
“O privado é político” : anotações a respeito de *Jeanne Dielman 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman¹

Fernanda Aguiar Carneiro MARTINS²
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA

RESUMO

Eleito melhor filme de todos os tempos, pela revista *Sight & Sound*, em sua apuração de 2022-2023, *Jeanne Dielman 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (3h 21 min, 1975), da cineasta belga Chantal Akerman, representa uma conquista rumo à consagração do cinema realizado por mulheres. Em entrevista em 2019, a teórica feminista do cinema Laura Mulvey afirma que a importância de *Jeanne Dielman* é tal que ele delimita um antes e um depois na história do cinema. Dotado de um olhar que lhe é próprio, o filme explora três dias do cotidiano de uma mãe dona de casa, demonstrando que “o privado é político”, apto a cristalizar reivindicações feministas.

PALAVRAS-CHAVE : Chantal Akerman ; *Jeanne Dielman 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* ; Teoria Feminista do Cinema ; Feminismo, *Female Gaze*

INTRODUÇÃO

Diretora, atriz, roteirista, produtora, artista e professora de cinema, Chantal Akerman (Bruxelas, 06 de junho 1950 - Paris, 05 de outubro 2015) possui origem judia, seus familiares tendo sido vítimas do massacre da segunda guerra mundial, exceto sua mãe Natalia Akerman, sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz na Polônia. Ao longo de toda a sua vida, a cineasta manteve uma relação muito próxima com sua mãe, responsável por lhe conferir sempre muita confiança, respaldando seu trabalho. *Notícias de casa* (*News from home*, 1977) e *Não é um filme caseiro* (*No home movie*, 2015) dão conta da proximidade entre as duas. Enquanto *Notícias de casa* tem como foco a leitura das cartas, enviadas por sua mãe, lidas em voz over pela própria Chantal Akerman, durante sua viagem para Nova Iorque; *No home movie* traz os diálogos sempre muito instigantes entre mãe e filha.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pesquisadora Visitante na Universidade Paris Nanterre, Professora Associada IV do Curso em Cinema e Audiovisual da UFRB, e-mail: fernanda.carneiro@ufrb.edu.br

Aos quinze anos, Chantal Akerman assistiu ao filme *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), de Jean-Luc Godard, quando decidiu fazer cinema. Mais tarde, o clima de insolência e a poesia burlesca, presentes em seu primeiro curta-metragem *Exploda minha cidade* (*Saute ma ville*, 1968), refletem elementos encontrados no filme de Godard, seu curta sendo exibido no Festival de Oberhausen.

No período de 1967-1968, Akerman interessa-se por filmes experimentais. Inscreve-se no *Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion - INSAS* aos dezoito anos a fim de cursar cinema. Abandona a formação no semestre inicial, quando se muda para Nova Iorque, onde conhecerá a futura diretora de fotografia de seus filmes Babette Mangolte, a de *Hotel Monterey* (*Hôtel Monterey*, 1971), *O quarto* (*La Chambre*, 1972), além de *Jeanne Dielman 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Em Nova Iorque, frequenta o Anthology Film Archives, compartilha com Mangolte a preferência e o gosto por filmes experimentais. Sente-se, então, pronta para dirigir filmes.

Em *Exploda minha cidade*, a protagonista desse curta de estreia de Akerman, interpretada pela própria cineasta, reverte a ordem dos imperativos domésticos, transformando o espaço da cozinha em local de revolta. Desde então desarrumar, sujar, demolir convergem para o desencadear de uma última ação: a jovem abre a torneira do gás, provocando uma grande explosão, a qual põe fim a tudo ao mesmo tempo, tanto a si mesma quanto o espaço da cozinha. É interessante examinar, que, nos anos 1970, as reivindicações feministas focalizam a cozinha, considerando-a local representativo no que concerne à alienação e à abnegação domésticas. “Os movimentos feministas dos anos 1970 não deixaram de lembrar alto e forte que a luta para a liberação das mulheres passa pela anulação da fronteira entre esfera privada e esfera pública, e que o privado é político.” (MAURY, 2020, p. 14).

