Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Gabriela Teixeira Ribeiro

Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher

julho de 2026

Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher

Gabriela Teixeira Ribeiro

UMinho | 2026

Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher

Gabriela Teixeira Ribeiro

UMinho | 2026

Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Gabriela Teixeira Ribeiro

Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher

Volume I

julho de 2026

Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Gabriela Teixeira Ribeiro

Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher

Volume I

Dissertação de Mestrado
Mestrado Integrado em Arquitetura
Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação do(a)
Professor Doutor Francisco Manuel Gomes Costa Ferreira
Professora Maria Varela da Costa Maia

julho de 2026

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial-SemDerivações
CC BY-NC-ND
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antónia e Bruno, pelo amor e ajuda incondicional.
Aos meus orientadores, Prof. Francisco Ferreira e Prof. Maria Maia, pela orientação e apoio.
À minha família, em especial, os meus avós, aos que estão aqui e aos que já não, e à Beatriz por me corrigir todos os meus textos.
Por último, mas não menos importante, às minha amigas, Jéssica, Mariana, Mónica, Patrícia, em especial, à Sarah por me ajudar com os textos em francês.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

DECLARAÇÃO DE USO DE FERRAMENTAS DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL (IA)

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri a qualquer forma de utilização indevida de ferramentas de Inteligência Artificial (IA), nem à falsificação ou omissão de informações, fontes, dados, resultados ou processos em nenhuma das etapas conducentes à sua elaboração.

Declaro ainda que qualquer utilização de ferramentas de IA foi feita de forma transparente e responsável, encontrando-se devidamente assinalada/descrita no trabalho, e que procedi à verificação crítica da exatidão do conteúdo produzido com o seu apoio, assumindo integralmente a responsabilidade pelo que submeto.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Ética e Conduta da Universidade do Minho, bem como as normas aplicáveis de integridade académica e de proteção de dados.



Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Formatação

Parecer

Francisco Manuel Gomes Costa ferreira e Maria Varela da Costa Maia, na qualidade de orientadores da Dissertação de Mestrado da estudante Gabriela Teixeira Ribeiro, com o tulo “Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher”, vêm declarar que a especificidade de formatação que o mesmo apresenta é plenamente jus ficado pela sua estrutura metodológica.

Assinado por: **FRANCISCO MANUEL GOMES COSTA FERREIRA**
Num. de Identificação: 07743992
Data: 2026.06.10 13:08:31 +0100

Assinado por: **Maria Varela da Costa Maia**
Num. de Identificação: 13826012
Data: 2026.06.10 13:28:01 +0100

RESUMO

Esta dissertação apresenta-se como um manifesto feminista. Considera-se como a casa influencia a condição feminina, o trabalho doméstico, como é que transcende a sua definição literal de estrutura arquitetónica e se torna um espaço de construção de identidade feminina.

A partir de uma imersão no filme *Jeanne Dieman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman, desenvolve-se como um projeto que desenha e (d)escreve o(s) espaço(s) do filme em função da rotina da personagem. O apartamento de Jeanne Dielman funciona simultaneamente como cenário, personagem e estrutura narrativa, que estabelece uma relação de interdependência tal que se torna possível afirmar que os espaços criam a ação que, em simultâneo, os configura.

O projeto desenvolve-se em três partes complementares: os desenhos interpretativos dos espaços da casa, em planta e corte, ensaiam uma transcrição do cinema para o processo de conceção da arquitetura, convertendo imagens em movimento em desenhos que provocam uma espacialidade distinta, face às movimentações e tensões existentes no filme; as descrições textuais das ações das personagens, tentam reproduzir por extenso a narrativa, as ações e movimentos das personagens, sem juízos de valor e a uma curta distância; por último, constrói-se uma interpelação à biografia da cineasta, que toma como ponto de partida a sua avó materna, Sidonie, e sua mãe, Natalia. Concebido para proporcionar uma leitura tanto analítica quanto especulativa, complementada pelo contexto e pelas experiências vividas pela cineasta.

A representação cinematográfica que Akerman confere ao espaço doméstico e às tarefas domésticas da vida de Jeanne é um reflexo da vida de outras (infinitas) mulheres. Insere-se assim, definindo-a, numa identidade coletiva, conferindo a Jeanne uma presença que acaba por ultrapassar a dimensão do espaço que no filme habita e subverte o paradigma do trabalho doméstico e da perceção do que é ser mulher. Torna-se possível compreender como a arquitetura influencia a construção de dinâmicas sociais e de relações interpessoais, de ritmos e das emoções dos que os habitam e, principalmente, como a mulher se representa e afirma, entre um sentimento de resignação e uma ação que é, pendularmente, passiva e determinante.

Palavras-chave: Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, manifesto, feminismo, espaço doméstico

ABSTRACT

This dissertation is presented as a feminist manifesto. It examines how the home influences the female condition, domestic work, and how it transcends its literal definition as an architectural structure to become a space for the construction of female identity.

From an immersion in Chantal Akerman's film, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, it develops as a project that maps, describes and writes the film's space(s) in relation to the character's routine. Jeanne Dielman's flat functions simultaneously as setting, character, and narrative structure, establishing a relationship of interdependence such that it becomes possible to assert that spaces create the action which, sequentially, configurates them.

The project unfolds in three complementary parts: The interpretative drawings of the home spaces, in plan and section, attempt to transcribe cinema into the architectural design process, converting moving images into drawing that evoke a distinct spatiality, in light of the movements and tensions present in the film the character's actions are described verbatim, to reproduce the full narrative, the characters' actions, and movements, with value judgements and from a close distance. Finally, an interpellation of the cineast's biography, taking as its starting point her maternal grandmother, Sidonie, and her mother, Natalia, and their circumstances. Designed to offer a reading that is as analytical as it is speculative, through immersion in its space and the actions that take place within it, complemented by the filmmaker's context and lived-in experiences.

The cinematic representation that Akerman gives to the domestic spaces and the domestic routines of Jeanne's life reflects the lives of other (countless) women. It thus places her within, and defines her by, a collective identity, giving Jeanne a presence that, transcends the confines of the spaces she inhabits in the film and subverts the paradigm of domestic labour and the perception of what it means to be a woman. Becomes possible to understand how architecture influences the construction of social dynamics and interpersonal relationships, rhythms, and emotions of those who inhabit them and, primarily, how women represent and assert themselves, between a sentiment of resignation and an action that swings between passive and determinant.

Keywords: Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, manifesto, feminism, domestic space

Nota de chave de leitura (cópia física):

A dissertação é composta por 2 volumes horizontais sobrepostos que se relacionam entre si. O volume I é composto por desenhos da casa de Jeanne Dielman, em planta e corte, com indicação do número do desenho e os períodos de tempo correspondente ao filme; e o volume II composto pelo índice, a introdução, capítulos intitulados de "Primeiro Dia", "Segundo Dia" e "Terceiro Dia", remetente aos títulos que rematam o fim de cada dia no filme, ("fin du premier jour" e "fin du deuxième jour"), sendo cada um destes divididos em três partes: "Parte I", "De Sidonie a *Je, tu, il, elle*" / "*Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*" / "De *News From Home* a *Sight and Sound*" (respetivamente) e "Parte II". A "Parte I" e a "Parte II", em cada capítulo referem-se às descrições textuais das ações das personagens, especificamente as que ocorrem no interior da casa, com indicação de números no texto, correspondentes aos desenhos com o mesmo número no volume I. A divisão do volume inferior em três capítulos, subdivididos em três subcapítulos, tem como referência a divisão do filme em três dias.

Nota de chave de leitura (cópia digital):

A dissertação é composta por 2 volumes (deve ser aberto em simultâneo o ficheiro da dissertação duas vezes, um no volume I, outro no volume II) que se relacionam entre si e que devem ser lidos lado a lado. O volume I é composto por desenhos da casa de Jeanne Dielman, em planta e corte, com indicação do número do desenho e os períodos de tempo correspondente ao filme; e o volume II composto pelo índice, a introdução, capítulos intitulados de "Primeiro Dia", "Segundo Dia" e "Terceiro Dia", remetente aos títulos que rematam o fim de cada dia no filme, ("fin du premier jour" e "fin du deuxième jour"), sendo cada um destes divididos em três partes: "Parte I", "De Sidonie a *Je, tu, il, elle*" / "*Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*" / "De *News From Home* a *Sight and Sound*" (respetivamente) e "Parte II". A "Parte I" e a "Parte II", em cada capítulo referem-se às descrições textuais das ações das personagens, especificamente as que ocorrem no interior da casa, com indicação de números no texto, correspondentes aos desenhos com o mesmo número no volume I. A divisão do volume inferior em três capítulos, subdivididos em três subcapítulos, tem como referência a divisão do filme em três dias.

