultural que vivemos no Brasil, é importante traçar uma sequência de acontecimentos que marcam a situação do país que recebe a exposição “Chantal Akerman - Tempo Expandido”. Numa época em que no Brasil, o discurso machista, LGBTfóbico - discriminatório, no geral - parece estar legitimado pelas instâncias de poder, quando, por exemplo, o presidente eleito diz abertamente: "não vou combater nem discriminar, mas, se eu vir dois homens se beijando na rua, vou bater"<sup>7</sup>,

<sup>7</sup> Folha de São Paulo, 2002. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1905200210.htm>

ter uma exposição de uma cineasta mulher e lésbica se faz presente e reforça a relação entre arte e política.

Em outubro de 2018, Roger Waters, ex-integrante da banda *Pink Floyd*, em show no Brasil apoiou a campanha “#Elenão” (fig.2) iniciada por mulheres nas redes sociais e que levou milhares às ruas para protestar contra o então candidato à presidência do Brasil, do PSL - partido de extrema direita -, Jair Bolsonaro. O músico se posicionou politicamente toda sua vida e na sua nova turnê, protesta contra o neofascismo em diversos lugares do mundo. Ele foi vaiado (principalmente na pista VIP, cujos ingressos custavam R\$ 810), com a premissa de que o artista deveria estar ali apenas para performar e entreter e não se envolver politicamente, um pensamento atrelado a ideia de que arte deveria ser apenas entretenimento e não posicionamento crítico.



Fig 2. Show de Roger Waters no Brasil.

Outro acontecimento marcante foi a morte de Bernardo Bertolucci, diretor de “Último Tango em Paris” (1972), em 26 novembro de 2018, que levantou discussões no mundo inteiro. No filme, acontece a famosa cena de estupro combinada pelo cineasta em segredo com o ator Marlon Brando e sem o consentimento da atriz Maria Schneider, que diz se sentir violentada. Há uma prática recorrente de uma violência física e simbólica - nos termos de Bourdieu (1998) - contra a mulher no cinema.

Essa geopolítica se faz presente no conteúdo formado pelas diversas narrativas exploradas pela exposição, como consta na reflexão no texto (fig.3) e também, pela forma que Akerman ocupa a cena como atriz e como diretora, o que nos diz muito sobre a questão da representatividade na indústria cinematográfica e de como ela subverte a lógica clássica. Lauretis (1985, p.157) traz a questão da identificação das mulheres

enquanto “sujeitos” e de como isso é importante politicamente, sendo tema central do feminismo e “cujas imagens e subjetividade - até muito recentemente - não foram configurados, retratados ou criadas por nós”.

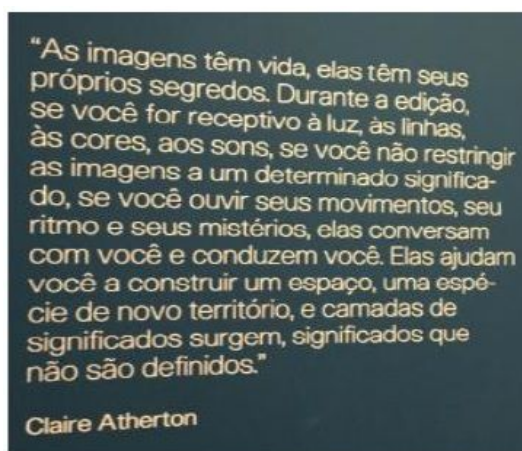


fig.3 citação de Claire Atherton

O enquadramento das videoinstalações ora traz o espectador para dentro da imagem através de uma imersão quase interativa ora nos torna observáveis, volta-se contra nós para explorarmos também. Daremos continuidade à investigação da exposição a partir da análise cada um dos vídeos apresentados nela no texto a seguir.

### ***La Chambre, 2012***

Em “O quarto” (fig.4), a câmera faz lentamente um *travelling* em 360 em seu quarto, revelando parte por parte aos poucos. Chantal encontra-se deitada. Parece ser de manhã. Cada vez que a câmera completa uma volta, a vemos fazendo algo diferente, mas a narrativa não está centrada apenas nas suas ações. Não é um filme de ação. Durante todo o filme Akerman permanece na sua cama. Há uma sensação de repetição, monotonia. Aparentemente sem cortes, a viagem panorâmica que fazemos no quarto o torna um dos protagonistas e passamos a analisá-lo, criando narrativas sobre o cenário. Ela parece fazer tão parte daquele ambiente quanto os móveis fazem. É quase um retrato de natureza morta. Ou melhor, um autorretrato.