Saute ma ville e, mais tarde, *Jeanne Dielman* chamam a atenção nesse sentido privado surgir ligado ao político, o longa-metragem *Jeanne Dielman* tornando-se emblemático para as teorias feministas que possuem como alvo o trabalho doméstico enquanto modo de exploração e de submissão. De todo modo, Akerman preferiu não se proclamar feminista. “Se o filme não pode ser interpretado como um ato de denúncia contra a ordem estabelecida... permanece como gesto político que... proclama a pregnância do cotidiano doméstico no seio de nossas existências.” (MAURY, 2020, p. 14).

Sobre o roteiro do filme, a sua escrita ocorreu em apenas quinze dias, embora bastante rico em detalhes. Tem origem na própria experiência da cineasta: a observação atenta aos afazeres domésticos quotidianos de mães e tias. Tal convivência explica a realização de filmes de interiores, explorando a cozinha, o hotel, corredores, quartos, o apartamento. Ao longo de sua carreira, a conexão estreita com a família e suas origens permanecem dignas de consideração. Grosso modo, sua obra transita entre esses filmes de interiores e uma produção nômade, abrangendo Nova Iorque, Bruxelas, a Europa do Leste, México, Israel.

O TRIUNFO DO CINEMA DE MULHERES: O TRIO CHANTAL AKERMAN, DELPHINE SEYRIG E BABETTE MANGOLTE

Na ocasião da exibição de *Jeanne Dielman 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, na Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes em 1975, o sucesso exercido da crítica é flagrante. Akerman, ainda muito jovem, possui apenas vinte e cinco anos. Para ela, a consagração constitui sua certidão de nascimento enquanto cineasta, e não uma cineasta qualquer, Akerman estando consciente de sua identidade enquanto criadora. Sentadas ela e sua atriz, Delphine Seyrig, no fundo da sala, testemunham a inquietação do público ao assistir ao filme, parte dele deixando a sala. A aclamação ao mesmo tempo que lhe gratifica lhe chega como um desafio, Akerman se mostra preocupada em ser capaz de “fazer melhor”:

Eu não tinha nenhuma intenção de provocar. Eu me dei conta quando o filme passou em Cannes, na Quinzena de Realizadores... No dia seguinte da projeção... cinquenta pessoas convidaram o filme para festivais e eu rodei o mundo com esse filme. No dia seguinte, eu existia enquanto cineasta e não como uma cineasta qualquer. Quer dizer que, de repente, na idade de vinte e cinco anos, me fizeram entender que eu era uma grande cineasta. Era agradável mas penível, porque eu me perguntava como fazer melhor. E eu não sei se eu consegui fazer melhor. (AKERMAN apud MABILON, 2009).

Logo em seguida, o *New York Times* o chamou de “primeira obra-prima feminina do cinema” (MALONE, 2022, p. 59). Em 2012, *Jeanne Dielman* conquistou a 35ª posição no ranking da revista de cinema *Sight & Sound*. A respeito da equipe de críticos à frente de tais apurações, importa examinar a presença não apenas de críticos de cinema, mas igualmente de mulheres profissionais da sétima arte, no decorrer das publicações de *Sight & Sound* dos últimos anos a contar a partir de 2020. Neste mesmo ano, verifica-se a

importância dada ao cinema realizado por mulheres, ao cinema sul-coreano (Bong Joon Ho), ao cinema negro e pan-africano, inclusive à série *I May Destroy You*, Steve McQueen e Michaela Coel estando nas fotografias de capa dos números de setembro e dezembro desse ano 2020, respectivamente.

No tocante ao cinema de mulheres cineastas, a apuração anterior de 2019-2020 dos cinquenta melhores filmes, feita a partir dos 100 críticos de cinema, contribuidores regulares da revista (60 homens e 40 mulheres), possui *The Souvenir* da britânica Joanna Hoggs no topo do ranking - algo surpreendente face aos lançamentos de Martin Scorsese, de Quentin Tarantino e de Pedro Almodóvar neste mesmo ano. “É entusiasmante que uma tal visão distinta e não comprometida vindo de uma diretora britânica tenha triunfado.” (SIGHT & SOUND, janeiro, 2020, p. 24). Ainda no tocante às mulheres cineastas, o ranking deste ano de 2020 inclui títulos tais como *Retrato de uma Jovem em Chamas*, de Céline Sciamma (5ª posição), *Atlantique* (7ª posição), de Mati Diop e *Feliz como Lázaro* (18ª posição), de Alice Rohrwacher. De todo modo, “permanece difícil imaginar uma delas ultrapassando a fronteira das audiências cinéfilas para encontrar uma mais ampla recepção há não muito tempo alcançada por Jacques Audiard e Michael Haneke.” (SIGHT & SOUND, janeiro 2020, p. 24).

