

**A mulher, o discurso e o tempo :  
Apagamento e inscrição do cinema de mulheres.**

Kelly Arelari de Moraes

**RESUMO**

O presente trabalho busca examinar possíveis caminhos para outra leitura do papel da mulher no cinema; tanto objetiva - como o aumento de filmes dirigidos por mulheres nas últimas décadas e de que maneira a ocupação desses espaços, por corpos femininos, contribui para uma heteridade dos discursos, criando uma manutenção do simbólico/imaginário na cultura - quanto subjetiva – O olhar feminino e as particularidades da representação da mulher por ela mesma - tendo como principal base cruzar a teoria do tempo lógico lacaniano, assim como a do semblante e o discurso não-todo, com os estudos teóricos de Gilles Deleuze sobre a imagem-movimento/imagem-tempo no cinema, criando, sob o olhar da semiótica psicanalítica, análises fílmicas das diretoras Alice Guy-Blaché e Maya Deren.

**Palavras-chave:** Semiótica, Psicanálise, Cinema, Feminismo, Temporalidade.

**Women, Speech and Time.**

**Deletion and inscription of women's cinema.**

Kelly Arelari de Moraes

**ABSTRACT**

The present work seeks to examine possible ways for another reading of the role of women in cinema; both objectively – such as the increase in films directed by women in recent decades and how the occupation of these spaces, by female bodies, contributes to a heterity of discourses, creating a maintenance of the symbolic/imaginary in culture – and subjective – The female gaze and the particularities of the representation of women by themselves – having as main basis to cross the theory of lacanian logical time, as well semblant and not-whole discourse, with the theoretical studies of Gilles Deleuze on the Movement- Image and Time-Image, creating under a psychoanalytic semiotics perspective, film analyzes by directors Alice Guy-Blaché and Maya Deren.

**Keywords:** Semiotic, Psychoanalysis, Cinema, Feminism, Temporality

## **Introdução**

Para dar conta de criar novos olhares teóricos para esse assunto amplamente discutido em todos os campos que os cabem, convocarei a psicanálise, a semiótica, as teorias feministas do cinema e a filosofia, para construir uma hipótese que, assim como a mulher é não-toda, mas por assim ser, não cansa de se inscrever em novos significantes.

Assim, no primeiro capítulo, apresentaremos um contexto histórico-social da mulher no cinema. Passando pelos apagamentos históricos de pioneiras Hollywoodianas e os trabalhos que vem sendo feito para o resgate e reinserção destas na história, seus devidos lugares, passando pelos deslocamentos que vem sendo feito nos últimos anos, a importância da heteridade dos discursos e o Oscar 2021.

No segundo capítulo, faremos uma viagem ao passado, para analisar o contexto biográfico e analisar dois dos maiores filmes já feitos por mulheres, ambos esquecidos pelos livros de história. *The consequences of feminism*, de Alice Guy-Blaché e *Meshes of Afternoon* de Maya Deren.

No terceiro capítulo, exploraremos as teorias de Lacan sobre o tempo lógico e as teorias de Deleuze sobre os cristais do tempo; como os dois temas se atravessam em Peirce e qual o tempo do cinema de mulheres.

Por fim, em considerações finais, mostraremos como esse estudo nos leva a refletir sobre a importância da criação, sublimação e inscrição de subjetividades e discursos plurais, para a manutenção duma cultura democrática e enriquecedora.

## Capítulo 01: A mulher do cinema

Neste capítulo será apresentada a questão central desta pesquisa, a dificuldade da inscrição do olhar feminino no cinema ao longo do tempo e quais os caminhos, tomados por diversas mulheres, para fazer com que as histórias de pioneiras e vanguardistas da sétima arte não sejam esquecidas ou apagadas, resgatando seus acervos e discutindo amplamente sobre a importância de suas obras. Uma reescrição que precisa ser constante e é sempre árdua dentro de uma sociedade patriarcal.

### 1.1 Apagamentos e Inscrições.

Assim como a maioria das histórias, a história do cinema também está repleta de camadas e pontos de vistas que nos guiam. Muito se fala sobre técnica; “Câmara Escura”, “Lanterna Mágica” até finalmente o cinematógrafo dos irmãos Lumière. A evolução tecnológica do aparato fotográfico a fim de expandir as possibilidades de registros. Cenas cotidianas, um café, um trem... Experimentações que efetivamente nos levaram a criar novas maneiras de nos expressar, de registrar a evolução tecnológica e também subjetiva da humanidade, mas como diria George Orwell, num artigo publicado em 1944, na revista britânica *Tribune*, “A história é escrita pelos vencedores”; E ironicamente, alguns dos principais personagens da história do cinema foram apagados dela.

No documentário de 2016, *E a mulher criou Hollywood*, as diretoras Julia e Clara Kuperberg entrevistam potências femininas atuais da indústria cinematográfica e recontam, através de arquivos encontrados por Ally Acker em 1985 no Bison Archives, a origem da sétima arte, incluindo as mulheres que ajudaram a fundá-la e acabaram sendo esquecidas pelos livros. De Alice Guy-Blaché, criadora do primeiro filme narrativo e mentora da Meliès à Lois Weber, Mary Pickford e Anita Loos, o filme costura o legado dessas mulheres fundamentais para a construção do que hoje conhecemos como Hollywood e o processo de industrialização em massa causado pela crise de 29, que levou com que homens formados nas melhores universidades americanas, mas desempregados, fossem rumo à Califórnia em busca de emprego, dominando assim a cena. Se no começo do século o cinema era tido como algo experimental e menor, onde mulheres, judeus e minorias conseguiam construir suas peças artísticas, no final da década de 20 o cenário era outro. A sindicalização das profissões dentro do setor cinematográfico jogou mulheres para escanteio e mesmo que ainda tivessem enorme influência, principalmente em montagem e roteiro, os livros que nos contam a história do cinema raramente nos falavam sobre elas.

Este documentário deu visibilidade para uma onda de novos trabalhos que buscam catalogar e divulgar produções femininas, não só resgatando materiais perdidos e esquecidos, mas criando uma base de pesquisas atuais que tornem acessíveis e deem visibilidade ao cinema feito por mulheres. Um desses trabalhos é o livro de 2018 *The Female Gaze*, de Alicia Malone, que nos trás uma lista cronológica de filmes essenciais, aos olhos da curadora e pesquisadora, com comentários que contextualizam historicamente a criação e o impacto cultural de cada um dos filmes. Na introdução da obra, Alicia cita o ensaio de 1973 “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” da crítica Laura Mulvey, onde ela usa exemplos de filmes Hollywoodianos e explora como a perspectiva da câmera é majoritariamente masculina e os potenciais impactos culturais

deste “*male gaze*” na criação de nossas subjetividades, tanto na já tão explorada condição de objeto em que a mulher é colocada, quanto em como as próprias mulheres se veem. Alicia pontua que um dos principais argumentos a serem feitos é que um equivalente “*female gaze*” simplesmente não pode existir por causa das configurações de nossa sociedade. O olhar masculino é um bioproduto de nosso mundo desequilibrado e patriarcal, onde os homens detém a maior parte do poder e questiona: o que aconteceria, por exemplo, se olhássemos para o mundo de um ponto de vista que não fosse cisgênero, branco e masculino? (MALONE, Alicia, 2018 p.9)