ÍNDICE

PRIMEIRO DIA

SEGUNDO DIA

TERCEIRO DIA

POST SCRIPTUM

01 Parte I

11 Parte II

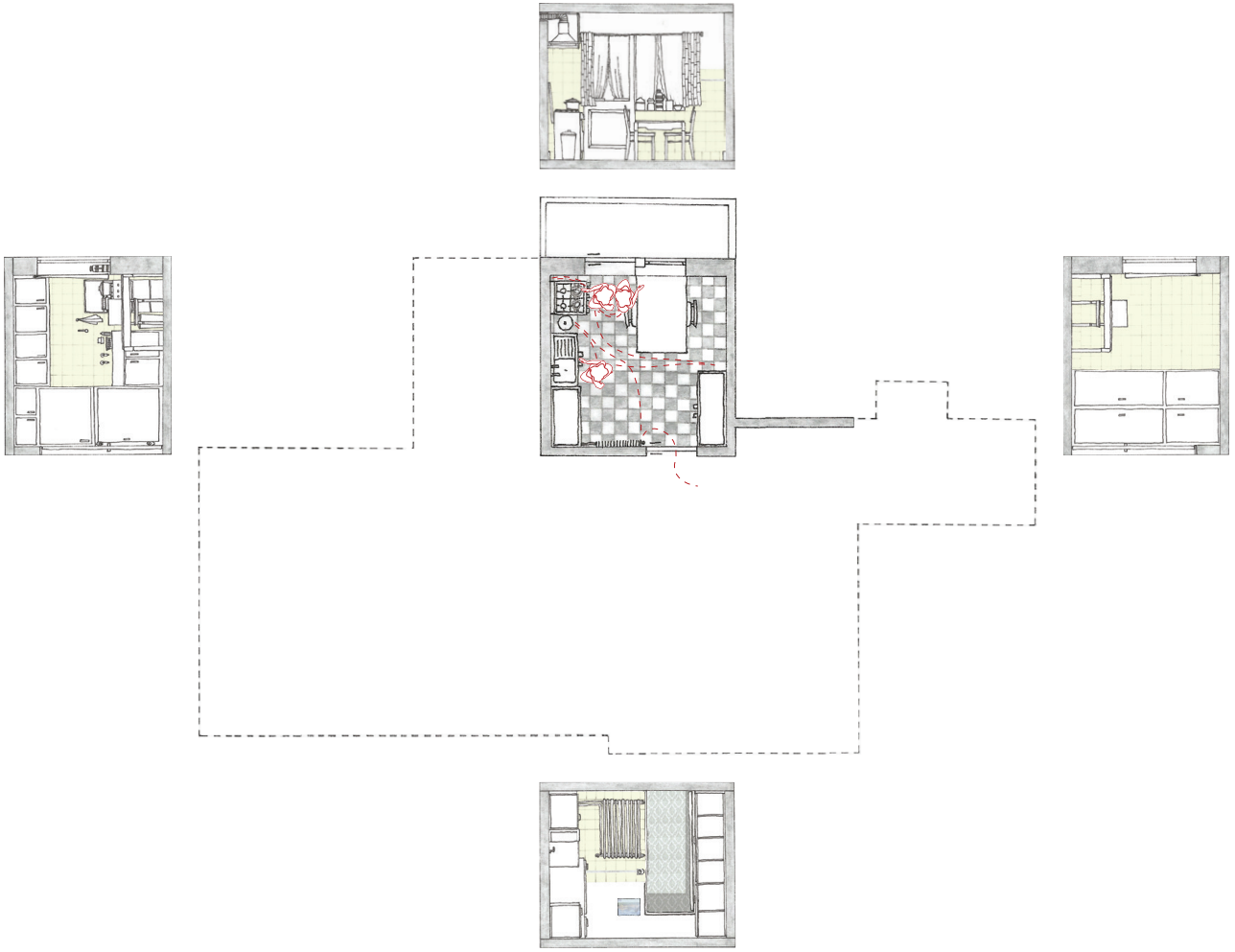
14 Parte I

24 Parte II

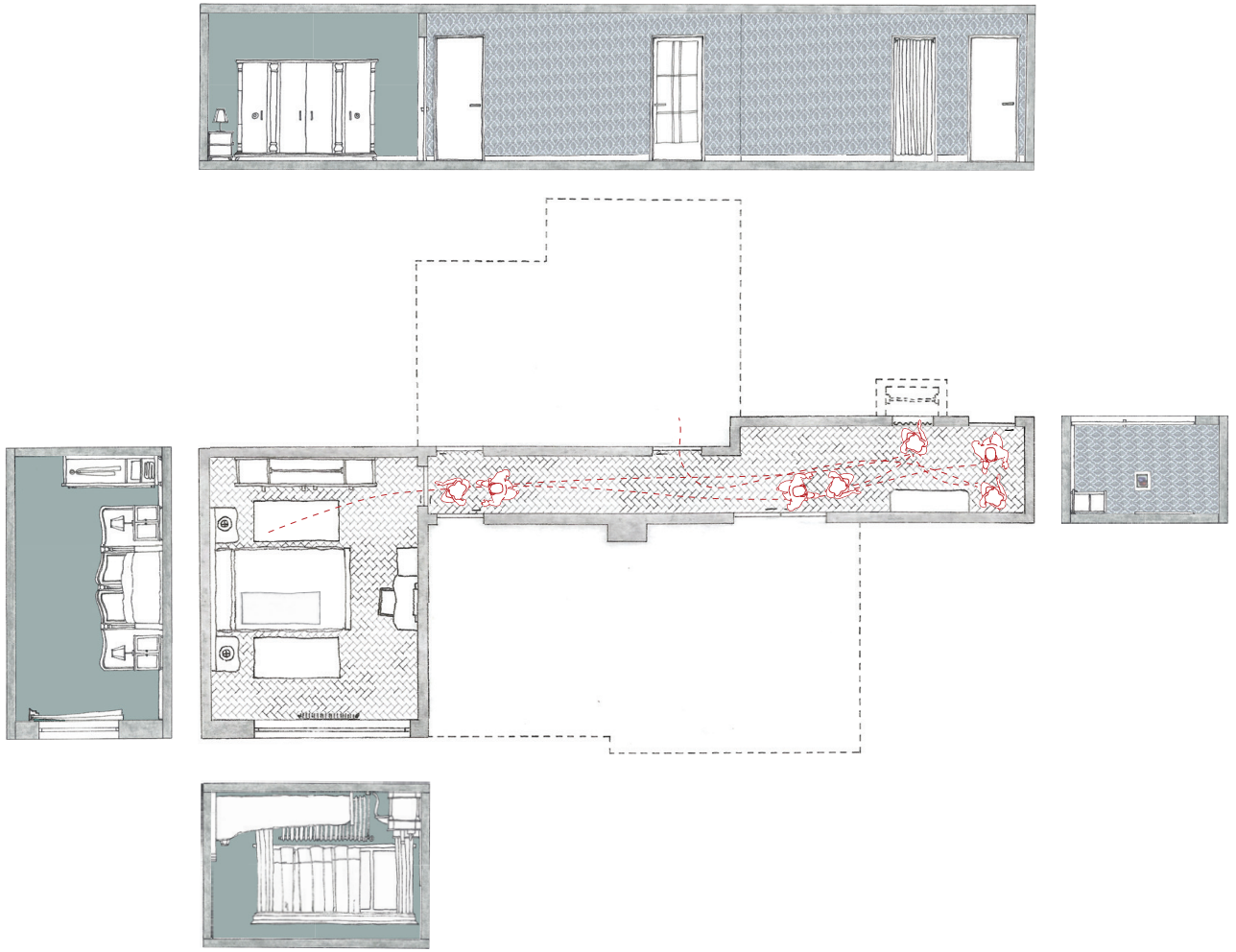
34 Parte I

45 Parte II

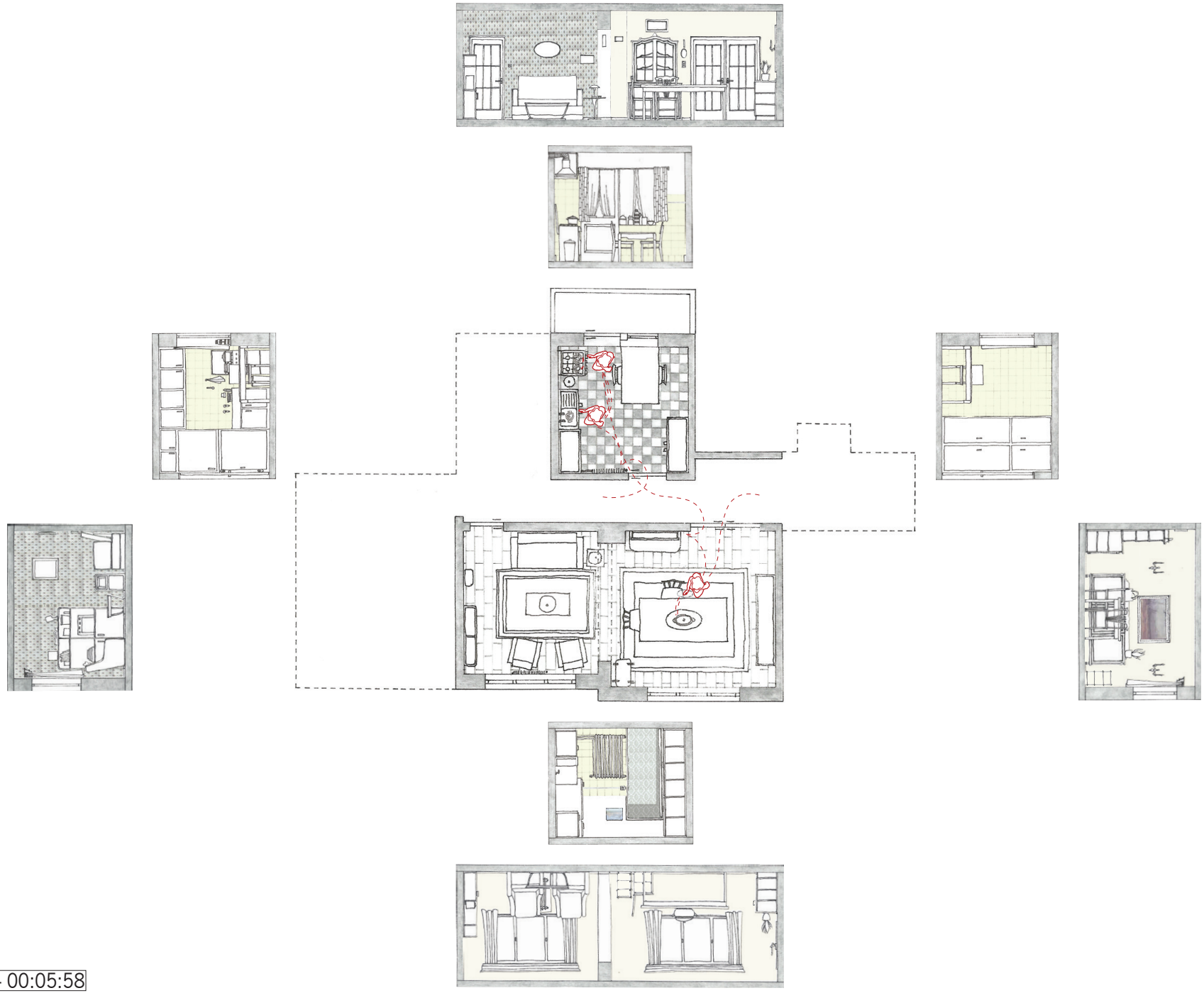
54



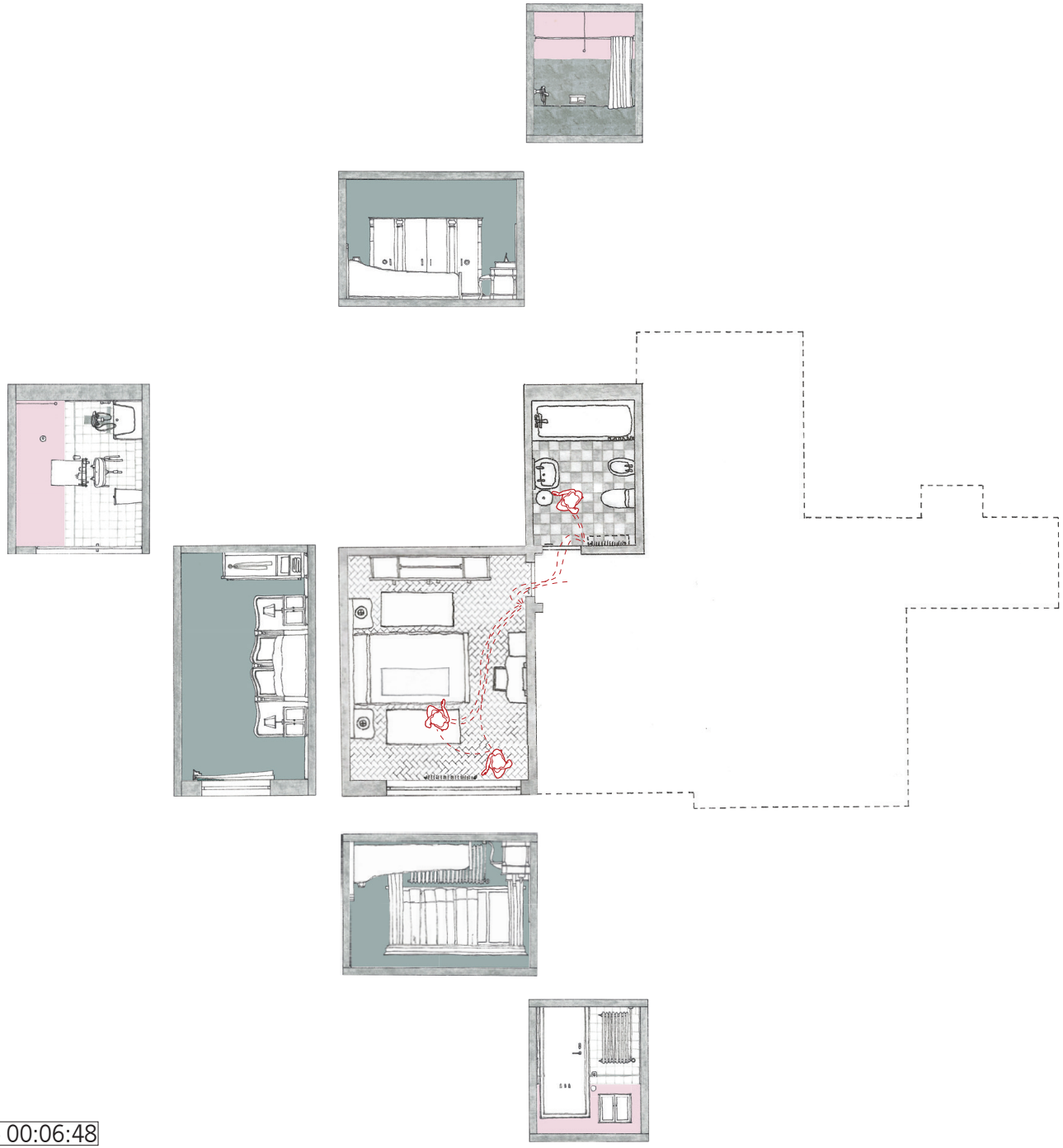
1 00:01:11 - 00:02:14



2 00:02:22 - 00:04:20



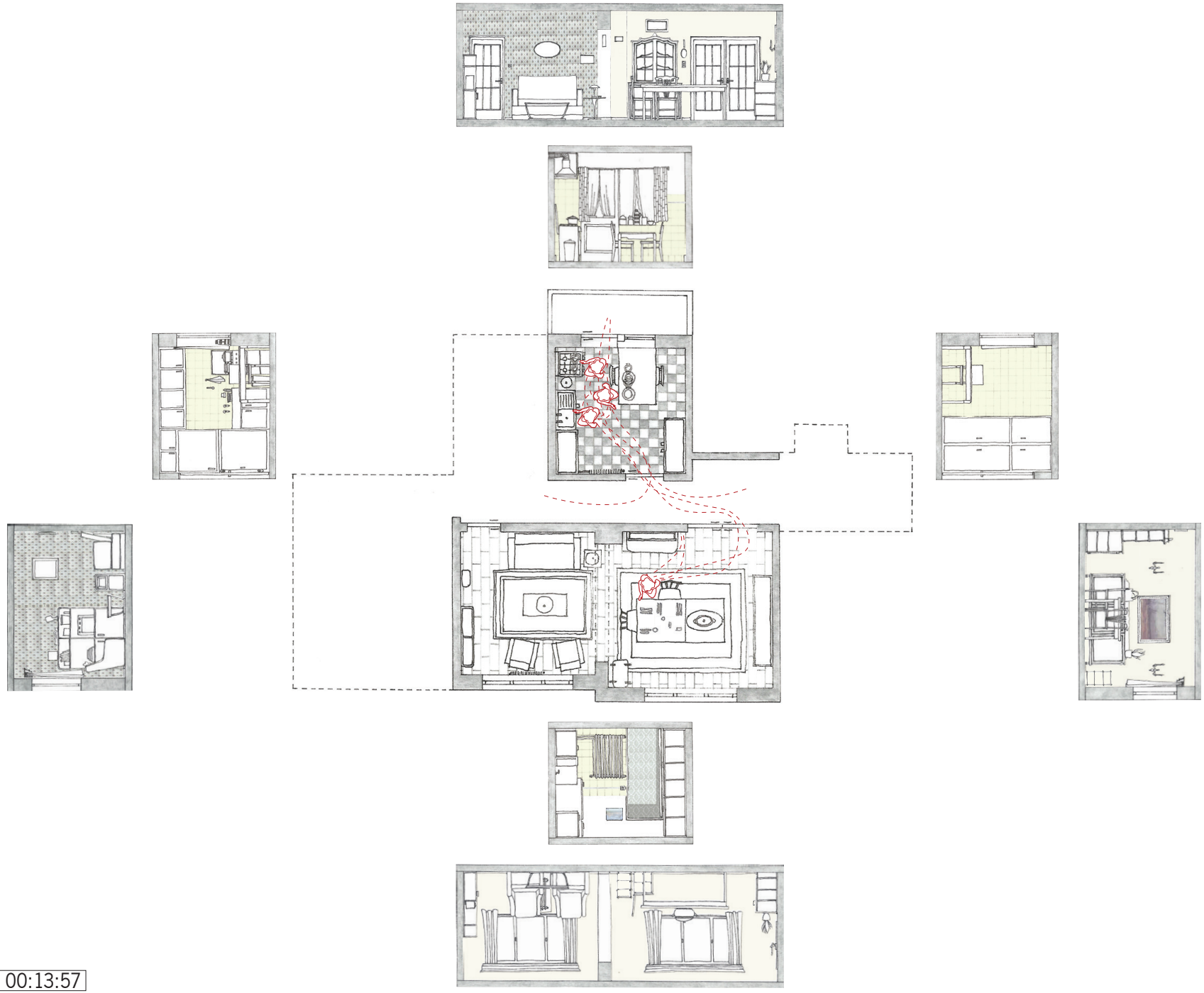
3 00:04:22 - 00:05:58



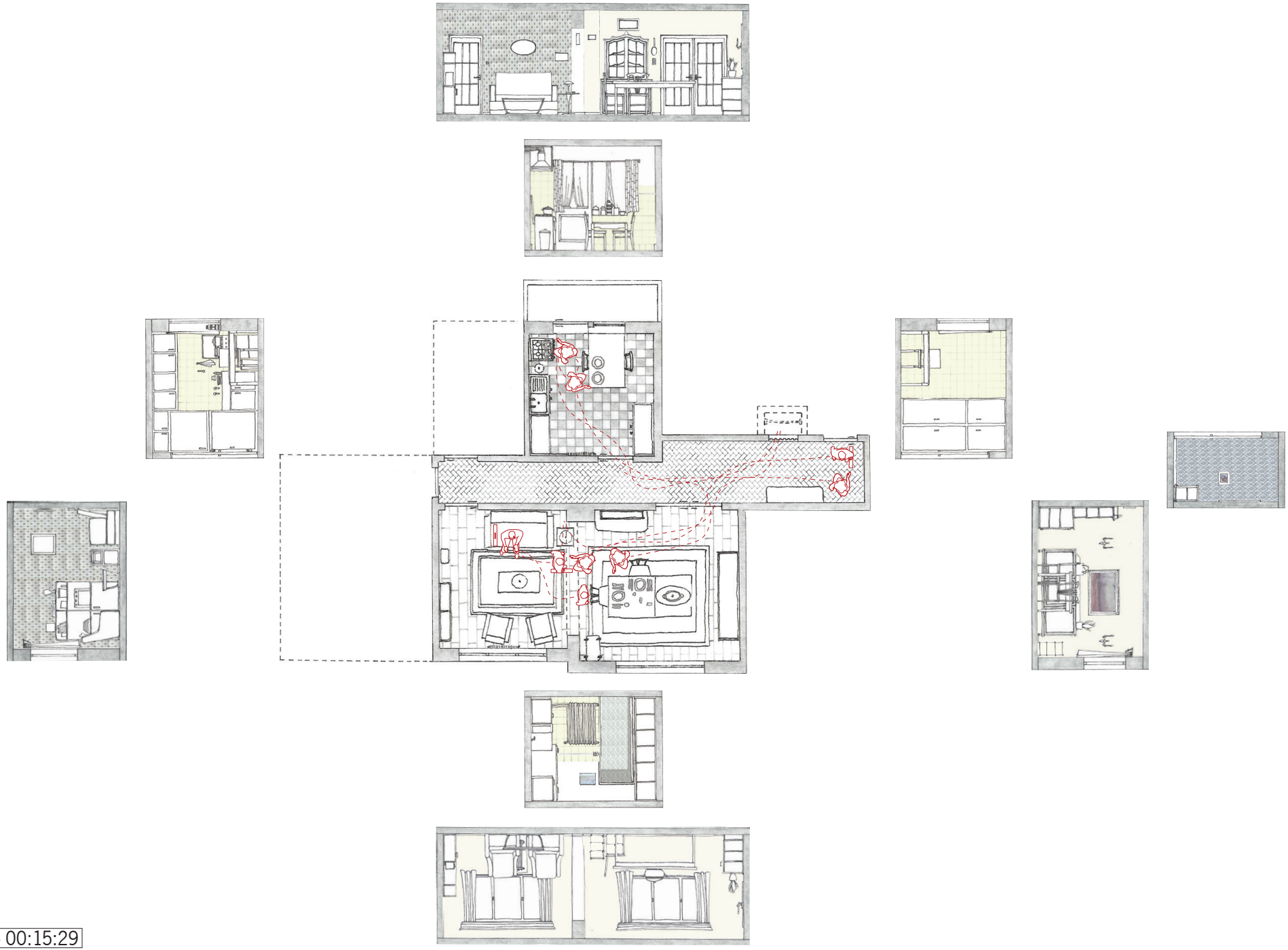
4 00:06:03 - 00:06:48



5 00:06:51 - 00:11:27



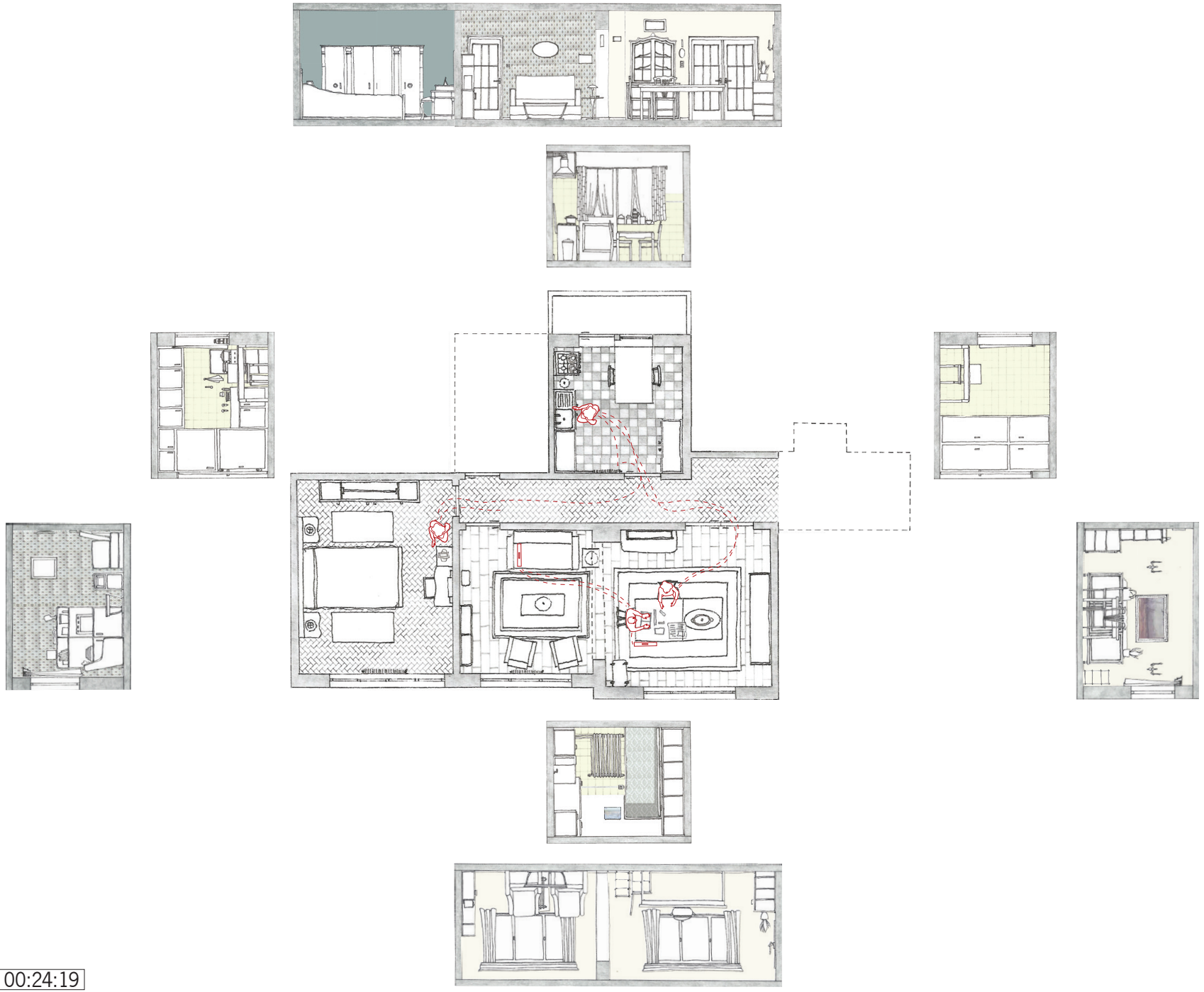
6 00:11:30 - 00:13:57



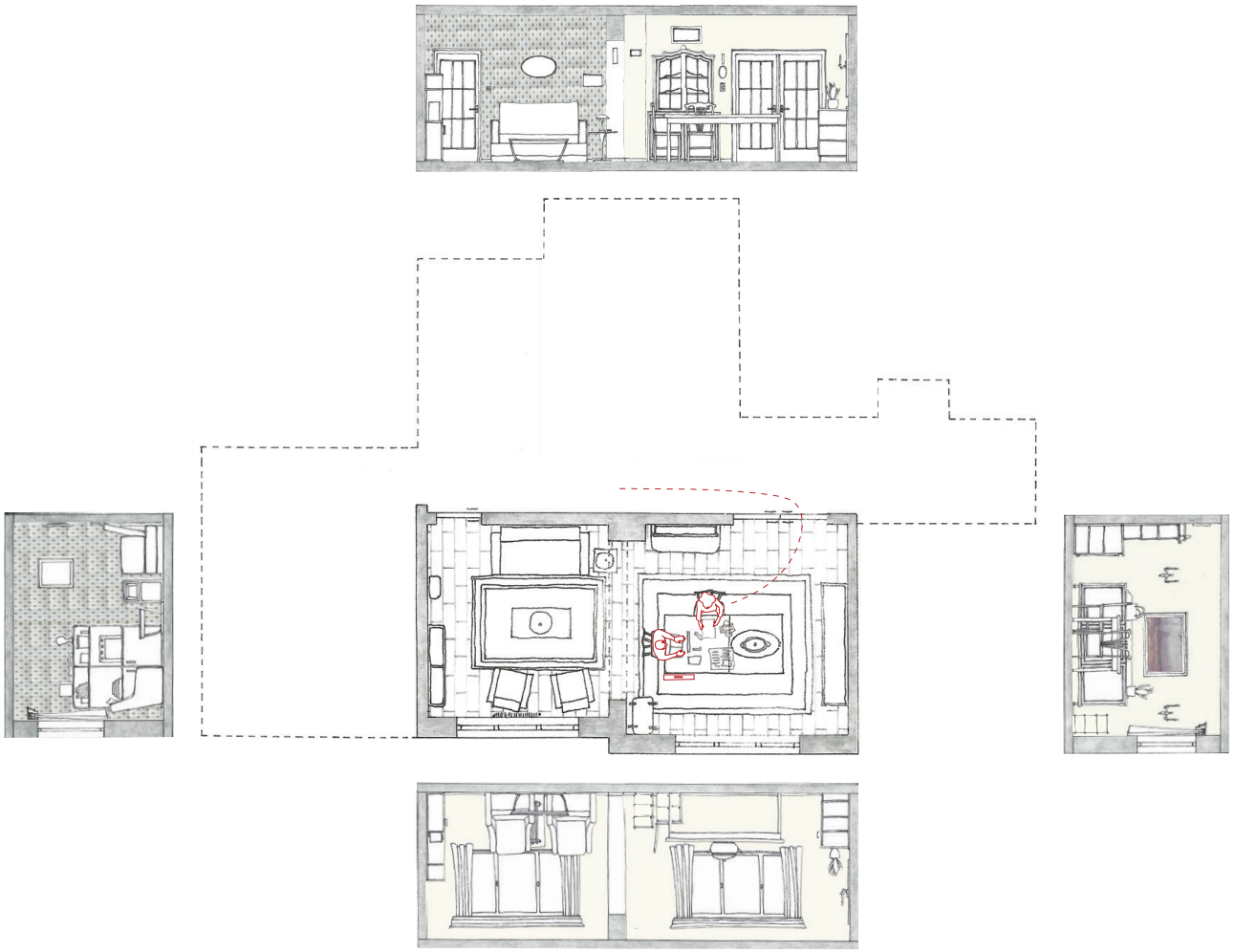
7 00:13:58 - 00:15:29



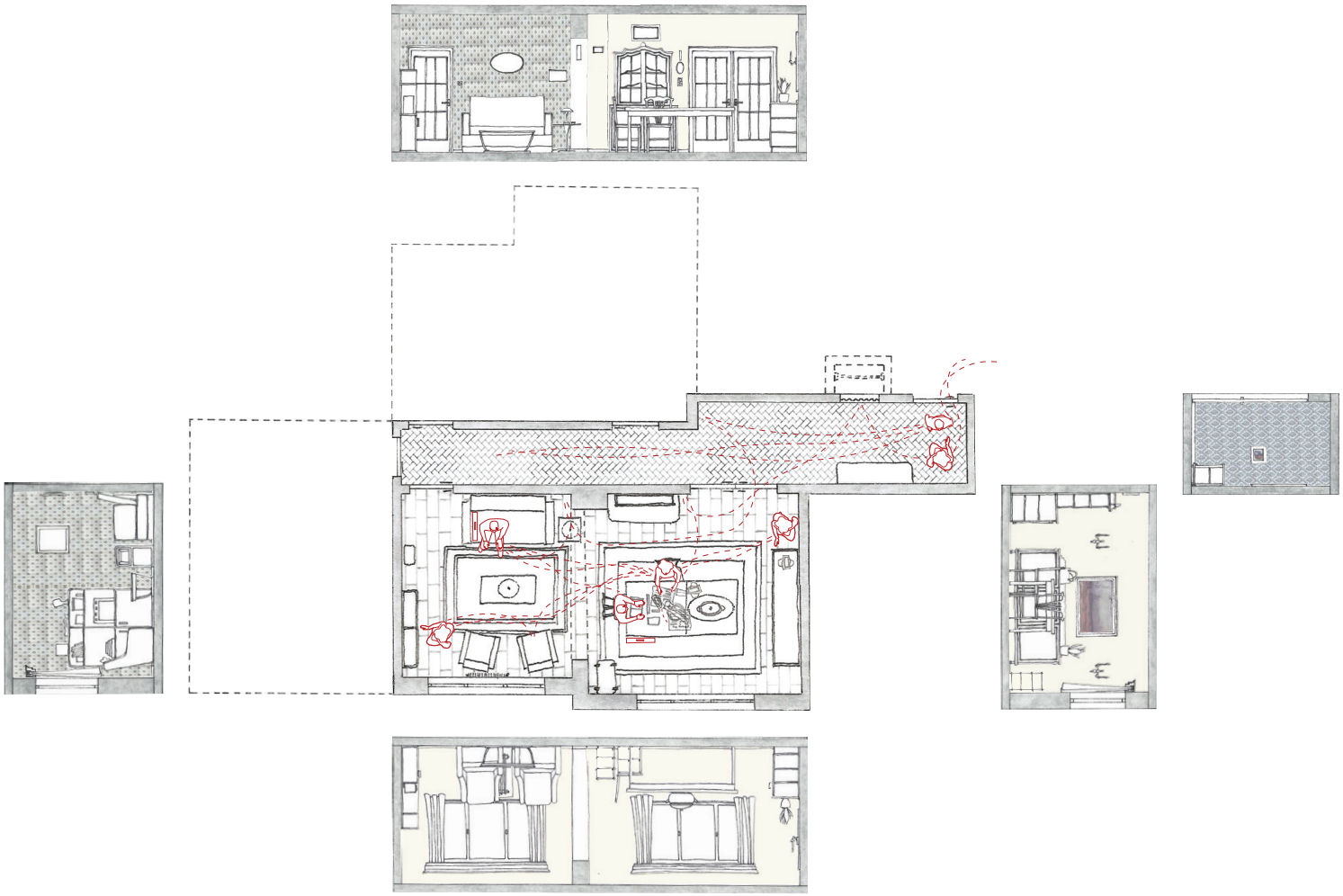
8 00:15:30 - 00:23:10



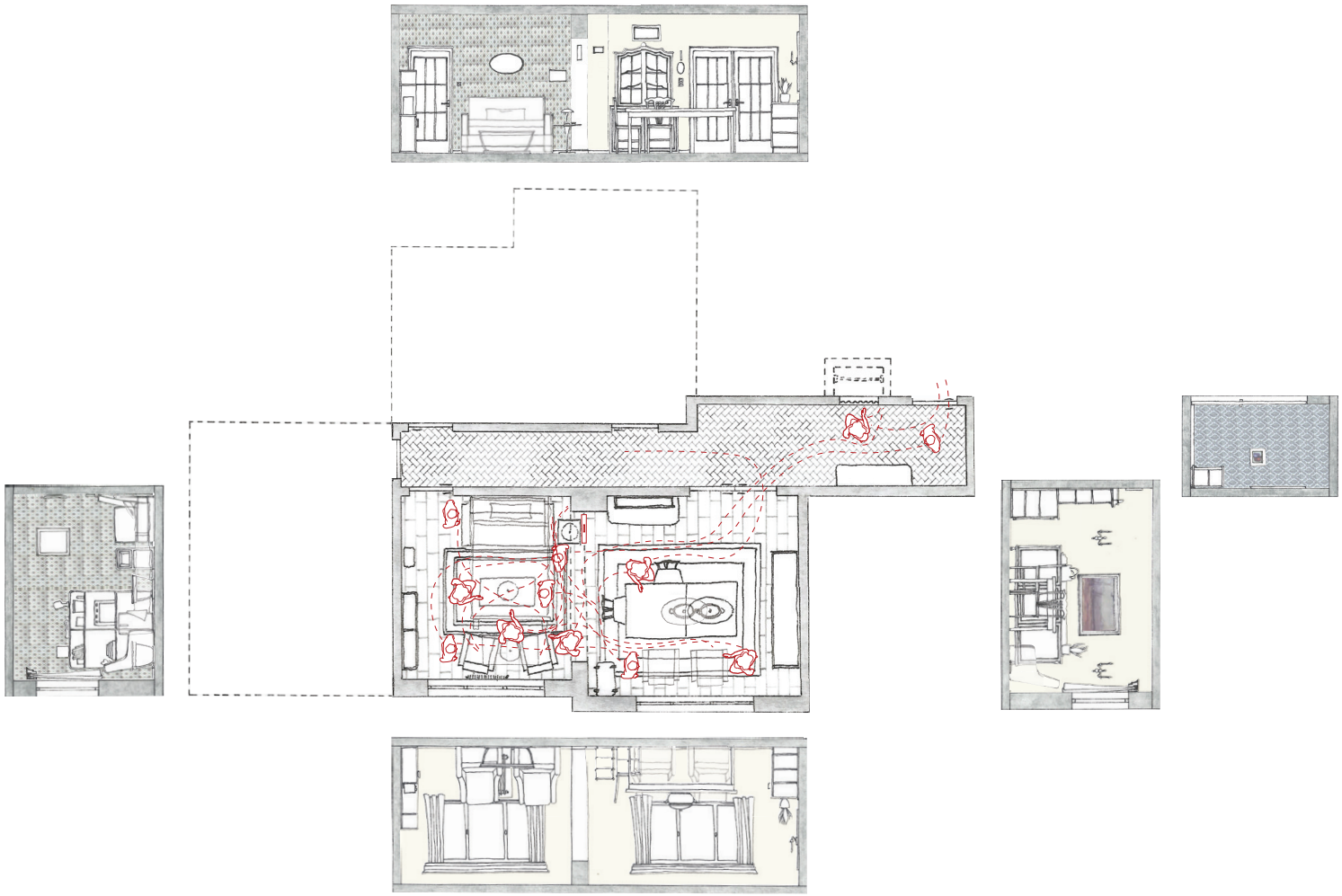
9 00:23:14 - 00:24:19



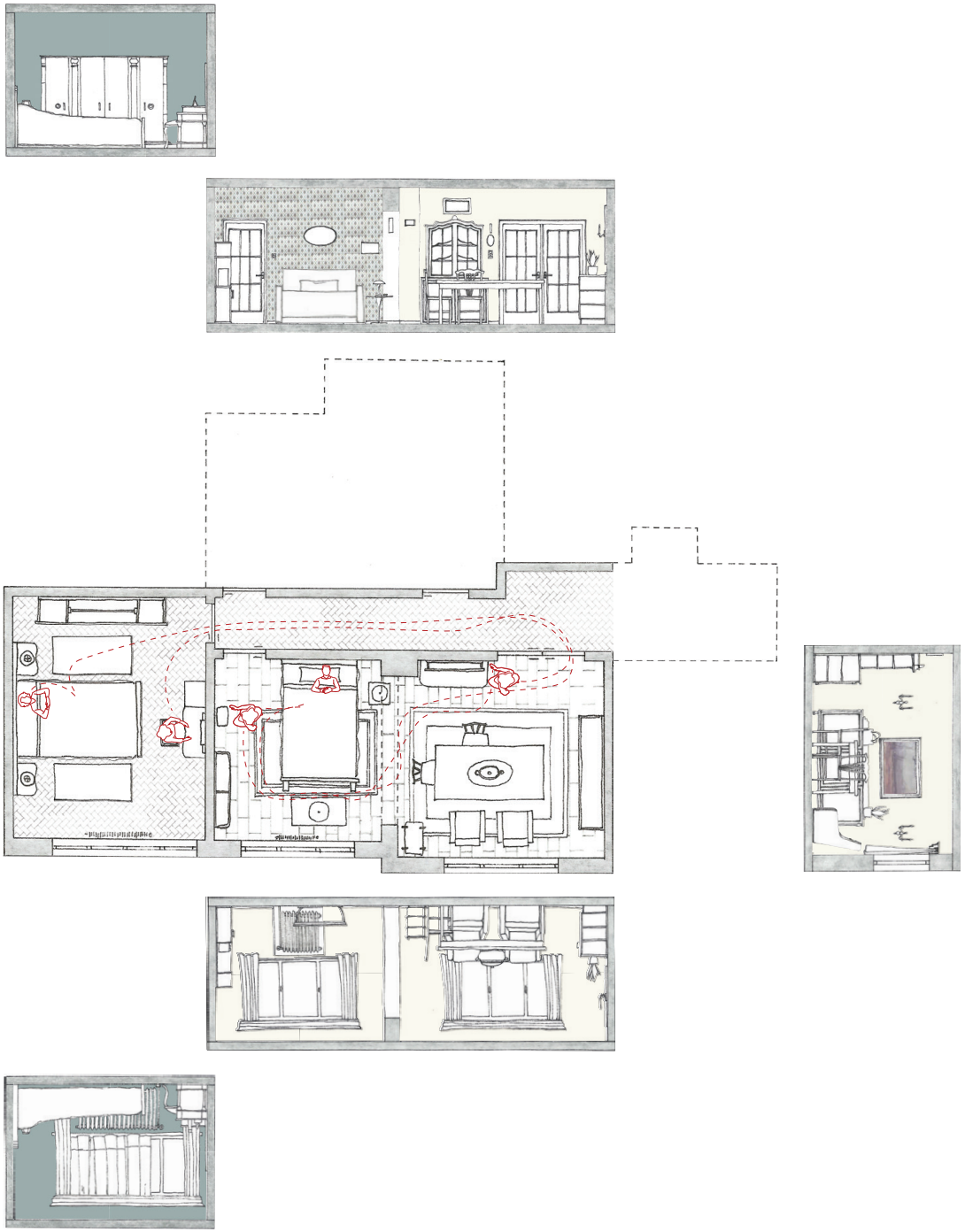
10 00:24:34 - 00:26:43



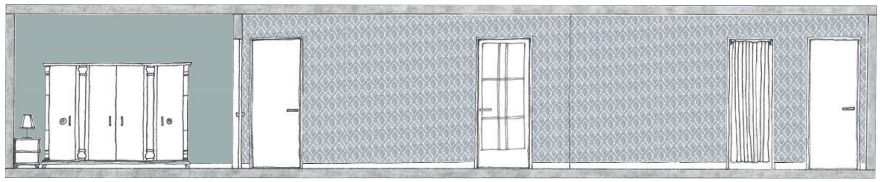
11 00:26:44 - 00:33:57



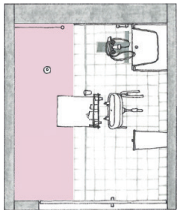
12 00:36:11 - 00:37:34

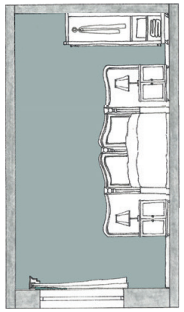


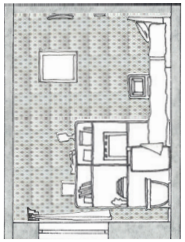
13 00:37:37 - 00:43:05

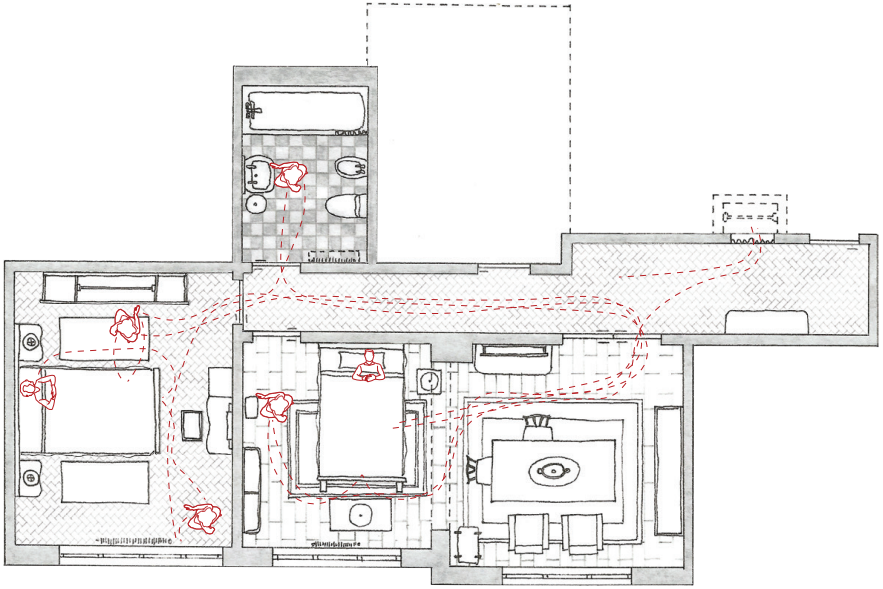


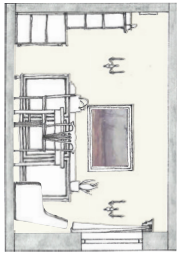


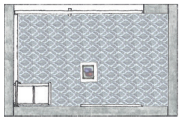


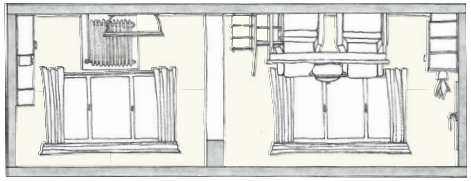


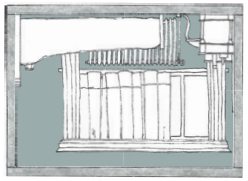


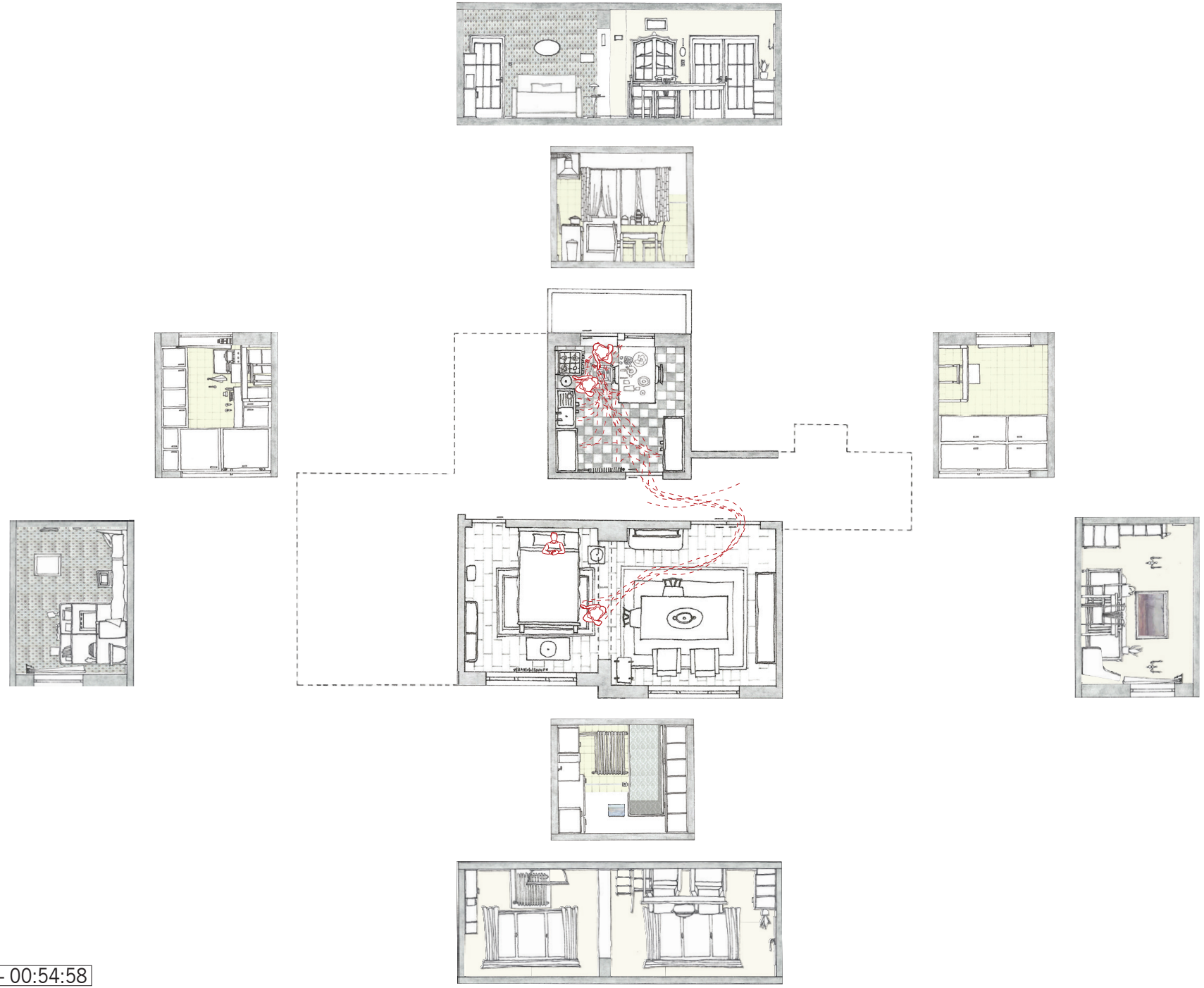






