

**A CRITICA A DOMESTICIDADE NOS FILMES DE CHANTAL AKERMAN:
SAUTE MA VILLE (1968) E JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE,
1080 BRUXELLES (1975)¹**

Natalia Marchiori da Silva²

Resumo: nossa hipótese é que, por meio da claustrofobia doméstica que emana de toda a estrutura dos filmes *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, tanto na temática como na estilística, as críticas à domesticidade e ao confinamento das mulheres se fazem presentes. Assim, o cinema apresenta-se como uma linguagem importante para a visibilização de pautas e agendas feministas, que, no caso dos filmes analisados, possuem convergências com os movimentos da segunda onda. Tal característica é um traço marcado na produção de Chantal Akerman, sobretudo nos filmes realizados até o fim da década de 1970.

Palavras-chave: Chantal Akerman; Casa; Domesticção feminina; Feminismo.

**THE CRITIQUE OF DOMESTICITY IN CHANTAL AKERMAN'S FILMS: SAUTE
MA VILLE (1968) AND JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU
COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975)**

Abstract: our hypothesis is that through the domestic claustrophobia emanating from the overall structure of the films *Saute ma Ville* and *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, both thematically and stylistically, critiques of domesticity and women's confinement are present. Therefore, cinema emerges as an important language for the visibility of feminist issues and agendas, which, in the case of the analyzed films, converge with second-wave movements. This characteristic seems to be a marked trait in Chantal Akerman's production, especially in the films made before the end of the 1970s.

Keywords: Chantal Akerman; Home; Female domestication; Feminism.

¹ O presente artigo é um desdobramento da dissertação de mestrado da autora.

² Doutoranda na linha "Pragmáticas da Imagem" do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. Mestra em Imagem e Som pela UFSCar e bacharel em Artes Visuais pela Belas Artes-SP. Atua como pesquisadora e professora de cinema e produtora de arte. Pesquisa o cinema produzido por mulheres e as relações com políticas feministas, destacando o ambiente doméstico como elemento central para o debate. Integra o grupo de pesquisa "Poéticas Femininas, Políticas Feministas", da UFMG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5542450613811924>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8897-2784>. E-mail: nathy_marchiori@hotmail.com

Introdução

Os filmes *Saute ma Ville*³ (1968) e *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*⁴ (1975), de autoria da cineasta belga Chantal Akerman, possuem a capacidade de gerar sensações e sentimentos de claustrofobia doméstica na espectralidade. Essas obras criam possibilidades perceptivas a partir do posicionamento da câmera, que conduz estados corporais fundamentais para a narrativa e para o acesso à crítica aos estereótipos das mulheres afirmados pela sociedade patriarcal e pelo cinema dominante. Esses dois filmes, tomados como objetos, apontam um traço recorrente na obra de Akerman, principalmente naquelas produzidas ao longo da década de 1970 – os primeiros anos de sua filmografia. Trata-se, em ambos os filmes, de um elemento tanto temático quanto estilístico, materializado através de rigorosas cenas orquestradas pela diretora em ambientes domésticos: os apartamentos.

No curta-metragem *Saute ma Ville*, a personagem interpretada pela própria cineasta executa uma limpeza invertida da cozinha, cenário principal de sua primeira realização. Acompanhamos, em pouco mais de doze minutos do filme, Akerman jogar objetos no chão, vedar as frestas das portas e janelas, entre outras ações que, em um primeiro momento, não fazem sentido, assemelhando-se a uma paródia do trabalho doméstico. O ritmo do curta é caótico, assim como a performance da personagem, conduzindo, então, ao suicídio e à explosão do apartamento. A montagem une planos longos, outros em *close-up*, e um som cantarolado de forma abafada, como o de quem canta com os lábios semicerrados.

Em *Jeanne Dielman*, filme realizado 7 anos após o primeiro curta⁵, a vida doméstica também é tematizada, exibindo uma personagem que, assim como no curta-metragem inicial, passa a maior parte do tempo de tela dentro de casa, principalmente na cozinha. Jeanne é uma mãe viúva que se prostitui à tarde como fonte de renda, e a sensação de descontrole ocorre de formas opostas ao *Saute ma*

³ Ao longo do artigo preferimos não utilizar o título em português *Exploda minha cidade* (1968) e, sim, o original.

⁴ A versão do filme utilizada é a de 3 horas e 13 minutos.