Em 2021, o Oscar teve uma cerimônia atípica e histórica. Devido à pandemia de Covid-19 e o fechamento de cinemas ao redor do mundo, muitos lançamentos foram adiados ou aconteceram diretamente em plataformas de streaming, fazendo com que, excepcionalmente, filmes que não passaram por salas de cinema (regra principal do evento) fossem aceitos. O impacto da pandemia diminuiu também a quantidade de *blockbusters* inscritos, visto que alguns dos grandes estúdios optaram por esperar a reabertura das salas, dando assim oportunidade para que filmes de menor orçamento e filmes independentes tivessem maiores chances de serem indicados. Sintomaticamente presenciamos uma das cerimônias mais diversas já feitas. Pela terceira vez em 93 anos duas mulheres concorreram ao mesmo tempo ao prêmio de melhor direção; A chinesa Chloé Zhao e a americana Emerald Fennel tornaram-se a sexta e sétima concorrentes mulheres da categoria, sendo Zhao, a primeira não branca e a mulher com mais indicações em toda história, indicada também nas categorias: roteiro adaptado, montagem e melhor filme. Chloé Zhao levou à estatueta, tornando-se a segunda mulher, junto a Kathryn Bigelow, a conquistar o feito. Dezesete mulheres foram reconhecidas neste ano, sendo este o maior número de vencedoras mulheres na história da premiação.

#### Segundo De Lauretis:

Como seres sociais, as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação. Da mesma maneira como o espectador, termo de uma série móvel de imagens fílmicas, é arrebatado e transportado por sucessivas proposições de sentido, uma mulher (ou um homem) não é uma identidade indivisa, uma unidade estável de “consciência”, mas o termo de uma série mutável de proposições ideológicas. Em outras palavras, o ser social se constrói dia a dia como ponto de articulação de formações ideológicas, um encontro sempre provisório entre sujeito e códigos na intersecção (sempre mutável) entre as formações sociais e sua história pessoal. Enquanto os códigos e as formações sociais definem as proposições de sentido, o indivíduo as reelabora numa construção pessoal, subjetiva. Uma tecnologia social – o cinema, por exemplo – é o aparato semiótico em que se dá o encontro e o indivíduo é considerado como sujeito. O cinema é, ao mesmo tempo, um aparato material e uma prática e uma prática significadora em que o sujeito é envolvido, elaborado, mas não esgotado. É evidente que o cinema e o filme se dirigem tanto às mulheres quanto aos homens. Contudo, o que distingue as formas desse envolvimento não é um dado óbvio – articular as diferentes modalidades de envolvimento, descrever-lhes o funcionamento como efeitos ideológicos na construção do sujeito, talvez seja a principal tarefa crítica com que se defrontam as teorias cinematográfica e semiótica. (DE LAURETIS, Teresa, 1993, p.99)

É indiscutível o impacto da pandemia em todos os âmbitos; Certamente levaremos anos para darmos conta de analisar todas as mudanças sociais, econômicas e principalmente culturais deste momento de tanto luto e incertezas, mas ao que concerne esta pesquisa, é evidente o impacto do desmoronamento das estruturas para a ascensão da inscrição de novos olhares. Ironicamente num momento onde o cinema deixa de ser o que vinha sendo, quando a incerteza se instala e desestabiliza a Grande Indústria, novamente vemos espaços se abrirem.

## 1.2. Semblante

Lacan nos introduz o conceito semblante em seu Seminário XVIII, chamado “*De um Discurso que não fosse semblante*”, onde tenta encontrar um conceito para representar o agente do discurso. Um lugar onde o discurso pode fazer-se ato. (DUNKER, 2017, p.35). Neste seminário Lacan se baseia na teoria de Louis Althusser, que acredita que apenas nos reconhecemos e nos apreendemos indivíduos, pois há uma produção social. Que o Estado nos condiciona e direciona nossa subjetividade ideologicamente, formulando discursos coletivos ali onde eles não existem, o discurso consiste no lugar de quem fala por mim, mas não enxergo, pensando assim, que eu quem falo. No seminário Discurso e Semblante, o professor Christian Dunker pontua:

Para que tal transferência aconteça e funcione, faz-se necessário que exista, nos discursos, um lugar em que se produza a aparência de autoria. Caso contrário, o truque ideológico no sentido althusseriano, seria facilmente revelado. Aliás, foi a temática do engodo que levou tanto lacanianos, quanto althusserianos a estudar o cinema, que funciona exatamente assim: em uma sala escura, você se apaga para experimentar uma história que não é sua, mas à qual você se transfere. Não por acaso, Félix Guatari costumava afirmar que o cinema era o divã do pobre. Afinal ocorre uma transferência de autoridade daquele que assiste ao filme para aquele que seria autor da história. Nesse contexto, o conceito de semblante consegue explicar o poder de captura dos discursos, consegue tocar o motivo pelo qual o sujeito se deixa capturar por aparências que já reconhece como tais, deixa-se levar, embora saiba que são falsas ilusões. (DUNKER, 2017, p.36)

Levando em conta a teoria do semblante e a definição da experiência cinematográfica de transferência para um outro discurso, podemos confirmar nossa hipótese da influência do discurso dominante masculino para construção de subjetividade nas mulheres, e reafirmar a importância e urgência de novos olhares e discursos. Se o discurso é sobre a aparência, sobre o semblante, haveria um discurso que não fosse sobre o signo?

Dominante, o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio de linguagem e discurso masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente. No cinema as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. (Kaplan, 1995, p. 53).

### 1.3. Deslocamentos

A importância da concepção de Saussure sobre o lugar ativo dos sujeitos (do inconsciente) na estrutura viva da língua, para a leitura que proponho sobre a destinação ética da psicanálise, é que ela nos oferece um modelo do universo linguístico como um universo móvel (no eixo diacrônico) e aberto (no eixo sincrônico), no qual cada um tem condições de inscrever, com sua fala, uma pequena modificação; o sujeito faz *um furo no muro da linguagem*. Esse sujeito cuja fala corresponde à necessidade de expressar algo que ainda não está inscrito no universo constituído da língua, é o sujeito da teoria lacaniana – o sujeito do desejo, em busca de um significante que o realize. Pois a realização de desejos, conforme *A interpretação dos sonhos* de Freud, não é outra coisa senão a invenção de formas de expressão ao recalco. (KHEL, Maria Rita, 2016, p.20)

Em seu livro, *Deslocamentos do Feminino*, Maria Rita Kehl nos trás uma interessantíssima análise cronológica sobre os destinos dados a pulsão e ao desejo feminino ao longo do tempo, sob a perspectiva da psicanálise; E ressalta a importância do trabalho criativo e do acesso ao conhecimento, principalmente da alfabetização, para a inserção das mulheres na cultura, mesmo que ainda, até certo ponto a *feminilidade* parta de uma construção discursiva produzida a partir da posição masculina sendo “Outro do Discurso” (KHEL, Maria Rita, 2016, p.20); Ainda faltante, mas talvez não de um falo, mas de um *female gaze*. A autora ressalta como Freud e Breuer já haviam observado a capacidade intelectual e criativa de suas pacientes histéricas, e também, a ausência completa de demanda para sua efetivação. Cita Breuer descrevendo Bertha Pappenheim, mais conhecida como Anna O. enquanto possuindo “um intelecto poderoso, que teria sido capaz de assimilar um sólido acervo mental e que dele necessitava – embora não o recebe-se desde que saíra da escola” (KHEL, Maria Rita, 2016, p.182); Também em outro trecho Breuer ressalta que “sua vida familiar monótona e a ausência de ocupação intelectual deixavam-na com um excedente não utilizado de vivacidade e energia mentais, tendo este excedente encontrado uma saída na atividade constante de sua imaginação” (KHEL, Maria Rita, 2016, p.182).