fig.4 vídeo

Ela rompe com a repetição lenta e monótona do girar da cena ao comer uma maçã. Ativa, ela encara a câmera e joga para o outro lado a sensação de ser observado. O ato se inverte. A maçã - tida como símbolo de pecado na cultura ocidental - é devorada cada vez mais ferozmente por Akerman, que a ressignifica, transgredindo, como se a partir daquele momento houvesse uma tomada de poder. Nesse sentido, Akerman quebra a triangulação masculina do olhar - do diretor, dos personagens em cena e do espectador - analisado por Mulvey (1975). Para exemplificar a autorização do olhar masculino e a condenação do olhar feminino, Almeida (2016) diz:

“(...) construímos nosso imaginário a partir de uma mitologia judaico-cristã e greco-romana que nos diz que as mulheres originais, Eva e Pandora, foram aquelas que, pelo exercício da curiosidade, castigaram a humanidade a toda sorte de conflitos. Eva, porque mordeu uma maçã, permitiu que o homem visse em sua nudez a licença ao pecado, e Pandora, porque abriu uma caixa (que lhe fora dada de presente!) para olhar o que havia dentro, despejou sobre o mundo todos os males possíveis.” (ALMEIDA, 2016)

Ao colocar-se na cena enquanto mulher, a realizadora aciona questões políticas dentro da estética experimental do filme. O espaço é dentro de casa: lugar emblemático tanto na sua obra quanto ao que ele representa, seja como confinamento, vivência cotidiana relegada historicamente à mulher que não era permitida a vida pública, rememorando a autonomia reivindicada por Virginia Woolf: “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu (...) um espaço próprio” (1990, p 8).



---

### *Tombée de nuit sur Shanghai, 2009*

Na parede adjacente, temos “Cair da noite sobre Xangai” (fig. 5). Um *blurr* da imagem vai ficando nítido e reconhecemos um rio, o porto, com um navio se aproximando e pessoas que passam. O enquadramento faz com que tenhamos a mesma altura dos personagens em cena. Somos estrangeiros numa cidade cosmopolita. Globalização; capitalismo; consumismo. O externo e o interno. O rio e a cidade. Pertencer ou não. Imigração. Natureza e o artificial, a tecnologia. A solidão na multidão. Excesso de informação. Poluição sonora e imagética nas cidades. Todos esses elementos atravessam o tempo da obra de Akerman.



fig. 5 - videoinstalação

O tempo é mais devagar enquanto navegamos. Os sons e as imagens clichês refletidas no prédio se multiplicam e confundem com rapidez. O que paramos para contemplar é a cidade. A dimensão das coisas nos tornam pequenos. A trilha sonora é um burburinho de um hotel-restaurante, músicas de diversos estilos tocando ao fundo enquanto encaramos a projeção no prédio. Em especial, me chamou atenção uma versão chinesa da música “*I Will Survive*” em chinês.

“Sem reinventar o mundo, a história não fica em pé. É nessa cidade reinventada que o público aceita que as histórias se passem; não na sua cidade, com os seus conhecidos. E essa reinvenção não é uma questão técnica. Não se reinventa a geografia só porque aquela porta não dá naquela rua, ou aquela casa não fica naquela cidade. O estranhamento é voluntário, artístico.” (MOURA, 2001, p.266)

A câmera é estática, mas o olhar de quem observa não. Adaptamos o olhar e os sentidos para reconhecer as cenas. Duas luzes de aquário chinesas falsas em cada extremidade da tela de projeção parecem fazer parte do extracampo e acrescenta, de forma irônica, um elemento que se conecta tanto com o ambiente mostrado quanto com o que ele representa fora.

### **Maniac Summer, 2009**

“Verão obsessivo”: somos bombardeados de imagens, esteticamente diversas, uma do lado da outra, não sincronizadas. Preto e branco, granulado. Colorido e datado, com as informações de horário passando na tela. As configurações da câmera ficam expostas, como num filme caseiro. Não há legenda. São três projeções em três paredes da sala. A sensação é de fragmentação. Informação demais para acompanhar ao mesmo tempo. É preciso de mais tempo do que até o corte final para captar melhor o que está acontecendo.

