

AS FRONTEIRAS DA ESCRITA DE SI NO CINEMA DE
MULHERES: UMA ANÁLISE DO FILME NOBODY (2023),
DE MARCELA JACOBINA

BOUNDARIES OF SELF-WRITING IN WOMEN'S CINEMA:
AN ANALYSIS OF THE FILM NOBODY (2023),
BY MARCELA JACOBINA

Anna Clara Petracca

Artista e pesquisadora multidisciplinar. Doutora em Mídias Artísticas pela Universidade da Beira Interior (2022) e Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (2018). Professora Auxiliar na Universidade da Maia (ISMAI - Portugal). <https://orcid.org/0000-0002-8533-4354>

Submetido: 15 de março de 2023

Aceito: 23 de outubro de 2023

Publicado: 17 de novembro de 2023

AS FRONTEIRAS DA ESCRITA DE SI NO CINEMA DE MULHERES: UMA ANÁLISE DO FILME *NOBODY* (2023), DE MARCELA JACOBINA

Anna Clara Petracca¹

Resumo: A história da mulher na arte é pautada pela sua invisibilização e do apagamento da posição do feminino enquanto poder criador, de forma que o lugar fornecido e oferecido recai sob o véu das musas – este, quando é sequer considerado. De forma consequente, negar espaços de criação e representação levam à evidente anulação da mulher. Nas últimas décadas, tem sido examinado o dito olhar feminino, muitas vezes equivocadamente generalizado. Dessa forma, encontra-se a necessidade, ainda latente, de discutir a representação da mulher no cinema, e o que seria propriamente a cinematografia de mulheres. Assim, discutir a autorrepresentação na criação cinematográfica acaba por ser uma perspectiva fundamental ao permitir a investigação das possibilidades de reconfiguração identitária feminina, ao mesmo tempo dissertando sobre os seus decorrentes processos criativos singulares imbuídos de poder. Sendo assim, e a partir das possibilidades estéticas e poéticas da cinematografia de mulheres e da escrita de si, esta pesquisa tem como objetivo principal apresentar uma análise do filme *Nobody* (2023), de Marcela Jacobina. O exercício da autoficção por meio da abordagem da diretora e atriz traz um olhar diferenciado para as possibilidades de representação da mulher no cinema. Investigação desenvolvida no âmbito do projeto "Speculum - Filmar-se e ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas da língua portuguesa" (FCT: EXPL/ART-CRT/0231/2021).

Palavras-chave: Cinema; Mulheres cineastas; Análise fílmica; Autoficção.

THE BOUNDARIES OF SELF-WRITING IN WOMEN'S CINEMA: AN ANALYSIS OF THE FILM *NOBODY* (2023), BY MARCELA JACOBINA

Abstract: The history of women in art is marked by their invisibility and erasure of the position of the feminine as a creative power, so that the place provided and offered falls under the veil of the muses - this, when it is even considered.

¹ Artista e pesquisadora multidisciplinar. Doutora em Mídias Artísticas pela Universidade da Beira Interior (2022) e Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (2018). Professora Auxiliar na Universidade da Maia (ISMAI- Portugal). <https://orcid.org/0000-0002-8533-4354> / <https://doi.org/10.53930/27892182.dialogos.8.132>

Consequently, denying spaces of creation and representation leads to the evident annulment of women. In recent decades, the so-called feminine look has been examined, often mistakenly generalized. Thus, there is the need, still latent, to discuss the representation of women in cinema, and what exactly would be the cinematography of women. Thus, discussing self-representation in cinematographic creation turns out to be a fundamental perspective by allowing the investigation of the possibilities of female identity reconfiguration, at the same time lecturing about their resulting singular creative processes imbued with power. Thus, and from the aesthetic and poetic possibilities of women's cinematography and self-writing, this research aims to present an analysis of the film *Nobody* (2023), by Marcela Jacobina. The exercise of autofiction through the approach of the director and actress brings a different look at the possibilities of representation of women in cinema. Research developed under the project "Speculum - Filming and looking at oneself in the mirror: the use of self-writing by Portuguese-speaking documentary filmmakers" (FCT: EXPL/ART-CRT/0231/2021).

Keywords: Cinema; Women Filmmakers; Film Analysis; Autofiction.

A discussão sobre a representação da mulher na arte já é datada para mais de meio século, juntamente com os outros vários debates trazidos pelo movimento feminista. No âmbito artístico, podemos encontrar alguns exemplos de escritos basilares como o de Linda Nochlin: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* publicado pela primeira vez em 1971. A grande questão passa por problemas estruturais e oportunidades, e não capacidade própria. Durante muito tempo, às mulheres, foram dedicados lugares de musas, negando-as o de criadoras. Nochlin analisa criticamente a história da arte e como foi construída a ideia do gênio, termo consolidado a partir de uma concepção primordialmente masculina, “[...] postulando, desse modo, a existência de um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher” (Nochlin, 2016, p. 4).