Não é difícil perceber que está em questão aqui a falta de perspectiva (não necessariamente de capacidade) sublimatórias, a ausência de demanda social para essa capacidade e a contribuição desses dois fatos conjugados para o agravamento das condições de produção de neurose ou outras formas de sofrimento psíquico. O que fazer desse *resto pulsional*, “excedente não utilizado” de energia mental que poderia, em outras condições, encontrar satisfação em alguma atividade criativa? (KHEL, Maria Rita, 2016, p.182)

Todas essas citações nos fazem voltar ao ponto inicial. Mais de dois séculos depois das histéricas de Freud, ainda não é possível afirmar que tenhamos uma estrutura completamente desconstruída e um espaço de conquistas sólidas para a sublimação feminina, mas estamos caminhando. O Oscar 2021, sem dúvidas, foi um divisor de águas, mas a ênfase dada pela mídia para o fato de que “pela primeira vez em 93 anos duas mulheres...” talvez nos faça questionar um pouco mais a fragilidade da “posição feminina” e a real consolidação do cinema de mulheres.

Um pouco mais a frente em seu texto, Maria Rita Khel nos trás alguns fatos sobre o caso Dora, aquela que o próprio Freud admite não ter sabido escutar. Aqui ela identifica que, quando Lacan revisita o caso, não leva em conta que o impasse de Dora não é diferente do impasse de todas as mulheres, quando pergunta “o que é ser mulher?”.

Lacan não se dá conta de que sua psicanálise, ainda mais estritamente do que a freudiana, remete as mulheres a uma posição insustentável: a posição feminina” tal como a teoria lacaniana a concebe. Uma posição subjetiva que é a de objeto, equivalente à condição da passividade infantil, equivalente à do masoquismo primário e cujo gozo cobra o preço do desamparo subjetivo ante a pulsão de morte. (KHEL, Maria Rita, 2016, p.202)

Apesar de todas as adversidades sociais, as mulheres foram conquistando seus espaços, assim como Dora. Incompreendidas ou subjulgadas. Experimentando e ousando o quanto puderam dentro de suas bolhas socioeconômicas e socioculturais.

Quanto ao desejo a partir do qual se fez sujeito, eu responderia que a mulher só não diz, desse suposto mistério: o que nenhum sujeito pode dizer a dimensão inconsciente do desejo, ou que nenhum homem tem interesse em saber. O mistério, como Freud nos informa em “O fetichismo”, está do lado em que se opera a denegação, não do lado do objeto (o sexo da mulher, o desejo feminino) revelado, recusado. O mistério se produz a partir do que um homem não quer saber – sobre o quê? Sobre a mulher? Não. Sobre a sua própria castração. O mistério da sexualidade feminina só se mantém em decorrência da operação de denegação efetuada pelos homens que *sabem, mas não querem saber*, quão próximos estão, dessa suposta semelhante KHEL, Maria Rita, 2016, p.206)

Se o cinema dominante delimita e pretende à mulher uma ordem natural específica, um lugar de objeto, observado, onde mesmo quando esta é protagonista é falada por um homem, definindo certas proposições de significado e fixando-a numa determinada identificação, qual seria então o peso e os significantes destacados num simbólico imaginário cinematográfico feminino? Quais subjetividades são elaboradas, (não) inscritas e sublimadas através dos olhos da câmera de uma mulher? *Não havendo A mulher*, com artigo definido, mas *Uma Mulher, cada Mulher*, se o que falta a mulher é um significante, estando numa questão cultural e não biológica, como pensava Freud (FERREIRA NETTO, 2013, p.190), de que maneira estamos inscrevendo novos olhares e reinscrevendo através de nossa própria perspectiva e subjetividades o que outrora fora inscrito por homens para nós?

No próximo capítulo analisarei obras de duas das mais importantes diretoras da história do cinema, investigando, semiótica psicanaliticamente, os processos e escolhas destes icônicos registros atemporais.

## Capítulo 2: Análises filmicas

No presente capítulo exploraremos vida e obra de algumas das mais importantes mulheres da história do cinema. “The consequences of Feminism” de Alice Guy-Blaché, vanguardista e criadora do cinema narrativo e “Meshes of the Afternoon” de Maya Deren, a mais incompreendida dos surrealistas;

### 2.1. The Consequences of Feminism (1906), Alice Guy-Blaché

“There is nothing connected with the staging of a motion picture that a woman cannot do as easily as a man.”

Alice Guy-Blaché)



Figura 1. The Consequences of Feminism, Alice Guy-Blaché (1906)

Uma mulher entra abruptamente em uma loja, onde homens estão ocupados costurando chapéus; Ela está de vestido, eles de terno, nenhuma novidade ou quebra paradigmática nos códigos de vestimenta que nos acompanham até hoje. A mulher aponta para o chapéu que deseja, mas enquanto espera nota-se o primeiro comportamento fora da norma hegemônica. Ela olha com admiração para os homens sentados e se aproxima para tocar um deles, que se esquivava timidamente. Temos um dos primeiros filmes narrativos já feitos abordando uma realidade com papéis de gênero trocados. Sem nenhum tipo de caracterização, além dos próprios atos das personagens em questão. Uma sátira em preto e branco, datada de 1906, criado pela primeira mulher diretora da história do cinema.

Ainda hoje o título, em tradução livre, “consequências do feminismo” seria ousado e, certamente questionado e repudiado pela parcela conservadora da sociedade, mas em 1906, na França, Alice Guy-Blaché já questionava as estruturas dominantes. Num filme bem humorado e cheio de clichês invertidos. Tentando assim inscrever, no não dito (por questões técnicas, mas que tornam o filme ainda mais precioso) o incomodo dos pequenos atos cotidianos a que mulheres, universalmente, são submetidas.

Na cena seguinte vemos um homem pomposamente, mas não com traços homossexuais, parar em frente a um espelho e aplicar sua maquiagem, para em seguida



ser assediado por uma mulher que, sem ressalvas, passa as mãos nele. Ele é salvo por uma segunda mulher, que parece gentil e fora da curva em relação às mulheres anteriores, mas que também acaba por tentar uma aproximação romântico/sexual com o indefeso homem, coagido pelo aparente poder fálico de todas as mulheres nessa sociedade comportamentalmente invertida.

O filme, feito no que hoje chamamos de “a primeira onda do feminismo” segue nesta dinâmica ao longo de seus 7 minutos de duração; Usando das incertezas recentes da sociedade da época sobre o que seria exatamente o feminismo, para pontuar as desigualdades e ressaltar a importância do movimento.