No vídeo central (fig. 6), vemos a intimidade de Chantal no dia a dia: ela trabalha, come, fala ao telefone, fuma. As outras imagens ao redor têm um tom nostálgico e poético de uma estética trabalhada na pós-edição (fig.7). Sem começo, nem fim, nem tema específico. Acompanhamos um pouco do cotidiano numa *live*, ela sai de cena e a câmera continua filmando. O tempo de Akerman é outro.



fig. 6 - Chantal

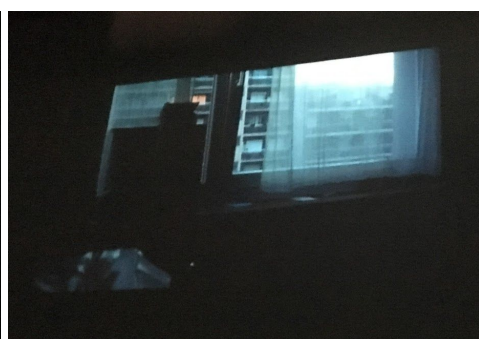


fig.7 - vista da janela

Vemos a sua vista: sons e imagens de Paris no verão de 2009. A câmera se posiciona de frente às janelas do apartamento a frente. Vemos a janelas do apartamento a frente, em close. A metalinguagem da janela física e a tela no cinema: um enquadramento que tem um quadro dentro de um quadro. Difícil de acompanhar, o

tríptico causa um atordoamento com esses flashes de imagens. Essa sensação é intensificada com os ruídos da rua e de crianças brincando acompanhada de seus pais num parque.

### ***In The Mirror, 2007***

“No espelho” (fig.8) é preto e branco. É a única sala em que a legenda fica disponível fisicamente (fig.9), já em outros vídeos, não têm nem legendas. De costas, um corpo feminino nu está na frente de um espelho. O reflexo é quem está de frente para o espectador. O enquadramento emoldura a imagem dela no espelho, direcionando nosso olhar. A mulher observa e analisa cada parte do seu corpo, qualificando-as de maneira fria, como se estivesse listando uma anotação de compras de supermercado, inexpressiva. A única manifestação expressiva vem em forma de longos suspiros. Uma constatação cansada. Sob qual olhar ela se sente julgada? “Nós mulheres somos ensinadas desde cedo que nossos corpos estão à disposição do olhar masculino e, cientes disso, passamos a projetar nossa própria imagem como uma resposta a esse olhar.” (ALMEIDA, 2016). Ela se olha sob o reflexo do seu olhar e dos olhares externos. Essa dismorfia causada pelo padrão de beleza diante de uma sociedade patriarcal, afeta a vida de mulheres reais.



fig. 8 vídeo

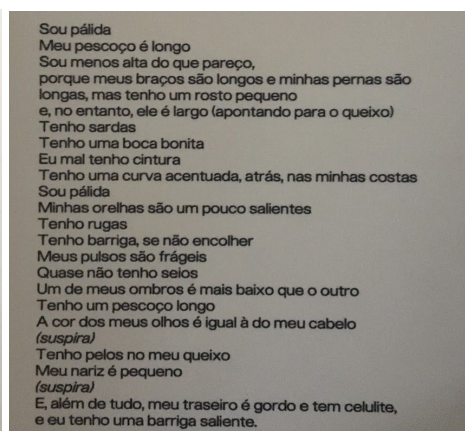


fig. 9 legenda

Pensando sobre o corpo da mulher na história da arte, havia uma discriminação institucionalmente mantida contra elas:

---

“não há problema nenhum em uma mulher (“baixa”, sem dúvida) revelar-se nua como-um-objeto para um grupo homens, mas é proibido a uma mulher participar ativamente no estudo e documentação de um homem nu-como-objeto, ou mesmo de uma mulher. ” (NOCHLIN, 1971, p. 26)

É provocador quando Akerman escolhe colocar uma mulher falando sobre seu próprio corpo e essa fala expõe a forma violenta como seus corpos são reprimidos. Ela tira a mulher do lugar cinema hollywoodiano em que o prazer visual concentra-se na forma humana (MULVEY, 1975). A mulher e sua nudez não funcionam como objeto erótico escopofílico - em que o próprio ato de olhar é fonte de prazer. Costuma-se dizer que analisar o prazer ou a beleza é o mesmo que arruiná-los. Ela fala em voz alta o que muitas mulheres sentem e pensam ao se encarar.

### ***My mother laughs, prelude, 2012***

O vídeo “Minha mãe ri, prelúdio” (fig.10) é uma performance de Chantal Akerman da leitura de trechos do seu livro de seu livro Minha mãe ri (Ma mère rit, 2013), que fala sobre a relação com sua mãe, Nelly. Ela aparece sentada em um ambiente escuro - iluminada apenas por uma luz de abajur - que se funde com o plano de fundo e o resto da sala da instalação. O enquadramento, novamente, é algo extremamente relevante e recorrente na sua obra enquanto elemento da narrativa. A solidão e o luto estão representados nessa escolha de filmagem e montagem.