Concluindo ser um problema estrutural, a autora ainda nota que:

[...] a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados

por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (Nochlin, 2016, pp. 23-24).

Com o passar dos anos, solidificou-se a chamada teoria fílmica feminista, em que autoras tentaram não só dar visibilidade à questão, mas também reconhecer o que seria realmente o cinema de mulheres. A pesquisa de Laura Mulvey é essencial nesse sentido, sendo uma grande referência nos estudos fílmicos feministas, apropriando-se da crítica da psicanálise como uma ótica para discutir não só as questões de representação, como também do espectador no cinema. Em um de seus textos mais conhecidos, *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1989), a autora aponta que:

O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. [...] é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que o falo significa [...] a mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (Mulvey, 1989, pp. 14-15).²

Reforçando a ideia da imposição do olhar masculino sobre o feminino, Mulvey reitera o prazer visual no cinema, e como esse diálogo é dubitável a partir do momento que corrobora e aceita a posição da mulher como subalterna ao homem e, portanto, a urgente necessidade de quebrar este padrão.

Ainda sobre a teoria fílmica feminista, Ann Kaplan, em *Women and film: both sides of the camera* (2001) comenta que as cineastas, durante o desenvolvimento do movimento feminista, “ou tentaram descobrir para as mulheres uma voz e subjetividade, um lugar de onde falar, ou tentaram definir

² No original: “The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world [...] it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies. [...] Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning.”

o que o ‘feminino’ pode ser em um sistema que tem feito de tudo para definir a feminilidade para as mulheres” (Kaplan, 2001, p. 24).³

Por esse ângulo, é significativa a prática da autorrepresentação ou ainda da autoficção, como intuito principal de alterar as esferas de poder no meio cinematográfico,

[...] uma vez que atribui voz ao sujeito detentor de uma identidade, sendo uma via de interlocução entre o espectador e o criador (nesse caso, criadora), que procura, através também da empatia e identificação das afinidades e diferenças inscritas, a (re)significação do *Eu* através de si mesma e do *Outro*, ao mesmo tempo que também (re)significa o *Outro* através do *Si*, num sentido de alteridade e co-dependência, onde só é possível reformular o *Eu* a partir da desconstrução e reestruturação *para, como* e do *Outro* (Petracca, 2022, p. 42).

Para Philippe Dubois, em *A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno* (1995):

A autobiografia implica um olhar auto-reflexivo, isto é, permite de uma certa maneira, um autoquestionamento do dispositivo: centrado sobre si mesmo, o sujeito não tem outra exterioridade a não ser a de encenar-se, consequentemente de tornar presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem [...]. A questão da autobiografia coloca a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória (Dubois, 1995, p. 66).

Revela-se imprescindível o trabalho do projeto de investigação Speculum – filmar-se e ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas da língua portuguesa, no qual esta pesquisa se insere. O objetivo do projeto centra-se na busca por uma subjetividade universalmente reconhecível no cinema realizado por mulheres, focando especialmente nas documentaristas de língua portuguesa. Nesta pesquisa, no entanto, dedico-me em estudar o cinema de ficção de Marcela Jacobina, considerando a área cinzenta que divide – ou melhor, entrelaça – o documentário da ficção através da escrita de si ficcionalizada.

Ao considerar as fronteiras do real e do imaginário, sublinho a perspectiva do filósofo Jacques Rancière, que considera o real sempre objeto de uma ficção:

³ No original: “[...] either attempt to discover for women a voice and a subjectivity, a place from which to speak, or try to define what the “feminine” might be in a system that has done everything to define femininity for women.”

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no ‘mundo real’. Não há mundo real que seja exterior da arte. Há pregas e dobras no tecido sensível comum nas quais se juntam e desjuntam a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível, e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico (Rancière, 2012, pp. 74-75).

É nesse sentido que nos interessa o filme escolhido como foco de análise para esta discussão *Nobody* (2023)⁴, de Marcela Jacobina, principalmente ao enquadrar questões da autoficção. É de forma por vezes ambígua, que a diretora e atriz orquestra temas de ordem pessoal e universal, como veremos mais adiante.