Alice Guy-Blaché subverte então, pela primeira vez, o que Teresa de Lauretis ressalta:

Quer se pense no cinema como a soma das experiências pessoais do espectador colocado em situações socialmente determinadas de recepção, ou como uma série de relações que ligam a economia da produção do filme à reprodução ideológica e institucional, o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas preposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche, espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira *obs-cena*, a mulher é constituída como o subtrato da representação, o espelho suspenso para o homem. Mas, como indivíduo histórico, a mulher espectadora também é posicionada nos clássicos do cinema como espectadora-sujeito; ela é então duplamente confinada à mesma representação que a invoca diretamente, atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação e torna-a cúmplice da produção de seu próprio “estado de mulher”. Desta relação crucial da mulher, constituída na representação, com as mulheres, sujeitos históricos, dependem tanto o desenvolvimento de uma crítica feminista quanto a possibilidade de uma teoria materialista semiótica da cultura. (DE LAURETIS, Teresa, 1993, p.99)

Nesta obra, Alice-Guy coloca a mulher enquanto extrato da representação; criando subjetivamente, através de gestos, vazios para muitos homens, mas extremamente incômodos e naturalizados por uma cultura patriarcal, o “e se...” da história. Redirecionando todas as inconveniências ao homem, Alice confina o homem à representação identificatória de um “estado de mulher.”



**Figura 2. The Consequences of Feminism, Alice Guy-Blaché, (1906)**

Alice, enquanto não só primeira diretora mulher da história do cinema, mas também uma das primeiras diretoras da história, já nos mostra, desde 1896, quando tinha apenas 23 anos e produziu seu primeiro filme “The Cabbage Fairy”, sendo este também o primeiro filme narrativo já feito, a importância de situar o espectador na hiância das posições discursivas fálica e não-toda fálica. Ali, com o nascimento do cinema, nasce também uma nova forma de subjetivação e inscrição cultural humana, ainda não cooptada, que permitiam que obras como essa fossem feitas. Ressaltando como nos filmes de mulheres é possível reconhecermos o discurso fálico dominante, mas também nos dando uma chance de experimentarmos uma posição radicalmente outra, não-toda. (DI MARTINO, 2019, p.63).



**Figura 3. The Consequences of Feminism, Alice Guy-Blaché, (1906)**

Nas cenas finais vemos um levante. Os homens da película, exaustos das investidas e abusos das ficcionais mulheres-fálicas, se reúnem num protesto exigindo por direitos e respeito das mesmas. O filme não aborda o tema como se estivéssemos vivendo numa sociedade matriarcal, apenas ressalta o que é viver em uma sociedade patriarcal. Não podemos dizer ao certo quais as intenções exatas de Alice, mas certamente terminar com um protesto em busca de direitos tem um poder simbólico enorme, visto que ainda em 2021 o filme parece mais atual que nunca. É impossível assisti-lo sem nos questionarmos sobre nosso próprio momento histórico e quais caminhos tomaremos em nossa luta. Alicia Malone, em seus comentários sobre o filme, em *“The Female Gaze”*, ressalta que este, sem dúvidas é um filme a frente de seu tempo e provavelmente a frente de nosso tempo também.

## 2.2. Meshes of the Afternoon (1943), Maya Deren

“In my case I have found it necessary, each time, to ignore any of my previous statements. After the first film was completed, when someone asked me to define the principle which it embodied, I answered that the function of film, like that of other art forms, was to create experience – in this case a semi-psychological reality” (DEREN, 1946, p.05)

Maya Deren ou Elenora Derenkowsky, nascida em Kiev, 1917, foi uma das mais importantes diretoras e teóricas do cinema experimental. Formada em jornalismo e ciência política e mestrada em literatura inglesa e poesia simbolista na Escola Nova de Pesquisas Sociais, que completa em 1939 no Colégio Smith, Maya se interessa pelas possibilidades discursivas/subjetivas do cinema por volta de 1935, de quando datam os primeiros registros de seu interesse. Após se formar, dá início a uma série de trabalhos como assistente de diversos diretores e escritores da vanguarda americana.

Torna-se então, em 1941, assistente pessoal da coreógrafa, dançarina e antropóloga Katherine Dunham, pioneira da dança negra e autora, em 1936, de um estudo antropológico sobre o Haiti. Quando a companhia de dança de Dunham se fixa em Los Angeles para trabalhar em Hollywood é que Maya conhece Alexander Hackshmid, conceituado fotógrafo e operador de câmera, que além de marido de Deren, também se tornou um grande colaborador de seus filmes.

O primeiro filme da dupla Hammid/Deren, foi o seu mais aclamado, *Meshes of the Afternoon*, de 1943. Filme pioneiro e referência para toda uma série de filmes subsequentes da vanguarda americana dos anos 40 e 50, tornando-se um marco do cinema experimental. Seu círculo de amigos contava com André Breton, Marcel Duchamp e John Cage, artistas reconhecidíssimos e aclamados até hoje por seus indiscutíveis talentos e importância na revolução artística.

O trabalho de Deren começa a repercutir em trabalhos de inúmeros artistas, dentre eles Gregory J. Markopoulos e Curtis Harrington; e apesar de, em 1947, *Meshes of the Afternoon* receber o Grande Prêmio Internacional para Filmes em 16mm – Classe Experimental, no festival de Cinema de Cannes, sendo esta a primeira vez que o prêmio é concedido aos Estados Unidos e a uma realizadora mulher, pouco se fala da importância da diretora.



Figura 4. *Meshes of the Afternoon* (1943), Maya Deren.

A imagem acima, provavelmente a mais conhecida de Maya, já que era sempre a sua escolha para divulgação e promoção do filme *Meshes of the Afternoon*, nos mostra um dos momentos mais poéticos da película: Deren olhando através da janela para uma imagem de seu duplo, enquanto nós, espectadores a assistimos assistir a si mesma, desconfiada de suas próprias ações, por vezes fugindo de si mesma. Apenas nuances gesticulares e olhares estão ali para nos guiar entre a Maya sonhadora e seus três duplos. Maria Pramaggiore, em seu texto “*Seeing Double(s) – Reading Deren Bisexually*” aponta como a coexistência simultânea das diversas personas de Deren nos obriga a repensar a tradicional oposição entre o eu e o outro. Como Santaella aponta:

Não há dois termos na estrutura da pulsão, mas três, que Freud expressou fazendo uso das funções gramaticais: ativa, passiva, reflexiva. No caráter circular, percurso em vaivém, volta em circuito ou reversão fundamental da pulsão, é preciso distinguir algo que aparece por não aparecer num terceiro tempo. Isto é, “não é que já houvesse lá um saber, o sujeito da pulsão, mas que é novo ver aparecer um sujeito. Esse sujeito que é propriamente o outro, aparece no que a pulsão pôde fechar seu curso circular. É somente com sua aparição no nível do outro que pode ser realizado o que é da função da pulsão” (Lacan, 1979, p. 69). Vale aqui uma paráfrase de Lacan: “Se graças à introdução do outro, a estrutura da pulsão aparece, ela só se completa verdadeiramente em sua forma invertida, em sua forma de retorno que é a verdadeira pulsão ativa” (ibid., p. 173). Ambas as passagens completam-se na seguinte: “A passagem da pulsão oral a pulsão anal não se produz por um processo de maturação, mas pela intervenção de algo que não é do campo da pulsão – pela intervenção, o reviramento da demanda do outro”. (ibid., p. 171). (SANTAELLA, Lucia, 2013, p. 99)

O filme usa e abusa de repetições e combinações de ação e espera para nos guiar entre realidade e sonho, usando como recurso metafórico a janela, que serve como metáfora não só da câmera, mas também da própria ideia de um filme na tela – onde um pode ser outro e as identificações de si são indistinguíveis e incontroláveis, torando-se passíveis da interpretação do desejo de quem assiste.

