
“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 and 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). Dito isso, *Saute ma ville* e, mais tarde, *Jeanne Dielman* chamam a atenção nesse sentido, 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, 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 and 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 and Sound* dos últimos anos, observa-se a consciência de que os critérios de avaliação

dos filmes não podem 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, 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 e ao esboçar um retrato do cotidiano. Ao longo de 3h e 21 min, assiste-se a três dias da vida da protagonista Jeanne Dielman, viúva, dona de casa e mãe, que se prostitui eventualmente. 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. Lavar, arrumar, cozinhar, pôr a mesa, preparar o jantar, receber cliente, banhar-se, fazer a limpeza do banheiro, pôr a mesa, jantar com o filho, etc., adquirem uma importância fundamental. A partir do segundo dia 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). Eis o que sucede ao longo dos dias, do desequilíbrio ao caos.

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). Dito isso, 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.

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).

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.

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.