⁵ Ivone Margulies ao comparar os dois filmes comentou: “*Saute ma ville* é um *Jeanne Dielman* descontrolado” (MARGULIES, 2016, p.53)

Ville. Aqui, Akerman constrói uma personagem que age de forma maquinal tentando sempre manter a ordem e a perfeição. O ritmo do filme é lento e arrastado, mas, pela repetição e pela longa duração dos planos, geram uma sensação de asfixia, que se finda em uma cena de assassinato.

Tudo o que está dentro do ambiente doméstico nesses filmes da cineasta, inclusive as personagens, propõe que vejamos essas casas como ambientes que levam a um sufocamento, a uma repetição compulsória, a uma sensação de claustrofobia. Através dos seus sistemas de orquestração de cena e repetições, os filmes expõem e transmitem o aprisionamento das personagens, tornando-os potentes objetos analíticos para as pautas femininas e feministas.

Desse modo, toda a tessitura fílmica expressa significados que pretendem articular as esferas sociais e culturais que impactam as mulheres. Durante o fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, esses assuntos estavam sendo questionados por grupos feministas e pelas mulheres do período que colocavam em discussão a maternidade e a vida doméstica. No campo do cinema, havia um forte crescimento de teorias feministas que investigavam as representações femininas nos filmes e denunciavam a reprodução de formas conservadoras e estereotipadas. Para além da construção das personagens e da temática, algumas estudiosas do cinema, como Laura Mulvey (1983) e Mary Ann Doane (1981), também expuseram as formas de construção do dispositivo como parte desse aparato de repressão. Através dos estudos dessas autoras, percebemos que o cinema dominante possui estratégias de enquadramento, de tempo de tela, que auxiliam (ou criam) formas objetificadas de ver o corpo das mulheres. Essa característica foi apontada sobretudo por Mulvey ao analisar alguns filmes clássicos de Hollywood, como *Vertigo (Um corpo que cai, 1958)* de Alfred Hitchcock.

Inseridos nesse contexto do debate feminista, dentro e fora do cinema, os filmes de Akerman desconstroem essas normas por meio do ponto de vista do dispositivo e da performance. A forma de posicionar a câmera e os longos planos, por exemplo, são características atribuídas ao estilo da cineasta, e marcam um cinema que acreditamos ser extremamente crítico à vida doméstica das mulheres. Um tipo de cinema que está atento a cada pequeno detalhe para torná-lo visível. Assim, nosso percurso analítico visa comparar os dois filmes para, em primeiro lugar, evidenciar a

crítica à domesticidade e às relações com as discussões feministas, especialmente no contexto do cinema e, posteriormente, abordar os elementos autorais presentes na obra da cineasta.

A estilística que denuncia a domesticidade

A orquestração de Chantal Akerman é algo notado nos diversos estudos acerca de sua obra, e acreditamos que tal gesto seja fundamental para aquilo que estamos chamando de claustrofobia doméstica. Nos filmes analisados, a cineasta coloca em cena ambientes familiares com personagens desempenhando tarefas domésticas. Essas ações, por sua vez, tornam-se estranhas pelas formas de enquadramento ou pela performance, o que produz uma estética que critica o cotidiano das mulheres, fruto de uma divisão sexual do trabalho, tal como abordado por teóricas como Gerda Lerner (2019).

O contexto de produção desses filmes está inserido nas discussões da segunda onda do feminismo. Esse movimento ganhou força durante a década de 1960 e estava profundamente preocupado com as desigualdades de gênero, destacando o ambiente doméstico e familiar como ponto central de suas críticas. Assim, surge a máxima o “pessoal é político”⁶, que pretende denunciar o caráter sistemático das leis patriarcais na vida íntima das mulheres. Uma grande expoente desse movimento é Betty Friedan (1971) ao apontar, no livro *Mística Feminina*, o papel das mídias na construção e legitimação das normatividades e da domesticidade imposta às mulheres. Friedan, por meio de entrevistas, aborda essa relação de correspondência criada entre as mulheres e a casa, a família, como se, para ser uma “boa mulher”, fosse essencial ter um casamento, uma casa arrumada com eletrodomésticos modernos e ter determinada aparência (padrão). Essas construções apontam para aquilo que está enraizado na ideologia patriarcal: a noção de destino, de natureza das mulheres. Ou seja, dentro dessa *mística* feminina, o trabalho de reprodução e de cuidado executado

⁶ A máxima surge em um artigo de Carol Hanisch em 1969 ao escrever sobre a experiência dos grupos de mulheres. A frase tornou-se o mote do movimento feminista de segunda onda e até hoje ecoa nas reivindicações das mulheres.