O cinema pensa dando contundência ao universo do filme, que trepida contra o pensamento do espectador, inquirindo-o e pondo-o em questão. (...): o cinema é o olhar do filme sobre o olhar do espectador. Ele é interrogação, indagação, questionamento. E este questionamento vem do olhar dos objetos, do corpo dos atores, do olhar da história posta em filme. Logo ele só pode vir pela montagem, porque o olhar nasce do ato de dar a ver que a montagem se estrutura para o espectador. Assim, o cineasta pensa ao montar o sentido do seu filme, que se revela como pergunta e como desafio para aquele que vê. (DE SOUZA, Enéas, 2015, p. 54)

O que Deren queria que olhássemos então ao multiplicar a própria imagem? Deren trabalha com a dinâmica dos mitos de identificação e desejo, mas afim de explorar o outro como uma função de si – nem interno, nem externo – visto que seus duplos são imaginários, mas produzem efeitos reais nas ações do filme. A estrutura cíclica e disruptiva, que rejeita a linearidade narrativa e nos apresenta a cada cena uma nova camada de identificação e desejo, funciona quase como que em um ritual (Maya tem um profundo interesse e forte conexão pelos rituais haitianos, o que certamente influenciou suas escolhas criativas por toda a vida).



Figura 5. Meshes of the Afternoon (1943), Maya Deren.

Além de inúmeras versões de si mesma que se intercalam, buscando fugir, entre sonho e realidade de sua casa (objetiva ou subjetiva), outra figura central do filme é esta da imagem acima. Uma pessoa, sem gênero explícito, apenas um rosto-espelho e um buquê nas mãos. Do que Deren quer fugir, então? De si, de seu reflexo, do outro? Seria então o outro apenas um meio para que reflita a si mesma?

No início da psicanálise, Freud acreditava que o conflito que criava os sintomas neuróticos ou psicóticos ocorria entre o eu, nossos valores morais, crenças amissíveis e culturalmente sancionadas de um lado e os desejos inconscientes, de natureza sexual, originados na infância e esquecidos pela força das interdições sociais. O complexo de Édipo, a teoria do narcisismo e a ideia de que o trauma possui suas ligações com fantasias inconscientes são exemplos de conflitos organizados pela oposição entre eu e sexualidade, entre defesas do ego e desejos inconscientes. Porém em 1920, ele mudou o foco do conflito fundamental. Sem abolir o que havia sido descoberto antes, ele considera a existência de certos fenômenos que resistem a essa lógica opondo o sexual ao egoico, por exemplo, nossa compulsão a repetir experiências desagradáveis, como quando passamos por um acidente ou por uma situação de violência e, depois disso, não conseguimos parar de pensar no acontecido, sonhamos com aquela situação, tendemos a retornar ao local do ocorrido e não paramos de falar sobre isso com os outros. Essa paixão pela repetição, até mesmo de situações desagradáveis, manifesta também em muitos pacientes que parecem não querer sarar e que se apegam a seu sofrimento como se fosse parte inseparável deles mesmos, sugeriu a Freud a existência de uma força maior que a da sexualidade e a das interdições da cultura. A essa força ele chamou de Tânatô ou de pulsão de morte. Portanto depois de 1920, o grande conflito que comanda e absorve os demais para dentro de si se dá entre as pulsões de vida (ou Eros), que tendem a unir, reunir, juntar, e as pulsões de morte (ou Tânatô), que tendem a desligar, destruir e separar. (DUNKER, 2015, p. 95.)



Figura 6. *Meshes of the Afternoon* (1943), Maya Deren.

Nos minutos finais do filme, entre takes de possíveis destinos para sua angústia ou de inúmeros finais para cada uma de suas personas, (dentre eles sucumbir a figura que carrega o espelho, esfaquear o espelho e se libertar junto ao mar ou simplesmente fugir) damos rosto e forma a quem assombra Deren. Seu marido.

Dunker (2015) analisando a dissolução do eu no caso de Sabina Spielrein, no filme *Um Método Perigoso* de David Cronenberg, pontua a importância para Sabina em ter suas estruturas de reconhecimento paralisadas “(ela não pode ser reconhecida como mulher, esposa, médica, alguém diferente de uma filha) e os objetos dos quais o eu é uma função se apresentam fora de uma lógica da identidade”; Em Deren isso não acontece.



Figura 7. Meshes of the Afternoon (1943), Maya Deren.

A última sequência do filme nos mostra o marido finalmente entrando na casa, local de tanta angústia para Deren. O local encontra-se destruído e a última cena nos mostra Maya com o espelho na mão e suicidada.

Em *The Imaginary Signifier*, Metz desloca a investigação do estudo semiológico do significante cinematográfico (sua matéria e forma de expressão) para “a pesquisa psicanalítica do significante” (p.46), para o significante no cinema “como um efeito significante”. O grande divisor de águas nessa pesquisa é o conceito lacaniano de estágio do espelho, que cria a noção ambígua de “significante imaginário”. O termo significante tem, nesse texto, um duplo status correspondente aos dois lados da inconsistência que mencionamos acima; dessa maneira, ele preenche uma lacuna, uma solução de continuidade, no discurso de Metz desde a linguística até a psicanálise. Na primeira parte do ensaio, Metz utiliza esse termo de modo compatível com a noção saussuriana de significante; de fato ele fala de significantes “acoplados” aos significados, do roteiro como “significado manifesto” e do “material filmico manifesto como um todo”, incluindo significados e significantes (p. 38-40). Mais tarde, porém, o significante cinema é apresentado como efeito subjetivo, investido ou instituído pelo ego “como sujeito transcendente porém radicalmente desiludido” (p.54): “No cinema... eu sou aquele que-tudo-percebe... um grande olho e ouvido sem o qual aquilo que é percebido não teria quem o percebesse, em outras palavras, a instância constitutiva do significante cinema (sou eu que faço o filme)” (p.51). O material filmico como “imaginário realmente percebido”, como imaginário e como objeto, torna-se significativo (torna-se um significante imaginário) para um sujeito que percebe pela linguagem. (DE LAURETIS, 1993, p. 109)



De Lauretis discorre após a citação acima e levanta algumas questões a respeito da teoria de Metz, que por hora não cabe nesta análise, mas levando em conta que “o plano é o significante no cinema, ou melhor, é a letra do cinema” (Dunker, Rodrigues, 2015, p.23), aqui nos cabe duas interpretações: a mais comum, de que a angústia a consumiu a ponto de tirar a própria vida; ou a de que, seguindo os pressupostos teóricos de Metz, (sendo esta provavelmente uma interpretação que apenas uma diretora mulher conseguiria inscrever em seu filme e uma espectadora mulher decodifica-la de tal maneira), ela tomou o controle. Ao invés de fugir em círculos em seu imaginário, Deren se apropriou do que a assustava e rompeu o ciclo através da morte simbólica de sua versão “dona de casa”, com o próprio espelho, rumo à liberdade.

### Capítulo 3: Cristais do tempo

No terceiro e último capítulo atravessarei as teoria filosóficas e semióticas de Gilles Deleuze sobre a Imagem- Movimento / Imagem-Tempo, com a teoria do tempo lógico lacaniano, traçando caminhos para o entendimento de onde esteve, onde se encontra e para onde vai o cinema de mulheres.