Observa-se que os critérios de avaliação dos filmes não poderiam continuar a ser os mesmos. Acrescente-se a isso, a preocupação em lidar com a diversidade, tanto o cinema negro quanto o cinema de mulheres estando incluídos nas abordagens. Dez anos depois da conquista da 35ª posição no ranking, em 2022, *Jeanne Dielman 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* é eleito o melhor filme de todos os tempos, um filme sob a direção de uma mulher cineasta jamais tendo sido classificado entre os dez melhores. Em seu escrito para *Sight and Sound*, do dia primeiro de dezembro desse ano, a teórica feminista do cinema, a britânica Laura Mulvey, reafirma sua declaração de 2019:

Jeanne Dielman de Chantal Akerman não é apenas a sua obra-prima, **é uma obra-prima**. (...) Eu tive a impressão repensando sobre ele que existia um antes e um após *Jeanne Dielman*, como se pôde dizer que havia um antes e um depois de *Cidadão Kane*. O impacto foi dessa ordem. (...) Eu nunca a considerei uma cineasta feminista, mas, para mim, **ele criou sem dúvida um cinema feminino, pelo seu modo de filmar as mulheres** ou, mais exatamente, de filmar as maneiras com as quais as mulheres encaravam e experimentavam o mundo. Fazendo isso, ele pôs o cinema de cabeça para baixo. (Grifo nosso, MULVEY apud BOW DOWN: WOMEN IN ART T1 E3, 2019).

Mulvey analisa os aspectos que podem justificar a escolha, reflete sobre um paralelo possível entre o perfil psicológico de Jeanne Dielman e o dos protagonistas de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, e *O corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, filmes esses que tinham alcançado o topo anteriormente. Porém, o que mais chama a atenção da estudiosa britânica diz respeito ao caráter de vanguarda do filme, aliado ao tempo de duração de quase três horas e meia. Apenas *O homem com a câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, havia conquistado essa posição de destaque (MULVEY, 2022).

Mais importante do que toda a premiação de *Jeanne Dielman* se encontra na consolidação de um cinema feminino, norteador por dominantes políticas e estéticas. O filme possui em sua criação uma maioria de profissionais mulheres. “Na época foi muito importante ter uma equipe com 80% de mulheres. (...) Muitos postos eram excluídos para as mulheres. Eu quis mostrar que era inteiramente possível e, então, eu o fiz.” (AKERMAN apud MABILON, 2009). Sem querer desmerecer as demais, o trio formado pela cineasta Chantal Akerman, pela atriz Delphine Seyrig e pela diretora de fotografia Babette Mangolte permanecerá para sempre na história do cinema. Akerman e Seyrig haviam se conhecido no Festival de Teatro de Nancy em 1972, onde o filme *Hotel Monterey* conquistara o prêmio do júri, Seyrig contribuindo para tal. Em *Jeanne Dielman* está em jogo um trabalho muito sério e consciente. Em entrevistas, tanto Mangolte quanto Seyrig apontam para o ineditismo do tema, unicamente possível sob a responsabilidade de uma criação feminina. “É um assunto que não poderia ser inventado por um homem.” (MANGOLTE apud THE CRITERION COLLECTION, 2009). Declaradamente feminista, Delphine Seyrig afirma para a televisão francesa: “Existirão seguramente outros filmes feitos sobre esse assunto, após esse de Chantal, mas ela é a primeira a o ter feito.” (SEYRIG apud BOUTEILLER, 2009).