pelas mulheres seria dado como natural, como parte da identidade feminina. Se percorrermos o gesto histórico de Gerda Lerner (2019) em *A criação do Patriarcado*, ou então, de Silvia Federici (2017) em *Calibã e a Bruxa*, torna-se evidente a implementação de políticas de confinamento doméstico, algo que está atrelado ao desenvolvimento do patriarcado junto ao sistema capitalista. Portanto, as discussões feministas que estavam colocando o ambiente doméstico em voga também influenciaram a produção cinematográfica das mulheres do período que, em suas realizações, questionavam as relações do cotidiano das mulheres com o trabalho doméstico, a maternidade, a sexualidade, entre outros temas que envolvem a vida privada.

Por conseguinte, a relação entre as mulheres e a casa é algo extremamente presente na obra de Akerman, exibindo na tessitura fílmica o projeto político de confinamento das mulheres, do qual as feministas da segunda onda criticavam veementemente. Nas pesquisas de Carole Pateman (1993), é evidenciado como a esfera privada faz parte de um projeto político de desigualdades de direitos, que associa as mulheres a noções deturpadas de natureza e destino, categorizações que as despossuem de poder sobre suas próprias vidas. O trabalho doméstico, entendido pela autora como parte desse projeto de invisibilidade de direitos, nos filmes supracitados, são exibidos como uma repetição compulsória que atravessa o dia-a-dia das mulheres, e que as levam ao caos, a uma perda de subjetividade. Tanto em *Saute ma Ville* quanto em *Jeanne Dielman*, as personagens são autômatas, e desempenham uma função programada. Ao observarmos a personagem de Chantal Akerman no curta-metragem, podemos enxergá-la como uma máquina que perdeu o manejo e continua repetindo as ações de forma descontrolada. Desta maneira, Akerman critica as construções patriarcais que produzem e reproduzem formas de ser e de agir.

Saute ma Ville (1968), por sua vez, é um filme em preto e branco que combina momentos acelerados e mais lentos. As cenas iniciais mostram o entorno de um prédio por meio de diversos movimentos de câmera, como *travellings* e *Tilt*, que enquadram a relação de proximidade entre os edifícios e seus andares, que vai do chão ao céu. Nessas primeiras imagens, a palavra *RECIT* (narrativa) aparece na tela. A cena seguinte é de Akerman entrando no *Hall* do prédio, e a câmera, que já estava posicionada dentro da construção, acompanha em movimentos suaves a personagem,

que entra correndo e se dirige à caixa do correio para retirar a correspondência. A personagem usa um casaco colocado sobre as costas, está com um chapéu tipo boina e carrega em seus braços um buquê de flores. Em seguida, após retirar a carta, a personagem de Akerman sobe correndo as escadas até chegar na cozinha do apartamento, cenário em que se desenvolve o restante da narrativa. A característica de alterar continuamente as formas de enquadramento permanece ao longo do curta-metragem, misturando cenas mais abertas, outras em *close-up*, cortes rápidos e movimentações de câmera, características que cooperam para a sensação de caos do filme. As atitudes da personagem também contribuem para a atmosfera caótica, como na cena em que ela engraxa os sapatos e as pernas.

Figura 1 - Frame de *Saute ma Ville* (1968)



Na cena inicial do longa-metragem, a personagem Jeanne Dielman está posicionada em frente ao fogão, vestida com uma espécie de avental azul que utiliza para as tarefas domésticas. A câmera, posicionada em altura média, exhibe as três paredes que constroem o pequeno cenário: a mesa de madeira com as duas cadeiras (uma de cada lado), a porta e a janela ao fundo, ambas com cortinas de renda e de estampa verde e azul. Os azulejos são de coloração amarelo claro, creme (próximo a um tom pastel), que dão a tonalidade do cenário, algo que comumente se espera de uma casa de boneca, principalmente por seu tamanho. Jeanne parece colocar sal no que futuramente saberemos ser as batatas que cozinha diariamente, acende o fogo com um fósforo e, nesse instante, ouvimos o som da campainha. A personagem retira o avental, desabotoando cada botão de forma lenta, sem nenhuma pressa, e atravessa

para o lado direito do quadro para guardá-lo, exibindo uma aparência arrumada e elegante. No momento em que Jeanne sai de sua posição e movimenta-se no pequeno espaço, seu corpo para de ser enquadrado na totalidade, e torna-se visível somente seu tronco e sua cabeça, com suas pernas ocultas do plano (estratégia que também encontramos em *Saute ma Ville*). Após guardar seu avental, a personagem retorna para o lado esquerdo do quadro e sai do campo; ouvimos o barulho de água, porém, a câmera se mantém estática, fixa na mesma posição desde o início. A personagem retorna, volta à sua posição inicial para secar as mãos lentamente, depois caminha em direção à câmera que parece estar posicionada na porta, apaga a luz e se retira do cômodo. O enquadramento permanece no espaço vazio e escuro, e ouvimos o som fora de campo que corresponde à porta se abrindo e o *Bom dia* falado por uma voz masculina, seguido do corte.