#### 3.1. Imagem-Movimento / Imagem-Tempo

Lançados respectivamente em 1983 e 1985, Cinema 1- A Imagem-Movimento e Cinema 2: A Imagem-Tempo, talvez sejam dos textos filosóficos mais audaciosos sobre o cinema. Deleuze, embasado nas ideais bergsonianas sobre o movimento e respaldado pela semiótica peirceiana faz uma viagem ao tempo e estabelece uma classificação sígnica, estilística e histórica para dar conta do efeito subjetivo e objetivo do cinema na sociedade contemporânea. “Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxinomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos” (Deleuze, 1983 p. 11) é a primeira afirmação e também a primeira sentença do livro. Nem poderia ser. Talvez uma história do cinema dos homens, visto que em quase 754 páginas de reflexões, o autor cita pouquíssimas mulheres, mais precisamente, 8 cineastas, as quais mal faz referências ou análises.

No primeiro volume, Deleuze nos apresenta a alguns conceitos de imagem segundo ele:

*Imagem-percepção*: Conjunto de elementos que agem sobre um centro e que variam relativamente a ele (a coisa). Ele relaciona este tipo de imagem aos Dicissignos Peircianos, termo criado por Peirce para designar, sobretudo, o signo da proposição geral. (Deleuze, 2018, p. 55)

*Imagem-afecção*: O que ocupa o desvio entre uma ação e uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage por dentro (a qualidade ou a potência). Relaciona este tipo de imagem ao Ícone Peirciano. (Deleuze, 2018, p. 55)

*Imagem-ação*: Reação do centro ao conjunto (a força ou o ato). Corresponde ao Sinsigno Peirciano. Conjunto de qualidades e de potências enquanto atualizadas num estado de coisas, constituindo, por conseguinte, um *meio real* em torno de um centro, uma situação relativamente a um sujeito, espiral. Indiciária. (Deleuze, 2018, p. 55)

Deleuze parte desses conceitos para explicar como eles funcionam entre si; suas formas de se manifestarem acabam ainda por criar outros tipos de imagens: a mental (a relação), de pulsão (a energia) e de transformação (a reflexão). (Deleuze, 2018, p. 55)

Sobre Peirce, sua teoria lógica fenomenológica e a influência da teoria semiótica em suas reflexões, Deleuze explica:

A Força de Peirce quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos a partir das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações que seriam de linguagem. O que o levou à mais extraordinária classificação das imagens e dos signos, da qual fazemos apenas um breve resumo. Peirce parte da imagem, do fenômeno ou daquilo que aparece. A imagem lhe parece ser de três tipos, não mais: a primeiridade (algo que só remete a si mesmo, qualidade ou potência, pura possibilidade; por exemplo, o vermelho que encontramos idêntico a si mesmo na proposição “você não vestiu seu vestido vermelho” ou “você está de vermelho”); a secundidade (algo que remete a si apenas através de outra coisa, a existência, a ação-reação, o esforço-resistência); a terceiridade (algo que remete a si relacionando uma coisa a outra coisa, a correlação, a lei, o necessário). Notaremos que os três tipos de imagem não são apenas ordinais, primeiro, segundo, terceiro, mas cardinais: há dois no segundo, de modo que há uma primeiridade na secundidade, e há três no terceiro. Se o terceiro marca a finalização, é porque não se pode compô-lo com as díades, mas que combinações de tríades em si mesmas ou com os outros modos podem dar qualquer multiplicidade. Dito isto, o signo aparece em Peirce como combinando os três tipos de imagens, mas não de qualquer maneira: [46] o signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), tomando como referência uma terceira imagem que constitui “o interpretante” dele, sendo este, por sua vez um signo ao infinito.” (DELEUZE, 2018, p. 53-54)

A partir dos métodos peircianos e bergsonianos, Deleuze nos transporta diretamente para a história do cinema, interseccionando semioticamente e filosoficamente os caminhos percorridos pela imagem-movimento na solidificação do que conhecemos em termos de decupagem, enquadramento e reunidos na montagem, denominando assim o cinema “como a arte que pôs o movimento na imagem e no espírito”, mas ao fim de suas divagações, conclui que enquanto os signos encontram sua matéria na imagem-movimento, enquanto formam os traços de expressão singulares de uma matéria em movimento, eles arriscam evocar mais uma vez uma generalidade que faria com que fossem confundidos com uma linguagem (DELEUZE, 2018, p. 69).

A representação do tempo só é extraída deles por associação e generalização ou como conceito (daí as aproximações, feitas por Eisentein, entre a montagem e o conceito). É essa a ambiguidade do esquema sensório-motor, o agente da abstração. Apenas quando o signo se abre diretamente sobre o tempo, quando o tempo fornece a própria matéria sinalética, é que o tipo, que se tornou temporal, se confunde com o traço de singularidade separado de suas associações motoras. Então se realiza o anseio de Tarkóvski: que “o cinematógrafo consiga fixar o tempo em seus índices [seus signos] perceptíveis pelos sentidos”. De certo modo o cinema nunca deixou de fazê-lo; mas, de outro, ele só podia tomar consciência disso ao longo de sua evolução, graças a uma crise da imagem-movimento. (DELEUZE, 2018, p. 70).

### 3.2. Tempo

Tal qual Bergson, outro autor de extrema importância teórica ao presente texto, que também confessa ter “bebido de águas peircianas” é Lacan.

É incontestável a inspiração da fenomenologia de Peirce na construção dos registros lacanianos. No seminário 23, *O Sinthoma*, Lacan trás luz as semelhanças dos dois processos triádicos, apontando textualmente para a correspondência entre os dois, com a diferença estando apenas em seus nomes (JUNGK, 2018, p.71)

Um tal de Charles Sanders Peirce construiu sua lógica sobre isso, o que, devido à ênfase que ele atribui à relação, o leva a fazer uma lógica trinitária. É exatamente a mesma via que eu percorro, com a diferença de que chamo as coisas em questão pelo nome que têm – simbólico, imaginário e real, nessa ordem exata. (JUNGK apud LACAN, 2007 [1975-76], p. 117)

Jungk reforça, referenciando Michel Balat (Balat, 2000, p. 38), entretanto, uma importantíssima diferença entre os dois processos: as categorias faneroscópicas formam um quadro objetivo e geral as experiências fenomenológicas, onde o objetivo primeiro é servir como fundamento e embasamento para diferentes áreas do Saber (JUNGK, 2018, p.71); algo que pode ser comprovado nesta tese, que através da semiótica peirciana pôde atravessar filosofia e psicanálise.

Sobre os registros lacanianos Jungk nos explica:

Pedra fundamental do ensino laciano, essas dimensões nomeadas como real, simbólico e imaginário se constituem em registros referentes ao circuito do desejo humano, campo da teoria psicanalítica, correspondendo cada um deles, segundo GARCIA-ROZA (2005, p. 215), a “uma ordem de distribuição do desejo”, contexto no qual se faz necessário entendê-los. O imaginário relaciona-se diretamente às imagens, matéria prima do inconsciente, a partir do qual se estrutura o ego durante o estágio do espelho, por meio de identificações que conduzem à cristalização da imagem do corpo. O simbólico tem na linguagem verbal sua expressão mais concreta que, como instância codificada pré-existente ao sujeito, lhe fornece a estabilidade da estrutura na qual se insere após o recalque originário. Já o real é aquilo que escapa, que não pode ser totalmente simbolizado, por estar o sujeito condicionado pelo seu desejo, sendo, portanto, aquilo que está para além de qualquer interferência humana, e “independente dos outros dois registros”, conforme CESAROTTO e SOUZA LEITE (1992, p. 62). (JUNGK, 2018, p.71)