CINEMA FEMININO E FEMALE GAZE

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) compõe o conjunto de filmes de Chantal Akerman da primeira década de suas realizações, a década de 1970. Ler o filme já a partir do seu título constitui tarefa crucial: importa conhecer a protagonista em seu lar, apartamento com endereço - número, nome da rua, código postal e cidade definidos, numa narrativa unânime ao traçar a permanência do familiar, ao

esboçar um retrato do cotidiano. À preocupação de se utilizar de uma equipe eminentemente feminina se alia a de filmar de modo a valorizar as tarefas domésticas e o corpo feminino. Em entrevista, Mangolte fala da necessidade do posicionamento da câmera fixa à altura da personagem, com enquadramento frontal, fazendo descobrir o tempo ininterrupto das ações. Por sua vez, a cineasta assinala: “Meu olhar não era neutro... mas a câmera não tinha nada de voyeur no sentido comercial do termo... não é filmado ‘através do buraco da fechadura” (AKERMAN apud BREY, 2020, p. 127).

Ao longo de 3h e 20 min, assiste-se a três da vida da protagonista Jeanne Dielman, viúva, dona de casa e mãe, que se prostitui. Vê-se Jeanne na cozinha, na sala, no banheiro, no quarto, ocupada em seus afazeres domésticos, numa cadência de gestos e movimentos de uma rigorosa rotina. Desde então cozinhar, lavar, arrumar, pôr a mesa, banhar-se, fazer a limpeza do banheiro, jantar com o filho, entre outras atividades rotineiras possuem uma importância fundamental. O filme começa com Jeanne na cozinha, à beira do fogão, a acender fogo para cozinhar. Bem penteada, ela se encontra vestida com roupão de trabalho doméstico de xadrez azul claro de mangas curtas, combinando com o tom cinza de seu pulôver, do qual vemos parte das mangas. Vestida de saia preta, na altura dos joelhos, e meia-calça escura em tom de marrom e sapatos pretos de salto, examina-se que a protagonista se encontra impecável, pronta para receber seu cliente ao final da tarde.

Exatamente em 1min 25s do início do filme, a campanha toca. A câmera permanece fixa, em seu plano de conjunto da cozinha. Jeanne começa a desabotoar um a um os botões do seu roupão. Pendura-o, ajeita o casaco, se retira, uma vez estando mais próxima da câmera, vê-se apenas o seu tronco, mas ainda se ouve barulho da água e ela volta ao fogão. Enxuga as mãos. Mais uma vez, ela se aproxima da câmera, somente seu tronco sendo visto, arruma seu casaco, apaga a luz e sai. Ainda neste mesmo plano, no qual vemos a cozinha, escutamos voz masculina que lhe cumprimenta com um bom dia. A chegada dos dois primeiros clientes se dá invariavelmente nesse mesmo contexto. A câmera fixa mostrando o corredor do apartamento se restringe a focalizar a ida e vinda de cada casal ao quarto e à porta de saída.

Ocorre que a partir da saída do segundo cliente no segundo dia, pequenos detalhes denunciam uma mudança. Entre 1h 35min 54s e 1h 36min 46s, há o plano idêntico à da sequência de chegada do primeiro cliente, vê-se somente o tronco de Jeanne ao receber vestimenta do cliente para guardar. Guarda-a e ambos se dirigem ao quarto, o cliente é então visto de costas ao entrar pela lateral direita do quadro. A luz se apaga e a porta é

fechada. Em seguida, ambos saem do quarto, só que desta vez ela apaga a luz do quarto, fecha a porta, se recompõe, porém o corredor permanece escuro. O cliente já se encontra à porta, fora do quadro, quando ela faz o percurso sozinha de vinda para a entrada. Entre 1h 36min 47s e 1h 37min 28s, em plano de conjunto e, em seguida, em plano médio ainda no escuro ambos se dirigem à porta, ele põe seu casaco quando Jeanne para à sua frente repentinamente acende a luz. Ambos se olham. Jeanne desta vez despenteada, recompõe seu casaco, volta a olhar quando ele pega a carteira, lhe dá uma única cédula (ao que parece de valor elevado), a olha e diz “até quinta”. Ela fecha a porta, apaga a luz e se retira.