Figura 2 - Frame de *Jeanne Dielman* (1975)



A duração dos planos, os movimentos da câmera e a performance da personagem em *Saute ma Ville* (1968) são diferentes dos elementos que se tornam característicos dos filmes de Akerman, como o enquadramento mais aberto, a câmera fixa e planos mais longos. Portanto, o curta-metragem em questão constrói uma forma diferente de alcançar a claustrofobia doméstica, conjurando diversas formas de espaço e tempo. Não ficamos entediados com o ritmo de *Saute ma Ville*; muito pelo contrário. O tempo acelerado do filme e as ações da personagem nos levam a ficar extasiados com o fluxo em que esses elementos chegam a nós; o curta nos sufoca pela velocidade acelerada, diferente da ansiedade vivida pelos grandes planos em que

“Nada Acontece”, conforme Ivone Margulies (2016) comentou sobre *Jeanne Dielman*. Em *Saute ma Ville* tudo acontece, tão rapidamente que esquecemos de piscar ou respirar enquanto assistimos.

A teórica Mary Ann Doane (1981), ao analisar alguns filmes produzidos por diretoras, como *Jeanne Dielman*, argumenta que a forma fílmica de Akerman incorpora uma distorção generalizada, articulando um “suspense sem expectativa” (DOANE, 1981, p. 35, tradução nossa). Nos planos longos de ações realizadas em tempo real, ou nos gestos destrutivos de *Saute ma Ville*, existe essa mesma relação com o suspense sem expectativa, em que paira uma sensação de que algo vai acontecer, construída pouco a pouco nos gestos das personagens que, em ambos os filmes, termina tragicamente, com a morte da personagem ou do cliente. Doane (1981) descreve como a construção do enquadramento, do plano fixo e da performance de Delphine Seyrig possibilitam um outro olhar para a personagem de Jeanne, que cria “um deslocamento contínuo do olhar que ‘pega’ o corpo da mulher” (DOANE, 1981, p.34, tradução nossa) e o apreende como objeto de desejo, como Laura Mulvey (1983) denunciou em filmes narrativos clássicos. O olhar comentado por Doane proporciona que a ligação estabelecida entre a audiência, o filme e a personagem não se valide por meio de uma identificação direta, mas sim na criação de um distanciamento importante para que a reflexão sobre o discurso do filme seja feita.

O jogo criado entre evocar o familiar (as normas do feminino), mas o exibir em moldes não convencionais coopera com a desconstrução desse lugar naturalizado. Os espaços fora de quadro, a descentralização da personagem, os cortes e a fragmentação dos corpos são estratégias utilizadas para romper com o sistema de representação dominante em que a personagem geralmente ocupa o centro do quadro, como ocorre nos filmes clássicos. Doane (1981) aponta que o cinema moderno se “dedica à atividade de descodificar, decodificar, desconstruir as imagens dadas” (DOANE, 1981, p. 24, tradução nossa). Essa tarefa é um projeto de desfamiliarização, cujo objetivo é “expor os significados e valores habituais ligados à feminilidade como construções culturais” (DOANE, 1981, p.24).

Nos filmes de Chantal Akerman, a presença da câmera é marcada, não pretende se fazer invisível e, mesmo que ela não se comporte de forma fixa como no longa-metragem, a todo momento denuncia sua artificialidade. *Saute ma Ville*, em alguns momentos, quebra a quarta parede quando Akerman olha diretamente para o dispositivo, além de manter movimentações bruscas, com *zooms* e instabilidades características da câmera na mão. No curta-metragem, são exibidas cenas sem sentido justamente para desnaturalizar e chamar atenção para esse trabalho doméstico. Ao jogar as panelas no chão, sujar ao invés de limpar, cria-se uma reflexão (ou dúvida) sobre essas atitudes que, no dia-a-dia das mulheres são invisibilizadas. Acreditamos que essa qualidade também ocorre em *Jeanne Dielman*, não pela estranheza das atitudes, mas pela hiper-literalidade das ações domésticas. No longa-metragem há cenas longuíssimas da personagem preparando refeições ou limpando cômodos. Nessas cenas, geralmente, o enquadramento é aberto, registrando a personagem e todo o cenário, como na cena em que Jeanne é enquadrada dentro da banheira – vemos a personagem tomar banho, ao mesmo tempo em que limpa a porcelana, a torneira, os azulejos etc.