Para Deleuze (1983) há uma cisão onde a imagem-movimento não dá mais conta de explicar o que se inscreve por pressupor uma montagem baseada na lógica de sucessão dos acontecimentos. No final da Segunda Guerra Mundial a sociedade está colapsada, buscando novas maneiras de expressão, de elaboração de lutos e de sublimação de seus desejos. Neste momento, onde os movimentos de vanguarda começam a aparecer, principalmente o Neo-realismo italiano, molda-se um novo tipo de imagem – A imagem tempo; Realiza-se então um processo de emancipação da instância temporal, exatamente na medida em que o tempo se torna independente do movimento, estando o mesmo livre das amarras de suas obrigações presentes. (RODRIGUES MARTINS, 2010, p. 7)

“O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. Segundo Bergson, a “paramnésia” (ilusão de déjà-vu, de já-vivido)...”  
(DELEUZE, 2018 p.120)

Liberto de suas amarras causais, o tempo se torna primordial; a mudança de orientação, deixando tempo em primeiro plano e movimento em segundo. Daí nasce a “imagem-cristal”., que serão diferentes conforme os atos de sua formação e as figuras que vemos neles. (DELEUZE, 2018, p. 124) Quanto aos cristais de tempo, Deleuze pontua em Bergson:

As grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. Repetidas vezes se reduziu o bergsonismo à seguinte ideia: a duração seria subjetiva, e constituiria nossa vida interior. E, sem dúvida, Bergson precisou se expressar assim, ao menos no começo. Cada vez mais, porém, ele dirá algo bem diferente: a única subjetividade é o tempo, o tempo não cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar-comum, no entanto é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos.  
(DELEUZE, 2018, p. 125)

Deleuze segue dizendo que Bergson está mais próximo de Kant do que pensa, mas ora, hoje podemos ver o quão próximo de Lacan, Deleuze também esteve.

Em seu texto *o tempo lógico e sua asserção de certeza antecipada*, de 1945, Lacan nos apresenta o seguinte problema: o diretor de uma prisão chama três prisioneiros e lhes propõe um jogo cujo vencedor será libertado. Ele lhes mostra cinco discos, três brancos e dois pretos, os quais serão fixados em suas costas. Cada prisioneiro não saberá a cor do disco fixado em suas próprias costas, mas poderá ver a cor do disco nas costas dos outros dois, e deverá deduzir a cor do seu disco por meio de um processo lógico. Aquele que primeiro obtiver a resposta correta, justificando-a logicamente, será libertado. Os três discos brancos são fixados nas costas dos prisioneiros, permanecendo os pretos sem uso. Cada prisioneiro vê então dois discos brancos, constatação a partir da qual permanece a dúvida sobre o seu próprio disco, que poderá ser branco ou preto, já que a cor dos discos não utilizados é desconhecida. Lacan prossegue: Depois de se haverem considerado entre si por um certo tempo, os três

sujeitos dão juntos alguns passos, que os levam simultaneamente a cruzar a porta. Em separado, cada um fornece então uma resposta semelhante, que se exprime assim: ‘Sou branco, e eis como sei disso. Dado que meus companheiros eram brancos, achei que, se eu fosse preto, cada um deles poderia ter inferido o seguinte: ‘Se eu também fosse preto, o outro, devendo reconhecer imediatamente que era branco, teria saído na mesma hora, logo, não sou preto’. E os dois teriam saído juntos, convencidos de ser brancos. Se não estavam fazendo nada, é que eu era branco como eles. Ao que saí porta afora, para dar a conhecer minha conclusão.’ Foi assim que todos três saíram simultaneamente, seguros das mesmas razões de concluir. (Lacan, 1998 [1945], p. 198)

Lacan chama essa solução de um sofisma notável, sofisma no sentido de um raciocínio concebido com o objetivo de produzir uma ilusão de verdade, pois, apesar de simular um acordo com as regras da lógica, baseia-se em uma estrutura inconsistente, porém notável porque, ainda que de forma falaciosa, leva cada prisioneiro à conclusão sobre a cor do cartão em suas costas, e a uma asserção de certeza cuja veracidade será posta à prova para se conseguir a própria liberdade. Um dos valores desse sofisma é mostrar que o processo psíquico é tripartido, e que seu tempo lógico se divide em uma sequência de três etapas: o instante de ver, o tempo de compreender e o momento de concluir. (JUNGK, 2018, p. 73)

Para Lacan, o instante de olhar é a primeira evidência do raciocínio, algo em primeiridade. Que corresponde ao impessoal do sujeito. Aqui ainda não há elaboração apenas uma constatação sensorial; O tempo de compreender é o momento de meditação, de formulação de uma ideia. É o tempo incomensurável, que pode durar uma hora ou dez anos. Lacan diz:

Mas, desse tempo, assim objetivado em seu sentido, como medir o limite? O tempo de compreender pode reduzir-se ao instante do olhar, mas esse olhar, em seu instante, pode incluir todo tempo necessário para compreender. Assim, a objetividade desse tempo vacila com seu limite. (LACAN, 1998<sup>a</sup>, p. 205)

Sobre o momento de concluir, Jungk diz:

Dessa forma, chega o momento de concluir, que deverá traduzir-se em ato, no qual a eficiência dessa elaboração será testada na tentativa da realização do desejo de conseguir a liberdade pelos prisioneiros. Para tanto, o sujeito da asserção, isto é, “a forma pessoal do sujeito do conhecimento”, conforme LACAN (1998 [1945], p. 207), valer-seá de seu poder generalizador para alcançar a sua verdade, isto é, a verdade a que a capacidade de elaboração de sua própria consciência sintética lhe permite chegar a respeito de sua realidade psíquica e das qualidades que a engendram (JUNGK, 2018, p. 74)

Após atravessarmos as correlações teróricas entre a filosofia teórico crítica de Deleuze e seus paralelos e pontos em comum com a teoria do tempo lógico lacaniano, fica então a questão, em qual momento se encontra o cinema feminino?

## Considerações finais.

“[...] Acho que sua característica é a qualidade de tempo. A qualidade de tempo de uma mulher. Eu acho que a força do homem é o seu grande tempo de urgência. Eles são criaturas do agora e uma mulher tem força para esperar, porque ela tem que esperar. Ela tem que esperar nove meses para conceber uma criança. O tempo é construído em seu corpo num sentido de criação. E ela vê tudo em termos do ser de um estado em devir.”  
(Maya Deren; ‘No espelho de Maya Deren’, 2008.)

Como vimos ao longo do presente trabalho, o tempo sempre foi o maior aliado, mas também o maior inimigo do cinema de mulheres. Estamos então numa paramnésia bergsoniana, onde vemos um filme de 1906, tão atual e tão subversivo quanto muitos contemporâneos ou num eterno momento de compreender? Acredito que em ambos, mas também em nenhum deles.

Entre cinema, psicanálise e semiótica, encontramos, dentre tantas outras constantes, uma relação especial do tempo como significante. A montagem fílmica nos interpela, as narrativas não cessam de se inscrever, fazendo com que nosso imaginário transborde e o olhar sobre nós, o outro e o mundo seja cada vez mais fragmentado e por vezes, idealizado em excesso. A psicanálise então tem como objetivo “desmontar”, em seu tempo, tudo que nos é sintoma. Como uma colagem de nossa herança simbólica.

