



Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, de Chantal Akerman¹

JANET BERGSTROM

Professora no *Cinema & Media Studies Program* na *University of California, Los Angeles* (UCLA)

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles é um filme que parece absolutamente claro em uma sessão. Durante três horas e vinte minutos observamos três dias na vida de uma viúva belga de classe média, interpretada por Delphine Seyrig, que vive em um pequeno apartamento com o filho de 16 anos. Ela passa a maior parte de seu dia sozinha no apartamento, executando uma série interminável de tarefas domésticas que inclui, todas as tardes, prostituição. Ao contrário dos filmes mais metaforicamente organizados de Yvonne Rainer e Jackie Raynal, nos quais os elementos das sequências ou da construção do enquadramento permitem um rearranjo dessas unidades na ressignificação do filme, aqui o sentido do filme depende muito mais da progressão rigorosa e cronológica dos eventos. Cada tarefa – e seus habituais movimentos – é seguida por outra, numa rotina que no segundo dia já é familiar – a exatidão e eficiência dos gestos de Jeanne, o quase silêncio que nos permite reconhecer o som dos saltos altos quando ela anda de um lado para outro no apartamento, o barulho da água escorrendo na pia, das portas do armário se abrindo e fechando. A sucessão linear dos eventos é tão rigidamente descrita – cada passo na preparação do café pela manhã, por exemplo, cada passo na produção de um jantar, das compras no supermercado à lavagem das louças e sua arrumação nas gavetas e armários – que quando Jeanne não penteia novamente seus cabelos com a usual exatidão, após a saída do segundo cliente do dia, isso significa que sua ordem foi rompida. Então ela encontra as batatas queimadas. A aceleração gradual de atos falhos em seus gestos segue-se até a terceira tarde, quando Jeanne mal é capaz de reconhecer sua rotina. Finalmente, nos é permitido testemunhar a “cena erótica” – uma tomada do alto da face contorcida de Jeanne, seu corpo coberto por um homem. Quando a cena acaba, com silêncio e economia característicos, ela o apunhala com uma tesoura. O plano final dura um longo tempo – Jeanne sentada na mesa da sala de jantar em silêncio e na penumbra, a luz de fora tremeluzindo pelo quarto que nos é familiar em cada detalhe.

A economia da enunciação das imagens combina os movimentos de Jeanne e a escassez da trilha sonora. A câmera está quase sempre a meia distância das personagens. Os planos são longos, frontais e fixos. Há pouquíssima variação no posicionamento da câmera durante o filme. O fato de cada um dos poucos cômodos do apartamento ter dois ou três lugares de onde a câmera invariavelmente olha garante um campo estável e médio

– o espaço de um cômodo e de seus objetos – no qual os atores se movem. Os gestos que esses olhares nos permitem ver assumem o lugar dos eventos narrativos convencionais. Ao repensarmos *Jeanne Dielman*, o fato da prostituição e a visão do assassinato, em alguns aspectos, se igualam em importância às muitas imagens convencionalmente menos importantes: Jeanne descascando batatas; Jeanne amassando a carne moída crua para fazer o bolo de carne. Essas imagens carregam um alto grau de ansiedade à medida em que a ficção avança. Cada tarefa é como uma unidade narrativa delimitada, ainda que naturalmente conectada, o que representa uma reprodução obsessivamente precisa, em duração e detalhe, de seu equivalente naturalístico. O fato de vermos esses movimentos em sua duração real aumenta gradativamente nossa atenção para a sua construção e sua importância. Esses são eventos normalmente omitidos ou colocados no pano de fundo dos filmes. Há elipses, mas elas são deslocadas em relação ao cinema dominante. Por exemplo, temos uma tomada em plano médio de Jeanne se lavando na banheira (um plano frontal da banheira, com ela de perfil); na sequência não a vemos sair do banho e colocar a roupa. A imagem é retomada quando ela já está parcialmente vestida com sua combinação e saia. As duas primeiras cenas de prostituição são omitidas; vemos apenas portas se abrindo e fechando. E, como Claire Johnston assinalou, o evento essencial que determina o curso da ficção é omitido tanto espacial quanto diegeticamente.

A tentativa é recontar o enredo passo a passo, como se a clareza da sucessão de gestos e omissões carregasse consigo uma compreensão da força do filme e de sua importância para a produção cinematográfica feminista. Não é apenas o fato de os gestos de uma mulher, e de o tipo geralmente considerado (e reproduzido) como não dramático e desinteressante, serem os focos inesperados de atenção que faz de *Jeanne Dielman* um filme importante. De fato, o que significa dar essa minuciosa atenção a uma mulher discreta e quase totalmente definida por seu papel? Jeanne, constantemente presente na imagem, virtualmente excluiu a si mesma de suas atividades diárias, que são todas realizadas para seu filho, para o lugar simbólico do homem, do Pai; a prostituição confere a seus clientes, econômica e estruturalmente, o lugar do marido morto.