Figura 3 - Frame de *Jeanne Dielman* (1975)



Tanto os cortes rápidos e as ações exageradas de Akerman em *Saute ma Ville*, quanto o plano fixo e as ações de autômato (funcional) de Jeanne denunciam o instrumental do cinema e as concepções normativas sobre a vida das mulheres. A cineasta utiliza momentos de descontinuidade que perturbam e produzem um cinema

pautado na espetatorialidade, e os lança para fora do sistema repressivo e econômico que responde ao modelo definido pelo cinema hegemônico. Ana Maria da Veiga argumenta que, através desse uso da câmera, Akerman “denuncia o deslocamento de uma perspectiva ‘naturalizante’ e desafia o olhar do espectador, este também chamado à construção da cena pelo incômodo gerado por ela” (VEIGA, 2013, p.210). Os momentos em que a personagem deixa o quadro ou olha diretamente para a câmera revelam a atenção voltada ao corpo feminino que, historicamente, é relacionado à imagem, como Mulvey (1983) constatou.

Nesse sentido, uma das potências dos filmes de Akerman é justamente essa característica de evocar o familiar e torná-lo estranho. Tal gesto é uma maneira de ressignificar, de lançar um novo olhar para as noções estereotipadas das mulheres; como Teresa de Lauretis escreve: “a mulher não pode transformar os códigos; ela apenas pode transgredi-los, complicá-los, provocá-los, subvertê-los, fazer da representação uma armadilha” (LAURETIS, 1993, p. 121). Segundo Lauretis (1993), a leitura crítica proporcionada pela subversão dos códigos vigentes e das formas de representação da mulher instala a consciência das contradições e o conhecimento de seus termos, em que assumir tais contradições para as mulheres significa demonstrar sua não-coincidência. Segundo a autora, “desempenhar os termos da produção da mulher como texto, como imagem, é resistir à identificação. É atravessar o espelho”⁷ (LAURETIS, 1993, p.121).

A argumentação de Lauretis é aquilo que encontramos em *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*. Em ambos os casos, o dispositivo que enquadra as personagens denuncia esses estereótipos como fabricações que atravessam a vida das mulheres sistematicamente. Sobre isso, Roberta Veiga escreve: “o pessoal se coletiviza, Akerman traz o familiar para o seio da vida urbana” (R. VEIGA, 2019, p. 350). Ou seja, essa é uma maneira de destacar as conexões entre as esferas do privado e do público por meio de construções formais; o traço formalista é aquilo que a cineasta usa como forma de extrapolar os contornos. Tal característica é um fator determinante e muito

⁷ “Através do espelho” é o título do texto de Lauretis que é influenciado no ensaio de Sheila Rowbothan, “Woman’s Consciousness, Man’s World” (1973), em que Rowbothan “descreve sua própria luta, como mulher, junto com e contra o marxismo revolucionário, dominado pelo que ela chama de “não-experiência masculina” da condição material específica das mulheres” (LAURETIS, 1993, p.121).

presente nos filmes, pois parece que Akerman, a todo momento, está trabalhando com aquilo que escapa, com as fissuras, até quando isso é totalmente orquestrado, como em *Jeanne Dielman* (1975). Há nos filmes algo que escapa em micromovimentos, como o olhar para a câmera, que nos revela a autoconsciência da personagem em relação ao filme, ou as mãos de Jeanne, que ficam paralisadas no ar, em espera. Esses momentos rompem e deixam transbordar a ansiedade, o sofrimento, a sensação de claustrofobia da vida doméstica. Uma domesticidade que se materializa através do espaço e do corpo das personagens, e que busca, com isso, produzir uma conscientização das opressões vividas pelas mulheres.

O traço que se repete: sistema de tensões

Muitas das sensações construídas nos filmes de Chantal Akerman ocorrem por meio da relação entre os elementos em cena (o cenário e a personagem), e a construção espacial proveniente do dispositivo (o enquadramento e a duração); ou seja, de toda a *mise en scène* que a cineasta controla em cada detalhe. Essa relação estabelecida entre os elementos fílmicos dificilmente é exibida de forma suave, conduzindo a espectralidade a uma imersão, ilusão; mas, apresenta-se de forma a criar tensões, pontos de fuga e destaques a partir de um sistema de quadros dentro de quadros que produzem estados perceptivos.