No decorrer desse segundo dia, verifica-se a recorrência de planos escuros e pela primeira vez em tomadas de sentido inverso da cozinha e do corredor. Eis quando Jeanne deixa queimar as batatas! Um desequilíbrio se instala. “*Jeanne Dielman* retira sua estrutura desse tipo de rotina; nela, a ordem é a máscara do caos.” (MARGULIES, 1996, p. 01). Do desequilíbrio à ação final e mortífera da protagonista está em jogo algo que escapa ao seu controle: o orgasmo obtido sem sua intenção com a relação com o segundo cliente, o que se repete com o terceiro cliente.

Ao fim do segundo dia, 2h 06min 16s do filme, Jeanne se levanta da cama e se esquece de atacar o botão do seu roupão caseiro de frio na altura dos seios, ela para a direita do quadro, seu olhar é sério e um tanto disperso, ela parece recordar algo. Abre a cortina e a janela, sai do quadro, apaga a luz. Lava as mãos na pia do banheiro, põe água para ferver na cozinha, começa a engraxar os sapatos do filho, derruba escova sem querer. Jeanne se torna quase que desfuncional, não conseguindo mais efetuar as simples tarefas domésticas de modo rápido e eficiente, o que se percebe ao lavar pratos após a saída do filho para a escola. Parece desconcentrada. Ao enxugar talheres, deixa um garfo cair ao chão. Como os pratos, lava novamente os talheres, recomeça a os enxugar. Vai ao supermercado, nele dá-se conta de que esqueceu a sua sacola das compras, pede uma nova. De volta para casa, deixa as compras na cozinha, se dirige ao quarto, quando descobrimos que a toalha em uso ao recepcionar clientes já se encontra sobre a cama (a arrumação do quarto não tendo sido mostrada anteriormente), pega o pequeno relógio de cabeceira, olha-o. Vai para a cozinha e prepara carne moída que deve ir ao forno. Em seu manejo com a carne, observa-se um certo prazer em seu trabalho manual. Dirige-se ao quarto, olha relógio novamente e volta para a cozinha. Todas essas sutis transformações encontradas nos lapsos de Jeanne, vinculadas ao trabalho da *mise en scène* (iluminação,

posição da câmera, cenário), demonstram a irrupção do inconsciente. Esse terceiro dia da vida de Jeanne se caracteriza por idas e vindas do quarto, quando olha as horas, longas esperas, enfim, ansiedade e não ação.

Entre 3h 11min 00s e 3h 14min 02s, Jeanne recebe o seu terceiro cliente, diferentemente dos dois iniciais, a este precede um longo dia. É muito importante observar a maneira de filmar dessa sequência, em geral, em plano de conjunto visto a partir do espelho de penteadeira. Ao atingir o orgasmo pela segunda vez, Jeanne tenta se livrar do parceiro, o qual quase não se move. O trabalho da câmera, em plano médio, revela um embate da protagonista consigo mesma, a qual termina por virar a cabeça para o lado da cama. Dada a distância da câmera, observa-se a preocupação em se valer de um diferente modo de filmar, buscando dar conta da experiência feminina e caracterizando um *female gaze*. Sob esse ângulo, a cineasta reverte a posição da mulher como imagem e do homem como dono do olhar, apontada por Mulvey em seu conhecido estudo, cujo *male gaze* preponderante envolve closes e planos próximos de curta duração.