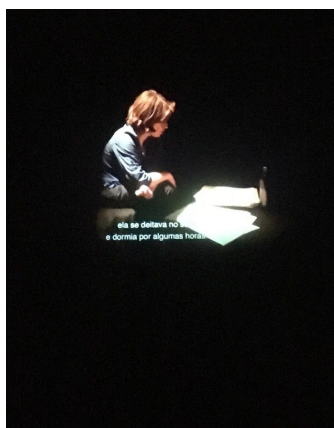


Fig. 10 - vídeo

---

A geopolítica aqui se faz presente num espaço nada, irreconhecível, nos transportando para uma relação de mãe e filha com os cenários criados no nosso imaginário, enquanto a autora recita o texto, escrito em prosa, durante a doença da sua mãe, pouco antes de sua morte.

### **Considerações finais**

Para Perrot, a imagem é “antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. Mas também é uma celebração, fonte possível de prazeres [...] um mundo a conquistar pelo exercício da arte” e frisa a importância de “não abandonar a ideia do poder, da influência das mulheres sobre a imagem pela maneira como a usam, pelo peso de seu próprio olhar” (PERROT, 2006, p.25). A obra de Akerman possui todas essas qualificações a partir dessa perspectiva. Ela explora a imagem enquanto poder de subversão de uma ordem da dominação masculina e consegue gerar diversas reflexões sobre representação da mulher na história da arte, sobre violências reais do cotidiano feminino, sobre tempo e espaço na experiência estética de fruição do cinema, sobre metalinguagens cinematográficas, sobre temas universais - que ao mesmo tempo são extremamente pessoais e que ela transfere para sua obra. Repensando o cinema feito por mulheres, corroboro com o pensamento de Teresa Lauretis:

“se repensarmos o problema de uma especificidade do cinema e da estética feminina formas desta maneira, em termos de endereçamento - quem está fazendo filmes para quem, quem está olhando e falando, como, onde e para quem - então o que tem sido visto como uma divisão, uma divisão, uma divisão ideológica dentro cultura do cinema feminista entre teoria e prática, ou entre formalismo e ativismo, pode parecer ser a própria força, o impulso e heterogeneidade produtiva do feminismo.” (LAURETIS, tradução livre, 2007, p.35)

O imbricamento entre vida e arte nas experimentações do tempo e espaço criados pela cineasta em sua *diegese*<sup>8</sup>, suscita questões para além de uma estética inovadora, uma abordagem extremamente política, em que, cada vez que a revisitamos,

---

<sup>8</sup> termo de origem grega, que significa dimensão ficcional de uma narrativa.

---

uma nova relação com o que não está dentro do enquadramento das cenas. Segundo Burch, “pode ser útil, para compreender a natureza do espaço no cinema, considerar que ele é composto de facto por dois espaços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo” (1973, p.27). Diferentemente do cinema *hollywoodiano*, que serve puramente como entretenimento, o cinema proposto por Akerman nos faz refletir, instigando um pensamento crítico, que demanda um esforço mental mais elaborado.

A Exposição “Tempo Expandido”, da maneira como foi montada, traz um recorte da obra de Akerman para além dos seus longas mais famosos. Com uma estética do cinema experimental que causa estranhamento, entramos em contato com uma obra artística que traz questionamentos, tensionando temáticas sobre vida, morte, cotidiano, feminismo, estrangeirismo num mundo capitalista pós-guerra e as sequelas dessas guerras, afinal, que tempos são esses que vivemos? A realizadora corporifica questões políticas que pertencem à sua identidade: mulher, lésbica, filha de imigrantes, judia e que sofre de uma depressão que acaba por findar sua existência, que, deve ser celebrada e constantemente fazer-se ver e servir de experiência, num deixar-se atravessar pelas suas provocações.

### Referências bibliográficas

ALMEIDA, Carol. **Por outra representação da mulher no cinema**. Fora de quadro, 2016. <<https://foradequadro.com/2016/12/09/por-outra-representacao-da-mulher-no-cinema/>>

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**, 1949. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**. 1998. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. 1. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CHICAGO, Judy. **A mulher como artista**, 1971. In: Histórias da Sexualidade: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

ECO, Umberto. **Sobre espelhos e outros ensaios**, 1985. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

LAROSSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Campinas, 2001.

LAURETIS, Teresa De. **Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema**. New German Critique, No. 34 (Winter, 1985).

LAURETIS, Teresa De. **Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory**. 2007

LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação**, 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**, 1975. In: Histórias da Sexualidade: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

NOCHLIN, Linda. **Por que não existiram grandes artistas mulheres?** 1971 In: Histórias da Sexualidade: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

PÉCORÁ, Luísa. **Mulher No Cinema**.  
<<http://mulhernocinema.com/destaques/claire-atherton-sobre-chantal-akerman-ela-vive-no-mundo-e-pertence-a-todos-os-lugares/>> 2018

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2006. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**, 1929. São Paulo: Círculo do Livro SA, 1990.