O autor Yossef Ishaghpour, em “O Fluxo e o Quadro” (2010), afirma que os filmes de Chantal Akerman contêm “um grande sentido de ritmo e uma verdadeira arte da montagem, muito rara, que o fluxo e o quadro mediam, um pelo outro (ISHAGHPOUR, 2010, p. 35). A abordagem de Ishaghpour refere-se à maneira pela qual a cineasta utiliza o enquadramento e a duração das cenas como elementos autorais para criar movimentos e ritmos em suas obras. Nesse sentido, o autor demonstra como a percepção moderna está presente na filmografia da diretora, que produz um cinema pautado na experiência espectral. Os enquadramentos e os cortes no cinema de Akerman representam essa separação entre a cineasta e aquilo que ela filma. Por enxergar a produção cinematográfica da diretora dentro de um viés autobiográfico, algumas vezes até narcísico, Ishaghpour propõe que o quadro “separa

a imagem da coisa filmada, e a cineasta de si mesma e de seu objeto, ele introduz o corte entre *Eu* e o *Outro* imaginário” (ISHAGHPOUR, 2010, p. 29).

Para o teórico, os filmes de Akerman são um efeito da forma sobre a reprodução, o que cria um vazio, um sistema caótico e angustiante de quadros dentro de quadros, mantendo os fragmentos separados sem construir uma noção de todo. A título de exemplo, ele menciona em “O Fluxo e o Quadro” o filme *Jeanne Dielman*, no qual o funcionamento maquinal produz essas relações caóticas a partir de qualquer pequeno detalhe que esteja fora do lugar, como a tesoura, um prato, a luz etc.

Em *Saute ma Ville*, acreditamos que a fragmentação comentada por Ishaghpour ocorre sobretudo pela montagem que constrói uma sensação de colagem, de lacuna entre um corte e outro. Isso ocorre por diversos fatores e, entre eles, estão a velocidade e as diferenças entre os enquadramentos, aspectos que, muitas vezes, causam estranhamentos e quebras no fluxo contínuo do filme. Esses são elementos que contribuem para criar fissuras que separam a “imagem da coisa filmada” (2010, p. 29), como o autor comentou. Essas lacunas produzem desnaturalizações e distanciamentos, e colocam a espectralidade em uma postura reflexiva e atenta para as pequenas alterações. As modulações emocionais expressas no rosto de Akerman são um bom exemplo. Pouco a pouco, a euforia vivida pela personagem ao subir correndo as escadas transforma-se em uma melancolia.

Figura 4 - Frame de *Saute ma Ville* (1968)



Ao retomar a discussão proposta por Ishaghpour (2010), interessa-nos saber como o autor traça essas características cinematográficas e autobiográficas na filmografia de Akerman para concluir que o cinema dela é pautado na espectadorialidade. O fato de a cineasta construir um formalismo⁸ que, além de ser sua assinatura enquanto autora, é também uma forma de conduzir experiências para o público, faz-se importante para nossa investigação sobre como Akerman articula as sensações de claustrofobia doméstica. Pois, como Doane (1981) coloca, essa é uma abordagem da linguagem que age de forma a colapsar as estruturas vigentes. As narrativas complexas existentes no cinema de Chantal Akerman dependem de cada pequeno elemento cinematográfico para a construção de tal experiência.

Figura 5 - Frame de *Jeanne Dielman* (1975)



Defendemos que uma característica recorrente na obra de Chantal Akerman é a tensão entre os enquadramentos, a duração, a performance, entre outras características da *mise en scène*. Mesmo que diferentes daqueles categorizados como traços autorais da diretora (ex: plano fixo), essa tensão entre os elementos já é visível desde o primeiro curta-metragem realizado pela diretora aos 18 anos, ainda como uma estudante.

⁸ Entendemos o conceito a partir da própria definição de Ishaghpour: “o formalismo de toda uma tendência de arte moderna: técnica, ideia, visão, conteúdo e forma. A visão, como projeção da obra futura e encontro entre ideia, motivo, material, técnica: conteúdo e forma como realização definitiva” (ISHAGHPOUR, 2010, p. 28).