No que diz respeito ao *female gaze*, de antemão é preciso efetuar várias ressalvas, a começar pelo fato de não se tratar de “filmes de mulheres”. A noção sendo usada e repercutindo ao longo dos últimos anos não constitui uma novidade após o movimento MeToo. O *female gaze* não surge enquanto oposto à *male gaze*. Dada a terceira onda do feminismo e as questões concernentes aos estudos de gênero, a identidade é e deve sempre ser examinada enquanto fruto de uma construção social e cultural (BREY, 2020; MALONE, 2022). Em seu livro *Le regard féminin – une révolution à l’écran* (2020), a pesquisadora Iris Brey efetua um estudo sistemático a esse respeito tal como o título de sua publicação o indica. No entender de Brey, a “experiência feminina sempre foi encenada no cinema, mas seu impacto não tinha ainda sido teorizado” (BREY, 2020, p. 10). Dito isso, toda uma releitura do cinema há que ser feita a partir da consideração da existência do *female gaze*, seus primórdios podendo ser observados nos filmes de Alice Guy, enfim, sempre que existe um olhar que nos faz ressentir a experiência de um corpo feminino na tela. “Não é um olhar criado pelas artistas mulheres, é um olhar que adota o ponto de vista de uma personagem feminina a fim de dar conta da sua experiência.” (BREY, 2020, p. 09).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos anos 1970, no cinema e na teoria do cinema respectivamente, Chantal Akerman e Laura Mulvey dão lugar a dois verdadeiros abalos sísmicos no domínio do cinema. *Jeanne Dielman 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* e “Prazer visual e cinema narrativo” - ambos frutos de uma das décadas mais ricas do século 20, por seus ativismos, manifestações, revoluções, permanecerão para sempre na história. Dotados de conteúdos propiciadores de um entendimento do lugar da mulher na sociedade constituem uma contribuição inestimável. Nesse sentido, não apenas Akerman “virou o cinema de cabeça para baixo”, a própria Mulvey com o seu “explosivo ensaio” provocou uma mudança em nossa percepção do cinema e, certamente, continuará a o fazer (MALONE, 2022, p. 9).

Grosso modo, as discussões sobre o *gaze*, a saber, o olhar têm sido debatidas no âmbito não apenas da Teoria Feminista do Cinema. Nesse sentido, o *gaze* enquanto termo técnico utilizado a fim dar conta de como os espectadores olham as imagens de pessoas extrapola os Estudos do Cinema, estendendo-se aos domínios da Comunicação e dos Estudos da Cultura Visual.

REFERÊNCIAS

BOW DOWN: WOMEN IN ART T1 E3: Laura Mulvey on Chantal Akerman, Jennifer Higgie: Frieze, 18 Nov. 2019. Podcast. Disponível em: <https://podcasts.apple.com/cy/podcast/laura-mulvey-on-chantal-akerman/id1485180302?i=1000457126813>. Acesso em : 17.04.2024.

BREY, I. **Le regard féminin – une révolution à l’écran**, Éditions de l’Olivier, Collection « LES FEUX », 2020.

Jeanne Dielman 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Irvington, N. Y. : the Criterion collection, 2 DVDs (*Jeanne Dielman 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. 3h 21 min ; *Autour de Jeanne Dielman*/ Sami Frey, réal. (1975 ; 1 h 09 min ; n.et b.), « Chantal Akerman : on Jeanne Dielman »/ Alexandre Mabilon, interview (2009 ; 20 min 20 s), « Chantal Akerman : on filmmaking : extrait de *Chantal Akerman par Chantal Akerman* » (1996 ; *Cinéma de notre temps* ; 17 min), « Chantal Akerman et Delphine Seyrig » / Pierre Bouteiller, interview (1976 ; *Les rendez-vous du dimanche* ; 07 min ; n. et b.), Babette Mangolte (2009 ; 23 min), Natalia Akerman/Chantal Akerman, interview (2007 ; 28 min), *Saute ma ville*/ Chantal Akerman, réal. (1968) ; 13 min ; n. et b.) 2h 37 min, 2009.

MADEIRA, Maria João (org.), **Chantal Akerman**, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema, Coleção As Folhas da Cinemateca, 2019

MALONE, Alicia. **The female gaze – essential movies made by women**, Estados Unidos: Mango Publishing Group, 2022.

MARGULIES, Ivone. **Nothing Happens – Chantal Akerman Hyperrealist Everyday**, Durham e Londres: Duke University Press, 1996.

MAURY, Corinne. **Jeanne Dielman 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman – L’ordre troublé du quotidien**, Liège, Belgique : Yellow Now/Côté films #41, 2020.

MULVEY, Laura. « The greatest film of all time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles”. **BFI/ Sight and Sound**, Londres, 01 Dez. 2022. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>. Acesso: 17.04.2024.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo” In. XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema – uma antologia**, 4ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 2008.

SIGHT AND SOUND – The International Film Magazine, Vol. 30, Issue 1, Jan. 2020.