Antes disso, é importante pontuar brevemente sobre a autoficção que, para o pesquisador Elisson Amate, “permeia debates sobre o exibicionismo da cultura midiática e é atravessada, como fragmento de um longo processo, pelo contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que havia declarado a morte do autor” (Amate, 2017, p. 26). No fundo, há uma área cinzenta que a autora de uma obra se inscreve ao contar uma história, utilizando por vezes mais ou menos das suas próprias verdades, sejam elas mais abstratas

⁴ Jacobina, M. (Diretora, Roteirista, Produtora Executiva e Atriz). (2023). *Nobody* [short film]. Retrieved from: <https://www.nowness.com/series/dark-web/nobody-marcela-jacobina>

ou de relevância mais prática – o que importa é que existe uma profunda correlação intrínseca.

A autoficção é um termo complexo, inicialmente desenvolvido por Serge Doubrovsky (1977). O escritor, ao unir elementos autobiográficos e ficcionais, discursa na área cinzenta da autoficção, sendo esta uma forma de manifestar-se na fronteira entre o real e imaginário, ao apropriar-se de elementos pessoais e fundi-los com a ficção. Nas palavras do autor,

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao final de suas vidas, em um estilo belo. Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; se preferir autoficção, é confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem em liberdade, fora da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita antes ou depois da literatura, concreta, como se diz em música⁵ (Doubrovsky, 1977, p. 10).

As palavras de Doubrovsky foram uma reação à Philippe Lejeune em “O Pacto Autobiográfico” (1975), que apresenta a ideia de que, na autobiografia, há um acordo implícito entre o leitor e o autor de uma obra; o de que ela é fundamentada em experiências reais da vida do autor, em que narrador e autor são o mesmo (Lejeune, 1975)

A Promenade, produtora sediada em Lisboa, aposta em diretores jovens e, curiosamente, trabalha em outros filmes de diretoras que abordam questões da autorrepresentação e da autoficção no cinema, como a Leonor Teles, portuguesa que costuma explorar as suas raízes e construir narrativas baseadas na sua própria história.

Na curta-metragem *Nobody* (2023), a diretora e atriz brasileira Marcela Jacobina apresenta os conflitos existenciais e imagéticos de uma *camgirl* que se isola num mundo virtual. *Nobody* (em português, *ninguém*) é a persona criada virtualmente pela protagonista, que se assemelha a uma personagem de *anime* - desenhos japoneses bastante populares no mundo todo, também

⁵ No original: “Autobiographie? Non, c’est une privilege reserve aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’évènements et de faits strictement reel; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberte, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, alliterations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrete, comme on dit musique.”

conhecidos por modificar em demasia a imagem da mulher (alterações extremas no desenho dos corpos e da face). Essa identidade entra cada vez mais em colapso a partir do momento que a personagem deve lidar com o mundo real (chamadas telefônicas da sua mãe - que acaba por ignorar, ou ainda as pilhas de cartas do correio). Marcela Jacobina declara que

Como uma jovem latina nascida em 1991, meus 30 anos passados entre o Brasil e os EUA me apresentaram a muitas narrativas (irrealistas) sobre como as mulheres deveriam parecer, sentir e falar. *Nobody* nasceu como uma tentativa de questionar essas histórias que moldam dramaticamente nosso processo de autoinvenção, especialmente ao entrarmos na vida adulta. Quanto mais nos aproximamos dessas representações, mais nos afastamos de nós mesmas, de nossos corpos e, portanto, de nossa capacidade de estabelecer conexões humanas genuínas, especialmente com outras mulheres, que por sua vez estão perseguindo as mesmas imagens impossíveis.⁶

Ou seja, o filme surge como uma tentativa de sublinhar questões tanto de ordem pessoal, quanto universal, em relação à perspectiva da diretora, roteirista e atriz. Marcela Jacobina e *Nobody* dividem algumas características em comum, como a angústia de crescer com a sua identidade programada, prejudicando justamente uma possível autoinvenção. A personagem do filme, segundo a diretora, “[...] fala uma língua que não é a sua própria, retratando uma personagem que foi, na verdade, criada para ela pelos próprios homens em que ela acredita ter poder”⁷.

A protagonista de *Nobody* cria um alter ego para sentir-se mais cômoda num espaço e não ter realmente de lidar com a realidade. Quando questionada por um de seus clientes sobre o início de uma pandemia (referindo à

⁶ Do original: “As a young latina born in 1991, my 30 years spent between Brazil and the USA introduced me to many (unrealistic) narratives about what women are supposed to look, feel and sound like. *Nobody* was born from an attempt to question these stories that so dramatically shape our process of self-invention, especially as we step into adulthood. The more we reach towards these representations, the further away we get from ourselves, our bodies, and therefore our ability to make genuine human connections, especially with other women, who are in turn chasing the same impossible images.” Disponível em: <https://www.lightsonfilm.com/nobody.html> Acesso em maio de 2023.