O ritmo em *Saute ma Ville* é composto sobretudo pela relação entre as ações performadas, o som e os cortes, que não trabalham sincronizados, mas que, por meio do excesso de informação provindo de cada um desses elementos, produz uma narrativa claustrofóbica e sufocante. Deste modo, toda a tessitura fílmica atua produzindo sensações de clausura para a experiência espectralora. Um método que utiliza da arte e suas potências para produzir críticas importantes ao cotidiano das mulheres. Acreditamos que essa capacidade assemelha-se àquilo que Roberta Veiga (2012) chamou de “travessia da espectralora”, um modo do cinema proporcionar uma experiência díspar, diferente da naturalista utilizada no cinema clássico. Nesse caso, as espectraloras não experimentariam a identificação proposta pelas formas cinematográficas de Hollywood, mas, sim, conseguiriam acessar as personagens pelo compartilhamento do tempo e do cotidiano que é representado em ações executadas em literalidade. Dessa forma, a audiência teria uma experiência corporal de duração, o que possibilita que o ponto de vista da personagem seja compartilhado com quem assiste, e seja sentido nos corpos; uma experiência espectralora diferente daquela proposta pelo cinema hollywoodiano, que conduz a uma alienação da condição de plateia.

Percebe-se, portanto, que o ponto de vista criado nos filmes de Chantal Akerman é opressivo, vigia e controla as personagens, o que intensifica o compartilhamento de sensações, como a de claustrofobia doméstica. Ao observarmos as cenas de Jeanne na cozinha, percebe-se que estas são marcadas por planos longos e fixos que auxiliam a percepção de cada detalhe, e coloca a espectralorialidade em estado de vigia. Nessas cenas, o enquadramento delimita o espaço, que, pela longa duração, parece cada vez mais aprisionar e enclausurar o corpo de Jeanne, que demonstra suas falhas, seu caráter humano. Nesse sentido, Roberta Veiga descreve que “poderíamos acreditar que a diretora, em sua estrutura rigorosa, corrobora com a disciplinarização da personagem” (R. VEIGA, 2012, p.211) ao promover um olhar incessante. Pode-se dizer que o mesmo ocorre em *Saute ma Ville*; por sua energia pulsante, cria-se tal olhar atento aos detalhes, como realiza-se com a frase colada na porta que Chantal Akerman veda: “*C’est moi*” (sou eu).

Figura 6 - Frame de *Saute ma Ville* (1968)

Os sistemas de repetição de *Jeanne Dielman*, também comentados por Ishaghpour, auxiliam esse olhar incessante e controlador. Pois, como o filme propõe uma determinada maneira de ver, uma moldura fixa, torna visível os elementos que fogem ao controle, a prisão imposta pelo enquadramento e pela duração. Um gesto que, em seu interior, demonstra pequenas mudanças, quase como um jogo de sete erros comentado por Margulies (2016). Na cozinha, além dos gestos de Jeanne que derrubam talheres e objetos, há as cadeiras que faltam e reaparecem sem nenhuma explicação, como se tivesse a intenção de chamar atenção para aquilo que falta, treinar o olhar para perceber os detalhes da cena e aquilo que se altera.

O sistema geométrico proposto pelo enquadramento de Akerman, que exhibe molduras e quadros dentro de quadros, por meio de seus encaixes, acabam não só separando, mas, também, reunindo ou confabulando entre si. “As portas, as janelas, os guichês, as lucarnas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro” (DELEUZE, 1983, p. 20), elementos estéticos que produzem essa sensação de emolduramento de determinadas áreas do plano, e que, nos filmes de Akerman, estão sempre presentes nos quadros, dividindo e esquematizando os espaços.

Essas divisões, destaques e visibilidades criadas nos filmes por meio de tensões entre os elementos também chama atenção para aquilo que não é visível na diegese, o que está no extracampo. O extracampo pode tanto designar aquilo que está em volta, ao lado, como também pode designar “uma presença mais inquietante, da

qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que *insiste* ou *subsiste*, um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneo” (DELEUZE, 1983, p. 25). Essas duas formas de manifestação do extracampo podem ser combinadas e, muitas vezes, se misturam, de forma a agregar espaço ou qualidade transespacial, que está além do espaço físico.

O fato de ouvirmos o cliente de Jeanne no extracampo agrega a espacialidade do apartamento de Jeanne, o outro cômodo onde ela recebe o cliente. Já em *Saute ma Ville*, a cidade que aparece apenas nas primeiras cenas está a todo tempo colocada como um elemento extracampo. O próprio título indica sua presença (*Ville* significa cidade) e, ao final, os sons das explosões em cadeia também colocam em perspectiva o apartamento e o que está fora. Essa conjunção é também uma maneira de colocar a relação entre o doméstico e o público em jogo. À medida em que a *mise en scène* aprisiona as personagens no privado da casa, a esfera pública está a todo momento no extracampo, tensionando aquilo que está “aprisionado na imagem”. Em *Jeanne Dielman*, o título refere-se ao endereço da personagem e, então, localiza seu apartamento em determinado espaço da cidade de Bruxelas – na rua do comércio.