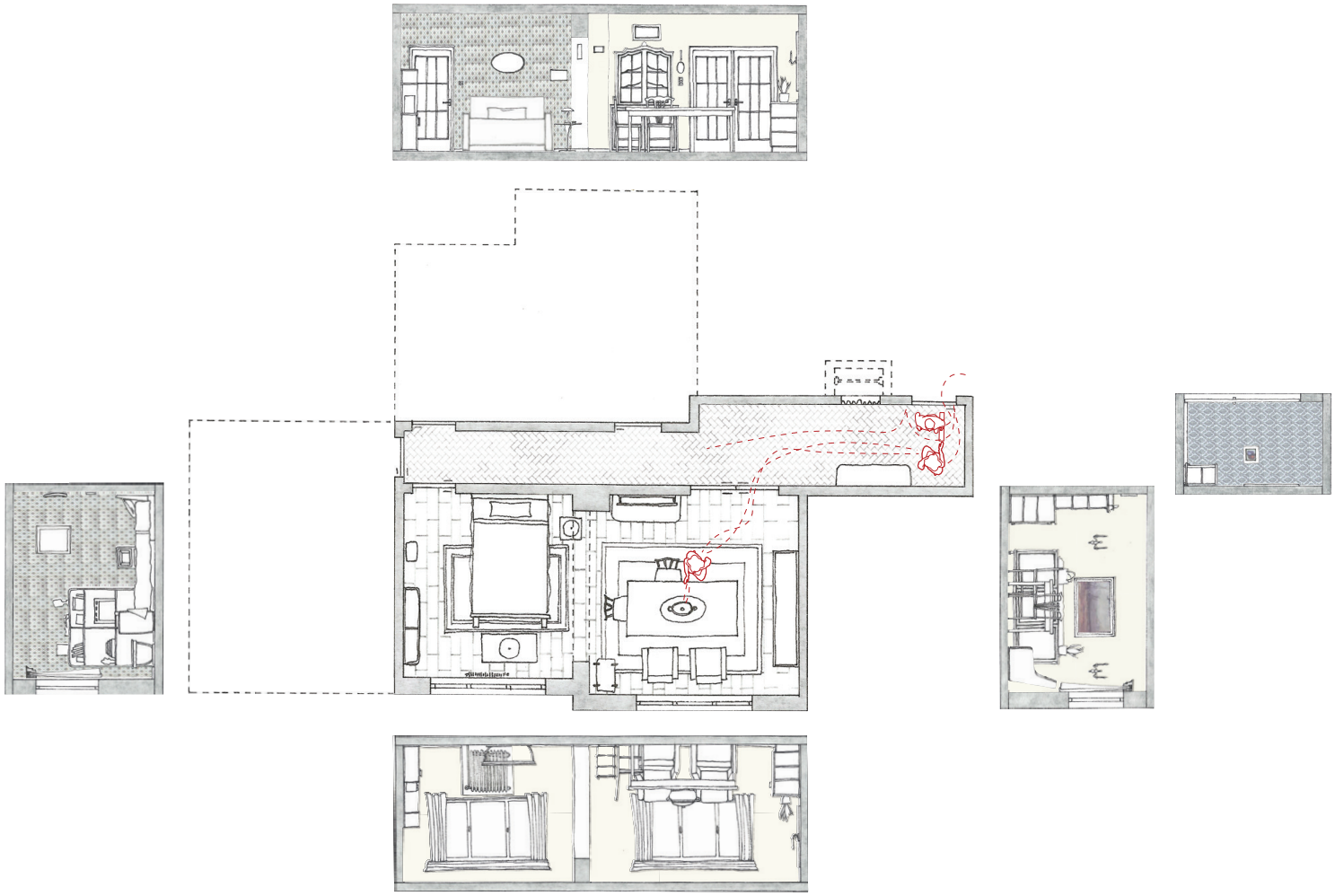




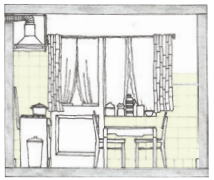


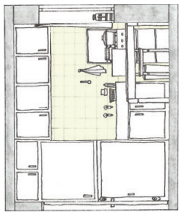
15 00:47:24 - 00:54:58

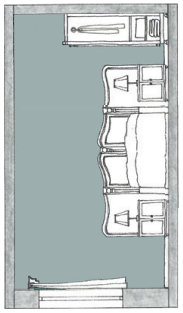


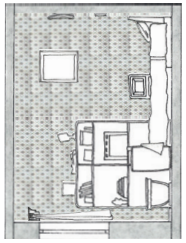


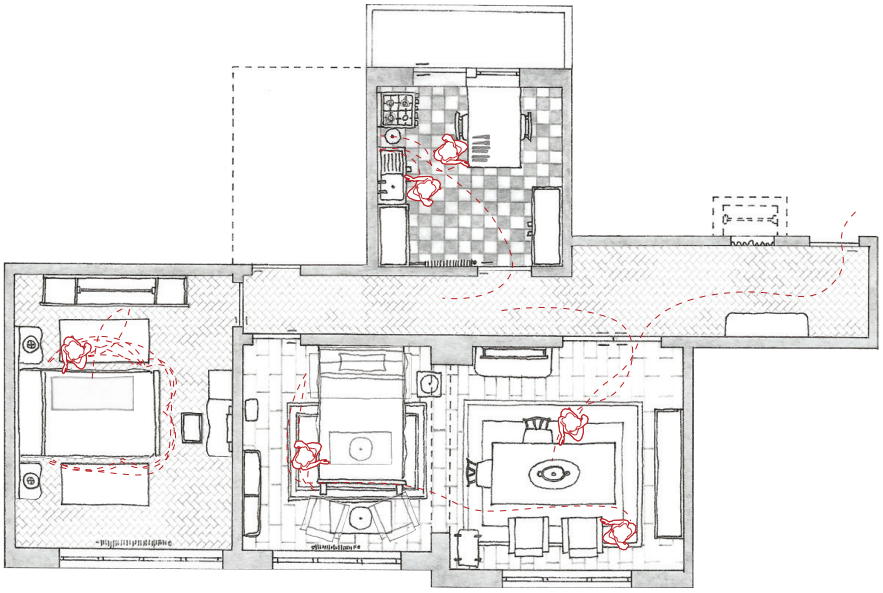


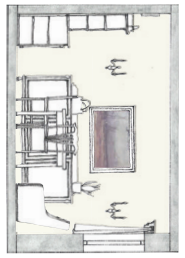


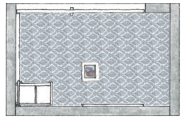


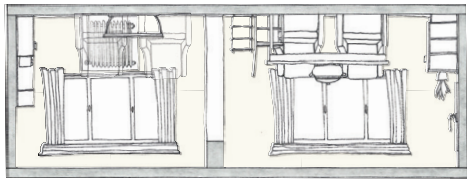


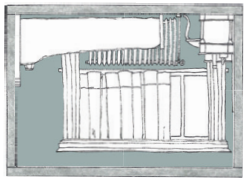


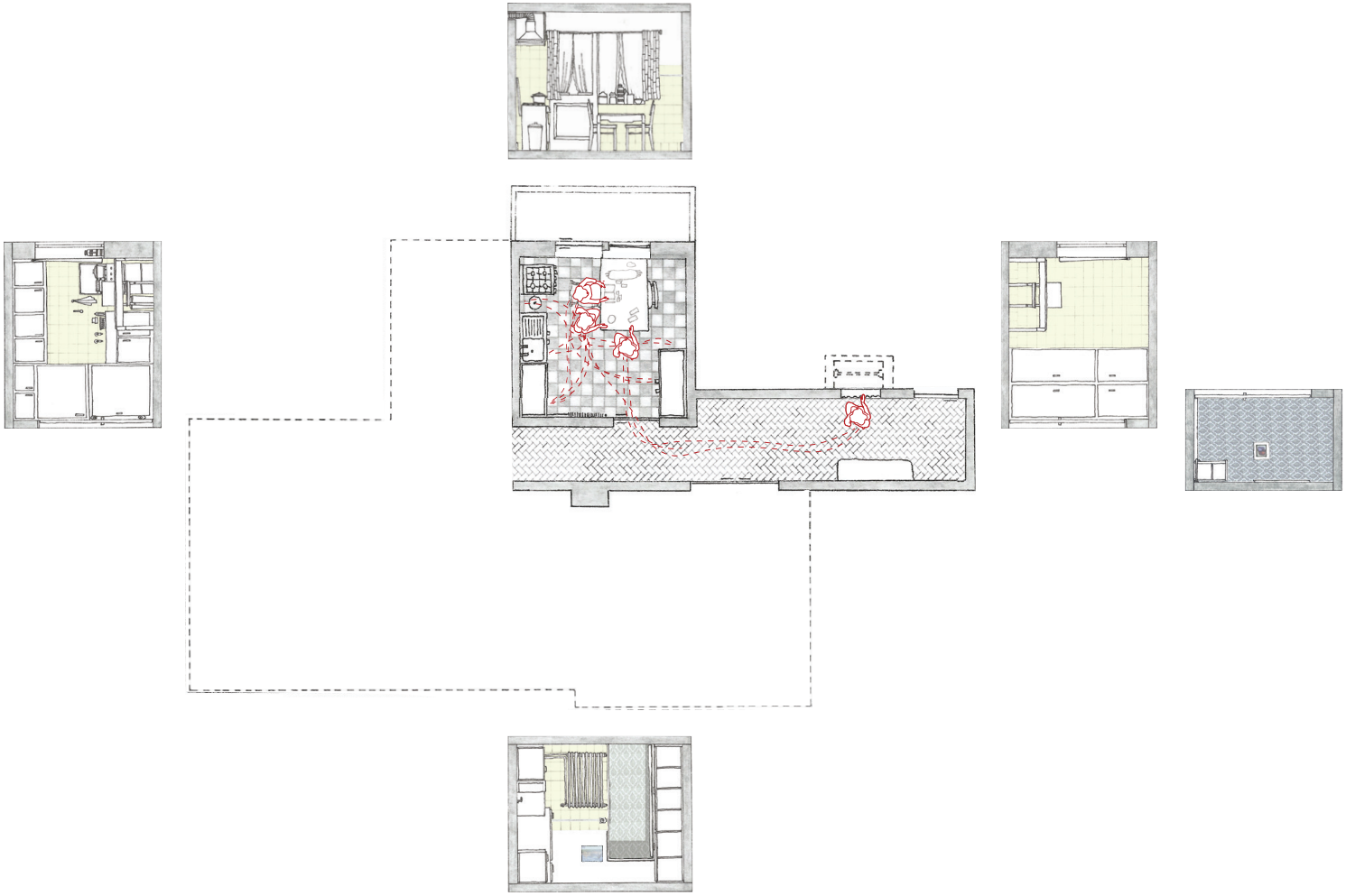




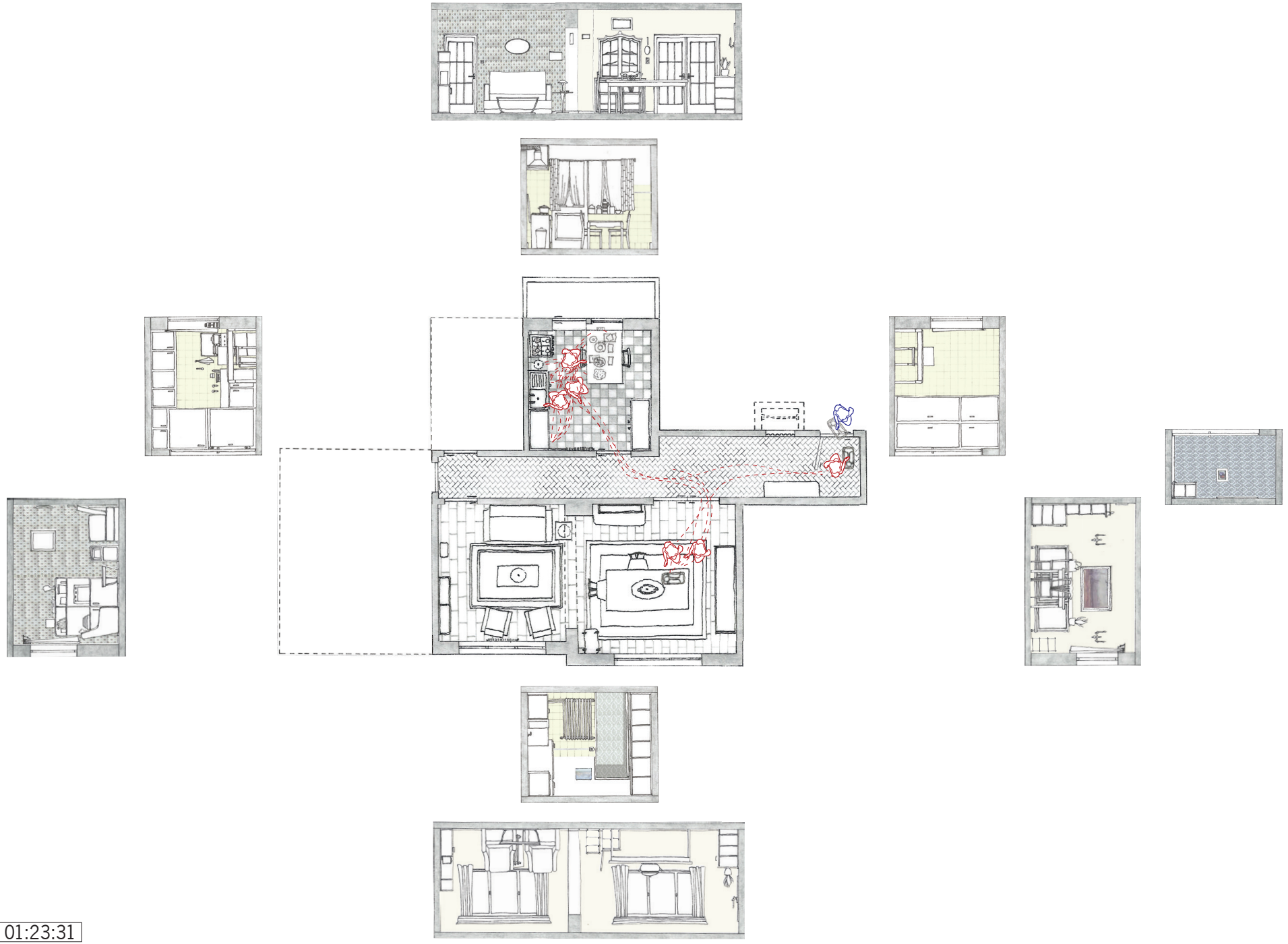


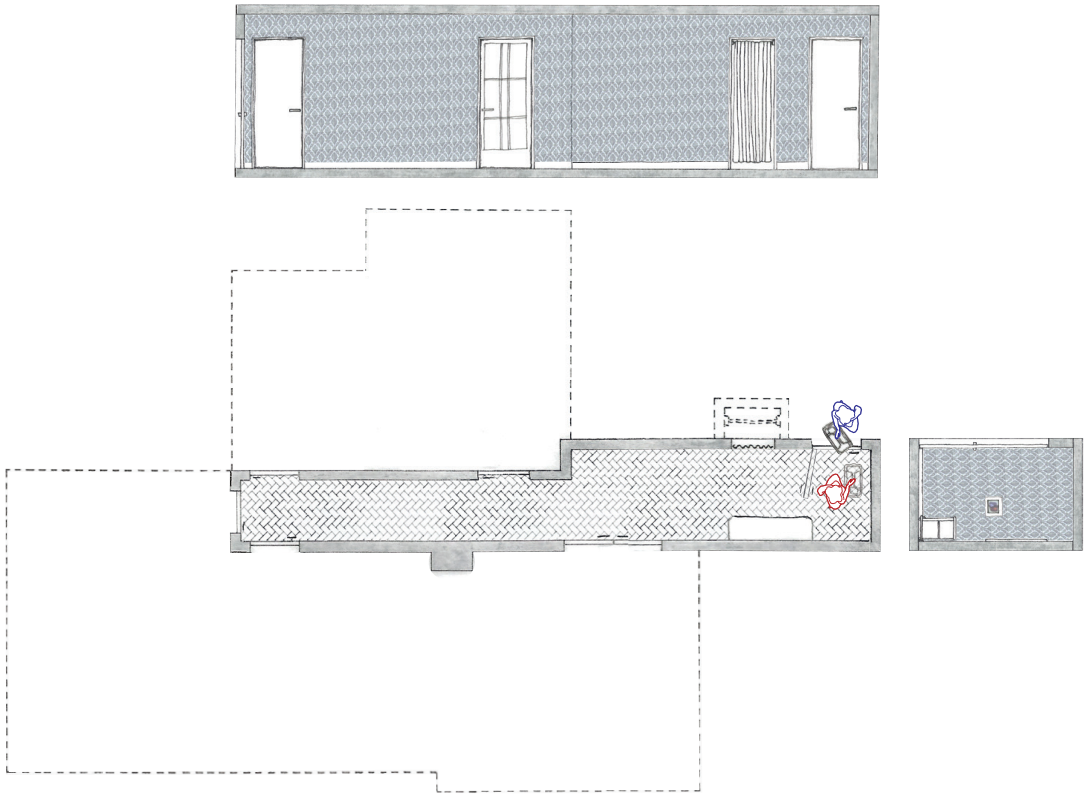


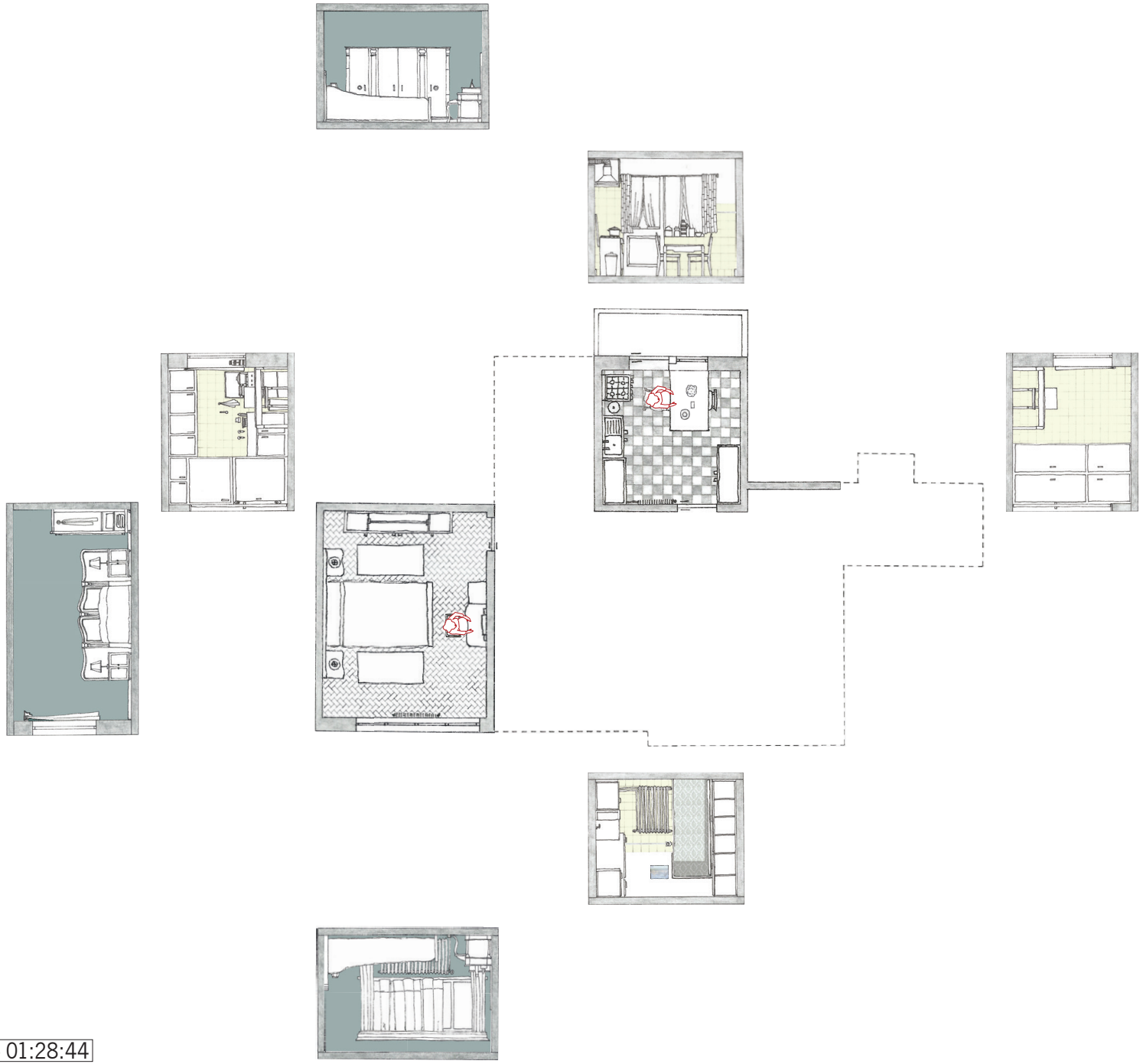




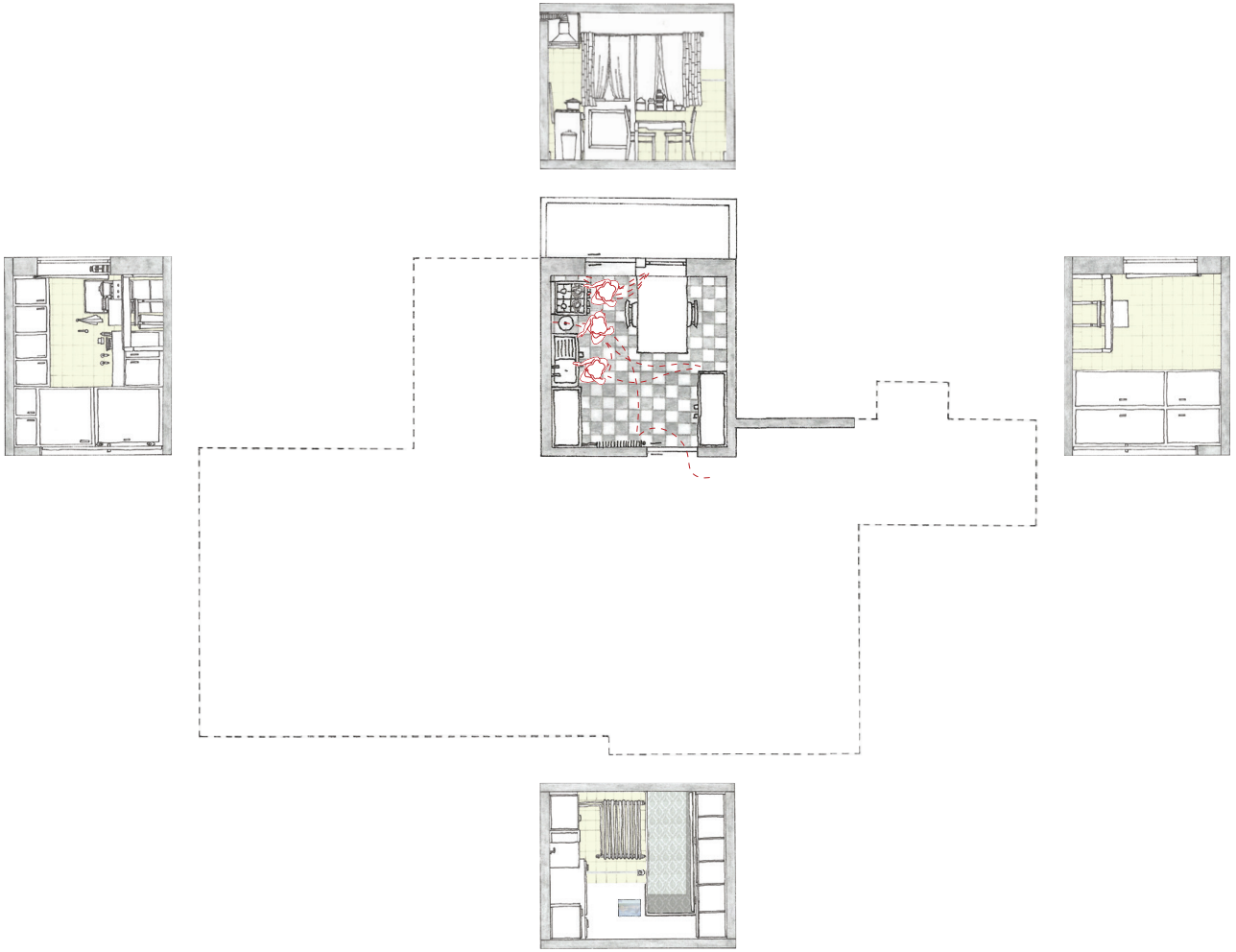
19 01:14:29 - 01:18:14

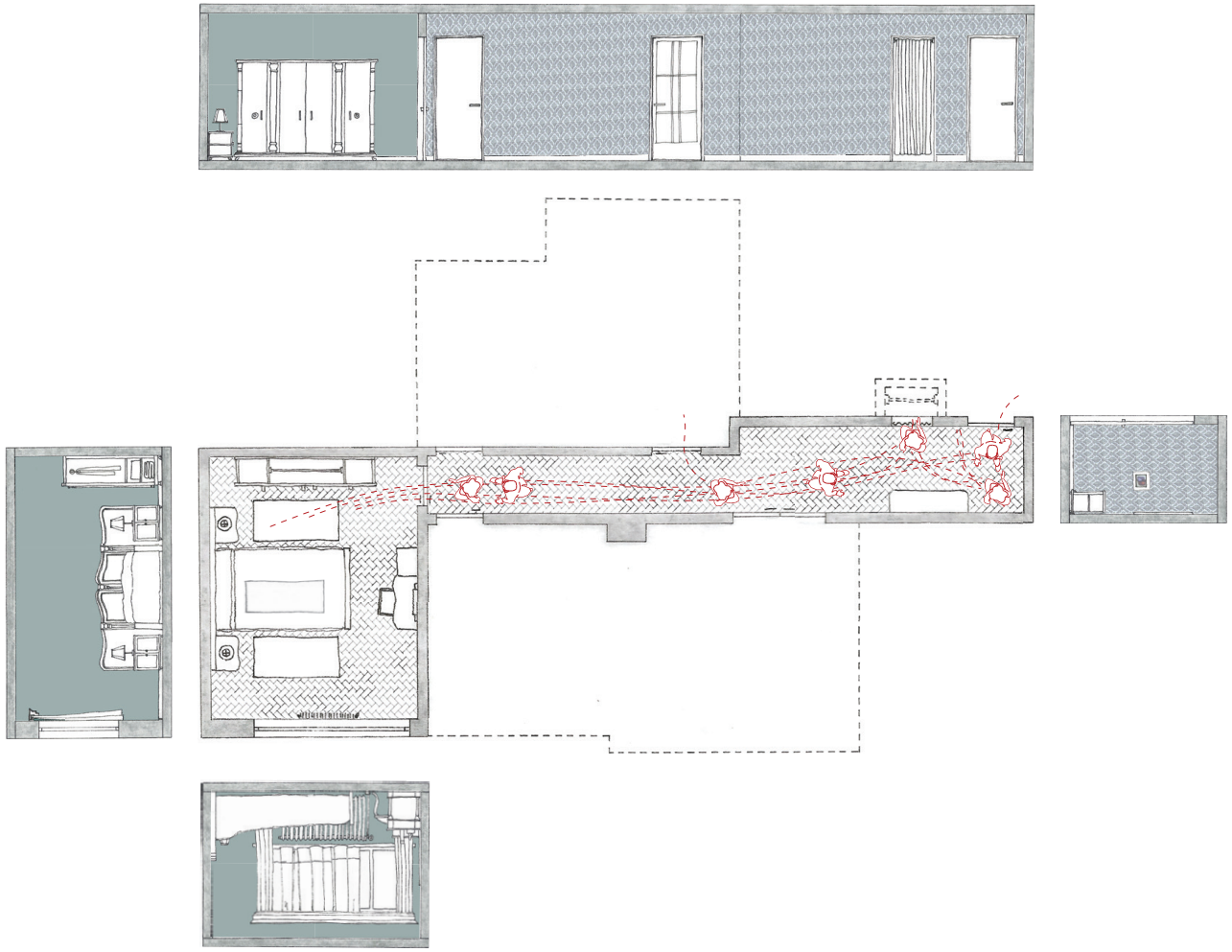




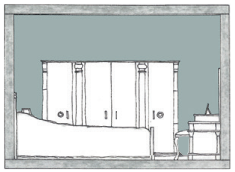


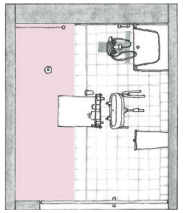
22 01:25:59 - 01:28:44

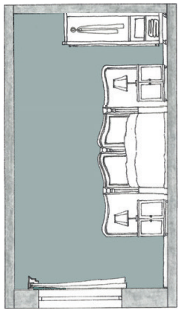


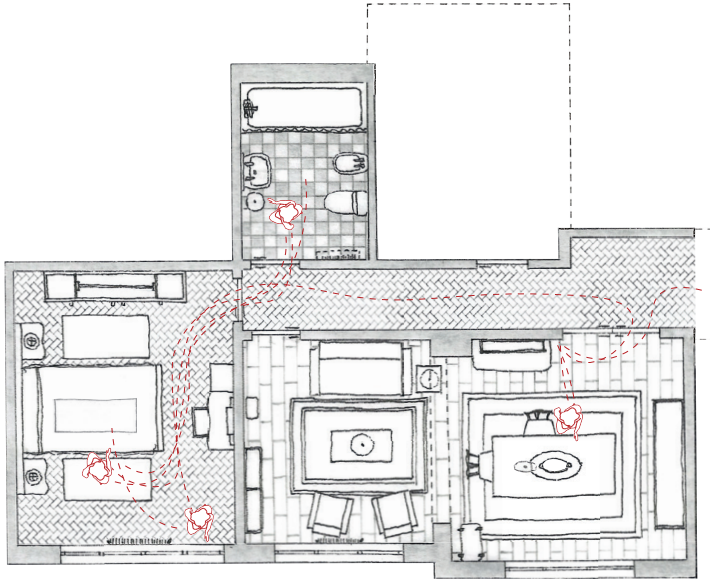


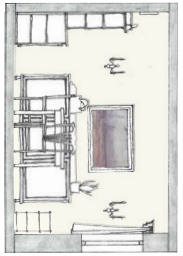


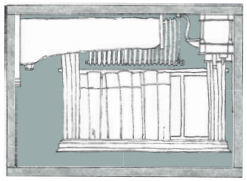


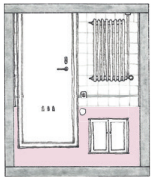




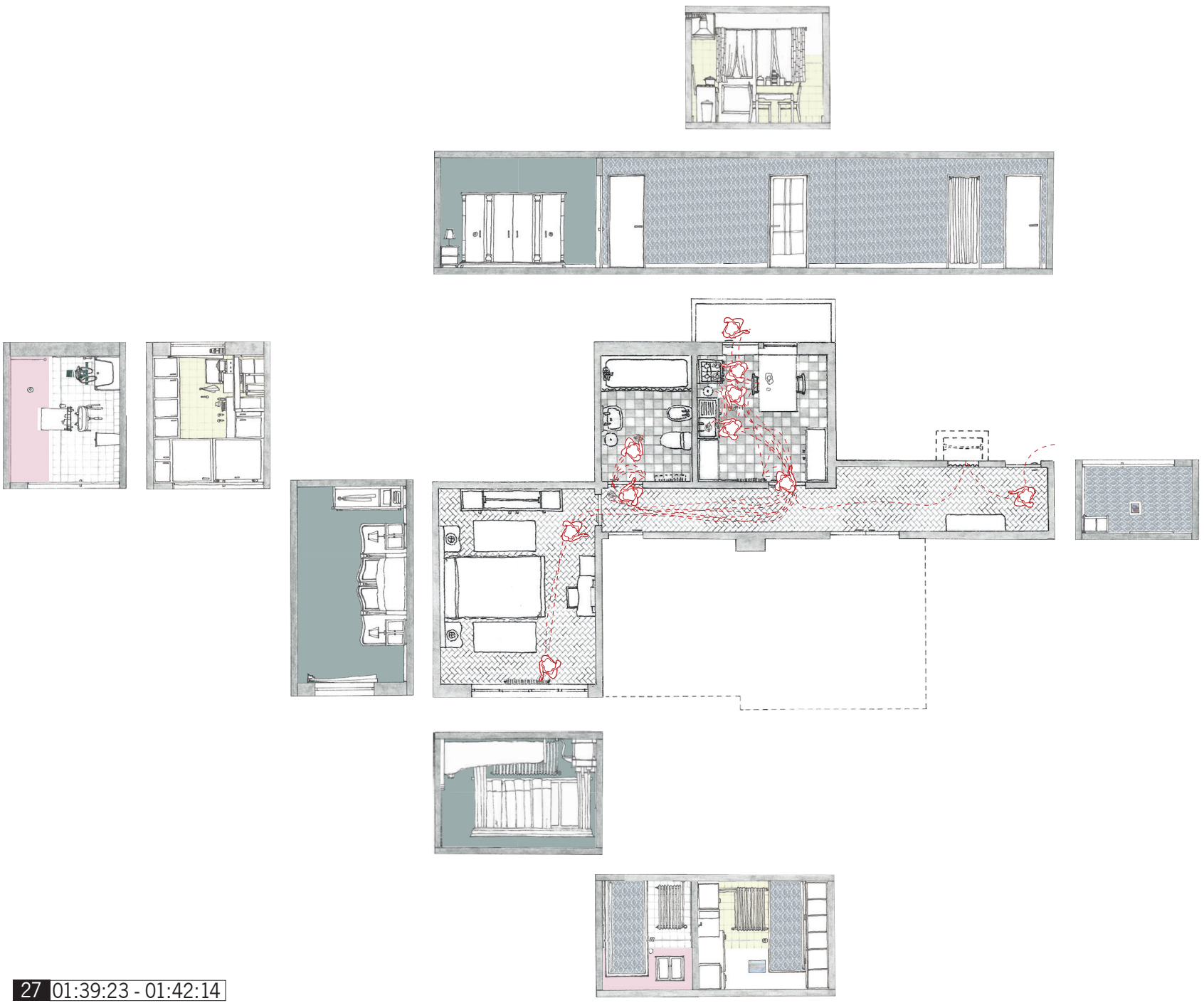




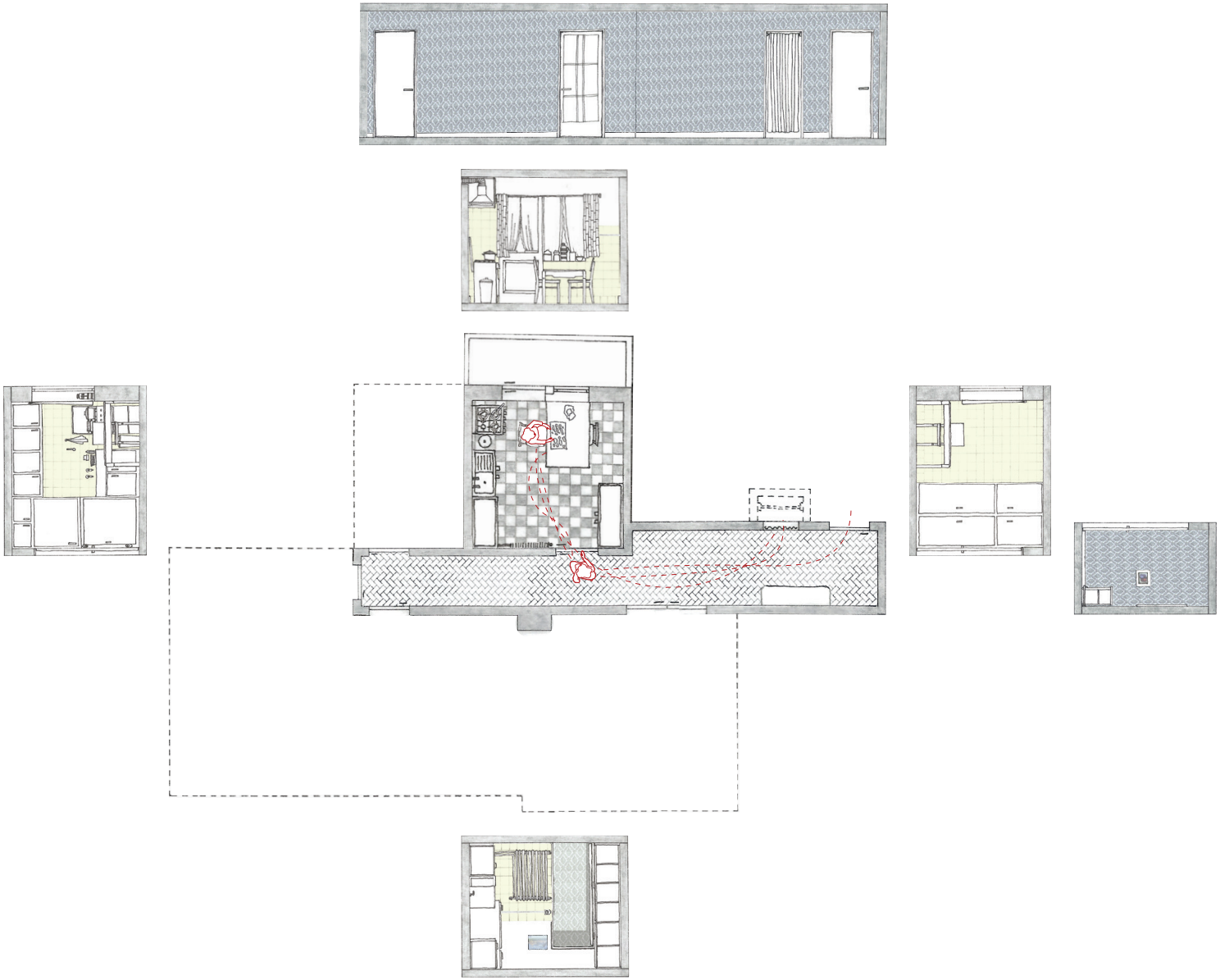




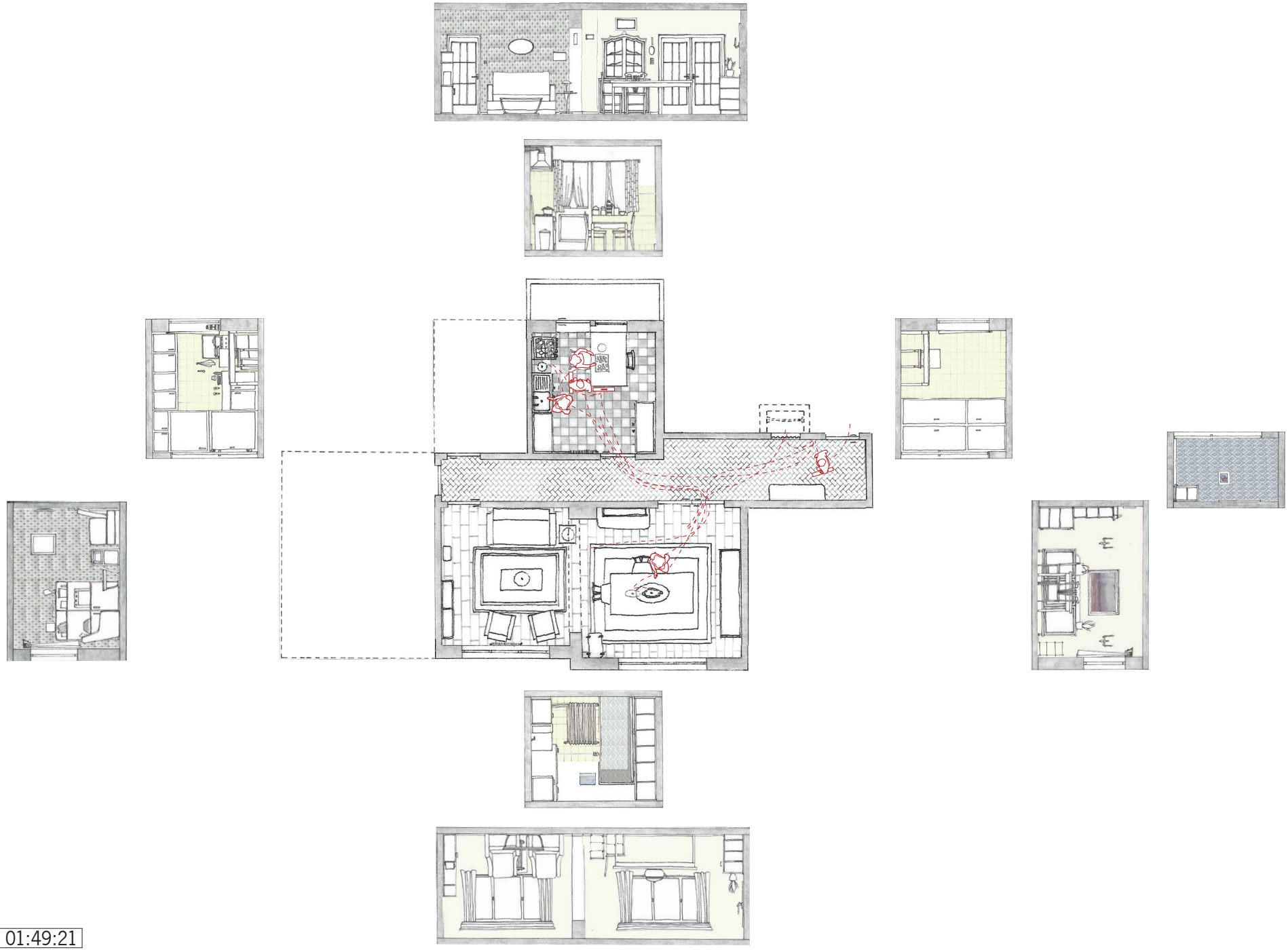


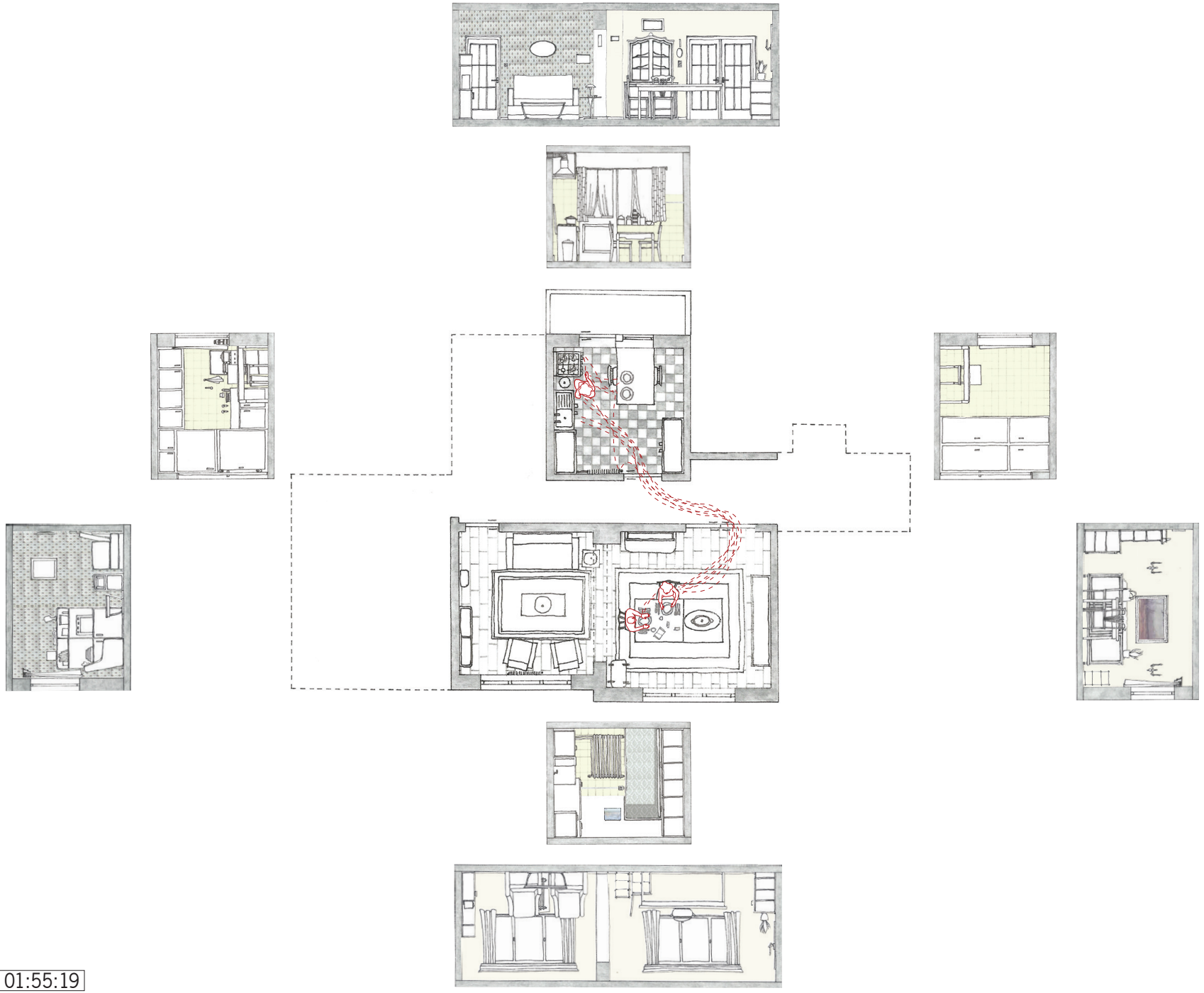


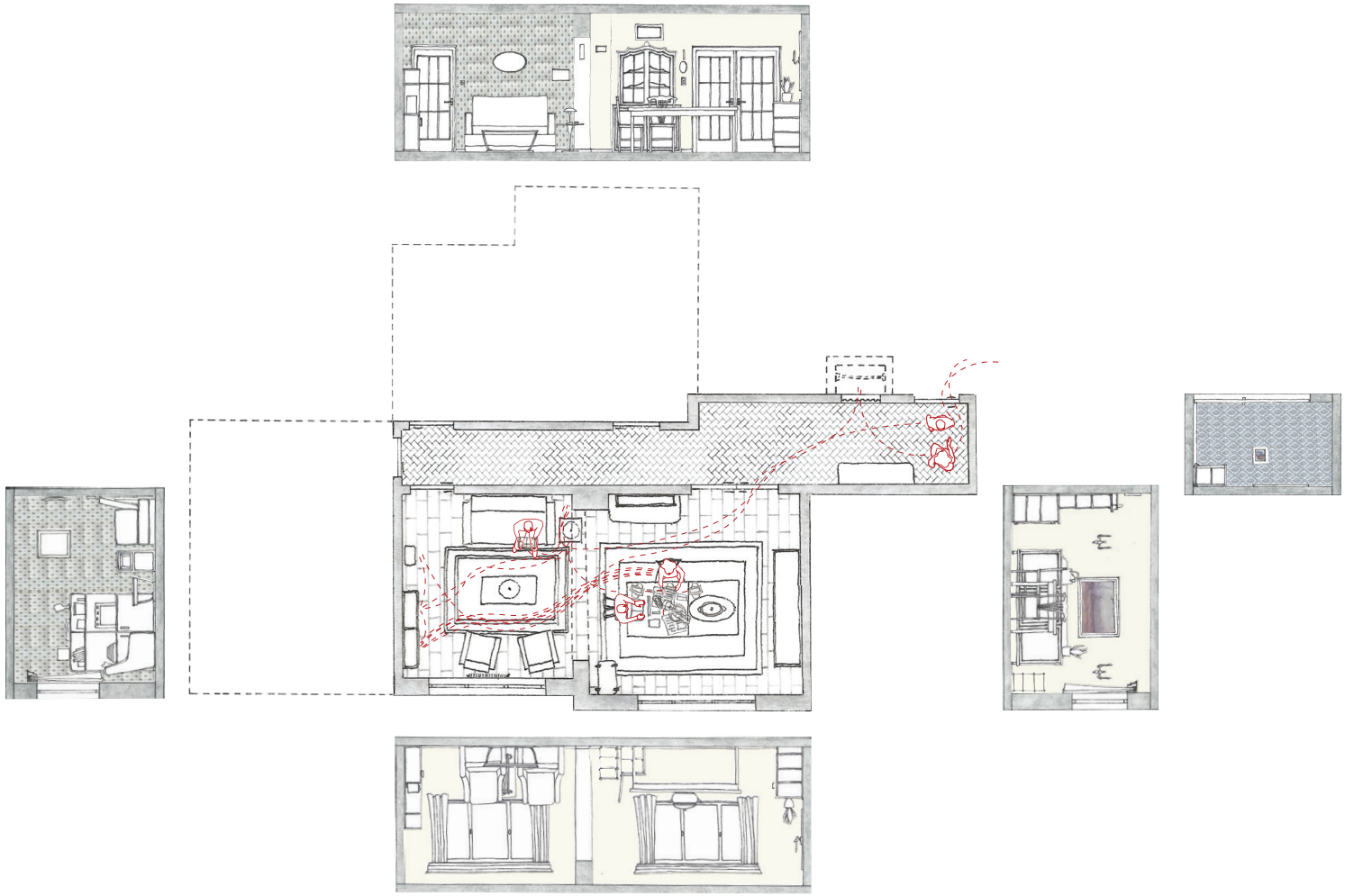
27 01:39:23 - 01:42:14

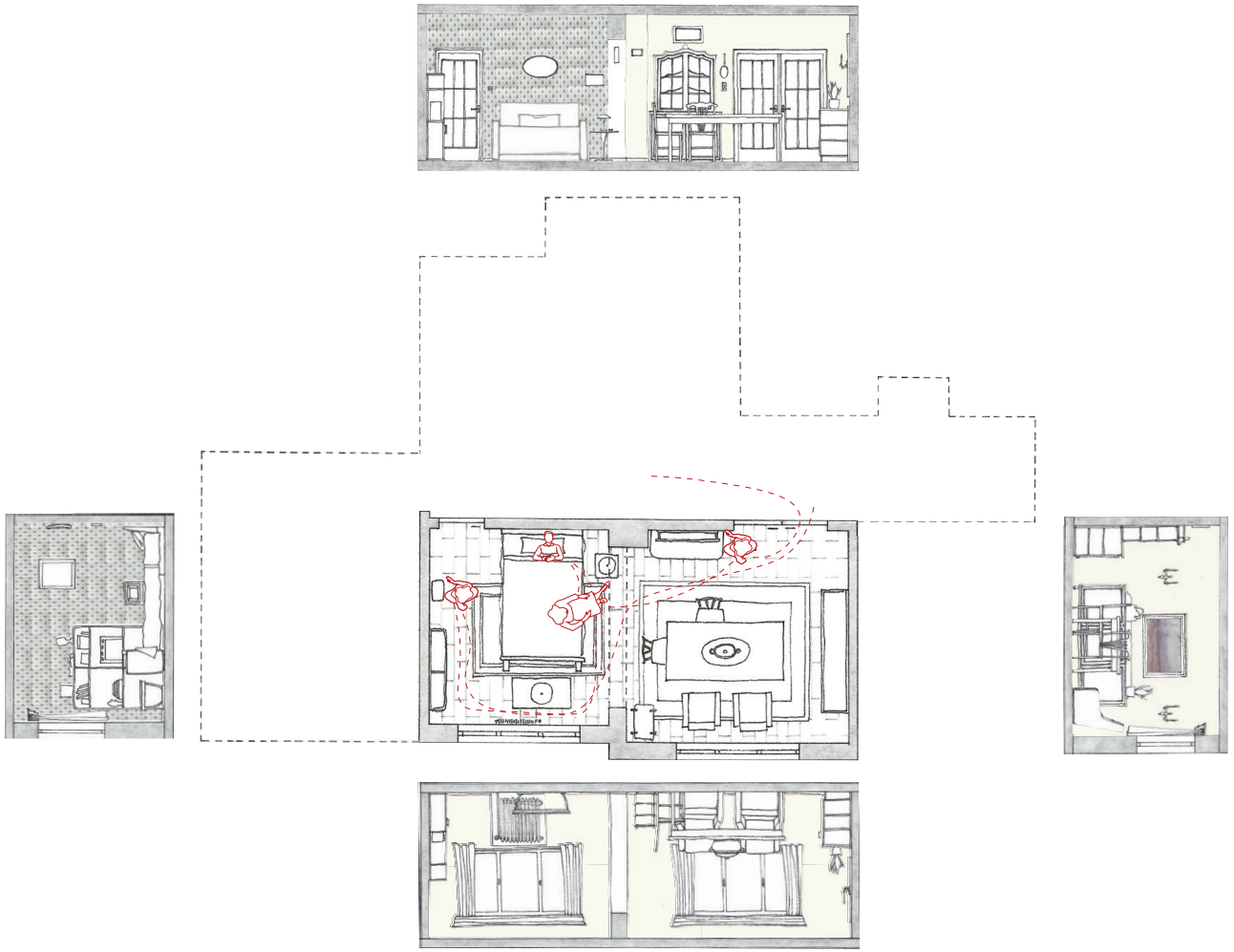


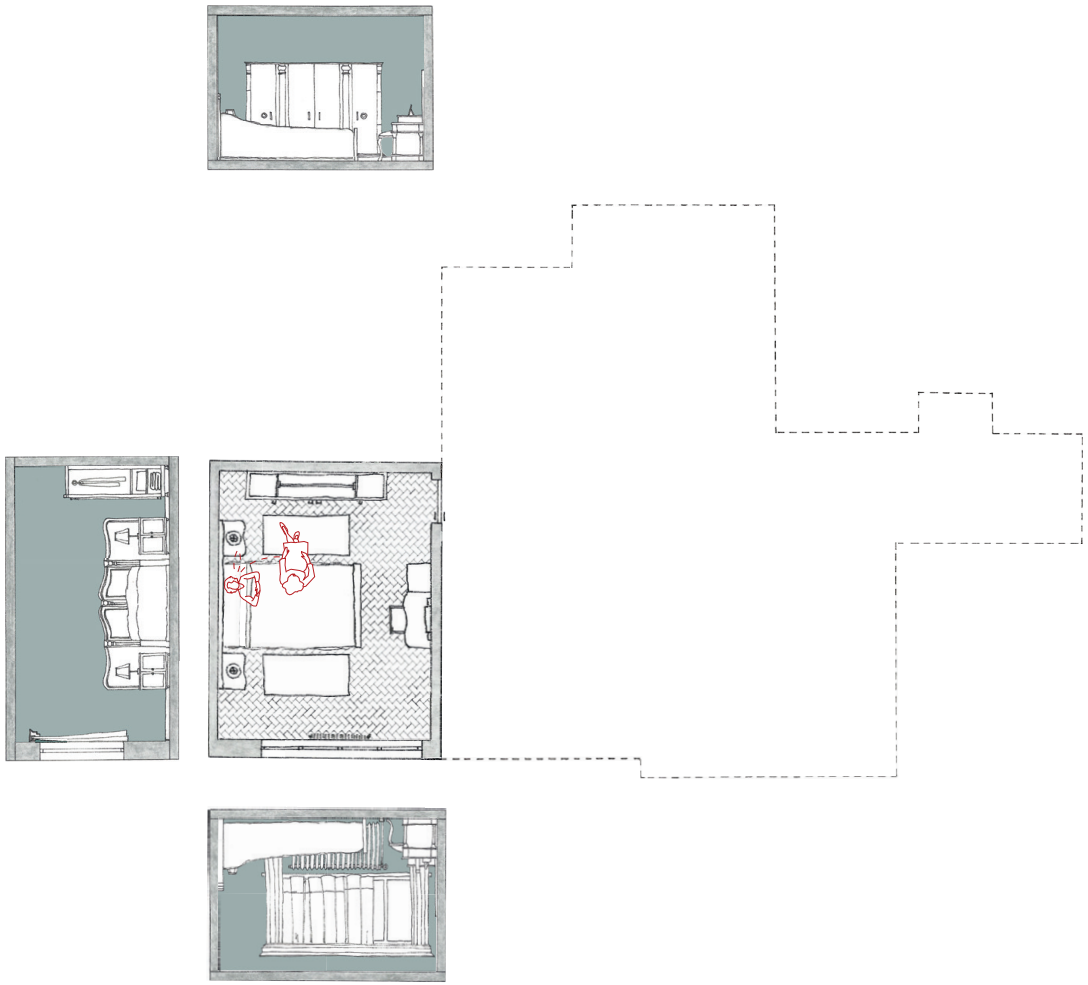