⁷ Do original: “she speaks a language that isn’t her own, portraying a character that was in fact created for her by the very men she believes to have power over”. Disponível em: <https://www.lightsonfilm.com/nobody.html> Acesso em maio de 2023.

pandemia do Covid-19 que obrigou grande parte da população mundial a fechar-se em casa), *Nobody* muda de assunto e elogia o homem. Ela faz constantemente uma força contrária ao se deparar com o mundo real, tentando sempre voltar ao imaginário-virtual.

Tal fuga remete a questões próprias da sociedade contemporânea, como a solidão exacerbada numa era virtual pautada por relações bastante impessoais e ficcionalizadas dentro de um universo simulado. Nota-se que *Nobody* cada vez mais sente-se sozinha, enquanto nega qualquer tipo de contato com o mundo externo, ou real. Outra questão bastante pertinente levantada pelo filme é a industrialização e virtualização do desejo sexual, que será discutida mais adiante.

O filme inicia com uma pilha de livros: especiais da *Disney*, *Helena*, de Machado de Assis, e *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Além da referência direta ao universo literário – os livros da *Disney*, remetem à construção fantasiosa das personagens, o de Machado de Assis, ao próprio romance sobre a personagem feminina que dá o nome ao livro, e o controverso *Lolita*, que discute a relação e fantasia de um homem de meia-idade e uma garota pré-adolescente –, é provável que Jacobina tenha considerado esse início também como uma contextualização da cultura em que *Nobody* está inserida, e partir de quais referências foi construída. Todos os livros apresentados no primeiro plano do filme remetem, de alguma forma, à uma construção imaginária da mulher, feita por homens.

Além disso, existe o fator de praticamente todo o filme ser falado em inglês, a partir de uma noção de globalização e universo virtual, onde a maioria dos termos utilizados são, realmente na língua inglesa. Entretanto, em alguns momentos cruciais, percebemos que no mundo real de *Nobody* está, na verdade, presente o idioma da língua portuguesa. Santo, o único cliente que aparece em vídeo durante todo o filme fala em português de Portugal para dizer que *Nobody* pode confiar nele como amigo, e realmente demonstrar seus sentimentos. Os livros traduzidos e, claro, a presença da obra de Machado de Assis, traçam outra relação possível sobre a protagonista, que logo de início supomos ser brasileira ou portuguesa.

Os planos de diálogo, uma vez que a conversa acontece na tela do computador, são alternados entre a tela completa e a ênfase em zoom na protagonista - que muitas vezes está apenas com a parte de baixo da lingerie (mas em nenhum momento há realmente uma objetificação direta do corpo) – e Santo, como um plano/contra-plano virtual. No fim da cena inicial o cliente de *Nobody* diz, orgulhosamente, que não assistiu à pornografia naquele dia, ao que a *camgirl* responde em tom de aprovação que ele é um bom garoto. Nesse momento, Jacobina aponta para mais uma crítica da industrialização do prazer: até que ponto realmente há uma grande diferença entre o homem assistir a um conteúdo pornográfico, e falar com uma *camgirl*, consumindo outro tipo de conteúdo, mas igualmente virtual e de cunho sexual? Quais são as diferenças de criação e consumo entre uma coisa e outra? Como são trabalhadas e transferidas as relações de poder em cada caso? A quem serve a imagem virtual e imaginada da mulher?

Com uma transição suave entre a cena inicial e a seguinte, Jacobina mostra a casa pálida e vazia onde a protagonista pratica a solidão. É raro ver diretamente o rosto da personagem: a maioria dos planos são do seu reflexo em espelhos. Ao passo que *Nobody* enxerga o seu reflexo, ela também encara o espectador. Saindo de frente do espelho de um quarto, a garota vai até o banheiro e a câmera enquadra outro espelho, com apenas a região da sua cintura aparecendo. Depois de alguns movimentos corporais, corta para um detalhe da tela de um celular; o rosto de *Nobody* com os famosos filtros das redes sociais, que alteram completamente os traços humanos. Até esse momento, a personagem esboça alguns sorrisos ao contemplar-se em sua imagem-reflexo.