Considerações Finais

Ao tomar como objetos analíticos os filmes de Chantal Akerman (*Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*), investigamos as formas como o cinema produzido na primeira década da carreira de Akerman apresenta críticas à vida doméstica das mulheres. Entende-se que essas características presentes em seus filmes possuem relações com as discussões feministas de segunda onda, dentro e fora do cinema.

Além disso, percebe-se que Akerman utiliza uma orquestração rigorosa da *mise en scène* para criar estados perceptivos que conduzem à sensação de claustrofobia doméstica vivida pelas personagens. Esse modo de expressão rompe com as representações vigentes no cinema dominante e com as formas de construção do olhar, uma vez que Akerman, a todo tempo, denuncia o dispositivo e, com isso, desfamiliariza imagens normativas e conservadoras determinadas às mulheres. Um gesto que age decodificando as imagens dadas, conforme a argumentação de Doane

(1981), e problematiza as noções de destino e natureza impostas às mulheres pelo patriarcado, que as destina à vida doméstica. Noções que, muitas vezes, foram legitimadas e reproduzidas pelo cinema por meio de formas machistas de construção de imagem, como Mulvey (1983) demonstrou.

Para romper com as normas vigentes, Akerman cria tensões entre os elementos fílmicos: enquadramento, duração, performance etc., o que conduz a outras condições de espectadorialidade, conforme abordado por Yossef Ishaghpour (2010). Tal tratamento dos elementos fílmicos caracteriza um traço estilístico de Akerman, que, conforme defendemos, já existia em *Saute ma Ville*, seu primeiro curta-metragem, cuja montagem também coloca a espectadorialidade em estados corporais ativos.

Em *Jeanne Dielman*, a duração dos planos “contamina o efeito dos cortes e faz com que a montagem seja uma passagem lenta entre planos que se expandem” (VEIGA, 2010, p. 82), característica igualmente notada na performance da personagem. Com isso, o filme tem um modo de fazer o tempo ser sentido por quem assiste, se fazendo presente, seja pelo ponto de vista que corrobora com o controle, seja pelo cansaço causado pelas cenas em que “nada acontece”. Essas mesmas tensões ocorrem em *Saute ma Ville*, como argumentamos, formando um sistema caótico que nos coloca nesse mesmo estado. A montagem une diversos elementos incongruentes que produzem um estranhamento que coloca a espectadorialidade de forma crítica, o que fortalece uma análise das condições de vida das mulheres.

REFERÊNCIAS

Filmes citados:

SAUTE MA VILLE. Direção: Chantal Akerman. Produção de Chantal Akerman. Bélgica, 1968. Acesso: arquivo pessoal do autor do artigo.

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES. Direção: Chantal Akerman. Produção de Paul Vecchiali. Bélgica/França: Paradise Films, 1975. Acesso: arquivo pessoal do autor do artigo.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
DOANE, Mary A. “Woman’s Stake: Filming the female body”. **The MIT Press**, October, Vol. 17, The New Talkies, Summer, 1981.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes Limitada. 1971.

HANISCH, Carol. “The Persona is Political”. **Notes from the Second Year: Women’s Liberation**, 1970 Disponível em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonallsPol.pdf>> Acesso em 25 de outubro de 2023.

ISHAGHPOUR, Youssef. “O fluxo e o quadro”. In **Devires – Cinema e Humanidades – Dossiê: Chantal Akerman**. v.7. n. 1, 2010.

LAURETIS, Teresa. “Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem”. **Revista Estudos feministas**. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Vol. 01, n 01, 1993.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: O cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo” in XAVIER, Ismail (ed), **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura – cruzamentos, fuga, especificidades**. (Tese), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VEIGA, Roberta. “Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase”. In HOLANDA, Karla (org), **Mulheres de cinema**, Rio de Janeiro: Numa, 2019.

VEIGA, Roberta. “Jeanne Dielman e a travessia da espectadora” In **Forumdoc**. Belo Horizonte, 2012.

VEIGA, Roberta. “Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?”. **Devires – Cinema e Humanidades**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v.7, n.1, 2010.

Recebido em: 14/07/2023

Aceito em: 21/11/2023