28 01:45:02 - 01:48:22



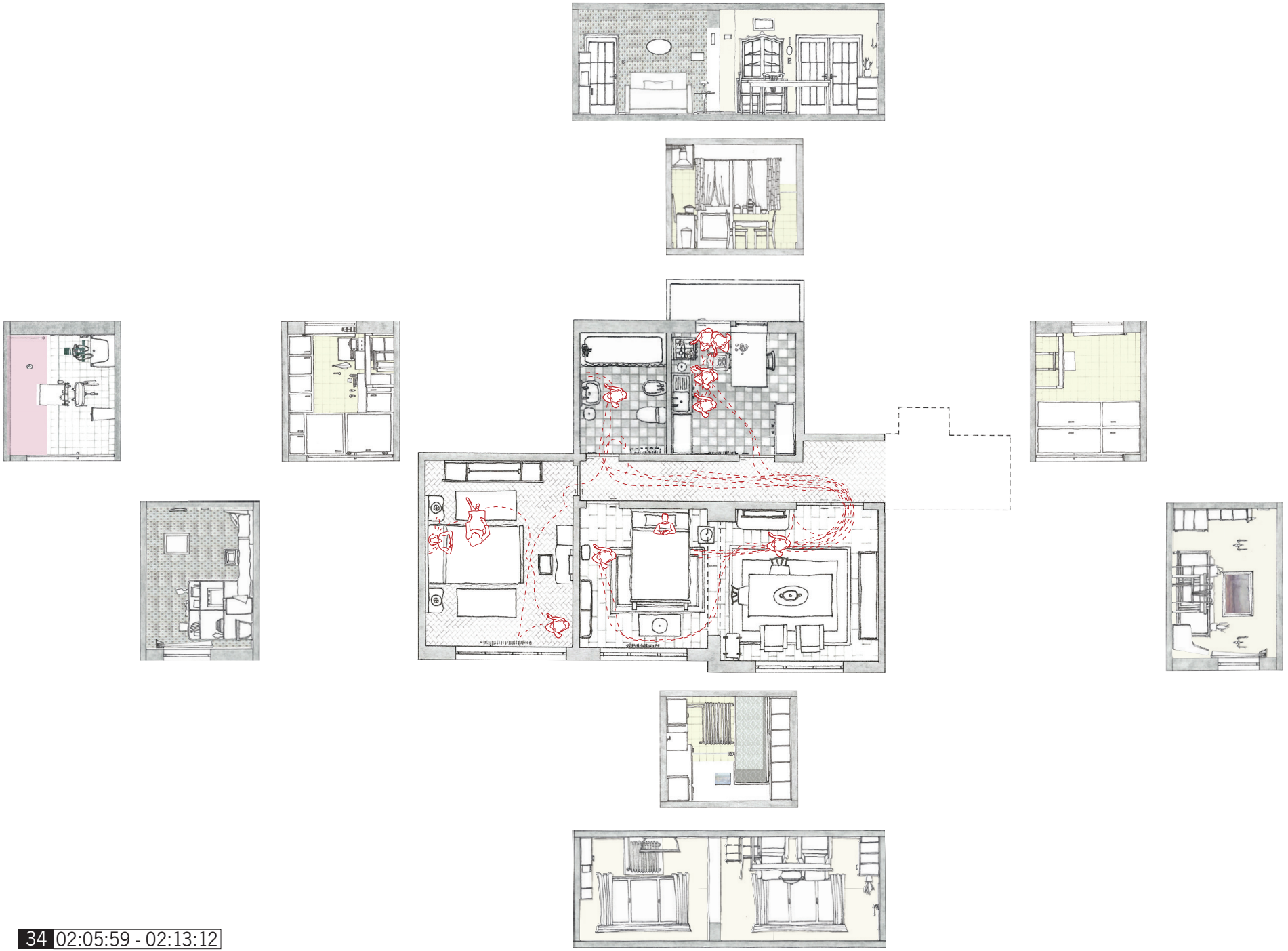






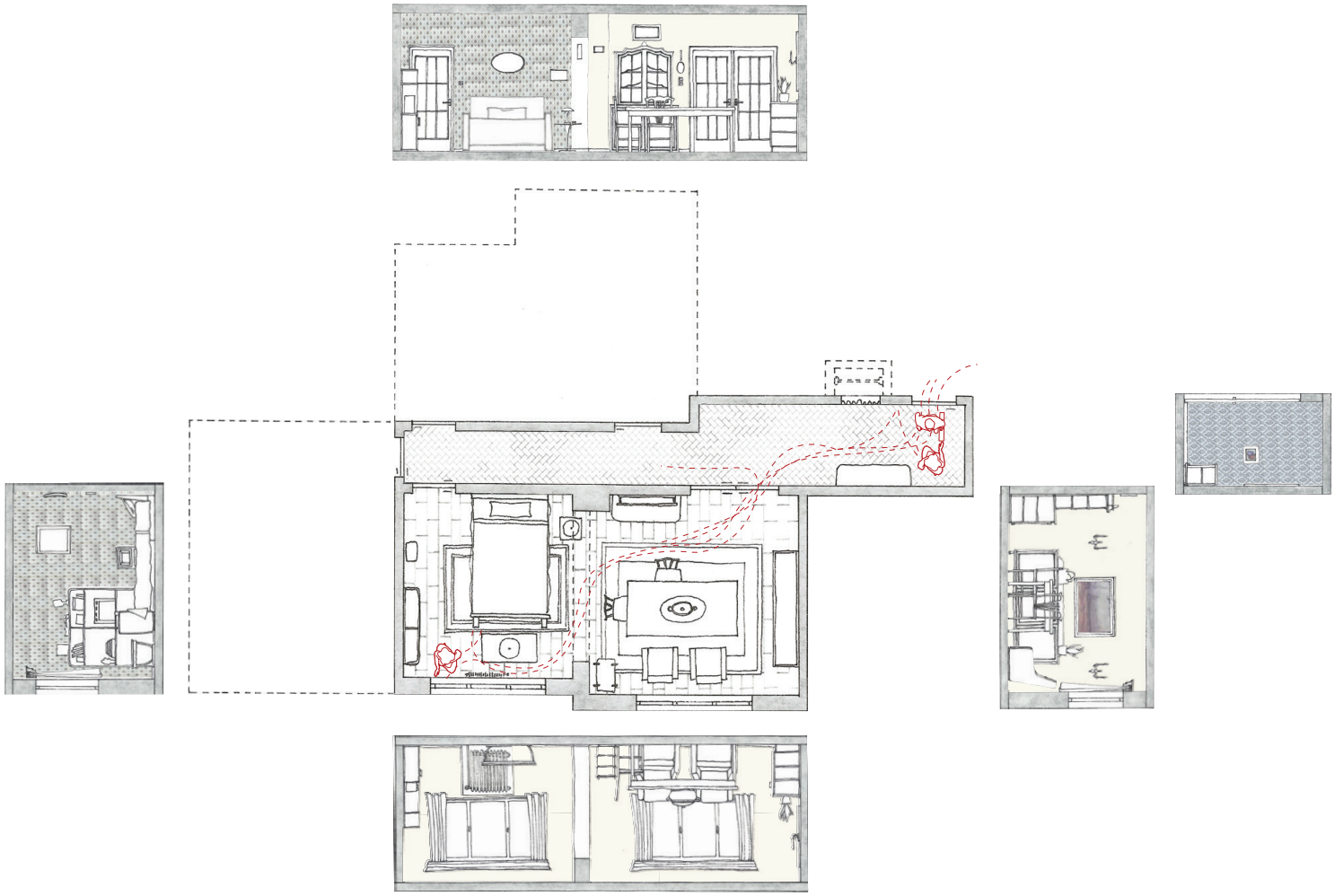


33 02:05:16 - 02:05:50

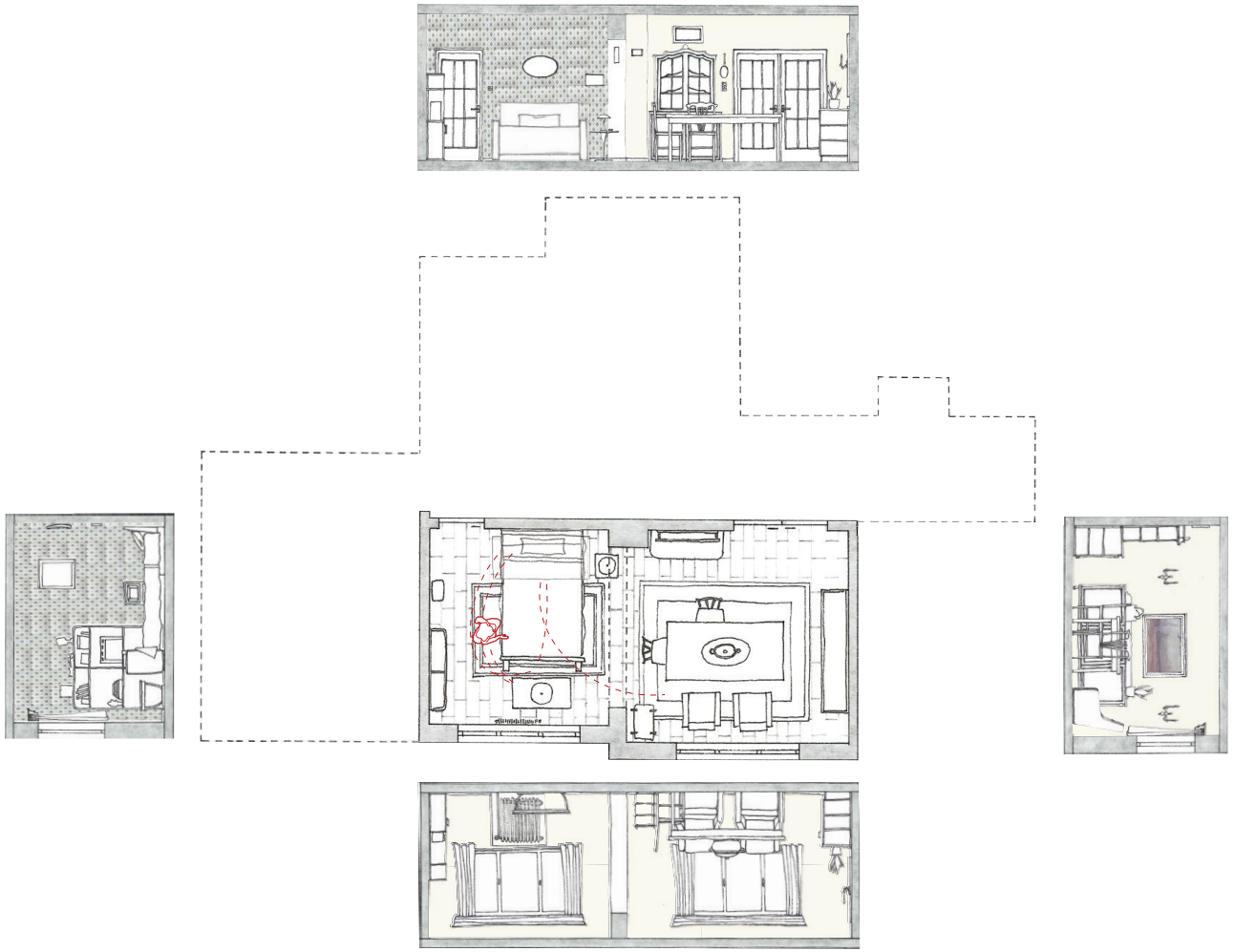


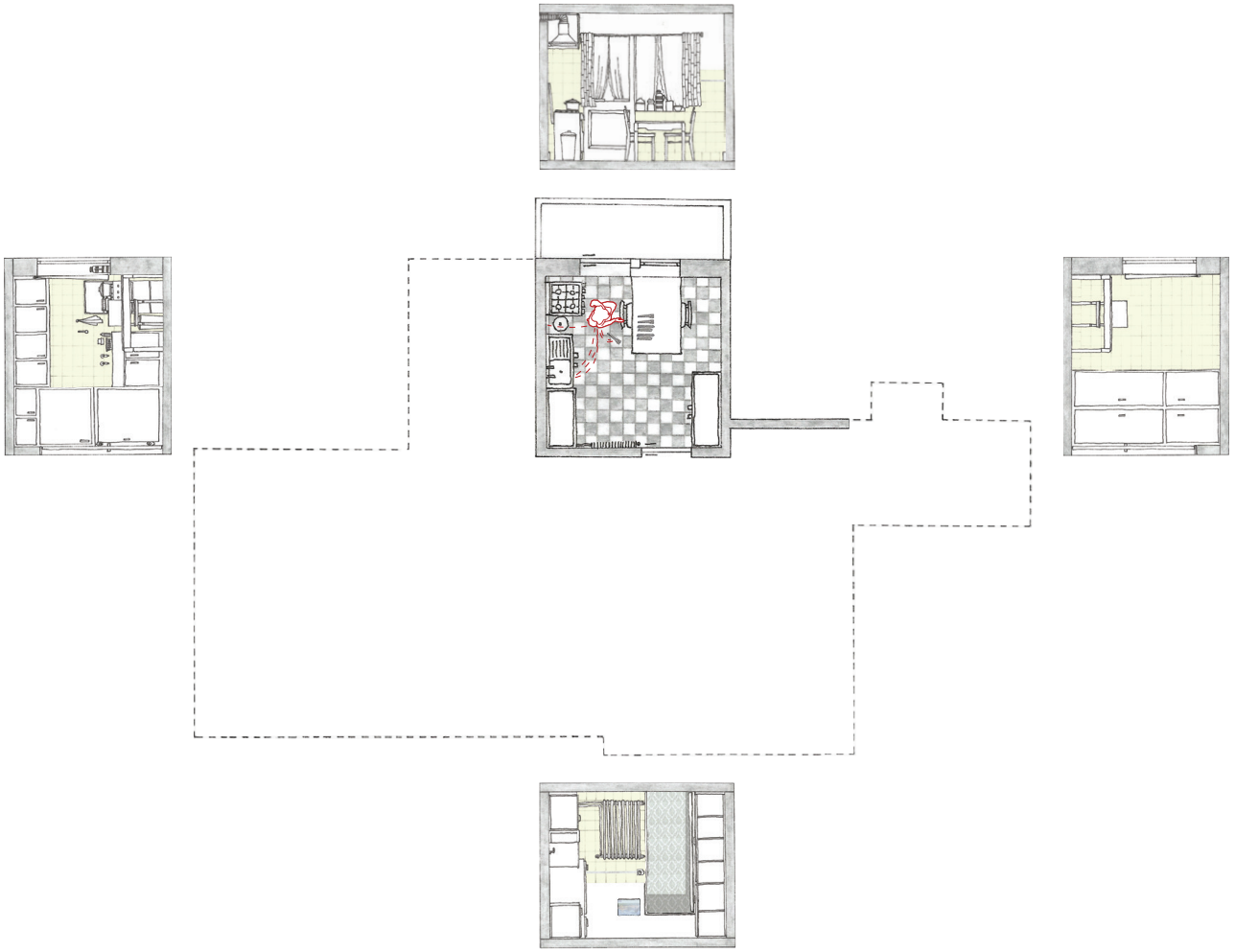
34 02:05:59 - 02:13:12

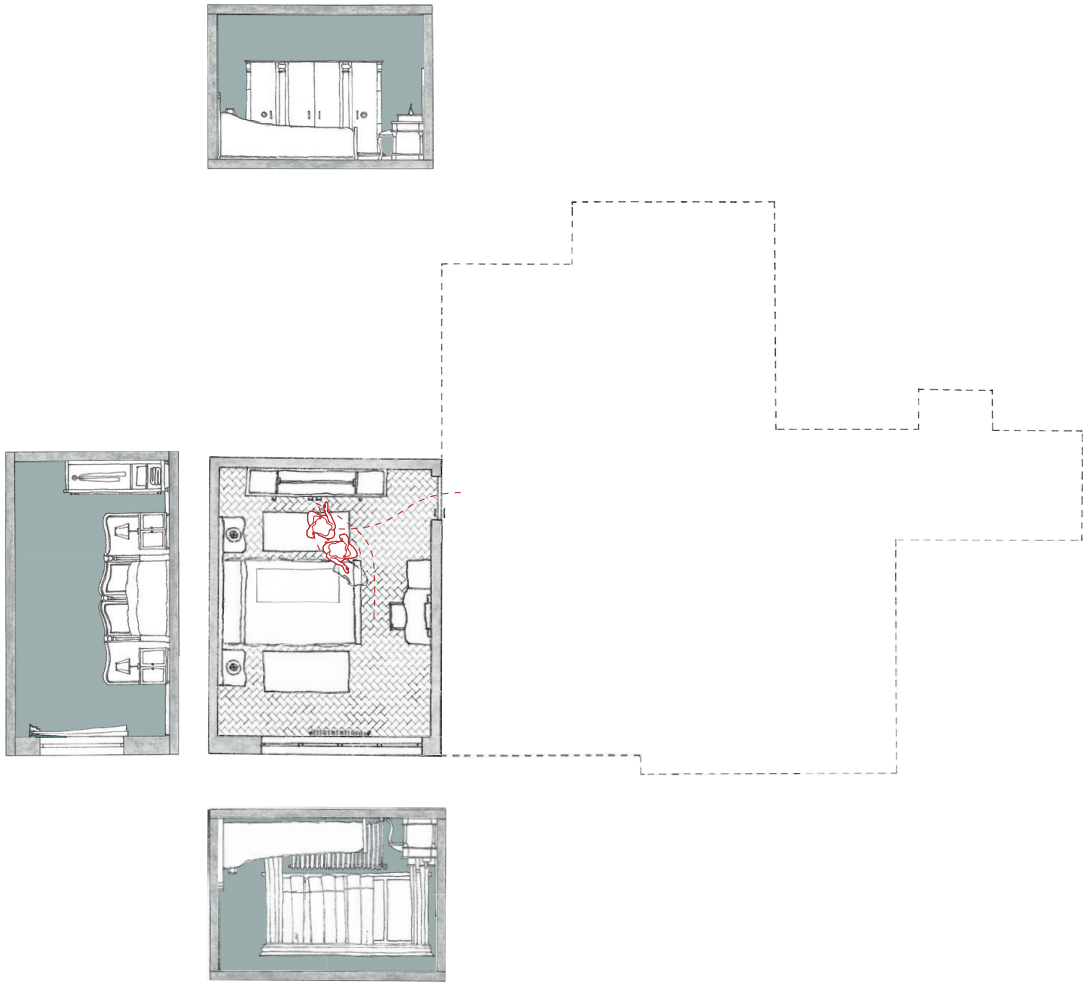


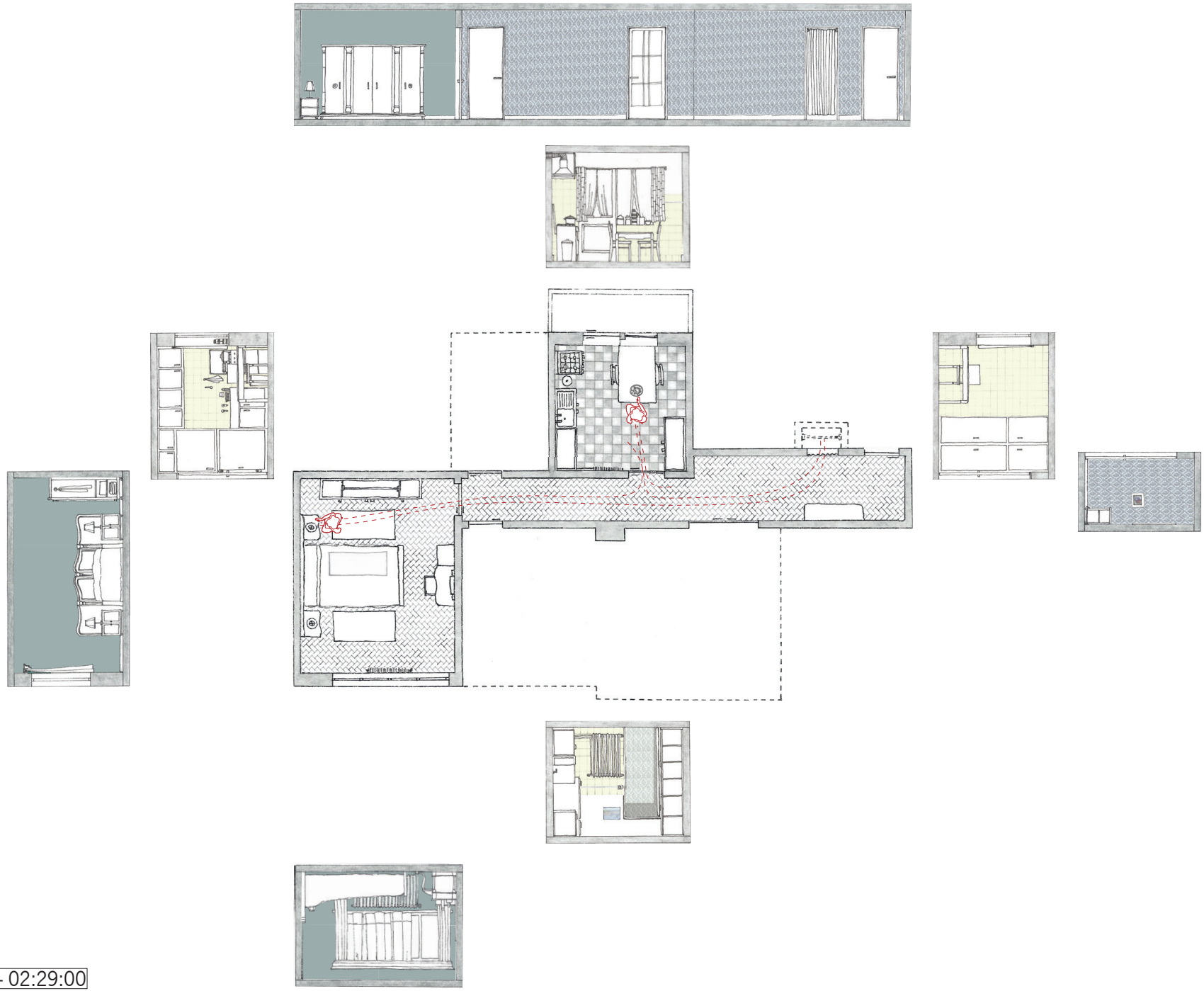




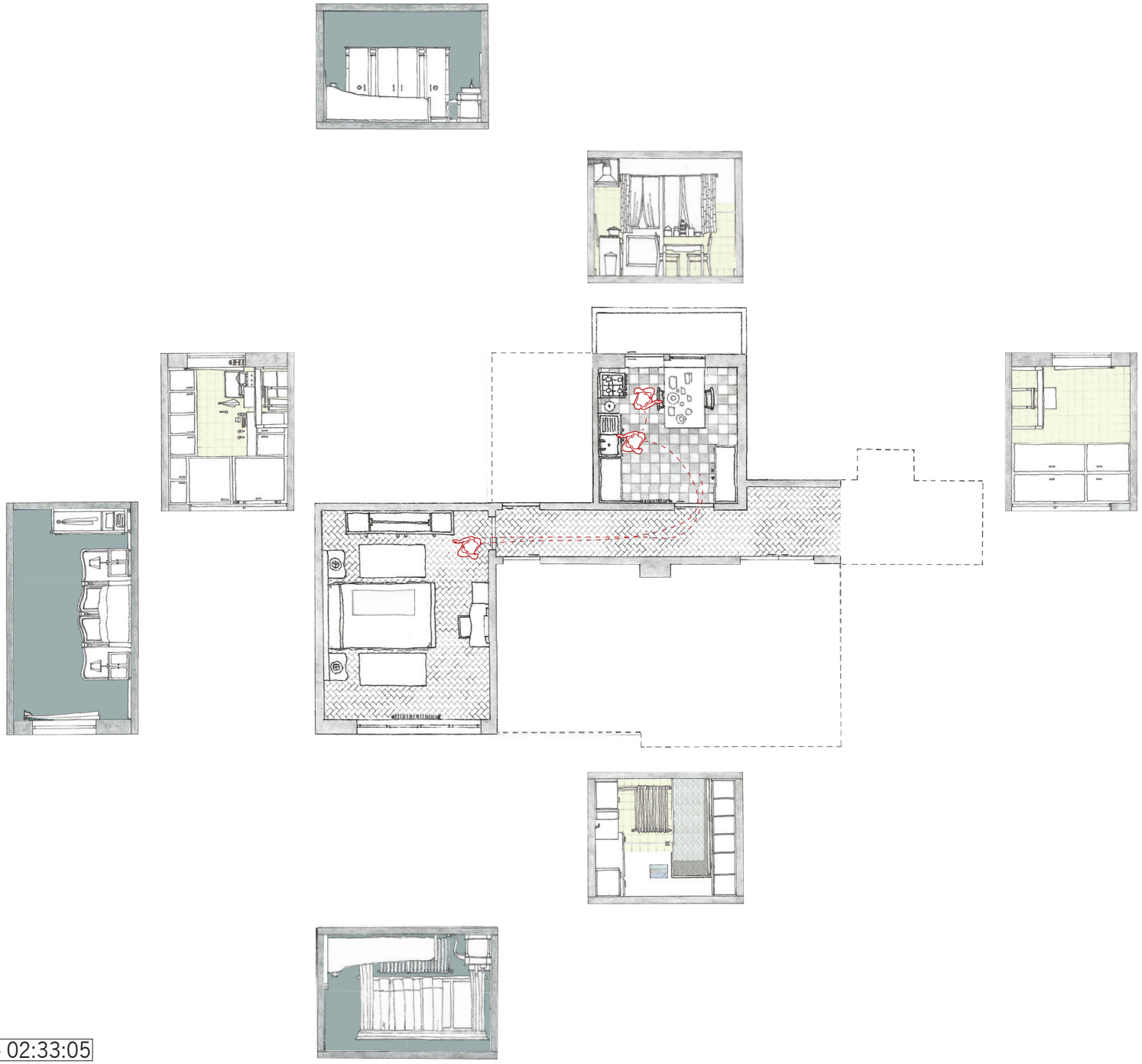






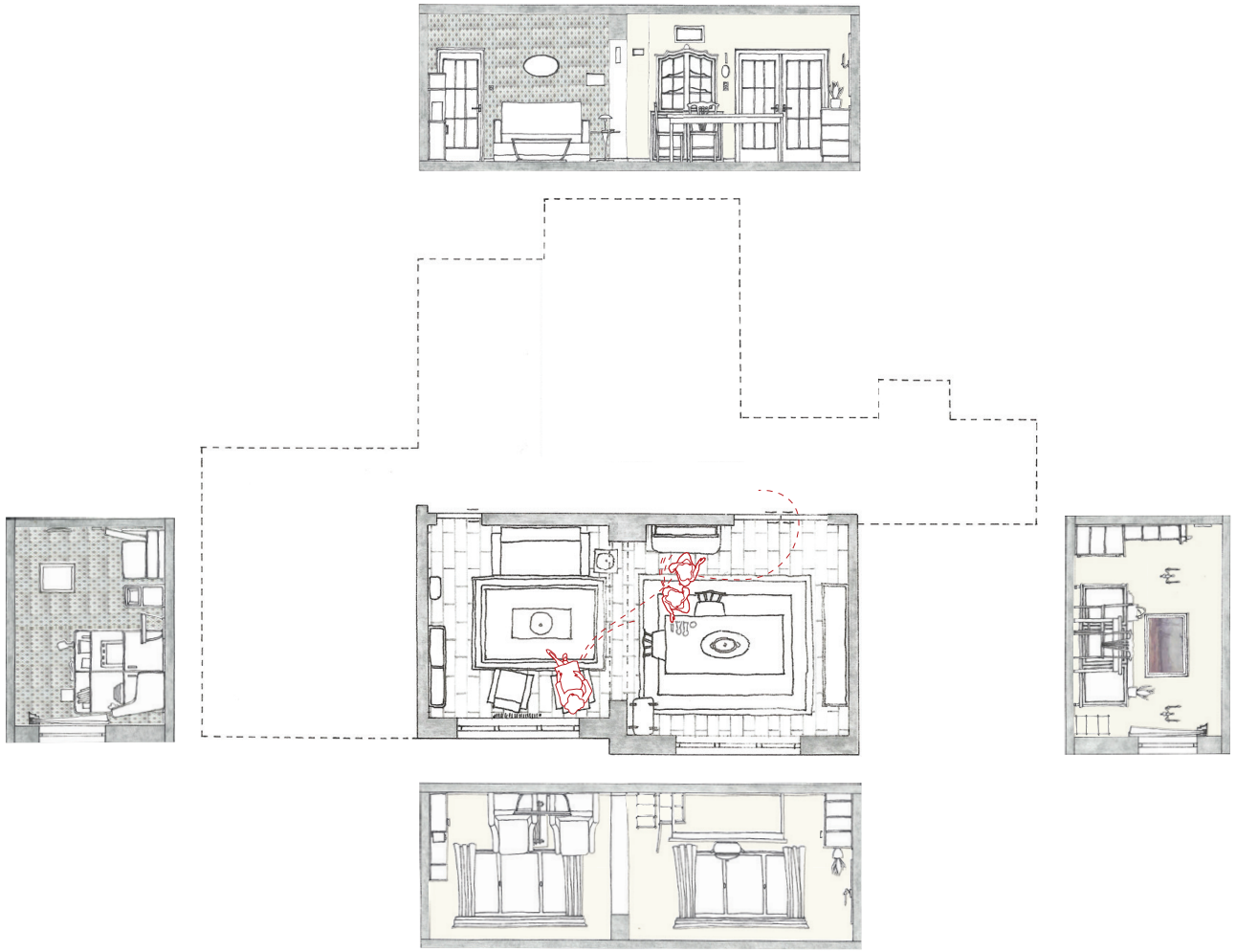


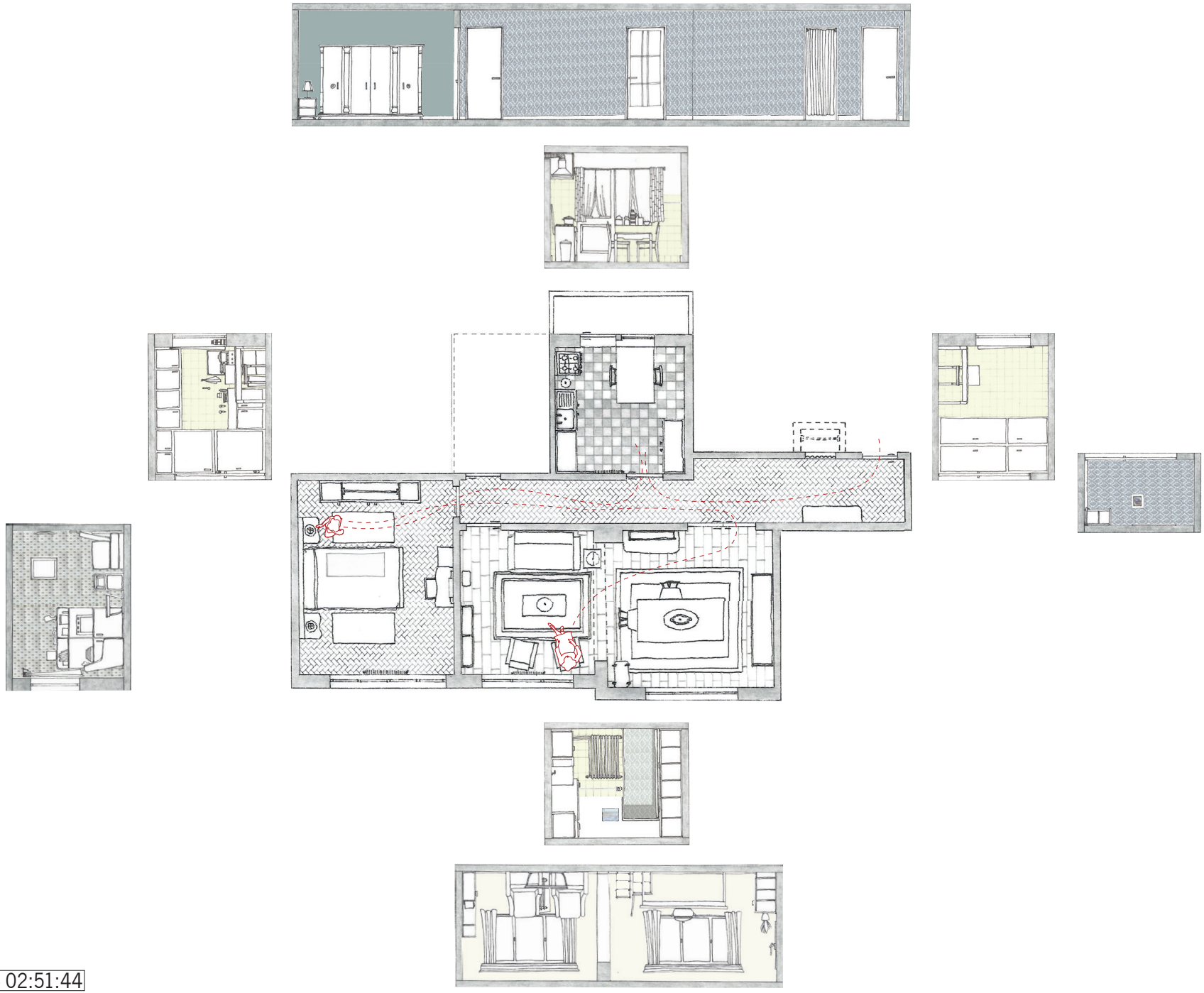
41 02:28:04 - 02:29:00

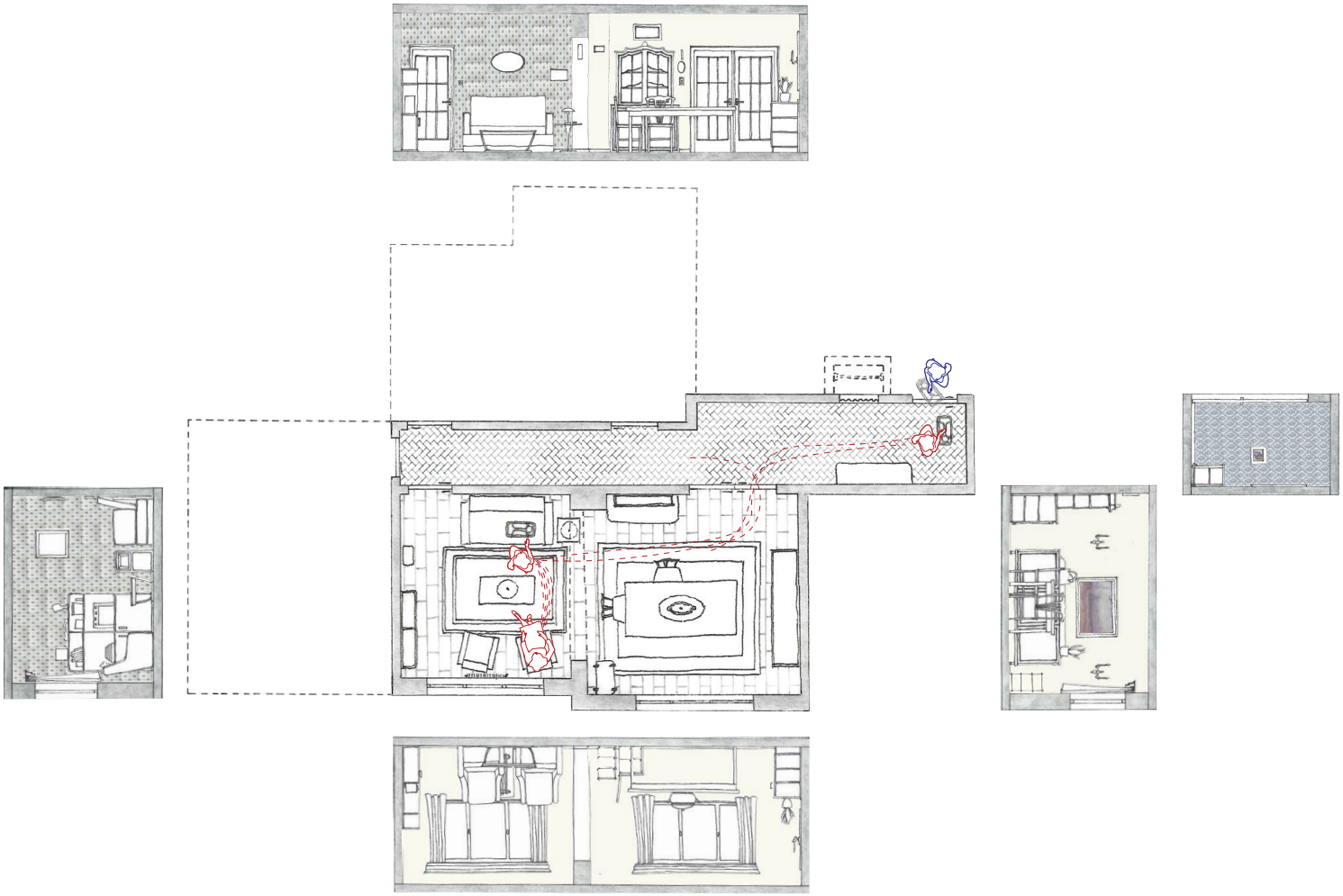


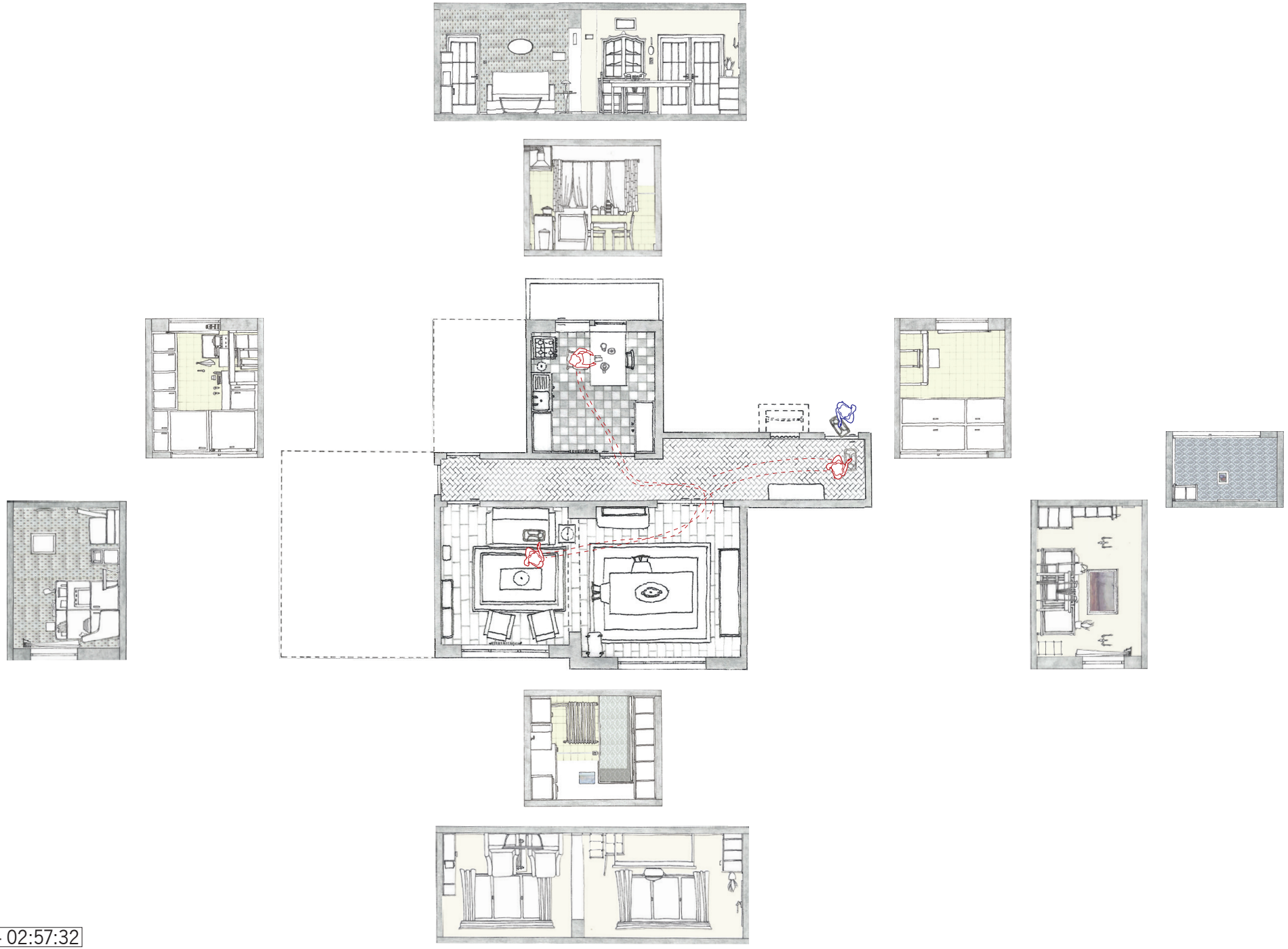
42 02:29:07 - 02:33:05

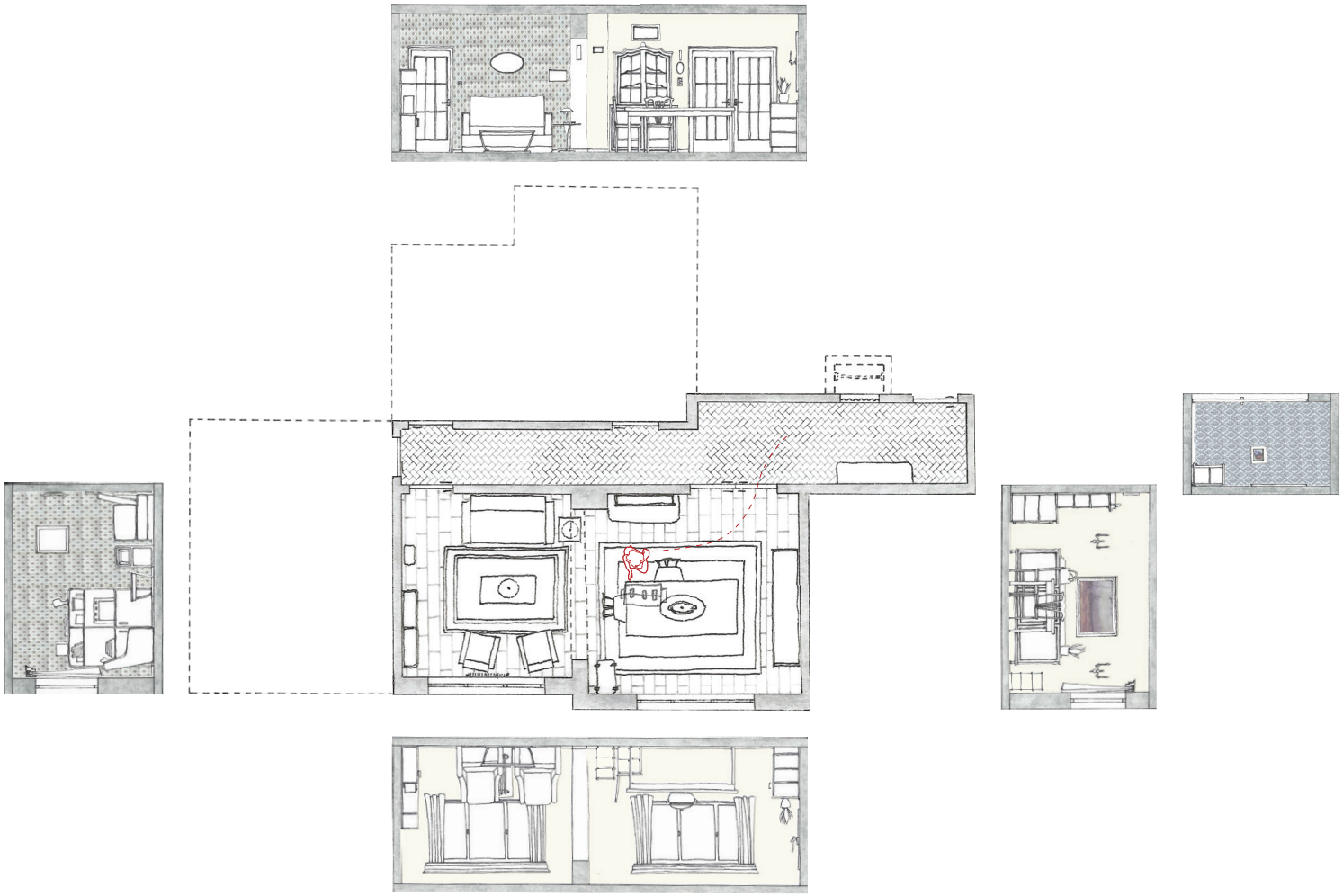


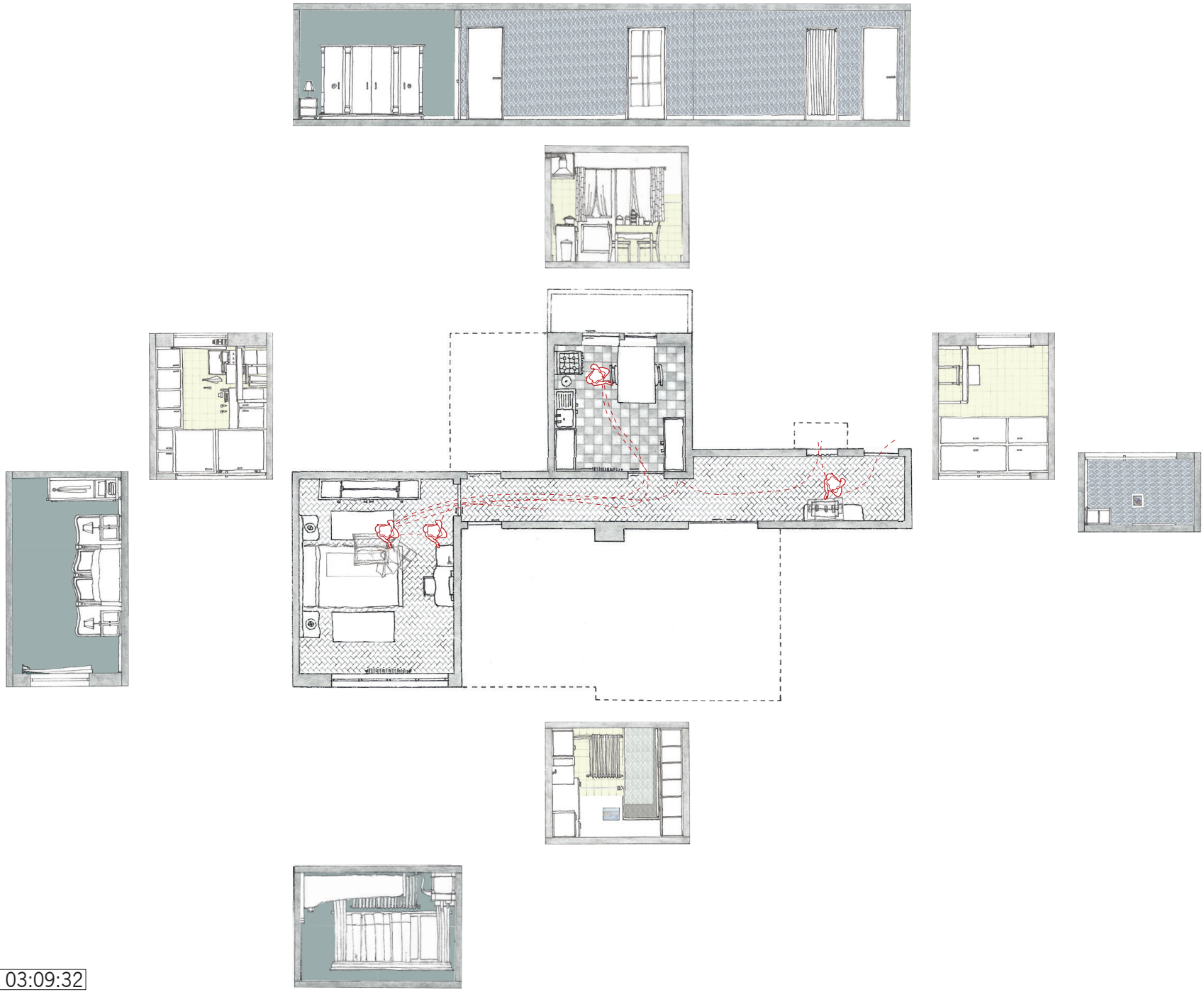




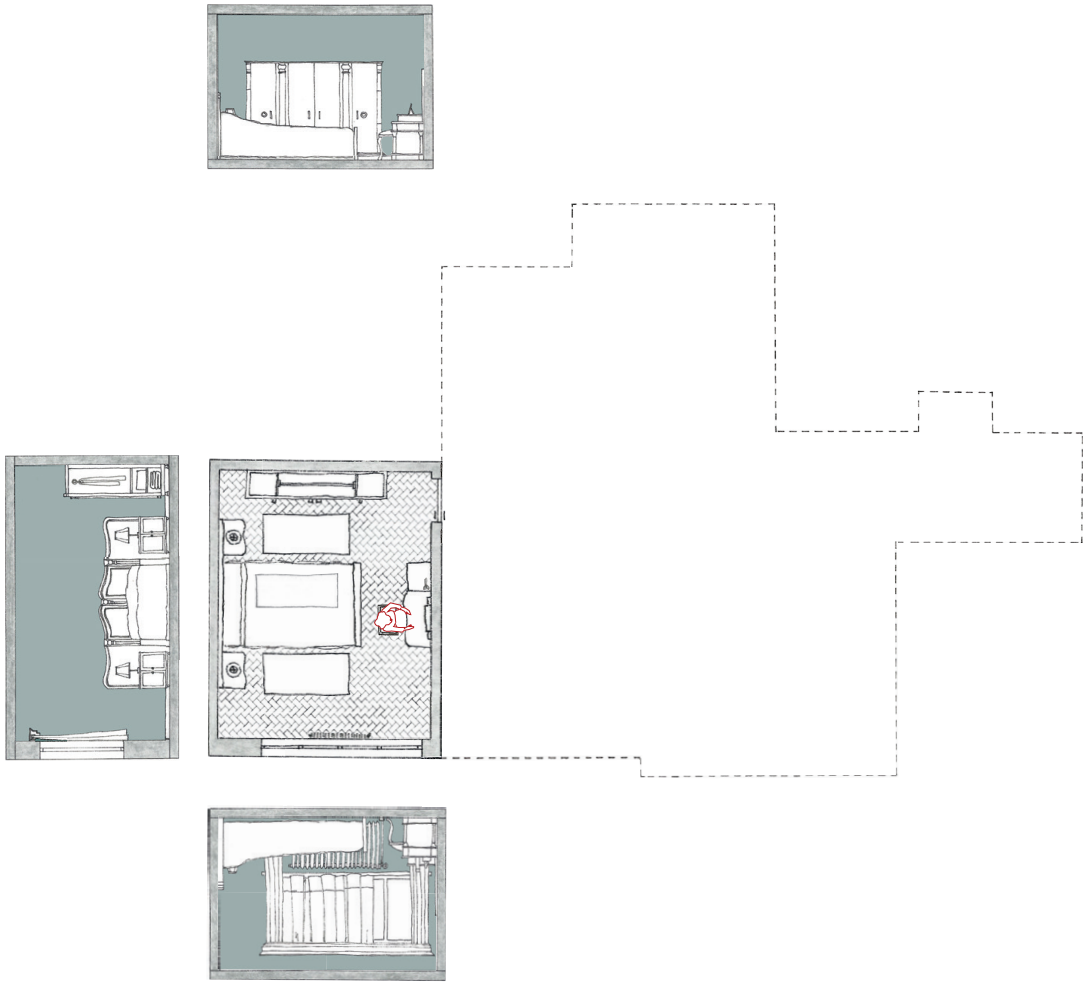


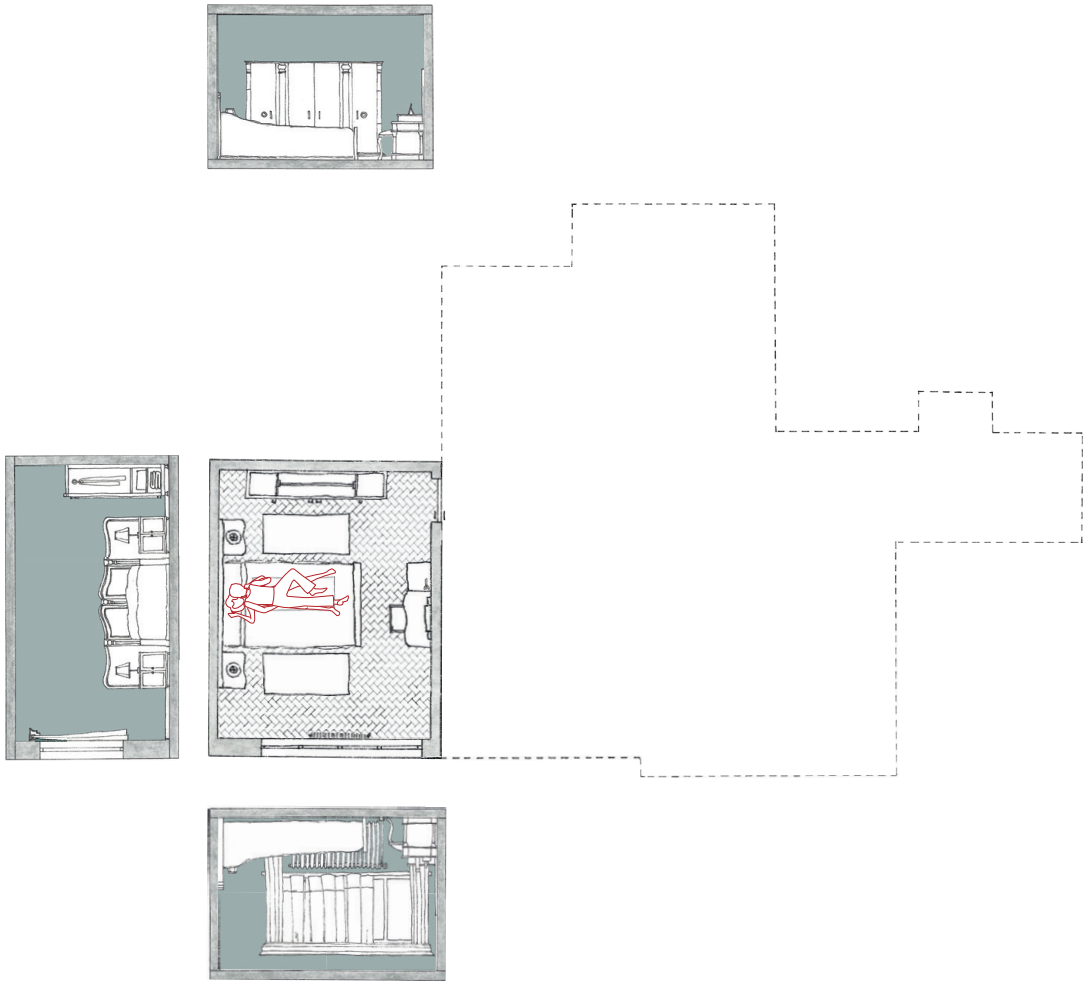




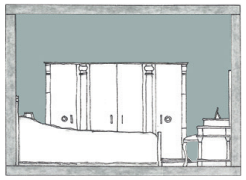


49 03:06:11 - 03:09:32

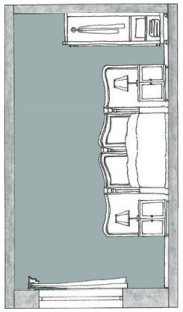


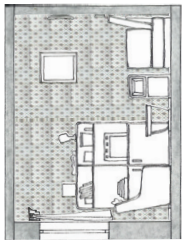


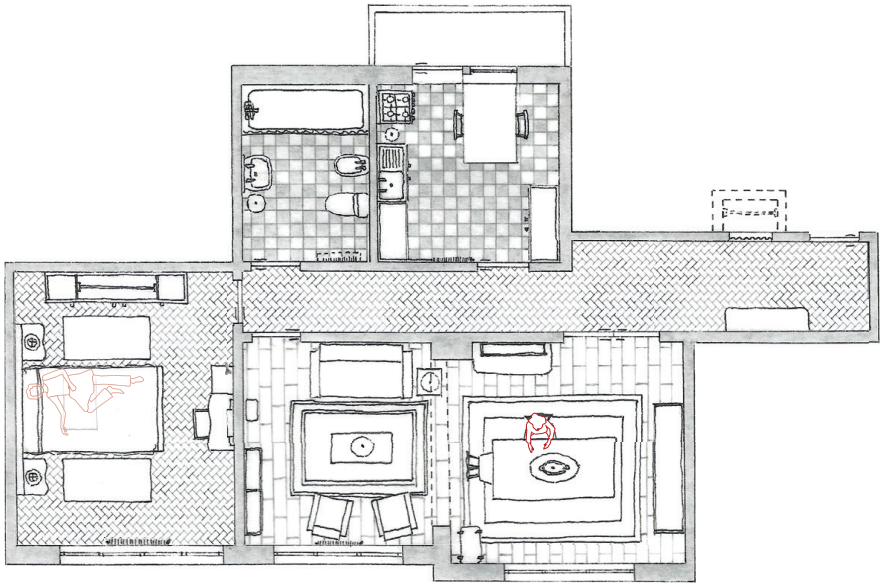


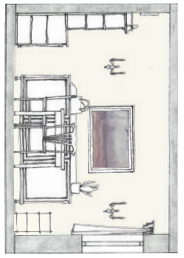


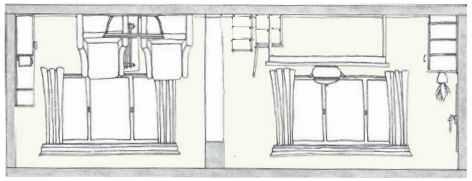


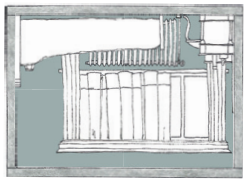


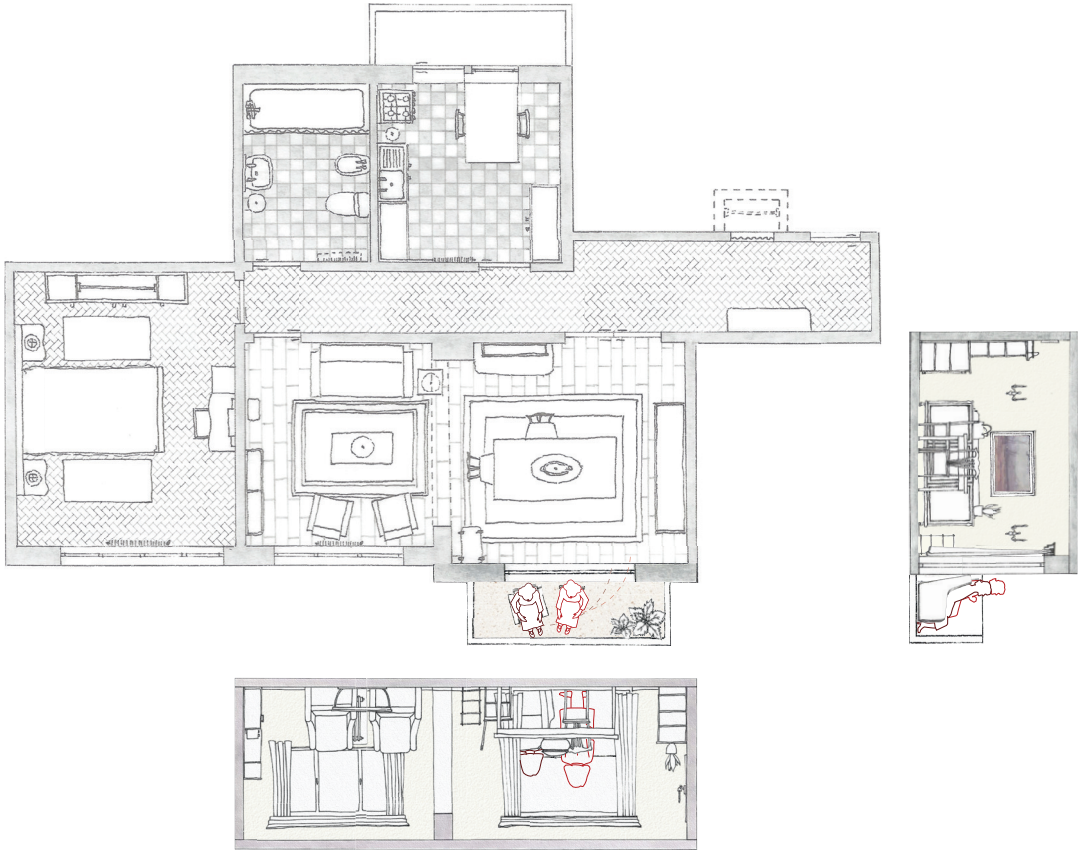












Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Gabriela Teixeira Ribeiro

Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher

Volume II

julho de 2026

Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher

Gabriela Teixeira Ribeiro

UMinho | 2026

Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Gabriela Teixeira Ribeiro

Chantal Akerman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles: Cinema, Arquitetura, Mulher

Volume II

Dissertação de Mestrado
Mestrado Integrado em Arquitetura
Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação do(a)
Professor Doutor Francisco Manuel Gomes Costa Ferreira
Professora Maria Varela da Costa Maia

julho de 2026

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

PRIMEIRO DIA

SEGUNDO DIA

TERCEIRO DIA

CONCLUSÃO

POST SCRIPTUM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

01

07
09 Parte I
15 De Sidonie a *Je, tu, il, elle*
29 Parte II

33
35 Parte I
41 *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*
61 Parte II

67
69 Parte I
73 De *News From Home* a *Sight and Sound*
97 Parte II

101
105
109

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta-se como um manifesto feminista, com base no filme de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*. A investigação desenvolveu-se a partir de uma imersão pessoal nas obras, na biografia e na narrativa de Chantal Akerman, motivada pela forma como a casa influencia a condição feminina, o trabalho doméstico, como é que transcende a sua definição literal de estrutura arquitetónica e se torna um espaço de construção de identidade.