O problema central no cinema e na literatura feminista agora é este: é possível para a mulher expressar seus próprios desejos? Quem fala quando ela fala? Em *Film about a woman who...* (1974), de Rainer, por exemplo, os pensamentos da mulher são narrados em *off* pela voz de um homem. A mulher é apartada de sua

própria linguagem. Ela é literalmente dita pelo homem. Em *Jeanne Dielman* o problema é manifesto por meio do silêncio diegético. Embora a repressão da voz feminina seja naturalizada pela ficção – Jeanne passa maior parte de seu tempo sozinha, e ela e seu filho precisam de poucas palavras para manter a relação entre eles –, a duração, tanto dos planos quanto da ficção, e a falta de variação na enunciação das imagens funcionam no sentido de desnaturalizar essa repressão. (O mesmo pode ser dito sobre os movimentos “instintivamente” precisos de Jeanne. Eles são naturalizados pela ficção e desnaturalizados pela duração). O som da voz da diretora é também ausente, diferente do sussurro modelador de Godard em *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (*Duas ou três coisas que eu sei dela*, 1967), por exemplo, e diferente da escolha de Akerman por si mesma em *Je tu il elle* (1974) e *News from home* (1976).

O discurso controlador é construído por olhares, não por vozes. Opera-se uma dialética entre quem olha (câmera/diretor) e o que está sendo olhado (ações e espaço das personagens). Ao contrário da rede de olhares da maioria dos filmes, que é mediada predominantemente por *eye-line matches*² e outras formas de edição que preservam a continuidade espaçotemporal, a lógica entre aquele que vê e o que é visto, nesse filme, vai além da ficção. O sistema das tomadas subjetivas é eliminado e, junto com ele, a lógica da montagem espacial racionalizada pelo interesse de vários personagens. A lógica de organização dos planos reverte-se para a câmera e quem marcadamente a controla, uma cineasta feminista.

Há aqui uma separação entre personagem e diretora, dois discursos, dois modos do feminino: o feminino *manquéé*, aculturado pelo patriarcado, e a feminista que está ativamente olhando para as condições objetivas de sua opressão – seu lugar na família. É a ausência do contraplano que garante a separação dessas lógicas. O olhar da câmera não pode ser construído como o olhar de nenhuma personagem. Seu interesse se estende para além da ficção. A câmera apresenta a si mesma, em sua imparcialidade e previsibilidade, tal qual a precisão de Jeanne. Ainda assim, a câmera segue sua lógica por todo o tempo; a ordem de Jeanne é rompida e, com o assassinato, o texto atinge o seu desfecho lógico, uma vez que Jeanne, então, pára por completo. Se Jeanne destruiu simbolicamente o falo, a ordem deste ainda permanece visível em seu entorno.

Alguém poderia objetar que o conhecimento do jogo entre diretora e personagem encontra-se fora do texto do filme. Como alguém poderia saber, a partir do filme ele mesmo, que seu olhar controlador era feminista? Mas poderia alguém ignorar

2. Montagem que estabelece relações espaciais coerentes entre as posições das personagens com base na direção dos olhares em uma sucessão de planos.

que é a voz do cineasta que narra em *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, em *Numéro deux* (1975), ou em *Ici et ailleurs* (1976)? Esse conhecimento é parte do texto.

Outro tipo de resposta apontaria para pesquisas que vêm sendo realizadas na tentativa de descrever os elementos e as relações contextuais de um discurso especificamente feminista. Discurso, tal como é usado aqui, não se refere apenas à fala (não é equivalente ao diálogo das personagens femininas), mas a uma lógica das ações, a princípios de coerência e pontos de ruptura por meio dos quais as audiências compreendem as ficções. Se podemos ou não ser específicos sobre “quem fala” em um texto, se a voz do patriarcado ou a voz do feminismo, seja o “feminino” biológico ou cultural, os termos da presente pesquisa, embora controversos e ainda intuitivos em grande medida, vão claramente além de uma análise temática/estilística das escritoras e cineastas mulheres. Nem todas as mulheres proferem (encenam) um discurso feminino. Um dos problemas nesse caso é que existem pouquíssimos trabalhos produzidos por mulheres que têm a consciência social do feminismo, e que estejam especificamente tentando romper com as formas dominantes de expressão.

Jeanne Dielman nos leva para o interior de um discurso dos olhares das mulheres, de um ponto de vista feminino. É a qualidade e o interesse do olhar controlador que fazem *Jeanne Dielman* se destacar formalmente como feminista, e não qualquer característica formal em particular, tal como a ausência de contraplano ou a duração. Que esse discurso seja realizado em silêncio contribui para sua eloquência. Quem saberia como uma linguagem feminina não alienada iria soar? Sabemos que *Jeanne Dielman* foi feito em um ambiente feminino: a diretora, a atriz principal, a cinegrafista, a equipe era toda de mulheres. O olhar da câmara/diretora é permissivo, na medida em que concede a Jeanne seu espaço e o tempo necessário para completar suas ações. Akerman disse: “Essa era a única maneira de fazer esse filme – evitar cortar a mulher em cem pedaços, evitar cortar a ação em cem partes, olhar cuidadosamente e ser respeitosa. O enquadramento foi planejado para respeitar o espaço dela, ela e seus gestos no interior do quadro”. Mas é um olhar tão obsessivo em seu interesse quanto Jeanne em seus movimentos. *Jeanne Dielman* é a imagem do velho visto ativamente, com fascinação. *La jouissance du voir* não é negada.

Tradução de David Fonseca e Roberta Veiga