Em seus estudos sobre a histeria, Freud reconhece que, no caso da sra. Emmy Von N., “sua inteligência e energia [...] não eram inferiores às de um homem”, mas admite que faltavam na vida de sua paciente, destinos para essas qualidades (KEHL, 2016). Virginia Woolf, no ensaio *Um teto todo seu*, de 1928, nos apresenta vários dos impasses, hoje já tão debatidos por teóricas feministas, que dificultariam e até impediriam a mulher de escrever ficção, dentre eles, a falta de um lugar que fosse dela; mas apesar dos inegáveis avanços políticos-sociais, a tradição imperativa do patriarcado ainda nos assombra. No que concerne ao cinema, então, nos falta *Uma tela (não)-toda nossa*.

Eu não tenho nenhum retrato da cidade onde a mulher sujeito vive. Em mim, mulher histórica, o discurso não adere; não há termo de referência específico algum, nenhum ponto de enunciação determinado. Nossa discussão sobre a representação da mulher no cinema e na linguagem é em si mesma uma representação da contradição irredutível das mulheres no discurso; ela nos coloca na mesma posição da leitora do texto de Calvino, que adivinhando, desejando, construindo a cidade, ao mesmo tempo, dela se exclui e nela se enclausura. (O que significa afinal falar “como uma mulher”?). Mas uma leitura feminista crítica do texto, e de todos os textos culturais, instala a consciência da contradição e o conhecimento de seus termos, fazendo da representação uma atuação que supera o texto. Assumir o papel da contradição significa para as mulheres demonstrar a não-coincidência da mulher com as mulheres. Desempenhar os termos da produção da mulher como texto, como imagem, é resistir a identificação com a imagem. É atravessar o espelho. (DE LAURETIS, 1993, p. 121).

Deleuze, embasado nas formulações de Henri Bergson em *Matéria e Memória*, busca questionar as linhas entre o objetivo e subjetivo; entre real e imaginário e conclui, dentre outras coisas, que quando essas linhas se sobrepõem, cria-se uma espécie de cristal de tempo, onde o tempo torna-se uma pessoa, uma personagem, um a-mais em cena. É este a-mais, que nunca cessa de se inscrever. Para a clássica pergunta lacaniana, “o que quer a mulher?” no que concerne ao cinema, queremos sim *mais ainda*. A mulher que a cultura tenta preencher com símbolos e significações exteriores, títulos sociais, mas que sempre traz o peso fálico, o significante da falta, o desejo castrado (Ferreira Neto, 2013, p. 191) precisa discursar. Apenas através de um discurso (não) todo nosso; de roteiros (não) todo nosso; do female gaze, a pluralidade e a intersecção de discursos é possível.

“Em um movimento revolucionário, a consciência só pode se tornar coerente e autocrítica quando sua versão do mundo se torna clara não somente dentro do movimento, mas quando este se reconhece naquilo que criou separadamente de si mesmo. Quando podemos lembrar de nós mesmas através de nossas criações culturais, ações, ideias, panfletos, organização, história, teoria, começamos a integrar uma nova realidade. À medida que começamos a nos conhecer numa nova relação mútua, podemos começar a compreender nosso movimento em relação ao mundo exterior. Podemos começar a usar estrategicamente nossa própria consciência” (PP. 27-28) (DE LAURETIS, 1993, p. 122 apud ROWBOTHAN, Sheila, 1973)



### Referências Consultadas

- CESAROTTO, Oscar. **Inconsciências: psicanálise, semiótica, cultura material**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2019.
- DE LAURETIS, Teresa. **Através do Espelho: Mulher, Cinema e linguagem**. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, Brasil, 1993 p. 96 - 122.
- DELEUZE, Gilles, 1925-1995. **Cinema 1 – A Imagem-movimento**; Tradução de Stella Senra ; 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles, 1925-1995. **Cinema 2 – A Imagem-tempo**; Tradução de Stella Senra ; 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e psicanálise – A criação do desejo**, 2ª Ed. São Paulo: NVersos, 2015. v. 1.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e psicanálise – História, Gênero e psicanálise**, 2ª Ed. São Paulo: NVersos, 2015. v. 5.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e psicanálise – A Realidade e o Real: Verdade em Estrutura de Ficção**, 2ª Ed. São Paulo: NVersos, 2015. v. 2.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia; SENHORINI, Henrique. **Cinema e psicanálise – Afetos em cena**, 1ª Ed. São Paulo: NVersos, 2017. v. 6.
- DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e psicanálise – A tela do feminino ao feminismo**, 1ª Ed. São Paulo: NVersos, 2019. v. 8.
- DUNKER, Christian Ingo Lens. **Leituras sobre Lacan – volume 1 – Discurso e Semblante**. São Paulo: NVersos, 2017. v. 1.
- FREUD, S. **O mal-estar na cultura (1856-1939)**. Trad. Renato Zwick. 2ed. Porto Alegre: L&PM, 2015 .
- FREUD, S. **O Futuro de uma ilusão (1856-1939)**. Trad. Renato Zwick. 2ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- FREUD, S. **Além do princípio de prazer (1856-1939)**. Trad. Renato Zwick. 2ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- FREUD, S. **Inibição, sintoma e medo (1856-1939)**. Trad. Renato Zwick. 2ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- FREUD, S. **Obras completas - Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.
- JUNGK, Isabel. **Fundamentos categoriais do Tempo Lógico lacaniano**. **Eikon journal on semiotics and culture**. 2018. (70-75).

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema – Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEHL, Maria Rita; **Delocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. 2 ed; São Paulo: Boitempo, 2016.

KEHL, Maria Rita; **O bovarismo brasileiro: ensaios**. 1 ed; São Paulo: Boitempo, 2018.

LACAN, Jacques, 1901-1981. **O seminário: Livro 20: mais, ainda**; tradução M.D Magno – 2ª Ed – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques, 1901-1981. **O seminário: Livro 18: De um discurso que não fosse do semblante**; tradução Vera Ribeiro; Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1971/2009.

LACAN, J. **O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada**. In *Escritos*, Vera Ribeiro (trad.) Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MALONE, Alicia. **The Female Gaze: Essential movies Made by Women**. Flórida: Mango Publishing Group, 2018.

NICHOLS, Bill, et al. **Maya Deren and the American Avant-Garde**. Califórnia: University of California Press, Ltd., 2001

MARTIN RODRIGUES, Sara. O cinema por Deleuze: Imagem, Tempo e Memória . **VI ENECULT**. 25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBa –Salvador-Bahia-Brasil. (1-11)

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTAELLA, Lúcia; HISGAIL, Fani. **Semiótica Psicanalítica – clínica da cultura**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. 1932-1986. **Esculpir o tempo/Tarkovski**; tradução Jefferson Luiz Camargo. - 2- ed. - São Paulo : Martins Fontes. 1998.

WOOLF, Virginia, 1882-1941; **Um teto todo seu**; Tradução Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso; 1. Ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

**Referências Fílmicas**

DEREN, Maya. Meshes of the Afternoon. Direção de Maya Deren. Estados Unidos: 1943

GUY-BLACHÉ, Alice. The Consequences of Feminism. Direção de Alice Guy-Blaché. França: Gaumont Studio, 1906.

KUDLÁCEK, Martina. In the Mirror of Maya Deren. Direção de Martina Kudláček. Austria: 2002

KUPERBERG, Clara; KUPERBERG, Julia. E a mulher criou Hollywood. Direção de Clara e Julia Kuperberg. França: Wichita Films, 2016.