A primeira visualização de *Jeanne Dielman* desencadeou um processo de investigação e exploração das primeiras curtas e longas-metragens da cineasta, bem como a leitura dos livros *Uma família em Bruxelas* e *My Mother Laughs*, a visita à exposição *Chantal Akerman – Travelling*, no MAC/CCB, a exploração dos filmes e obras artísticas posteriores a *Jeanne Dielman* e interpelação à biografia de Akerman. A repetição sucessiva da visualização de *Jeanne Dielman*, acompanhada pelo exercício de análise, conceção e desenho dos espaços da casa e da narrativa, conduziu a uma proximidade com o filme e com o carácter singular do cinema de Akerman na valorização e denúncia da condição feminina. Apesar da cineasta não gostar de ser chamada de "feminista", os seus filmes conferem respeito e compaixão às suas personagens, aspetos que derivam diretamente da sua própria experiência, inquietação e vivências. A realizadora assume estes papéis com uma seriedade nunca antes vista no cinema, enriquecendo assim a perceção do mundo e das vidas das mulheres através do cinema.

Chantal Akerman é considerada uma das mais importantes e influentes realizadoras europeias da sua geração, distinguindo-se pela sua singularidade, planos fixos e longas sequências que dilatam a perceção do tempo e do espaço, atenção quase obsessiva ao quotidiano e ao seu carácter repetitivo, e pelas reflexões que permeiam os seus filmes, uma oscilação entre o afastamento do mundo da sua família e o oposto, o desejo de voltar a casa, por meio da recordação com nostalgia e da procura incessante de identidade.[1] Há, nesse sentido, um diálogo constante e recorrente com a mãe nos seus filmes, à procura de um passado traumático vivido por ela e pela sua avó nos campos de concentração em Auschwitz. Chantal Akerman continuou a alargar

[1] ARAUJO, Mateus (trad. Mark Cohen) – Chantal Akerman, Between the Mother and the World, p.32

o seu campo de exploração da imagem e da narrativa, ao saltar livremente entre géneros cinematográficos: drama, comédia, adaptação literária, documentário, programas de televisão e instalações de vídeo foram apresentadas em diversos museus por todo o mundo.

A obra de Chantal Akerman que, consequentemente, melhor aprofunda e revela a complexidade do espaço da casa, do trabalho doméstico e da mulher, na sua dinâmica, no seu significado espacial e nas tensões que neles se inscrevem, é *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*. O filme acompanha a rotina de uma mulher viúva, que vive com o filho adolescente, ao longo de três dias. Os dias têm um carácter monótono e absolutamente programado, divididos entre o trablho doméstico e o trabalho sexual, que se articulam, definem e, de alguma maneira, configuram a casa. No desfecho de um dia irregular, em que nada lhe corre como esperado, Jeanne mata um dos seus clientes. Nos últimos minutos do filme, permanece sentada na mesa da sala, imóvel e em silêncio.

O trabalho que se apresenta pretende assim, nas suas diversas vertentes, assumir-se enquanto projeto que desenha e (d)escreve o(s) espaço(s) do filme em função das suas implicações na rotina da personagem, da sua disciplina e da sua presença – que é constante. Pretende revelar a casa a partir da dinâmica que aí se desenrola e que, paradoxalmente, a caracteriza. O apartamento de Jeanne Dielman funciona simultaneamente como cenário, personagem e estrutura narrativa. Considera-se, nesse sentido, que entre a protagonista e os espaços onde a sua rotina acontece, se cria, no filme, uma relação de interdependência tal que se torna possível afirmar que os espaços criam a ação que, em simultâneo, os concebe.

O projeto desenvolve-se em três partes complementares, concebidas com o intuito de proporcionar uma leitura tão analítica quanto especulativa, através de uma imersão profunda no filme, no seu espaço e nas ações que nele se inscrevem intercalada com uma abordagem mais intuitiva à realidade da autora, dos seus contextos e das suas experiências. Assim, por um lado, a representação gráfica interpretativa dos espaços da casa, em planta e corte, complementada pelas movimentações das personagens no interior da habitação, ensaia uma transcrição do cinema para o processo de conceção da arquitetura, convertendo imagens em

movimento em desenhos que provocam uma espacialidade distinta, face às movimentações e tensões existentes no filme. Cada representação gráfica revela diferentes combinações das divisões da casa de Jeanne, ao mostrar especificamente as divisões em que a narrativa está a decorrer. Pretende-se experienciar o espaço e como o espaço funciona perante a ação e como consequentemente, a ação muda consoante os espaços, assim criando a narrativa.

Noutro registo, descrevem-se textualmente as ações das personagens, sendo possível seguir de modo radicalmente literal, os movimentos das personagens, numa tentativa de reproduzir por extenso a narrativa, sem juízos de valor e a uma curta distância. Estas observações descritas que se iniciaram enquanto exercício de síntese e compreensão do filme, acabaram, no entanto, por se revelar como fundamento estrutural para o assimilar e configurar o espaço, que, sendo distintas do desenho, não deixam de lhe ser complementares. Através da escrita tornou-se possível a aproximação ao processo de pensamento de Akerman na construção da personagem e, simultaneamente, da interpretação de Delphine Seyrig, o que permitiu compreender com maior detalhe o espaço da casa e as subtis diferenças e repetições da rotina de Jeanne.

Considera-se, portanto, que as ações e os movimentos das personagens de *Jeanne Dielman* são um reflexo das experiências, vivências e inquietações da própria cineasta. Dessa forma, por último, constrói-se uma interpelação à sua biografia, que toma como ponto de partida a sua avó materna, Sidonie, e sua mãe, Natalia e das suas condições – enquanto seres sociais e políticos, enquanto mulheres, enquanto guardiãs da expressão artística da cineasta, tão traumática quanto livre.

O estilo cinematográfico de Chantal Akerman traduz uma perspetiva e sensibilidade inequivocamente femininas, subvertendo todos os filmes anteriores aos da sua emergência, em particular aqueles realizados por homens, que habitualmente conduzem à objetificação e à sexualização de personagens femininas. Marsha Kinder[2] argumenta que *Jeanne Dielman* explora a

[2] Marsha Kinder foi professora de cinema americano e estudos críticos na University of Southern California. Em 1977, integrou o conselho editorial da revista Film Quarterly, revista publicada em 1945, pela University of California Press, dedicada ao estudo do cinema, televisão e media visual.

personagem feminina presa nos papéis convencionais definidos pela sociedade de uma forma nunca antes vista no cinema, "Se uma mulher é o que faz, então por que é que os filmes nunca nos mostram os milhares de gestos familiares que compõem a vida de uma mulher? Presas nos papéis passivos definidos pela cultura, as mulheres realizam ações consideradas enfadonhas e pouco dramáticas — exceto fazer sexo, dar à luz ou enlouquecer. Nos filmes de ação dominados pelos homens, as mulheres são ou objetos sexuais passivos ou ninfas destrutivas, vítimas ou maníacas, mães ou prostitutas. Jeanne é todas estas coisas, mas estas ações e papéis não a definem de forma adequada ou completa. Um filme mais convencional centrar-se-ia em Jeanne principalmente como assassina ou prostituta, mas a estrutura que Akerman utiliza impede-nos de o fazer. Ao compreendê-la e julgá-la como ser humano, somos obrigados a ter em consideração todos os detalhes que normalmente são omitidos dos filmes, porque são precisamente estas banalidades que explicam o seu desespero e violência."[3]

Entende-se assim a posição assumida por Chantal Akerman perante a rotina de Jeanne, compreende-se de que modo Jeanne foi criada enquanto personagem, o que ela representa para a realizadora e o seu impacto na representação do trabalho doméstico e da condição feminina, e finalmente, como Jeanne se prolonga e se manifesta nas obras posteriores da cineasta, nas suas outras personagens, e por consequência, nas mulheres que as observam e, consequentemente, as habitam.

---

[3] "If a woman is what she does, then why is it that movies never show us the thousands of familiar moves that comprise a woman's life? Trapped in the passive roles defined by the culture, women perform actions that are considered boring and non-dramatic – except for having sex, giving birth, or going mad. In male-dominated action films, women are either passive sex objects or destructive sirens, victims or maniacs, mothers or whores. Jeanne is all of these things, yet these actions and roles do not define her adequately or completely. A more conventional film would focus on Jeanne primarily as a murderer or a prostitute, but the structure that Akerman uses prevents us from doing so. In understanding and judging her as a human being, we are forced to take into consideration all of the details that are ordinarily omitted from movies because it is precisely these banalities that explain her desperation and violence." KINDER, Marsha – Reflections on "Jeanne Dielman", p.4

PRIMEIRO DIA

PARTE I

1 Jeanne acende o fogão.

Jeanne coloca as batatas a cozer, 2 entretanto a campainha toca, desliga a luz, fecha a porta da cozinha, abre a porta da entrada, recebe o cliente, pendura os artigos de roupa do cliente, dirigem-se para o quarto, liga a luz, fecha a porta. Entardece. O cliente abre a porta, Jeanne desliga a luz, dirigem-se para o hall de entrada, pega no casaco e no cachecol do senhor, o cliente veste o casaco, tira a carteira do bolso das calças, paga, Jeanne aceita o dinheiro, dobra-o entre as mãos, o senhor despede-se, diz "vemo-nos para a semana", abre a porta, sai, Jeanne fecha a porta e desliga a luz do hall de entrada.

3 Entra na sala, liga a luz, abre a terrina de sopa, coloca o dinheiro, tapa a terrina, desliga a luz, sai da sala. Entra na cozinha, dirige-se ao fogão, vê como é que as batatas estão a cozinhar, desliga o bico, despeja a água noutra panela, volta a meter as batatas na panela inicial, mete o escorredor no lava-louça, volta para o fogão, afasta a panela para outro bico, acende um novo bico e coloca outra panela, desliga a luz e sai da cozinha.

4 Acende a luz do quarto, abre as cortinas e a janela, tira a toalha de cima da cama, desliga a luz e sai do quarto. Abre a porta da casa de banho, liga a luz, mete a toalha no cesto da roupa, desliga a luz e fecha a porta. Abre a porta do quarto, fecha a janela e a cortina, arranja a cama, sai e desliga a luz.

5 Jeanne está sentada na banheira, abre a torneira, pega no sabão, ensaboa a sua luva, começa-se a lavar minuciosamente, fecha a torneira. Veste a saia, calça os sapatos. Abre a torneira, pega num pano e detergente, começa a limpar a banheira, lava o pano na água, torce o excesso de água do pano, coloca-o a secar na torneira, fecha a torneira e sai da casa de banho.

6 Acende a luz da cozinha, abre a porta do armário, retira uma toalha de mesa e guardanapos, volta-se para a mesa, abre uma gaveta, tira os talheres, fecha a gaveta e a porta do armário. Entra na sala, pousa os talheres na mesa, liga a luz, arrasta os objetos em cima na mesa para o lado, estende a toalha, coloca os talheres e os guardanapos nos seus dois respetivos lugares na toalha, sai da sala. Volta a entrar na sala e com ela traz o sal, a pimenta, uma garrafa e dois copos, desliga a luz e sai da sala.

Na cozinha, abre a porta da marquise, pega em duas panelas e fecha a porta. Coloca as panelas no fogão, acende dois bicos do fogão, abre a porta do armário acima do lava-loiça e retira dois pratos, fecha a porta, coloca os pratos em cima da mesa da cozinha e sai da cozinha. 7 Entra no corredor, o filho está a abrir a porta de casa, Jeanne cumprimenta-o e entram os dois para a sala.

Sylvain pousa a sua pasta no sofá e liga a luz, tira o cachecol, o casaco e entrega-os à mãe. Jeanne entra na cozinha, pega nos pratos e serve o jantar. Entra na sala e pousa os pratos na mesa, Sylvain levanta-se do sofá com um livro na mão e desliga a luz da sala de estar enquanto Jeanne se senta na mesa, Sylvain senta-se na mesa, abre o livro à sua frente e começam a comer em silêncio.

8 Jeanne pede a Sylvian para parar de ler enquanto está a comer, acabam de comer a sopa, Jeanne pega nos pratos, limpa a boca com o guardanapo, levanta-se e leva os pratos de sopa para a cozinha. Na cozinha, Jeanne tira uma colher da gaveta da mesa da cozinha, serve os pratos, desliga o fogão, desliga a luz e sai da cozinha.

Jeanne entra na sala, oferece o prato ao Sylvain, senta-se à mesa e começam a comer. Jeanne pergunta ao filho se a comida está boa e ele responde que sim. Continuam a comer silenciosamente. Jeanne partilha que desta vez usou menos água do que a última vez que fez esta receita e talvez é por isso que sabe melhor. Jeanne diz-lhe que ele não anda a comer muito e parece que não está bem, Sylvain continua a olhar para o prato e a brincar com o copo. Jeanne retira os pratos da mesa, levanta-se e pergunta-lhe se quer fruta, Sylvain responde que não. Jeanne sai da sala e dirige-se para a cozinha e liga a luz.

Volta a entrar na sala, dobra os guardanapos, levanta os copos, mas Sylvain pega no seu copo, bebe o resto e devolve o copo à mãe. 9 Jeanne leva os copos, o saleiro e os guardanapos para a cozinha, enquanto Sylvain se dirige para a sala. Sylvain volta a sentar-se na mesa com a sua pasta e o seu caderno em mão, pousa o caderno na mesa, retira livros, outro caderno, uma

régua e canetas da pasta, e pousa a pasta no chão. Entretanto, Jeanne entra na sala com um pano e começa a limpar a toalha, Sylvain levanta o seu material escolar para Jeanne limpar, Jeanne pega na garrafa, limpa e sai da sala.

Enquanto se dirige para a cozinha, Jeanne conta a Sylvain que chegou uma carta da tia Fernande, do Canadá, entra na cozinha, desliga a luz e fecha a porta, abre a porta do quarto, liga a luz, pega na sua carteira, desliga a luz, sai do quarto, fecha a porta e dirige-se para a sala.

10 Entra na sala, pousa a carteira em cima da mesa, senta-se, ajusta a cadeira, retira a carta e os seus óculos de leitura de dentro da carteira. Diz ao filho que lhe vai ler a carta, coloca os óculos, Sylvain pára de ler o seu livro, Jeanne retira a carta do envelope e começa rapidamente. "Querida Jeanne, Querido Sylvain, Antes de mais, tenho de vos pedir desculpa por ter demorado tanto tempo a responder-vos, no entanto, penso muitas vezes em vocês e na Bélgica. Mas depois a escola recomeçou e eu estive muito ocupada e depois já nem se dá conta do tempo a passar, e eis que agora percebo que já é inverno. Aqui nevou imenso e quase nem saio. As crianças não puderam ir à escola na sexta-feira passada porque as estradas estavam intransitáveis e eu, estou quase sempre em casa, porque sem carro, uma pessoa afunda-se imediatamente na neve. O Jack disse, aliás, que no próximo ano me ensinaria a conduzir, porque assim já não é possível, com estas enormes distâncias. Disse também que, uma vez que moro no Canadá, tenho de adotar os costumes do país e aqui todas as mulheres conduzem. Mas eu receio bem que nunca vá conseguir. Nesta altura do ano, os carros estão completamente cobertos de neve. As crianças estão bem, são grandes e robustas, verdadeiros canadianos, e o Jack também. Até tenho algum receio que a Jane se torne demasiado alta, mas, de qualquer forma, está bem. Espero que possam finalmente vê-los este verão. Temos um quarto bonito de hóspedes e o Sylvain poderá dormir com o primo, e talvez possamos até apresentar-te alguém. O Jack diz que devias voltar a casar, ele diz que uma mulher bonita como tu não devia ficar sozinha. Já lá vão mais de seis anos desde que o Georges morreu. Sabemos que és muito corajosa e, mesmo que digas que preferes ficar sozinha, sabemos que dizes isso para não te queixares e, por vezes, quando penso em ti, vêm-me lágrimas aos olhos. Enfim, pronto, o Jack estará em casa em breve e eu ainda tenho de pôr a mesa, por isso deixo-te e mando-vos um grande abraço

aos dois. A vossa tia e irmã Fernande, que vos ama. P.S. Já enviei, há algum tempo, por barco, um presente para o aniversário da Jeanne."



01. avó, mãe, filha

DE SIDONIE A *JE, TU, IL, ELLE*



2. Chantal Akerman par Chantal Akerman (1996) | 00:01:32

Em *Cinéma de notre temps*, em 1996, Chantal Akerman começa por dizer:

"Um dia, encontrei Janine Bazin e André Labarthe[4] e eles propuseram-me realizar um *Cinéaste de notre temps*. Eu disse "Sim, por que não?». Sugeri uma série de nomes de cineastas, mas eles disseram que todos esses já tinham sido filmados. Então, meio que por brincadeira, eu disse "Então, eu.". Eles responderam "Bem, então tu.". Pensei que, se eu mesmo fizesse um *Cinéaste de notre temps* sobre mim, seria uma espécie de autorretrato. A melhor maneira de fazer o meu autorretrato seria falar dos meus filmes antigos, tratá-los como se fossem *rushes*[5] e mostrá-los para criar este filme, que seria então, um autorretrato meu."[6]

"(...) Alguém me disse que podíamos começar a fazer cinema, assim, sem que nada parecesse destinado, sem sequer o conhecer. O outro refletiu e, de repente, muito inspirado, disse "Havia a avó, a avó materna". Então eu disse "Sim, sim.", interrompendo-o e disse "Sim, sem dúvida". Ela pintava. Gostaria de reencontrar as suas obras, mas elas desapareceram na tempestade. Gosto de pensar que ela pintava às escondidas. Não sei se isso é completamente verdade, mas gosto de pensar assim. No ambiente religioso, não se tem o direito de representar o que surge. No seu diário, ela escreveu que não tinha 18 anos e escreveu em polaco que não podia confiar os seus pensamentos mais secretos a esse diário, porque era mulher. Então, digo a mim mesma, que gosto de pensar

---

[4] Janine Bazin era produtora de cinema e televisão francesa do movimento Nouvelle vague e André Labarthe era ator, realizador, produtor e crítico de cinema e juntos criaram *Cinéastes de Notre Temps*, série documental francesa dedicada a destacar realizadores influentes da altura.

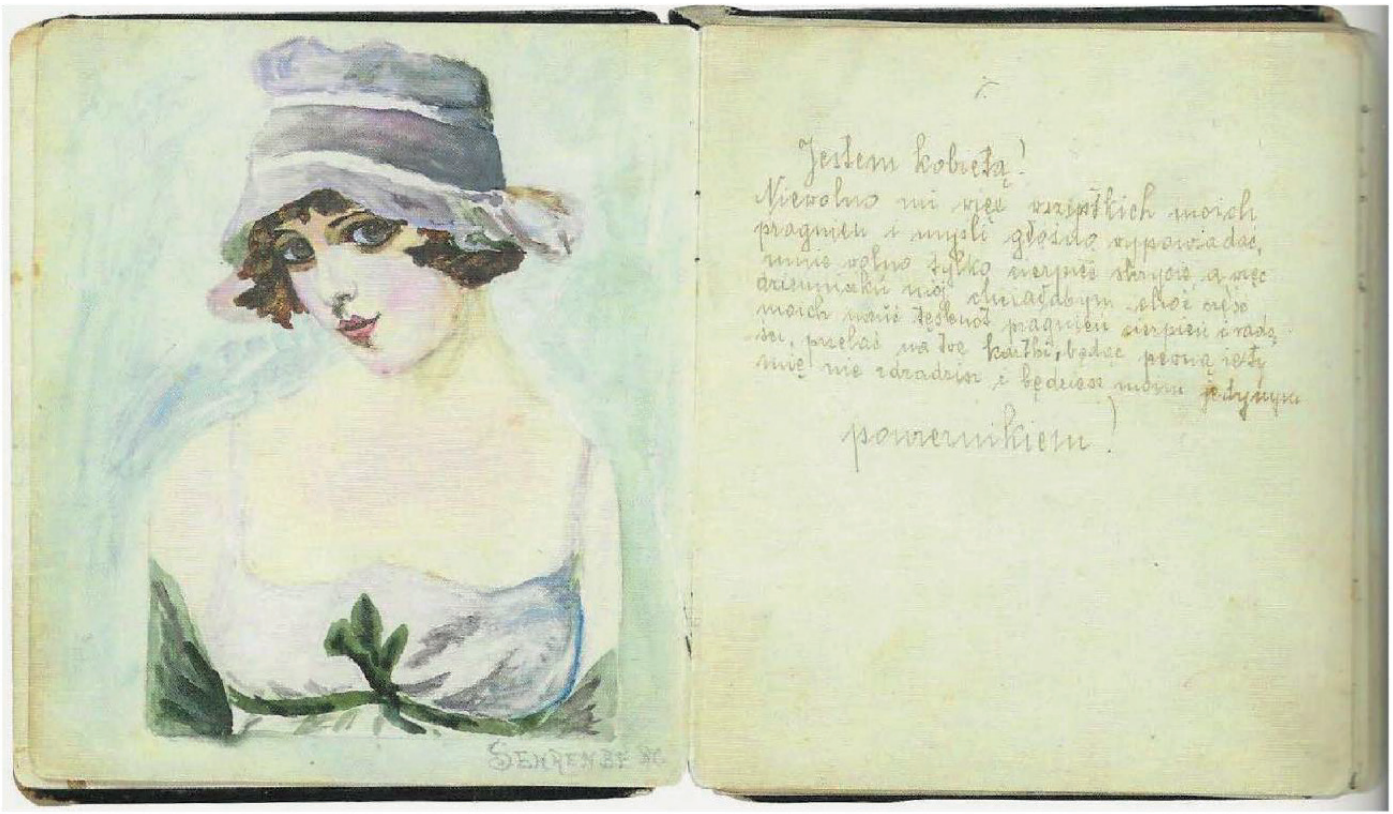
[5] *Rushes* - No cinema, é o termo usado para descrever as filmagens não editadas, «brutas», feitas diariamente durante as filmagens.

[6] "Un jour, j'ai rencontré Janine Bazin et André Labarthe et ils m'ont proposé de réaliser un Cinéaste de notre temps. J'ai dit : «Oui, pourquoi pas ?». Je leur ai proposé une série de noms de cinéastes, ils m'ont dit :«tous ceux-là ont déjà été tournés». Alors, un peu comme une boutade, je leur ai dit «Alors, moi.». Ils ont dit «Eh bien, alors toi!». Je me suis dit, si je fais moi-même un *Cinéaste de notre temps* sur moi, *Cinéaste de notre temps*, ce serait une sorte d'autoportrait. Et la meilleure manière de réaliser cet autoportrait, ce serait de faire parler mes anciens films. De les traiter absolument comme s'ils étaient des rushes que je montrais pour créer ce nouveau film, qui serait alors un autoportrait de moi." AKERMAN, Chantal - Cinéma de notre temps – Chantal Akerman par Chantal Akerman (00:01:33 – 00:02:37)

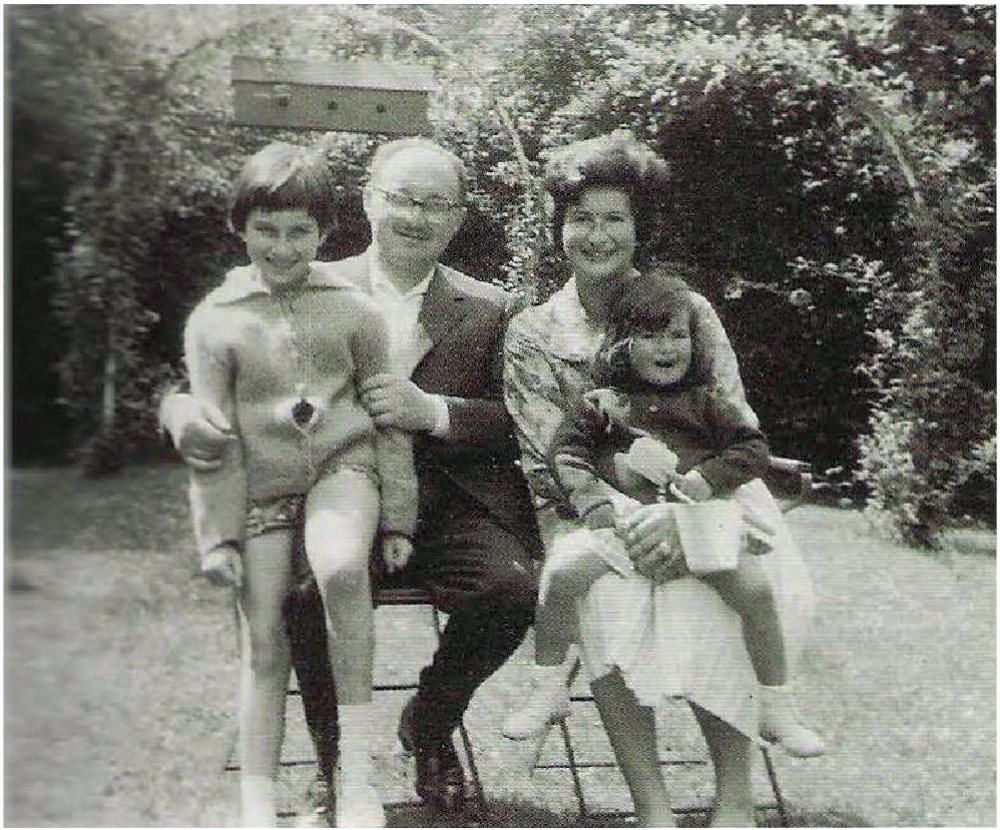
assim e, mesmo que não seja verdade, não faz mal. Digo a mim mesma que foi porque ela escreveu isso, eu nem precisei de pensar nisso. Nunca pensei “Sou mulher, por isso não sei o que fazer”.”

“Um dia, perguntei à minha mãe o que havia nas telas. A primeira coisa que a minha mãe disse foi que eram “telas muito grandes”. Ela disse-me isso com calma, mas com firmeza, e eu repeti mais ou menos da mesma forma, “telas muito grandes”, parecia quase igual a ela e, naquele dia, não perguntei mais nada. Outro dia, perguntei o que havia nas telas muito grandes, ela respondeu “Não me lembro muito bem, era pequenina, mas o que me lembro é que havia mulheres nas telas, rostos que me viam”, disse a minha mãe, e foi tudo.”[7]

[7] “Quelqu’un dit «Alors, on peut commencer à faire du cinéma comme ça, sans que rien ne semblait vous y destinée, sans même que vous le connaissiez, sans même que vous l’aimiez spécialement.» L’autre réfléchit, et soudain très inspiré, il dit : «Il y avait la grand-mère, la grand-mère maternelle.». Alors, j’ai dit «Oui». Oui, je l'ai interrompu, j’ai dit : «Oui, sans doute. Elle peignait. J’aimerais retrouver ses toiles, mais elles ont disparu dans la tourmente. J’aime à penser qu’elle peignait en cachette. Je ne sais pas si c’est complètement vrai, mais j’aime à penser ça. En cachette, parce que dans un milieu religieux, on n'a pas le droit de représenter. Dans son journal, elle l’a écrit, elle n’avait pas 18 ans, elle a écrit en polonais qu’elle ne peut confier ses pensées les plus secrètes qu’à ce journal, parce qu’elle est une femme. Alors, je me dis, j’aime à penser ça, et même si ce n’est pas vrai, ce n’est pas grave, je me dis : «C’est parce qu’elle a écrit ça que moi je n’ai même pas eu à le penser.» Je ne me suis jamais dit «Je suis une femme, donc... je ne sais pas quoi.». Un jour, j’ai demandé à ma mère ce qu’il y avait sur ces toiles. La première chose que ma mère a dit c’est que c’était de «très grandes toiles». Ça m’a plu qu’elle réponde «de très grandes toiles». Elle m’a dit ça avec calme et force, et j’ai répété un peu de la même manière «très grandes toiles». Ça disait presque tout. Et ce par-là, je n’ai rien demandé de plus. Un autre jour, j’ai quand même demandé :«Mais qu’est-ce qu’il y avait sur ces très grandes toiles?». «Je ne me souviens pas très bien, j’étais petite, ce dont je me souviens c’était qu’il y avait des femmes, sur ses toiles. Des visages. Des visages qui me voyaient.» À dit ma mère. Et c’est tout.” AKERMAN, Chantal - Cinéma de notre temps – Chantal Akerman par Chantal Akerman (00:13:45 – 00:16:14)



3. O Caderno da Menina, de Sidonie Ehrenberg (1920)



4. Jacob, Natalia, Sylviane e Chantal Akerman, Bois de La Cambre (1961)

Sidonie Ehrenberg, avó de Chantal Akerman, era uma aspirante artista, nascida na Polónia. Ehrenberg pintava apesar das restrições de género impostas pelo seu meio judaico ortodoxo. O seu marido havia deixado a Polónia rumo a Bruxelas em 1918, para onde, mais tarde, levaria a sua família. Depois dos Nazis terem invadido o país, Ehrenberg foi enviada para Auschwitz, onde foi assassinada em 1942, juntamente com o seu marido. A sua filha Natalia Leibel, nascida em 1927, tinha apenas quinze anos quando foi deportada para Auschwitz-Birkenau.

Natalia, também conhecida por "Nelly", foi viver com a sua avó depois de ter sido resgatada dos campos de concentração. Uns anos depois, casou com Jacob Akerman, também judeu, que passou a duração da guerra em clandestinidade. Em Bruxelas, Jacques trabalhava numa loja de couros e Nelly era dona de casa. No verão, a família frequentava as praias perto de Knokke-le-Zoute. Tiveram duas filhas, Chantal e Sylvaine.

Chantal Anne Akerman nasceu a 6 de junho de 1950. Filha mais velha do casal (de imigrantes), era uma estudante brilhante, mas importava-se pouco com validação académica. Faltava às aulas com frequência e encontrava abrigo no cinema local. Os seus pais mostravam-se, na sua maioria, indiferentes ao seu absentismo escolar. O seu pai importava-se mais em encontrar um marido judeu para a filha, e a sua mãe "assinava o meu boletim [das faltas] quase a dormir na cama dela" [8], como lembrou mais tarde a cineasta.

Em 1962, Chantal Akerman entrou no liceu Émile Jacqmain, onde se tornou amiga de Marilyn Watelet. Juntas assistiram a *Pierrot Le Fou*, filme de Jean-Luc Godard, que impactou Chantal a ponto de a fazer querer tornar-se cineasta. "Eu estava em Bruxelas, não gostava nada de cinema, achava que era para idiotas, tudo o que me levavam para ver era Mickey Mouse e coisas do género (...) e então vi o *Pierrot Le Fou* e tive a impressão de que falava da nossa época, do que eu sentia. (...) Não sei, mas foi

[8] "signed my report card half-asleep on her bed" LOAYZA, Beatrice – Chantal Akerman, 1968-1978: The Weight of Being



5/6/7/8. Chantal Akerman – Filmes do exame de entrada INSAS (1967)

a primeira vez que me emocionei no cinema, e de forma tão intensa, E, sem dúvida, quis fazer o mesmo com os meus próprios filmes."[9]

No verão de 1967, aos dezassete anos, realiza quatro filmes, em 8 mm, a fim de entrar no Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS), em Bruxelas, onde foi aceite em setembro, para estudar realização e fotografia e que abandona alguns meses depois. Depois dos protestos de maio de 1968, Akerman mudou-se para Paris, onde frequentou a Université Internationale du Théâtre, num estágio de 6 meses.

Akerman faz a sua primeira curta-metragem independente aos 18 anos, *Saute ma ville*. Começa com uma jovem (interpretada pela própria Chantal Akerman) a subir as escadas do seu prédio, a cantarolar uma música clássica. Assim que entra na cozinha do seu pequeno apartamento, esfrega o chão, lustra os sapatos ainda calçados, dança, prepara o jantar, bebe vinho, come, fecha a porta da cozinha com fita adesiva, abre o gás do fogão e tudo explode.

Concluídas as filmagens de *Saute ma ville*, Chantal Akerman parte para Paris. Em 1971, realizou *L'enfant aimé, ou Je joue à être une femme mariée*, interpretado pela atriz Claire Wauthion[10], que, mais tarde, também desempenharia um papel em *Je, tu, il, elle*. *L'enfant aimé* é a história de uma jovem mãe, sozinha com a filha, que confidencia a sua vida a uma amiga, novamente representada pela própria cineasta. Lava a louça, lava a roupa, dorme sestas, almoça, lava mais louça, conta à amiga que o seu

[9] "J'étais à Bruxelles, je n'aimais pas du tout le cinéma, je trouvais que c'était pour les débiles, tout ce qu'on m'avait emmené voir c'était Mickey Mouse et des choses comme ça. (...) Et puis j'ai vu *Pierrot Le* Fou et j'ai eu l'impression que ça parlait de notre époque, de ce que je sentais. (...) Je ne sais pas, mais c'était la première fois que j'étais émue au cinèma, mais alors... violemment. Et sans doute que j'ai voulu faire la même chose avec des films qui seraient les miens." GODARD, Jean-Luc e AKERMAN, Chantal – Entretien sur un Projet – 1, p.6

[10] Claire Wauthion foi uma atriz belga, conhecida pela sua contribuição ao cinema independente, nomeadamente as suas colaborações com Chantal Akerman.

marido se importa mais com o trabalho do que com ela e que não há paixão na relação, olha-se ao espelho, descreve tudo o que detesta no seu corpo. Sente que vive numa prisão de rotina infindável, apesar de insistir que tem uma vida maravilhosa.

No entanto Chantal Akerman critica o seu próprio filme posteriormente, afirmando que: "É um filme que nunca me satisfez. Apliquei-lhe ideias muito abstratas sobre recusar a edição como forma de manipulação do espectador, sem ter em conta do facto de que optar por uma filmagem em plano-sequência[11] é muito bom, mas é preciso preparar e sincronizar este tipo de filmagens com muito cuidado. Deixei que acontecesse naturalmente e não resultou."[12]

Akerman viajou, em novembro, para Nova Iorque. Aí, viveu de biscates e conheceu a diretora de fotografia Babette Mangolte, que se tornaria responsável pela fotografia dos seus primeiros filmes de longa-metragem. Frequentou assiduamente o Anthology Film Archives com Babette Mangolte, e entrou em contacto com filmes experimentais americanos. Quando entrevistada por Marsha Kinder, Akerman admitou o impacto que os filmes de Warhol, Michael Snow e Jonas Meks tiveram no seu percurso artístico: "Vi os filmes de Michael Snow e Jonas Mekas- eles abriram-me a mente para muitas coisas – a relação entre o cinema e o corpo, o tempo como o elemento mais importante no cinema, o tempo e a energia. Ver os films deles deu-me coragem para tentar algo diferente, não só fazer dinheiro. Antes de ir para Nova Iorque, por volta de 1968, achava que Bergman e Fellini eram os

[11] O uso de plano-sequência serve para designar um plano composto de vários movimentos (da câmara ou das personagens) que produzem a transformação do enquadramento inicial sem recurso a corte na montagem.