A passagem do tempo é contada através de transições suaves entre as cenas e do detalhe bordado com o nome dos dias (em inglês) na lingerie da personagem. Uma grande parede com fotografias e capas de revistas é mostrada, dando a entender que são essas as grandes inspirações do alter ego. É possível identificar uma das revistas como sendo a *Playboy*, bastante controversa no que diz respeito à reprodução da imagem da mulher, e contribuição para diversos discursos e ideias sexistas. Mais uma vez o rosto de *Nobody* é mostrado, indiretamente, através da tela do computador, com filtros aplicados. Na cozinha, a personagem mostra-se apenas de costas para a câmera e, ao jogar as cartas do correio ao chão, constrói-se um sentimento maior de tristeza e revolta.

Na cena seguinte, iniciada com alguns trechos de personagens de anime, *Nobody* está refletida em um espelho quebrado, enquanto um cliente diz em áudio algumas frases e ela, com uma feição entre o triste e indiferente, praticamente não reage. Voltando à Santo, em mais uma conversa virtual mostrada no filme através, novamente, somente a partir da tela do computador, ele mostra-se interessado em saber como a *camgirl* realmente está. Ela decide por contar uma história simples sobre sua mãe, o que acaba por a deixar visivelmente triste. Santo preocupa-se, e é aí que pronuncia as palavras de conforto (em português) para a jovem. A garota entra em prantos e, pela primeira vez, aparece no filme sem o intermédio de um espelho ou da tela do computador, e sem a peruca lilás – característica de *Nobody*. O filme termina com a garota enviando uma mensagem no celular e em voz off ouve-se ela pronunciar, em português do Brasil “oi, sou eu”.

Nas palavras da diretora,

Ao focar em uma personagem que está interpretando outra personagem, eu quis apresentar a identidade como ficção – uma história contada sobre nós mesmas para nós mesmas – e propor a feminilidade, como ela nos é vendida pela mídia e pela sociedade, como uma imagem impossível, um alvo em movimento, cuja busca nos afasta cada vez mais de nossos próprios corpos e de nossa conexão conosco mesmas e com os outros⁸.

Assim, a cineasta escolhe emprestar o seu próprio corpo à personagem, como se usasse a própria pele para escrever o seu manifesto. Essa abordagem cria uma conexão profunda entre seus valores pessoais, a história do filme e a narrativa da protagonista. Na autoficção, o autor incorpora diversos elementos reais de sua vida em uma narrativa ficcional, assim como ocorre em *Nobody*. Marcela Jacobina utiliza sua própria existência real e identidade como base para construir uma história fictícia.

⁸ Do original: “By focusing on a character who is playing another character, I wanted to present identity as fiction – a story that is told about ourselves to ourselves – and propose femininity, as it is sold to us in the media and in society, as an impossible image, a moving target, whose pursuit drive us further and further away from our own bodies, our connection to ourselves to others”. Disponível em: <https://www.lightsonfilm.com/nobody.html> Acesso em maio de 2023.

De forma bastante sutil, Jacobina insere elementos de sua própria realidade, tendo sido imigrante por vários anos nos Estados Unidos, e agora produzindo em parceria com Portugal. A questão da língua inglesa não está apenas no espaço virtual, mas também na sua própria vivência com a língua. As vicissitudes relativas à busca da identidade e construção da autoimagem não dizem apenas respeito à *Nobody*, mas às mulheres de modo geral, e de forma individual, no que toca à própria realizadora, na sua subjetividade como mulher. O filme acaba por transbordar vulnerabilidade e narrar a busca pelo afeto, enquanto a construção de uma imagem mosaica do corpo feminino é realizada cuidadosamente, plano a plano.

REFERÊNCIAS

Amate, E. T. B. (2017). *Autoficção na Narrativa Cinematográfica: Meio século entre Truffaut e Xavier Dolan*. <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/140>

Dubois, P. (1995). A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. *Revista Imagens*, Campinas, (4). <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37>

Kaplan, A. (2001). *Women and film: both sides of camera*. Taylor & Francis Group, New York.

Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil

Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In: *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3

Nochlin, L. (2016). *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora.

Petracca, A. C. D. S. (2022). *A subversão da identidade através da autorrepresentação na videoarte de mulheres*. <http://hdl.handle.net/10400.6/12347>

Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.

Direitos Autorais (c) 2023 Anna Clara Petracca



Este texto está protegido por uma licença [Creative Commons](#)

Você tem o direito de Compartilhar - copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato - e Adaptar o documento - remixar, transformar, e criar a partir do material - para qualquer fim, mesmo que comercial, desde que cumpra a condição de:

Atribuição: Você deve atribuir o devido crédito, fornecer um link para a licença, e indicar se foram feitas alterações. Você pode fazê-lo de qualquer forma razoável, mas não de uma forma que sugira que o licenciante o apoia ou aprova o seu uso.

[Resumodalicença](#) [Textocompletodalicença](#)