[12] "It's a film that never satisfied me. I applied very abstract ideas to it about refusing to edit as a way of manipulating the spectator, without taking into account the fact that opting for the sequence shot formula is very nice, but you have to prepare and time this kind of shot tremendously. I let it happen and it didn't work" Entrevista de Chantal Akerman com Jacques de Decker, Le Soir, 14 de janeiro de 1981






9/10/11/12. Je, tu, il, elle (1974) | 00:02:46, 00:52:13, 01:09:22, 01:23:32

melhores cineastas. Já não penso assim, porque não abordam o tempo e o espaço como os elementos mais importantes em filme."[13] Mais tarde, revelou que esta estadia em Nova Iorque foi um período extraordinário da sua vida. Em 1972, ainda em Nova Iorque, realizou *Hotel Monterey* e *La Chambre*.

Chantal Akerman realizou a sua primeira longa-metragem semiautobiográfica em 1974, baseado num texto escrito em 1968, intitulada *Je, tu, il, elle* "com três pessoas e era necessário fazer tudo sozinha"[14]. *Je, tu, il, elle* começa com a protagonista Julie, também interpretada por Chantal Akerman, isolada no quarto, num autoimposto exílio. Pouco a pouco, retira os móveis do quarto, escreve e reescreve cartas, despede-se e come açúcar com uma colher. Após sair do quarto, Julie apanha boleia de um camionista. Após uma interação sexual, o condutor expõe a sua vida e experiência, enquanto ela permanece em silêncio. O diálogo entre os dois é marcado por uma desigualdade de poder, o camionista exerce uma posição de controlo e domínio, onde partilha informações impróprias com a protagonista. Perante as circunstâncias, Julie encontra-se aprisionada e silenciada entre as paredes do camião. A terceira e última parte do filme foca-se na chegada da personagem principal à casa de uma suposta ex-namorada. Este encontro entre as duas evidencia a procura de conexão e pertença, culminando numa longa e explícita interação sexual, que enfatiza a fisicalidade e intimidade do momento.

Os trabalhos anteriores de Akerman foram ensaios de pequena escala quando comparados com *Jeanne Dielman*, que elevariam as premissas anteriores a um nível extremo e reuniriam todas as características das suas obras. A revolta contra o

---

[13] "I saw the films of Michael Snow and Jonas Mekas – they opened my mind to many things – the relationship between film and your body, time as the most important thing in film, time and energy. Seeing their films gave me courage to try something else, not just to make money. Before I went to New York, say in 1968, I thought Bergman and Fellini were the greatest filmmakers. Not anymore, because they are not dealing with time and space as the most important elements in film." KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.2

[14] "(...) j'ai fait *Je, tu, il, elle* avec trois personnes, et qu'il fallait tout faire soi-même." GODARD, Jean-Luc e AKERMAN, Chantal – Entretien sur un Projet – 1, p.15

comportamento e trabalho doméstico de uma dona de casa em *Saute ma ville*, o trémulo desconforto de estar presa em casa em *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* e *Le 15/8*.

PARTE II

11 Jeanne coloca a carta dentro do envelope, Sylvain retoma a sua leitura, Jeanne retira os óculos, mete a carta dentro da carteira, tira um chocolate e ofereceu-o ao filho, levanta-se e sai da sala, enquanto Sylvain tira o invólucro do chocolate e começa a comer. Jeanne questiona-se sobre o quê presente o poderá ser, e pergunta a Sylvain se gostaria de ir ao Canadá, enquanto Jeanne arruma a carteira, senta-se na mesa, volta a colocar os óculos, pega num dos livros do filho.

Sylvain começa: "O inimigo de Charles Baudelaire: Foi medonha tormenta a minha mocidade, /Aqui e além cortada por brilhantes sóis;/A chuva e os trovões fizeram tais estragos/Que poucos frutos rubros no jardim me sobram. /E eis-me já em pleno Outono das ideias, /Quando é preciso usar –" Jeanne ajuda, "os ancinhos...", Sylvain repete: "Quando é preciso usar os ancinhos e a pá/Pra arranjar outra vez a terra, após a cheia," Jeanne intervêm novamente, "Onde...", Sylvain continua: "Onde a água escavou, quais tumbas, grandes valas." Jeanne diz a Sylvain para repetir outra vez. "O inimigo de Charles Baudelaire. Foi medonha tormenta a minha mocidade, /Aqui e além cortada por brilhantes sóis;" Jeanne ajuda, "A chuva..." "A chuva e os trovões fizeram tais estragos/Que poucos frutos rubros no jardim me sobram. /E eis-me já em pleno Outono das ideias, /Quando é preciso usar os ancinhos e a pá/Pra arranjar outra vez a terra, após a cheia, /Onde a água escavou, quais tumbas, grandes valas."[1]

Jeanne devolve o livro a Sylvain e diz-lhe que tem cada vez mais sotaque, Sylvain responde que já consegue pronunciar o "r" como o amigo, e já ninguém goza com ele na escola, e começa a arrumar o material escolar para dentro da pasta, Jeanne diz-lhe que acredita, mas que ninguém o obrigou ir para uma escola flamenga, mas sabe que ele foi por causa do seu amigo. Sylvain levanta-se e dirige-se para a sala. Jeanne pergunta-se se ele ainda conseguirá dizer o "r" como ela.

Pega e abre o jornal, esfolheia-o, dobra-o, levanta-se, dirige-se à poltrona na sala, pega numa revista, dirige-se ao móvel da sala, pega numa mala, liga o rádio. Volta-se a sentar na mesa e tira da mala o seu projeto de tricô, começa a tricotar segundo as instruções da revista, abana a cabeça ao ritmo da música, acaba uma fileira, analisa o seu projeto, pede a Sylvain para vir ter com

[1] BAUDELAIRE, Charles – O inimigo in As Flores do Mal

ela, Sylvain aproxima-se, Jeanne encosta o painel da camisola ao torso do filho e pergunta-lhe se ele quer que fique comprido, Sylvain responde que sim e retorna para o sofá, Jeanne vira o painel e comenta que está a ficar sem lã e começa novamente a tricotar. Pára e dobra o painel, coloca-o dentro da mala, levanta-se e vai arrumá-lo ao móvel da sala. Sylvain levanta-se do sofá, desliga a luz da sala de estar e sai da sala, Jeanne pega na caixa dos óculos em cima da mesa, desliga a luz e sai da sala.

No corredor, Sylvain veste o sobretudo e pergunta à mãe se hoje é terça-feira, Jeanne responde que sim, Sylvain volta a entrar na sala e liga a luz, enquanto Jeanne veste o seu sobretudo, Sylvain desliga a luz e sai da sala, abre a porta de casa, sai, Jeanne desliga a luz e sai. Dirigem-se para o elevador, Sylvain abre as grades do elevador, ambos entram, Jeanne fecha as grades, Sylvain pressiona o botão e o elevador desce, saem do edifício e começam a andar.

12 Entram no edifício, sobem no elevador, entram dentro de casa, Sylvain fecha a porta, Jeanne desabotoa o seu sobretudo, Sylvain tira o cachecol e o sobretudo e entrega-os à mãe, dirige-se para a sala, Jeanne guarda a sua roupa e a do filho, desliga a luz do corredor, entra na sala. Sylvain tira a sua pasta do sofá, Jeanne arrasta uma poltrona para a sala de jantar, Sylvain arrasta a outra, juntos pegam na mesa de café e colocam-na ao lado do radiador, puxam o sofá e torna-se numa cama, Sylvain arranja as almofadas, Jeanne desliga as luzes, o filho senta-se na cama e liga a luz do candeeiro, Jeanne afasta uma das cadeiras da mesa e dobra a toalha, ajusta o centro de mesa e sai da sala.

13 No quarto, Jeanne penteia o cabelo, respira fundo, pousa a escova na penteadeira, veste o seu robe e abotoa-o, arruma a penteadeira, levanta-se e sai do quarto. Entra na sala, desliga o aquecedor, dá um beijo ao filho que está a ler, encaminha-se para a porta e comenta que Sylvain lê o tempo todo, sem parar, tal como o pai, Sylvain responde que a mãe já lhe tinha dito isso e pergunta-lhe de como é que ela conheceu o pai dele, Jeanne interroga-o o porquê de ele querer saber isso agora, Sylvain diz que acabara de ler a palavra milagre e pensou na tia Fernande, que sempre dizia que tinha conhecido o Jack por milagre.

Jeanne começa a contar que o pai de Sylvain veio em 1944 para as libertar, atirava pastilhas elásticas e chocolates e elas atiravam flores, conhece-o quando os americanos já tinham partido, ela morava com as suas tias porque os seus pais tinham morrido. Um dia, foi ao Bosque da Cambre com uma amiga, era um sábado, mas não se lembra como estava o tempo, a sua amiga conhecia-o, relembra ao filho que ele conhece a sua amiga, que já lhe tinha a mostrado nas fotos. Viram-se novamente um pouco, Jeanne estava a trabalhar, mas era mal paga e morar com as tias era triste, mas ela não sabia que se queria casar, mas de qualquer forma tinha de acontecer, todo mundo o fazia, era a ordem natural das coisas. As suas tias diziam que ele era um bom rapaz e tinha dinheiro, que ele a faria feliz, Jeanne ainda hesitou um pouco, mas queria muito ter a sua própria casa, sair da casa das tias e ter um filho. Depois não se lembra do que aconteceu, mas de um dia para o outro ele fez maus negócios, então casou com ele, as suas tias já não queriam, diziam que uma rapariga bonita como ela podia encontrar alguém melhor, para esperar mais um pouco que encontraria um homem que lhe daria uma vida maravilhosa, começaram a dizer que ele não era bom o suficiente, mas Jeanne não deu ouvidos a ninguém. Sylvain pergunta-lhe se o seu pai fosse feio, Jeanne teria vontade de "fazer amor" com ele, Jeanne responde que isso não importa, não faria diferença, e que "fazer amor" como Sylvain diz, era só um detalhe, teve o seu filho e o seu pai não era assim tão feio. Sylvain questiona Jeanne se ela voltaria a casar, Jeanne diz que não, não conseguiria habituar-se novamente a alguém, Sylvain pergunta nem mesmo alguém que tu amasses, Jeanne refuta essa noção, Sylvain partilha que se fosse uma mulher, não saberia "fazer amor" sem ser com alguém que amasse completamente, Jeanne responde-lhe prontamente que não há forma de ele poder saber, porque ele não é uma mulher.

Jeanne pergunta-lhe se pode desligar a luz, Sylvain responde que sim, se ela quiser, Jeanne diz-lhe para dormir bem. No quarto, Jeanne deita-se na cama, programa o despertador e cobre-se.

Jeanne desliga a luz.

SEGUNDO DIA

PARTE I

14 Jeanne liga a luz.

Jeanne levanta-se, puxa os cobertores da cama para trás, veste e abotoa o robe, abre as cortinas e a janela, desliga a luz, sai do quarto e fecha a porta. Abre a porta da casa de banho, liga a luz, entra, abre a torneira, lava as mãos, fecha a torneira, seca as mãos na toalha, desliga a luz, sai da casa de banho e fecha a porta. Liga a luz do corredor, entra na sala, liga o aquecedor, pega na roupa de Sylvain e sai da sala. Abre a porta do quarto, liga a luz, abre o armário, tira roupa, fecha a porta do armário, desliga a luz, fecha a porta. Entra na sala, pousa a roupa nos pés da cama de Sylvain, pega nos sapatos do filho e sai da sala.

15 Entra na cozinha, liga a luz, pousa os sapatos em cima do caixote do lixo, pega na chaleira e enche-a com água na torneira, coloca a chaleira no fogão, pega na caixa de fósforos e acende um dos bicos do fogão, pega nos sapatos, abre a porta do armário e retira uma taça, pousa-a na mesa, puxa uma cadeira e coloca um jornal aberto na cadeira, pousa os sapatos, pega num pedaço de cera com um pano e começa a engraxar os sapatos, pega na taça, nos sapatos e no jornal, arruma a cadeira, abre a porta do armário, arruma a taça e o jornal, sai da cozinha. Entra na sala, pousa os sapatos junto à cama.

Entra na cozinha, abre a porta do armário, tira um recipiente, coloca-o na mesa, vai ao parapeito da janela, pega no triturador, coloca-o na mesa, pega no recipiente, deita grãos de café no triturador, coloca a tampa no triturador, liga-o à tomada, tritura os grãos, retira-o da tomada, enrola o fio à volta do triturador, abre a tampa e despeja o café na cafeteira pousada no fogão, verte água por cima do filtro, dirige-se ao armário, traz uma chávena, dois pratos, o cesto do pão e o açucareiro para a mesa, volta ao armário e tira um recipiente, vai ao frigorífico, tira uma garrafa de leite, coloca-a em cima da mesa, abre a gaveta, tira uma colher e um garfo, verte novamente água na cafeteria, pousa a chaleira, abre a porta do armário, tira uma chávena, dirige-se para o fogão, desliga um dos bicos, tira o filtro do café da cafeteira, mete-lhe a tampa, verte café na chávena, bebe o café, pousa a chávena na banca, abre a termos, verte o café, fecha a termos e sai da cozinha. Entra na sala, acorda Sylvain e sai da sala.

16 Sylvain está sentado à mesa da cozinha a tomar o pequeno-almoço, Jeanne serve-lhe café, pergunta-lhe se lavou as mãos, Sylvain responde que sim, Jeanne fecha a termos, pousa-a no fogão e sai da cozinha.

17 No corredor, Jeanne está a abotoar o sobretudo de Sylvain, Jeanne dá-lhe dinheiro, Sylvain pergunta-lhe se não pode levar mais hoje, Jeanne volta-se para a sala, abre a terrina de sopa, tira dinheiro, fecha a terrina, sai da sala, dá-lhe o dinheiro e um beijo, Sylvain abre a porta, sai, Jeanne fecha a porta e desliga a luz.

18 Jeanne dobra o pijama de Sylvain, pousa o pijama e a almofada na cama, fecha o sofá. Na cozinha, Jeanne arregaça as mangas, liga a torneira, começa a lavar a louça, pousa a louça no escorredor, fecha a torneira, seca as mãos na toalha, sai da cozinha. Na cozinha, já vestida, Jeanne seca os talheres com um pano, pousa-os na mesa um a um, arrasta a cadeira, abre a gaveta, mete os talheres dentro da gaveta, fecha a gaveta, arrasta a cadeira, pousa o pano. No quarto, Jeanne pega na almofada, coloca-a no fundo da cama, ajeita os lençóis, dobra a sua camisa de dormir, coloca-a na cama com a almofada por cima, estica o edredão por cima da almofada, abre o armário, tira uma toalha, estende-a por cima do edredão, sai do quarto e fecha a porta. Jeanne entra na sala, abre a terrina da sopa, tira algum dinheiro, coloca na carteira, fecha a carteira e a terrina, sai da sala. Abre a porta de casa, sai, fecha a porta.

19 Na cozinha, Jeanne entra, pousa as compras na mesa, sai, mete o casaco no corredor, entra na cozinha, começa a tirar as compras do saco, pendura o saco, veste a bata, pega no alho francês e nas cenouras, abre o frigorífico, guarda os vegetais, fecha o frigorífico, dobra o jornal, pega no resto das compras, abre o armário, arruma as compras, fecha o armário, pega no jornal, arruma no armário, afasta a cadeira, senta-se, abre a gaveta, tira um caderno e uma caneta, abre a caixa dos óculos, coloca-os, começa a anotar no caderno os preços dos recibos, a campainha toca, Jeanne arrasta a cadeira, fecha o caderno, tira os óculos, mete-os dentro da caixa, levanta-se e sai da cozinha.

20 Abre a porta de casa, Jeanne cumprimenta a vizinha, a vizinha passa-lhe a alcofa com o seu bebé, Jeanne fecha a porta, entra na sala, pousa a alcofa em cima da mesa, sai da sala. Na cozinha, Jeanne arruma o caderno e a caneta na gaveta, limpa a mesa, abre o armário, tira dois pratos e dois recipientes, abre um, deita farinha na mesa, coloca a tampa no recipiente, abre o outro, deita pão ralado num dos pratos, coloca a tampa, pega nos dois recipientes, mete-os no armário, fecha o armário, vai ao frigorífico, tira um ovo e uma tijela, parte o ovo no lado do prato, deita a casca ao lixo, abre a gaveta, tira um garfo, bate o ovo, mete sal na mistura, abre o invólucro dos bifes, tira um, passa na farinha, tira o garfo do ovo, mete-o na banca, passa o bife no ovo, passa no pão ralado, dobra-o no lado do prato, pega no segundo bife, passa na farinha, passa o bife no ovo, passa no pão ralado, dobra-o no lado do prato, passa as mãos por água, seca na toalha, arrasta a cadeira, abre a gaveta, tira uma folha de papel de alumínio, cobre o prato com o papel, mete-os no frigorífico, verte o resto do ovo na tijela, guarda no frigorífico, pega num pano, pousa na mesa, pega num papel, despeja a farinha no papel, amassa o invólucro dos bifes, limpa a mesa com o pano. Entra na sala, vê como está o bebé, sai da sala.

Na cozinha, Jeanne abre a termos, verte café para a chávena, fecha a termos, a campainha toca, Jeanne levanta-se, sai da cozinha, entra na sala, pega na alcofa, sai da sala, abre a porta de casa, entrega o bebé à vizinha, 21 a vizinha pergunta-lhe se ela já estava a comer, Jeanne responde que não, pergunta-lhe o que é que Jeanne vai fazer hoje para a de refeição, Jeanne responde que às quartas-feiras, escalopes, ervilhas e cenouras, a vizinha partilha que ainda não tinha ideias para hoje, se fosse por ela, teria comido uma torrada, desde que começou a fumar, não tem tido tanta fome, mas as crianças precisam de comer um pouco de carne, então saiu sem saber o que fazer, havia uma longa fila no talho, todos os dias diz a si mesma que é melhor ir mais tarde ou mais cedo para não ter de esperar, mas ali ficou contente, pensou em ouvir o que as outras mulheres pediam, talvez isso lhe desse ideias. Isso desanimou-a ainda mais. Havia quem pedisse carne de porco picada misturada com vitela, então pensou que era certamente para fazer bolo de carne, mas ela já tinha feito ontem com compota de maçã, então pensou que certamente é para fazer empadão, e quando chegou a sua vez e ainda não tinha escolhido nada, então pediu rapidamente a mesma coisa que a mulher que estava com ela e acabou com um quilo de vitela por 330 francos, que vai durar pelo menos dois dias, e ninguém em

casa gosta muito de vitela e as crianças vão deixar tudo de novo, dizem que na carne de vitela já não tem vitaminas, e agora nem sequer se pode comer peixe, pode-se morrer, se ela não tivesse de ir buscá-los à escola ao meio-dia, mas o seu marido diz que eles comem mal lá e como são pequenos para a idade deles, tem de os ir buscar, mas se dependesse dela, não ia, mas na próxima semana, o seu marido vai estar fora a semana toda, ela vai sentir a falta dele, ela vai para a casa da sua mãe, que fica muito longe da escola, eles terão de ficar no refeitório, assim acostumam-se a estar com outras crianças, o seu marido não vai poder dizer nada.

Por fim, pergunta a Jeanne se o seu filho fica a comer na escola, Jeanne responde sim, desde sempre, ele não é muito exigente, o seu marido também não era muito exigente, a vizinha complementa que o seu também não, mas são todas as crianças, não há como escapar, o que se pode fazer, tem de se acostumar e relembra-se que precisa ir embora. Jeanne despede-se da vizinha e fecha a porta.

22 Na cozinha, Jeanne come uma sanduíche. No quarto, Jeanne abre a tampa do batom, aplica o batom, fecha-o, coloca-lhe a tampa, pousa na penteadeira, tira um lenço da caixa, tira o excesso do batom com o lenço, deita o lenço ao lixo, pega no pente, arranja o cabelo, pousa o pente, sela o penteado com laca, pega o espelho, verifica o seu penteado, pousa o espelho na penteadeira.

23 Na cozinha, Jeanne pega no saleiro, tempera a água das batatas, pousa o saleiro, pega na caixa de fósforos, mete o testo da panela, acende um dos bicos do fogão, a campainha toca, Jeanne desabotoa a bata, pendura-a, passa as mãos por água, limpa no pano, desliga a luz, sai da cozinha, abre a porta de casa, cumprimenta o cliente, fecha a porta.



13. jeanne no espelho

JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES






14/15/16/17. Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles (1975) | 00:03:54, 00:19:14, 01:39:35, 01:45:49






18/19/20/21. Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles (1975) | 02:13:29, 02:33:32, 03:10:09, 03:20:11

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles retrata três dias da vida de Jeanne Dielman, uma mulher viúva que vive com o seu filho adolescente, Sylvain, presa na monotonia da rotina da sua vida, dedicada a tarefas domésticas e que trabalha como prostituta dentro da própria casa para pagar as despesas. O ritmo e os rituais da sua vida quotidiana permanecem imutáveis até que, subitamente, algo muda, quando, no final de um dia turbulento e frustrante, mata um dos seus clientes. Posteriormente, nos últimos minutos do filme, Jeanne encontra-se sentada na mesa da sala com um olhar distante.

A lenta acumulação de detalhes minuciosos, precisos e ritualísticos estabelecem o ritmo do filme, sendo por vezes considerado "difícil" de ver em virtude da sua duração longa e da determinação que requer do espectador. Porém, a concentração de Akerman nas rotinas da vida desta mulher trouxe atenção para a legitimação e valorização de algo até então invisível no cinema, mas também na sociedade em geral, o trabalho doméstico. "Os trabalhos domésticos a que está votada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo."[16]

Chantal Akerman não criou o seu trabalho centrado nas mulheres por preocupação ou conveniências políticas, nem gostava de ser associada à palavra "feminista"; os seus filmes vinham simplesmente do lugar onde vivia, do que conhecia, via e experienciava. Admite, compreender a importância de *Jeanne Dielman* muitos meses depois de o ter acabado de rodar: "Não dá para saber que efeito um filme vai ter, mostrar a armadilha pode provocar revolta. Não sei qual é a alternativa. O importante é o estilo, a forma. Isso mostra que toda a gente tem condicionamentos. A atenção que dedico aos gestos desta mulher são muito

[16] "Because housework alone is compatible with the duties of motherhood, she is condemned to domestic labour, which locks her into repetition and immanence; day after day it repeats itself in identical form from century to century; it produces nothing new." BEAUVOIR, Simone de - The Second Sex, p.75

positivos, para mostrar que alguém a lavar a louça também pode servir de inspiração, isso é positivo."[17] No início, considerou que estava só a contar três dias de vida de uma mulher, posteriormente apercebeu-se de que era um filme sobre a ocupação do tempo, sobre angústia, fazer as tarefas de forma a evitar a confrontação do problema fundamental, o de existir.

Marsha Kinder, que entrevistou Chantal Akerman e escreveu as suas reflexões sobre *Jeanne Dielman* para o jornal *Film Quarterly*, aprofunda a ideia de que o estilo cinematográfico alternativo de Chantal Akerman expressa uma perspetiva e sensibilidade feminina, mostrando que os outros filmes posteriores aos de Akerman, de outros realizadores, mais especificamente realizadores masculinos, foram restringidos por um ponto de vista masculino. Apesar das limitações existentes na criação de *Jeanne Dielman*, Akerman e a sua equipa constituída inteiramente por mulheres fornecem uma perspetiva feminista radical que enriquece a nossa perceção do mundo.[18]

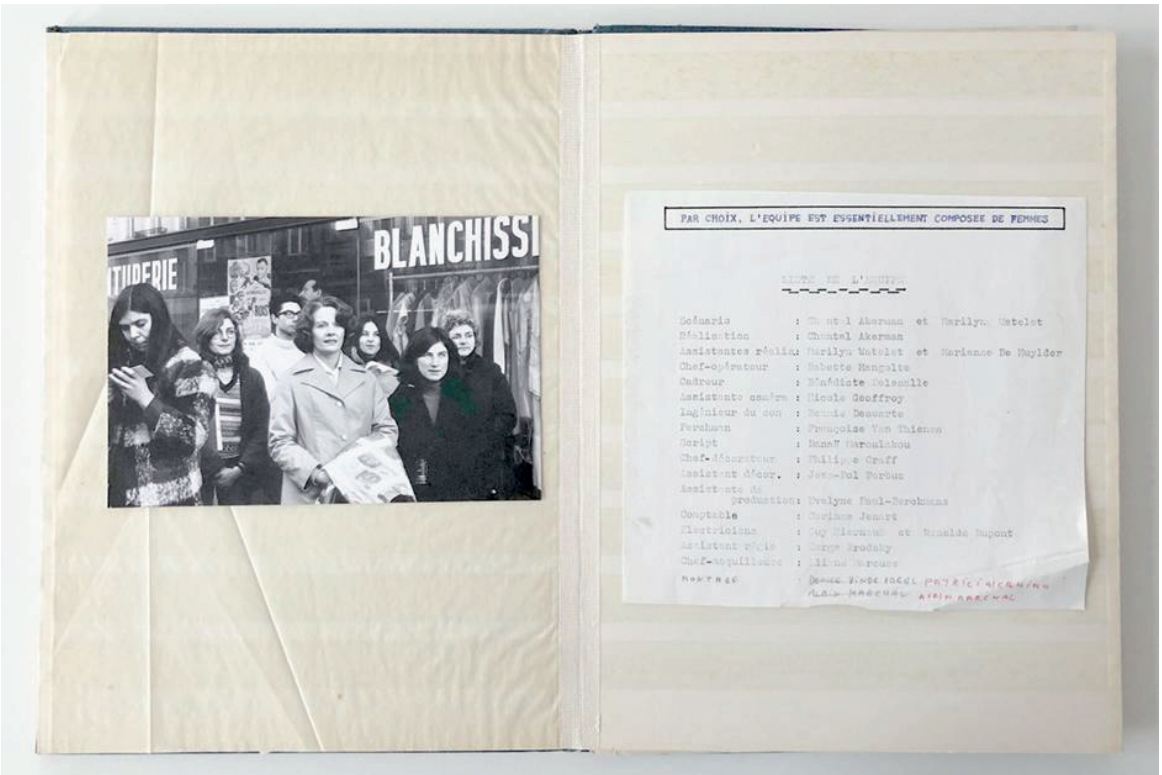
Chantal Akerman descreveu o ambiente mais difícil quando *Jeanne Dielman* foi exibido pela primeira vez na secção de Director's Fortnight em Cannes, enquanto ela e Delphine Seyrig estavam sentadas no fundo da sala de cinema a ouvir os assentos a bater à medida que o público saía da sala. No entanto, ela acabou por acrescentar: "No dia seguinte, cinquenta pessoas convidaram o filme para festivais. E eu viajei com ele por todo o mundo. No dia seguinte, já era conhecida como cineasta, mas não como uma cineasta qualquer. Aos vinte e cinco anos, deram-me a entender que eu era uma grande cineasta. Foi gratificante, claro, mas também inquietante, porque perguntava-me como é que poderia fazer melhor. E não sei se consegui."[19]

---

[17] "You can't tell what effect a film will have, to show the trap may bring a revolt. I don't know the alternative. The important thing is the style, the form. It shows everybody has conditioning. The attention I show to this woman's gestures is very positive, to show that someone doing the dishes can also be used for art, that is positive." KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.2

[18] KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.2

[19] "The next day, fifty people invited the film to festivals. And I traveled with it all over the world. The next day, I was on the map as a filmmaker but not just any filmmaker. At the age of twenty-five, I was given to understand that I was a great filmmaker. It was pleasing, of course, but also troubling because I wondered how I could do better. And I don't know if I have." Chantal Akerman on Jeanne Dielman - Entrevista com Chantal Akerman, Criterion DVD, 2009



22. Delphine Seyrig e Chantal Akerman no set de *Jeanne Dielman* | Fondation Chantal Akerman

Marsha Kinder também reflete sobre a carreira de Akerman após a criação de *Jeanne Dielman* e admite que a cineasta continuou a fazer muitos filmes excelentes, mas nada extraordinário como *Jeanne Dielman* se repetiu, sugerindo que esse fenómeno e "irrepetibilidade", se pode dever à forma como o filme capta o espírito da cinematografia feminina da época. Embora as qualidades extraordinárias de Akerman como cineasta tenham feito do filme o que ele era e é, a consciência e as possibilidades associadas ao cinema experimental, que Akerman viu em Nova Iorque e ao feminismo dos anos 70, em França, foram uma parte essencial da sua base.[20]

Delphine Seyrig, atriz e ativista francesa, mostrou-se interessada pelo papel de Jeanne assim que teve conhecimento da primeira versão do argumento, então intitulado *// vogue vers l'Amérique*, escrito com a colaboração de Marilyn Watelet, mas que Chantal Akerman recuperou e modificou, ao afirmar que escreveu o filme numa só noite, "O filme inteiro surgiu-me num segundo. Suponho que tenha vindo das minhas memórias de todas as mulheres da minha infância, do meu inconsciente. Sentei-me e escrevi-o sem hesitação, sem dúvidas. O mesmo aconteceu quando realizei o filme. Fiz tudo com ferocidade. Isso nota-se no filme. Sabia exatamente o que filmar e onde colocar a câmara."[21]. Ainda que a narrativa se foque numa mulher da geração de Nelly, sua mãe, presa nas convenções que conseguiu evitar, Akerman admite que "Não fugi da minha mãe. Este é um filme de amor dedicado à minha mãe. É uma homenagem a este tipo de mulher, dá-lhe "um lugar ao sol".".[22]

---

[20] MULVEY, Laura – A Neon, a Soup Tureen: The Jeanne Dielman Universe, p.25

[21] "the whole film came to me in one second. I suppose it came from my memories of all the women in my childhood, from my unconscious. I sat down and wrote it with no hesitation, no doubts. The same was true when I made the film. I did it like a bulldozer. You can feel it in the film. I knew exactly what to shoot and where to put the camera." KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.3

[22] "I didn't escape from my mother. This is a love film to my mother. It gives recognition to that kind of woman, it gives her "a place in the sun"." Ibidem

A atriz principal, Delphine Seyrig, em meados da década de 1970, esteve profundamente envolvida nos movimentos feministas e de profissionais de sexo franceses, tendo sido signatária do *Manifesto das 343* [23], em 1971, admitindo publicamente ter tido um aborto ilegal e esteve presente durante a greve das prostitutas[24] em Lyon, em 1975. No entanto, o papel de Jeanne revelou ser um dos mais desafiantes para Seyrig; sendo uma atriz de renome, a interpretação de uma dona de casa era-lhe pouco familiar, tendo a própria discutido com Marsha Kinder as sensações e reflexões que emergiram na interpretação de Jeanne: "Neste papel, experienciei coisas que tenho tentado fugir toda a minha vida. O mais difícil para mim foi *não* expressar qualquer revolta ou agressividade. À medida que me transformava na Jeanne Dielman, percebi como é fácil ser uma mulher assim. As mulheres são muito maleáveis, todas desempenham papéis, não apenas as atrizes; adaptam-se mais facilmente do que os homens. Senti que esta experiência nunca tinha sido mostrada antes. Nenhum homem poderia ter feito este filme; é um filme totalmente feminino."[25]

A equipa de rodagem era maioritariamente composta por mulheres, um facto notável no contexto cinematográfico e social da época. O próprio título do filme menciona o endereço exato do edifício onde viviam, na altura, as tias de Chantal Akerman, e onde foram filmados os planos exteriores, conferindo ao filme uma dimensão autobiográfica e documental.[26] Delphine Seyrig expande sobre as diferenças de trabalhar num set composto por homens ou por mulheres: "Uma mulher é uma estranha num mundo

---

[23] *Manifesto das 343* foi uma declaração escrita por Simone de Beauvoir, publicada na revista francesa *Le Nouvel Observateur*, em 1971, e assinada por 343 mulheres que admitem ter tido um aborto, expondo-se assim a processo criminal, visto que o aborto era proibido em França naquela época. Este manifesto levou à legalização do aborto até às primeiras dez semanas, bem como ao acesso à contraceção gratuita.

[24] *Greve das prostitutas* teve início a 2 de junho de 1975, durou 8 dias, e foi um movimento histórico de protesto onde mais de uma centena de trabalhadoras do sexo ocuparam a Igreja de Saint-Nizier, para protestar contra a violência policial, a repressão e o assédio que sofriam.

[25] "In this role I experienced the things I've been trying to get away from all my life. What was most difficult for me was *not* to express any revolt or aggression. As I became Jeanne Dielman, I realized how easy it is to be a woman like that. Women are very malleable, they all play roles, not just actresses; they adapt more easily than man do. I felt this experience has never been shown before. No man could have made this film; it is a totally feminine film." KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.2

[26] RASSEL, Laurence – Chantal Akerman – Travelling (Exposição)

exclusivamente masculino – a indústria cinematográfica. Queria estar rodeada de mulheres nesta parte para não me comportar de forma diferente daquela que teria como Jeanne Dielman. Há uma diferença na forma como se anda quando se está numa sala cheia de homens em vez de numa sala cheia de mulheres - não te despes da mesma forma, não te lavas da mesma forma, nem te penteias da mesma forma. Era importante que eu estivesse a ser vista por mulheres enquanto trabalhava."[27]

O filme está dividido em três partes, como três fases de um ritual que são desencadeadas por títulos no final de cada parte ("fin du premier jour" e "fin du deuxième jour"). Os procedimentos estandardizados de Akerman na posição da câmara e na montagem do cenário parecem seguir rigorosamente a lógica da rotina de Jeanne. Da primeira vez, Akerman mostra as sequências na sua totalidade, como por exemplo, Jeanne a tomar banho, onde vemos o processo completo. Na segunda vez, a ação começa quando Jeanne já está vestida e a lavar a banheira, mas o espectador entende a ação na sua totalidade. Isto também auxilia na rutura desta rotina e o espectador percebe que algo mudou.

Aos noventa minutos, o filme perde o sistema previamente estabelecido de edição e paradigmaticamente as atividades da rotina são interrompidas. Na primeira parte, Akerman estabelece a sequência de Jeanne a completar as suas atividades, sai de cena, desliga as luzes e só depois é que passa para outro cenário. A partir daqui Akerman corta *in medias res*[28], enquanto Jeanne está ainda na cozinha ou quando se está a dirigir para a porta.

---

[27] "A woman is a foreign in an all-male world – the film industry. I wanted to be surrounded by women in this part so that I wouldn't behave in any way other than I would as Jeanne Dielman. There is a difference in the way you walk when you are in a room full of men rather than a room full of women – you don't undress the same way, wash the same way, or brush your hair the same way. It is important that I be looked at by women while working." KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.6

[28] *in medias res* é uma técnica narrativa onde a história começa no meio da ação, em vez de no início.



23. Rotina quotidiana de Jeanne



24. Da cozinha para a sala



25. Do quarto para a cozinha

Quando Jeanne fecha a porta a seguir ao segundo cliente e, com o cabelo despenteado encontra as batatas queimadas, entendemos que algo mudou. A posição da câmara também muda. Pela primeira vez, a câmara posiciona-se no forno, voltada para a porta. Permanece aqui alguns segundos antes de Jeanne entrar; perturbada, pára, sai da cozinha, vai ao corredor, pára de novo e volta para a cozinha. Jeanne começa uma *"coreografia de ansiedade"*. Ela não sabe o que fazer com as batatas queimadas ou com (o facto de) ter deixado queimar as batatas.[29] Na lógica de Jeanne, a evidência das batatas queimadas tem de desaparecer completamente e o menu do jantar tem de ser restabelecido desde o início.

A abordagem na realização do espaço de Akerman também é radical, tendo a própria descrito como "essencialista e muito estilístico, distante e quente."[30] Esta escolha formal não é arbitrária; através da altura baixa da câmara, filmado pela altura correspondente da cineasta, sempre a um nível de quem via a mãe e as tias a executar estas mesma tarefas domésticas, criando ilusões de linhas perspéticas convergentes num ponto central dentro do enquadramento, reforça simultaneamente a sensação de ordem geométrica do espaço doméstico e a posição da mulher dentro dele, mas também, revela um espaço e distâncias confortáveis onde as personagens entram e saem.

O mesmo se pode dizer respetivamente às relações interpessoais em *Jeanne Dielman.* Uma distância emocional permeia todas as relações de Jeanne, nomeadamente com o filho Sylvain e com a sua irmã Fernande, cuja presença se materializa apenas através da carta lida por Jeanne, num tom monótono remetente à "prática litúrgica da salmodia"[31] judaica, com a vizinha,

---

[29] "Jeanne starts one of cinema's greatest choreographies of displaced anxiety: she doesn't know what to do with (the fact of) the burned potatoes." MARGULIES, Ivone – Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, p.76

[30] "essentialist and very stylized, distanced and warm" KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.5

[31] "the liturgical practical of psalmody" MARGULIES, Ivone – Nothing Happens – Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, p.193

interpretada por Chantal Akerman, e com clientes. Jeanne move-se através destas relações como se cada interação fosse mais uma tarefa a cumprir na sua meticulosa rotina.

O diálogo com a vizinha, interpretada por Akerman, à porta de casa é revelador neste contexto. Consegue-se ouvir através da porta entreaberta a sua voz, mas o seu rosto ou corpo não nos é dado a conhecer. A cena apresenta a mesma disjunção entre uma voz, um excesso de informação e uma entrega monótona que dissocia o discurso da falante. Ivone Margulies, em *Nothing Happens*, defende que "(...) concentra, até ao ponto da hipérbole, a trivialidade das decisões quotidianas de uma mulher. Este é, sem dúvida, o principal exemplo em que percebemos a vida de Jeanne tal como é partilhada por outras mulheres. A representação distorcida que Akerman faz uma identidade coletiva revela a forma radical como ela redistribui o peso da sua narrativa e a importância das suas personagens, conferindo a Jeanne uma presença que acaba inevitavelmente por ser vista como representativa."[32]

A escolha formal de Akerman em não revelar a vizinha, reduzindo-a a uma voz sem corpo, é um modo de a cineasta mostrar como ela entende como as donas de casa são invisíveis para a sociedade. São ouvidas, mas não são realmente vistas, as suas preocupações são trivializadas, mesmo quando lhes dissipam a vida inteira. Como quando a vizinha preferia que os filhos comessem na escola, porque fazer o almoço tiraria-lhe muito tempo para outras tarefas que tem de fazer, mas o seu marido não concorda. A vizinha torna-se uma réplica semi-ausente da complexidade inscrita em Jeanne, duas mulheres presas no mesmo sistema, colegas no trabalho doméstico.

[32] "(...) it concentrates to the point of hyperbole the triviality of a woman's quotidian decisions. This is certainly the principal instance in which we perceive Jeanne's life as it is shared by other women. Akerman's skewed representation of a collective identity reveals how radically she redistributes the weight of her narrative and the valence of its characters, giving Jeanne a presence that inevitably comes to be seen as representative." MARGULIES, Ivone – Nothing Happens – Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, p.130

Nunca casuais, cada um dos monólogos do filme é particularmente estranho e prolongado. A carta da irmã Fernande onde é referida a morte do marido de Jeanne e onde Jeanne é pressionada para se casar novamente, e o monólogo em que Sylvain revela à mãe, antes de irem dormir que fingia ter pesadelos durante a noite para que a mãe dormisse ao seu lado, assim o seu pai não tinha a possibilidade de ter relações sexuais com Jeanne, algo que remete para o *complexo de Édipo* [33], sendo uma tentativa extensa e verbosa de atenuar os encontros sexuais de Jeanne. Estes monólogos funcionam como tensões que permanecem não-ditas, mas que atravessam toda a estrutura familiar e social em que Jeanne existe.

A omissão mais importante é a ausência à interioridade de Jeanne. Não há narração, monólogo, inserções subjetivas e o diálogo é mínimo. Apenas é dado a conhecer ao espectador circunscreve-se à sua superfície exterior, de forma a compreender o seu comportamento e a sua experiência. Aprende-se a reconhecer sinais subtis, uma mecha de cabelo solta ou o aumento do ritmo dos seus passos. Quando Jeanne está em silêncio e sozinha, sentada numa poltrona, respirando mais rápido do que o normal e movendo os olhos rapidamente, sabe-se que ela está a tentar desesperadamente pensar em algo para fazer.[34] Akerman cultiva o invisível, nas suas próprias palavras, "para dizer o máximo, mostra-se o mínimo"[35]. Não há flashbacks do passado, apenas algumas fotografias sempre vistas à distância. Exceto por um passeio pelo quarteirão e algumas idas às compras, Jeanne e a câmara ficam confinadas ao pequeno apartamento, e o mundo exterior deve ser percebido por meio de sombras tremeluzentes nas paredes e nos móveis e dos ruídos do trânsito que se infiltram na sua vida limitada.[36]

---

[33] *Complexo de Édipo* – conceito defendido pelo psicanalista Sigmund Freud, que se refere a uma fase de desenvolvimento psicossexual da criança, em que ela começa a sentir desejo pela mãe e ódio e ciúme do pai.

[34] KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.6

[35] "to say the most, you show the least" Idem., p.5

[36] Ibidem, p.5



26. Na hora da morte



27. Do corredor para o quarto

Jeanne Dielman auxiliou na compreensão da sistemática desvalorização social que as mulheres, especialmente mães, enfrentam e enfrentaram durante séculos sem remuneração económica e social. O trabalho reprodutivo, abarcando todas as atividades domésticas, é reivindicado por autoras feministas como o trabalho absolutamente necessário para sustentar a vida humana e criar as futuras gerações dos tais trabalhos produtivos. "O conceito remonta a Marx, que distinguiu o trabalho produtivo das fábricas do trabalho não remunerado que reproduz a mão-de-obra. Para que o capitalismo sobreviva, os trabalhadores têm de ser alimentados de um dia de trabalho para o outro, e as futuras gerações de trabalhadores têm de nascer e ser criadas. Cozinhar ou preparar comida, limpar e cuidar da casa, cuidar de idosos ou doentes, e criar de crianças são todas formas de trabalho que tornam possível a sucessão de gerações."[37]. Historicamente, são responsabilidades interligadas atribuídas às mulheres que perpetuam uma carga física, emocional e psicológica poucas vezes partilhada.

O trabalho doméstico não tem princípio nem fim, é coextensivo com a vida de Jeanne. Jeanne acorda e começa a trabalhar, trabalha até se ir deitar, acorda novamente para recomeçar. Todo é trabalho, em função do seu filho e dos clientes.

Há um paralelismo fundamental no filme: enquanto as cenas sexuais são omissas para representar a passagem do tempo, sugerindo uma temporalidade definida que é implícita no trabalho sexual, as cenas do quotidiano doméstico beneficiam de um tratamento particularmente extenso, filmadas em tempo real, sugerindo uma temporalidade indefinida e contínua.

As cenas sexuais são sistematicamente escondidas do filme, aparecem excecionalmente diferentes das tarefas domésticas de Jeanne. Existe, contudo, uma exceção crucial, a cena no final do terceiro dia, em que vemos Jeanne com um cliente no quarto. Esta exceção não é arbitrária, marca o momento de rutura definitiva na estrutura do filme e na vida da protagonista. Jeanne despe-

---

[37] "The concept comes from Marx, who distinguished the productive labor of the factory form the unpaid work that reproduces labor power. For capitalism to survive, workers must be nourished from one workday to the next, and future generations of workers must be born and raised, Cooking or preparing food, cleaning and maintaining the home, caring for the elderly or the sick, and raising and looking after children are all forms of labor that make possible the flow of generations." CALLACI, Emily – Seizing the Means of Reproduction

se à frente do espelho, antes de se deitar na cama com o corpo do cliente sobre o seu. Após o clímax, Jeanne volta a vestir-se à frente do espelho, pega numa tesoura que tinha deixado no quarto antes de ser interrompida pela chegada do cliente, e esfaqueia o cliente, usando todo o peso do próprio corpo numa ação simultaneamente violenta e mecânica.

O espelho é usado duas vezes para enquadrar Jeanne, antes e depois do orgasmo, o que evidencia a operação de uma falsa repetição, numa tentativa de sugerir a natureza ritualística dos seus gestos. Jeanne vê-se a despir-se, depois vê-se a vestir novamente, como se estas ações fossem simétricas, como se nada tivesse mudado. Mas algo mudou irrevogavelmente.

Esta sequência é frequentemente interpretada como o momento em que Jeanne se torna "consciente da sua posição na sociedade patriarcal"[38], é compreendido que Jeanne mata o cliente porque, "o clímax é entendido como uma libertação de "prazer reprimido""[39]. Esta experiência desestabiliza todo o sistema de controlo e repressão que sustenta a sua existência.

A tesoura deixada, inadvertidamente no quarto sugere que o homicídio não foi premeditado, mas um ato impulsivo nascido da acumulação de tensões que o filme documenta meticulosamente ao longo de três dias. A tesoura, um objeto doméstico, transforma-se numa arma, marcando a implosão do sistema que mantinha Jeanne em funcionamento.

Na realidade, o trabalho sexual não é diferente das tarefas domésticas de Jeanne. As cenas de domesticidade e as cenas sexuais são diferentes apenas na forma, mas são duas faces do mesmo trabalho reprodutivo. O trabalho doméstico é historicamente invisível, é o trabalho que Akerman mostra explicitamente, enquanto a prostituição é o trabalho em que a mulher está exposta, e a sua sexualidade é utilitária, é o trabalho que Akerman não mostra explicitamente. Ambos são desvalorizados e definem a posição

[38] "aware of her position in patriarchal society" MARGULIES, Ivone - Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, p. 5

[39] "the climax is understood as a release of "repressed pleasure"" Idem., p.95

de Jeanne na sua estrutura económica e social. Esta continuidade é crucial para compreender a violência não como uma explosão irracional de consciência súbita, mas como um colapso inevitável de um sistema patriarcal insustentável de exploração e alienação.

O tema do trabalho doméstico já explorado em filmes anteriores de Chantal Akerman, nomeadamente em *Saute ma ville* e *L'enfant aimė*. Em *Saute ma ville*, Akerman entra no seu prédio a correr pelas escadas, numa corrida com o elevador, enquanto cantarola uma melodia clássica. Entra pela porta das traseiras do pequeno apartamento, e na cozinha inicia a rotina doméstica. O filme conta com a própria realizadora como protagonista, a executar uma série de tarefas, numa progressiva desordem que culmina no suicídio da personagem. O primeiro filme da sua carreira cinematográfica que estabelece imediatamente a ligação "casa-mãe-tarefas domésticas[-morte]"[40], *Saute ma ville* precede *Jeanne Dielman* ao terminar com morte, no final do trabalho doméstico. Ivone Margulies, em *Nothing Happens* , argumenta que "*Saute ma ville* é *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) em fúria."[41]

Por outro lado, *L'enfant aimé* evidenciou a ligação entre a casa e o trabalho doméstico, mas excluiu a morte, revelando o desenvolvimento da filmografia de Akerman. Seguiu uma trajetória lógica para o território materno, uma jovem mãe, sozinha com a filha, que confidencia com a sua amiga a sua vida, presa na sua rotina doméstica e num casamento sem paixão. Simultaneamente, também define a separação e distância entre a realizadora, o espectador e as personagens, tanto na posição da câmara fixa como no ponto da narrativa.

---

[40] "home-mother-housework[-death]" AUBENAS, Jacqueline – News from Chantal, The Maternal Territory and the Novelistic Landscape in Chantal Akerman Travelling, p. 18

[41] "*Saute ma ville* is *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) run amok." MARGULIES, Ivone – Nothing Happens – Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, p.1

Os filmes, até *Jeanne Dielman*, abordam sobretudo temas como a distância, descoberta do mundo, dos outros, da sexualidade, de uma vida pessoal. A evolução de *Saute ma ville* e *L'enfant aimė* para *Jeanne Dielman* revelou o amadurecimento do pensamento cinematográfico de Akerman, a passagem de uma linguagem expressionista e caótica para uma linguagem metódica do quotidiano doméstico.

Em *Je, tu, il, elle* e *Jeanne Dielman*, Akerman explora o tema da sexualidade de forma completamente distinta. Em *Jeanne Dielman*, o sexo é o seu trabalho, o trabalho remunerado da sua rotina de trabalho doméstico, enquanto em *Je, tu, il,* elle existem duas experiências de intimidade, no camião com o motorista e no quarto com a ex-namorada. São contrastantes, porém igualmente tratadas com franqueza, sem clichés tradicionais ou hipersexualização do cinema. Enquanto o momento com o camionista é apático, frio e desinteressante, o momento com a ex-namorada é intenso e carnal.

Na terceira parte, o envolvimento e absorção das duas mulheres, dentro do espaço narrativo, são absolutos. A cineasta amplia os sons dos corpos a colidir, os lençóis a remexer, tornando a cena sexual concreta e estilizada. Sendo uma sequência difícil de ver, uma sensação de estar a invadir um momento puramente íntimo e carnal entre as duas personagens. Os sons desconfortantes e a câmara fixa distante qualificam a assimilação de Akerman na cena, situam a sua presença autoral, dividida entre executar e dirigir a ação. Akerman deixa a protagonista e o espectador, sem explicações ou uma conclusão clara, num estado contínuo de procura de identidade e conexão.

Depois destes primeiros filmes que exploram tais temas de forma experimental, a mãe voltou a ser central, marcando um progresso na sua abordagem, uma dinâmica do lugar que ocupa. Em *Jeanne Dielman*, observam-se os seus gestos, em *News From Home*, ouve-se as suas palavras e em *Les rendez-vous d'Anna*, a mãe é colocada em cena.

PARTE II

24 Jeanne recebe o casaco do cliente, pendura-o, dirigem-se para o quarto, Jeanne abre a porta, ambos entram, o cliente fecha a porta. Entardece. O cliente abre a porta, sai, Jeanne desliga a luz, sai, fecha a porta, ambos dirigem-se para a entrada, Jeanne tira o casaco do cliente do cabide, dá-lhe o casaco, ele veste o casaco, Jeanne liga a luz, ele dá-lhe o dinheiro, diz-lhe "até quarta-feira", abre a porta, sai, Jeanne fecha a porta e desliga a luz.

25 Jeanne entra na sala, liga a luz, abre a terrina da sopa, coloca o dinheiro, desliga a luz, sai da sala. Abre a porta do quarto, entra, acende a luz do quarto, abre as cortinas e a janela, tira a toalha de cima da cama, sai do quarto, fecha a porta. Abre a porta da casa de banho, liga a luz, mete a toalha do cesto da roupa, desliga a luz. Abre a porta do quarto, fecha a porta, arranja a cama, sai do quarto. Abre a porta da casa de banho, liga a luz, fecha a porta. 26 Jeanne torce o excesso de água do pano, pega no detergente, começa a limpar a banheira, lava o pano na água, fecha a torneira, arruma o detergente, coloca o pano a secar na torneira e sai da casa de banho.

27 Jeanne abre a porta da cozinha, acende a luz, entra, sai, desliga a luz da casa de banho, entra na cozinha, desliga o bico do fogão, abre a panela, para.

Jeanne pega na panela, dirige-se para a mesa, vira-se para o lava-louça, dirige-se para a mesa, dirige-se para o fogão, sai da cozinha, pousa a panela no chão, abre a porta da casa de banho, liga a luz, entra, sai, pousa a panela no chão, desliga a luz, fecha a porta, pega na panela, entra na cozinha, pousa a panela no lava-louça, pega no escorredor, passa as batatas da panela para o escorredor, deita as batatas queimadas ao lixo, abre o armário, fecha o armário, pondera, sai da cozinha. Abre a porta do quarto, desliga a luz, fecha a janela e cortina, sai, fecha a porta. Entra na cozinha, abre a porta da marquise, pega no saco das batatas, fecha a porta, senta-se na cadeira, abre o saco, tira uma batata, fecha o saco, levanta-se, desliga a luz, sai da cozinha, fecha a porta. Veste o casaco, abre a porta de casa e sai.

28 Jeanne abre a porta de casa, entra, fecha a porta, abre a porta da cozinha, entra, sai, tira o casaco, pendura-o, entra na cozinha. Jeanne descasca as batatas.

29 Sylvain abre a porta de casa, entra, liga a luz do corredor, entra na sala, sai, chama pela mãe, entra na cozinha, cumprimenta Jeanne, diz-lhe que está despenteada, Jeanne responde que deixou as batatas cozerem demais, levanta-se, passa as mãos por água, Sylvain desbotoa o sobretudo, Jeanne seca as mãos, pega no cachecol e sobretudo do filho, sai da cozinha, entra na sala, fecha a terrina de sopa, sai da sala, pendura a roupa do filho, Sylvain sai da cozinha, entra na sala, Jeanne desliga a luz do corredor, entra na cozinha.

30 Jeanne e Sylvain estão na sala a comer a sopa, Sylvain está a ler, Jeanne pede-lhe para parar de ler enquanto está a comer, Sylvain vira o livro, acabam de comer a sopa, Jeanne limpa a boca com o guardanapo, pega nos pratos, levanta-se e leva os pratos de sopa para a cozinha. Entra na cozinha, pousa os pratos, sai da cozinha. Diz ao Sylvain que terão de esperar um pouco mais, entra na sala, explica que deixou a carne e os legumes em lume brando, senta-se, Sylvain vira o livro, começa a ler. Jeanne levanta-se, sai da sala, entra na cozinha, sai da cozinha, volta-se a sentar, diz que só falta mais um minutinho, Jeanne espera.

Jeanne comenta que poderia ter feito puré, mas vão comer amanhã. Jeanne espera. Jeanne afirma que Sylvain deve estar com fome, deve estar com muita fome porque teve aula de natação esta manhã, Sylvain diz que não foi, o Yan também não foi, Jeanne pergunta porquê, Sylvain explica o Yan não foi, para ficar com ele, Sylvain disse que estava com dor de cabeça, ficaram na enfermaria, era o dia do exame, Jeanne repreende Sylvian dizendo que não gosta que ele faça isso. Comenta que devia responder à tia Fernande e que as batatas já devem estar cozidas, levanta-se, sai da sala.

Na cozinha, Jeanne serve os pratos, desliga o fogão, apercebe-se de que tem a colher na mão, mete a colher dentro da panela, pega nos pratos, desliga a luz e sai da cozinha. Jeanne entra na sala, oferece o prato ao Sylvain, senta-se à mesa e começam a comer.

31 Jeanne devolve o livro a Sylvain, Sylvain começa a arrumar o material escolar, Jeanne tira da carteira um chocolate, dá ao filho, Sylvain aceita, levanta-se, Jeanne tira os óculos, pousa-os na mesa, Sylvain senta-se no sofá a ler, Jeanne levanta-se, pega num bloco de notas, senta-se, mete os óculos, tira uma caneta da carteira, pensa, escreve, pensa, Sylvain pergunta à mãe se não vai ligar o rádio hoje, Jeanne responde que sim, levanta-se, liga o rádio, volta-se a sentar, pega na caneta, arranca uma folha, dobra-a, começa a escrever numa folha nova, pára. Sylvain pergunta-lhe o que se passa, talvez seja o rádio, Jeanne responde sim, talvez seja a cantora, não sabe o que responder ao convite da irmã, fecha o bloco de notas, pega no jornal, começa a esfolhear o jornal, dobra-o, pousa-o na mesa, levanta-se, volta-se a sentar na mesa e tira da mala o seu projeto de tricô, começa a tricotar segundo as instruções da revista, pára, dobra o seu projeto, arruma-o na mala, Sylvain pergunta se não é melhor não saírem esta noite, já jantaram tão tarde, Jeanne responde que sim, levanta-se e vai arrumar a mala ao móvel da sala, acende o aquecedor, Sylvain levanta-se, desliga o rádio e a luz, sai da sala. Sylvain abre a porta de casa, Jeanne veste o casaco, desliga a luz e saem.

32 Jeanne entra na sala, desliga o aquecedor, senta-se na cama do filho, que está a ler, comenta que se ele quiser pode voltar mais cedo amanhã, pode lanchar aqui com o Yan, Sylvain partilha que acha que o Yan está apaixonado pela enfermeira, ele não apanhou o elétrico com ele hoje, disse que tinha coisas para fazer, mas quando o elétrico passou novamente pela escola, ele viu que o Yan não tinha ido embora.

Ele comprou um livrinho que explica muitas coisas, a duração do clímax e do orgasmo, ele diz que, na idade dele, é hora de se interessar por mulheres, mas ele não quer uma criança, ele diz que o sexo de um homem é como uma espada, mas Sylvain pensou que uma espada deveria doer, então Yan disse que é como o fogo, então onde é que está o prazer, Jeanne levanta-se e diz-lhe que não adianta falar sobre isso, Sylvain continua, diz que foi o Yan que lhe contou tudo quando tinha dez anos, Sylvain perguntou-lhe "O que é que o pai faz à mãe?". Durante meses, odiou o pai por isso e quis morrer, quando ele morreu, achou que era um castigo de Deus e agora nem acredita mais em Deus, ele também lhe disse que não era só para lhe fazer mal, então começou a ter pesadelos à noite para chamar a mãe, assim ela ficava perto dele e o pai não tinha a possibilidade de se forçar sobre

ela. Jeanne diz-lhe que estava errado em se preocupar e que vai desligar a luz, Sylvain responde que sim, se ela quiser, chama-a, Jeanne interrompe-o dizendo que já é muito tarde e que durma bem.

33 No quarto, Jeanne deita-se na cama, programa o despertador e cobre-se.

Jeanne desliga a luz.

TERCEIRO DIA

PARTE I

34 Jeanne liga a luz.

Jeanne levanta-se, puxa os cobertores da cama para trás, veste e abotoa o robe, esquecendo-se do segundo botão, abre as cortinas e a janela, desliga a luz, sai do quarto e fecha a porta. Abre a porta da casa de banho, liga a luz, entra, abre a torneira, lava as mãos, fecha a torneira, seca as mãos na toalha, sai da casa de banho. Entra na sala, sai da sala, entra na casa de banho e desliga a luz. Liga a luz do corredor, entra na sala, liga o aquecedor.

Entra na cozinha com os sapatos de Sylvain na mão, liga a luz, pousa os sapatos em cima do caixote do lixo, pega na chaleira e enche-a com água na torneira, coloca a chaleira no fogão, pega na caixa de fósforos e acende um dos bicos do fogão, pega nos sapatos, abre a porta do armário e retira uma taça, pousa-a na mesa, puxa uma cadeira e coloca um jornal aberto na cadeira, pousa os sapatos, pega num pedaço de cera com um pano e começa a engraxar os sapatos, deixa cair a escova, apanha-a e continua a engraxar, pega na taça, nos sapatos e no jornal, arruma a cadeira, pousa os sapatos no caixote do lixo, abre a porta do armário, arruma a taça e o jornal, lava as mãos na torneira, seca as mãos na toalha, pega nos sapatos, sai da cozinha. Entra na sala, pousa os sapatos junto à cama e sai da sala. Volta a entrar na sala, liga a luz, desliga a luz, acorda Sylvain e sai da sala.

35 Na cozinha, Sylvain está sentado à mesa a tomar o pequeno-almoço, Jeanne pergunta-lhe se já lavou as mãos, Sylvain responde que sim, Jeanne serve-lhe café, pousa a termos no fogão e fecha-a, Sylvain diz-lhe que tem o botão do robe desabotoado, Jeanne abotoa o botão e sai da cozinha.

36 No corredor, Jeanne dá dinheiro a Sylvain, despedem-se, Sylvain abre a porta e sai, Jeanne fecha a porta e desliga a luz, dirige-se para a sala, volta para trás, abre a porta, olha em volta, fecha a porta, entra na sala, abre a janela, chama por Sylvain, fecha a janela, apanha o pijama de Sylvain do chão, pousa-o em cima da cama e sai da sala.

37 Na cozinha, Jeanne pega na escova e começa a lavar a louça, liga a torneira, passa a louça por água e pousa-a no escorredor, pega num prato que não estava bem lavado e volta a passá-lo por água, pousa-o no escorredor, pega noutro prato e

volta a lavá-lo, pousa-o, continua a lavar o resto da louça, arruma a escova, despeja a bacia no lava-louça, passa a bacia por água, seca as mãos na toalha, sai da cozinha.

38 Jeanne dobra o pijama de Sylvain na sala, coloca o pijama e a almofada na cama, fecha o sofá. 39 Na cozinha, Jeanne, já vestida, seca os talheres com um pano, pousa-os na mesa um a um, deixa cair um, apanha-o, pousa os restantes por secar na mesa, passa o que caiu por água, volta a pegar na toalha e nos talheres e continua a secá-los, arrasta a cadeira, abre a gaveta, arruma os talheres, fecha a gaveta, arrasta a cadeira para a frente, pousa o pano. 40 Entra no quarto, com o robe em mão, Jeanne abre a porta do armário, tira uma cruzeta e arruma o robe, tira um sobretudo, coloca a cruzeta no armário, pousa o sobretudo no fundo da cama, fecha as portas do armário, fecha a janela do quarto.

41 Na cozinha, Jeanne pousa as compras na mesa, sai, entra no quarto, pega no relógio, vê as horas, pousa-o, tira o casaco, sai do quarto, fecha a porta, pendura o casaco no corredor e entra na cozinha.

42 Jeanne está a amassar carne triturada com um ovo, junta pão ralado, pousa o prato, impede a garrafa de leite de abanar, continua a envolver o preparado, transfere a carne para um novo recipiente, lava as mãos na torneira, sai da cozinha, dirige-se para o quarto, abre a porta, entra, sai, fecha a porta, 43 entra na cozinha, arrasta a cadeira, senta-se e espera, levanta-se da cadeira, arruma-a, abre a porta da varanda, sai, olha pela varanda, pega no rodo de limpeza, pousa-o, fecha a porta, levanta o testo da panela no fogão, retira o excesso com a escumadeira para um prato, pousa o testo na panela, a escumadeira, arrasta a cadeira, senta-se e espera. Levanta-se abre a porta do armário, tira uma chávena, fecha a porta, senta-se, pega na termos, abre e verte café na chávena, fecha a termos, arruma-se, levanta-se, abre o frigorífico, tira o leite, fecha a porta, senta-se, verte leite na chávena, bebe, levanta-se, despeja o café com leite no lava-louça, liga a torneira, lava a chávena, pousa-a na mesa, dirige-se ao armário, tira um copo, enquanto se senta, pega no leite, cheira-o, deita no copo, prova, pega na termos, abre, deita café na chávena, fecha a termos, deita o leite na chávena, levanta-se, vai ao armário e traz o açucareiro, tira com a pinça dois cubos de açúcar, coloca-os na mão, em seguida na mesa, junta-os, mete os cubos na chávena, abre a gaveta, tira a colher, fecha a gaveta, mexe o café, pousa a

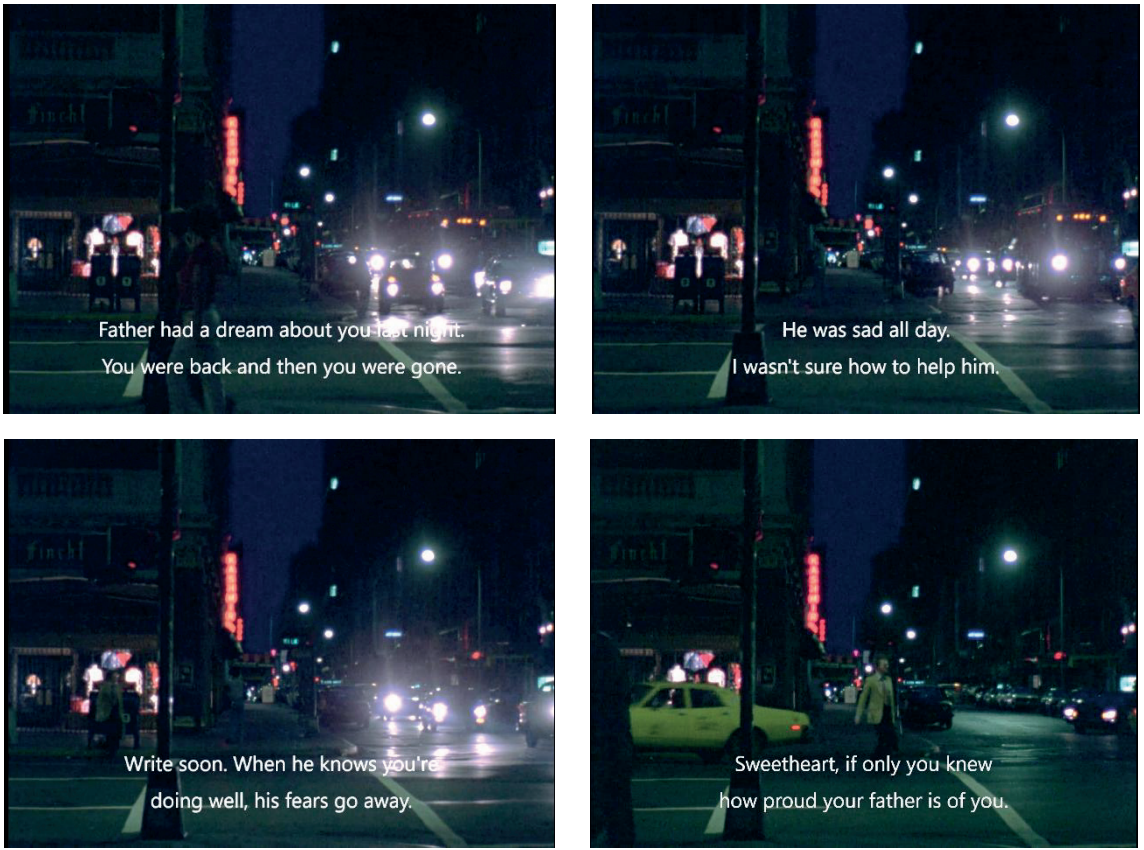
colher na mesa, bebe o café, pega na chávena e no copo, despeja no lava-louça e abre a torneira, passa-os por água, pousa o copo no escorredor, a chávena na mesa, pega na termos, abre, verte o café no lava-louça, passa por água, fecha-a, pousa no fogão, afasta o açucareiro e o leite, pega na colher, deixa-a no lava-louça, abre o armário, tira um recipiente e um coador de vidro, pousa na mesa, pega no triturador, abre o triturador e o recipiente, verte os grãos no depósito, fecha o triturador e o recipiente, desenrola o cabo do triturador, liga à tomada, senta-se e liga-o, retira o triturador da tomada, pousa-o na mesa, levanta-se, pega na cafeteria, coloca o coador de vidro e um filtro de café por cima da cafeteria, verte o café triturado no filtro, arruma o triturador e o recipiente, pega na chaleira, verte água sobre o filtro, espera, de novo verte água sobre o filtro, espera, verte mais água no filtro, espera, verte mais água, espera, mais água, espera, água, espera, pousa a chaleira no fogão e desliga-o, espera que a água se torne em café, levanta o coador de vidro, pousa no lava-louça, coloca a tampa da cafeteira na cafeteira, sai da cozinha.

44 Na sala, Jeanne senta-se na poltrona com um pano em mão, levanta-se, abre as portas do armário, começa a limpar as bugigangas, pousa algumas na mesa, limpa uma, volta a colocar a bugiganga no armário, limpa outra, volta a colocar no armário, limpa outra, volta a colocar no armário, limpa outra, volta a colocar no armário, fecha as portas do armário, limpa o exterior, sacode o pano enquanto sai da sala.



28. sobreposição da realidade e ficção

NEWS FROM HOME* & *SIGHT AND SOUND



29/30/31/32. News from Home (1976) | 00.34.17 - 00.34.34

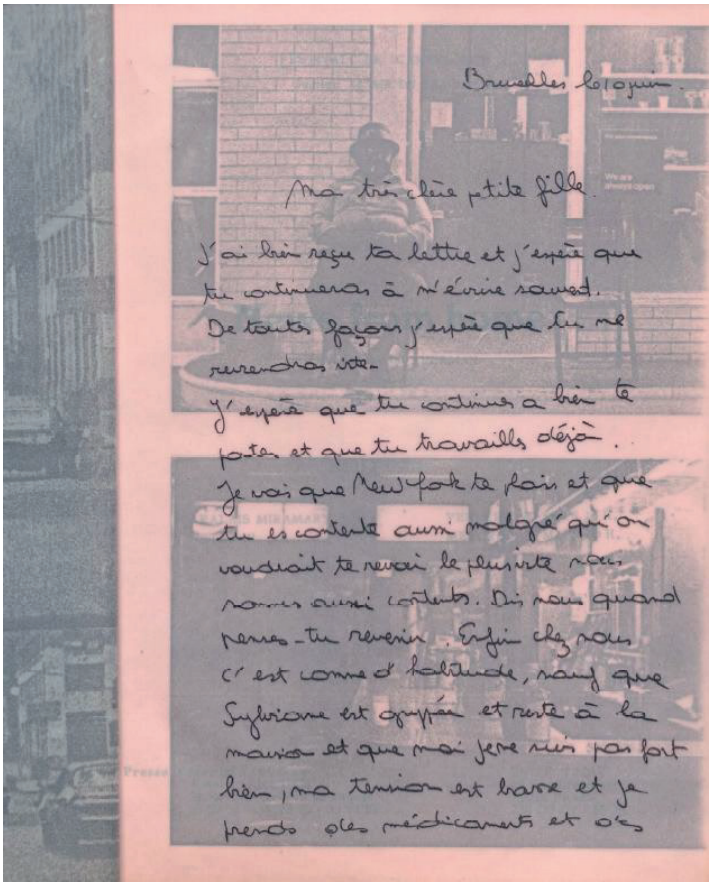








33/34/35/36. News from Home (1976) | 00:06:44, 00:42:50, 00:54:10, 01:28:36


Bruxelles le 10 juin.

Ma très chère petite fille.

J'ai bien reçu ta lettre et j'espère que tu continueras à m'écrire souvent. De toutes façons j'espère que tu me reverras vite.

J'espère que tu continues à bien te porter et que tu travailles déjà.

Je vais que New York te plaît et que tu es contente aussi malgré qu'on voudrait te revoir le plus vite nous sommes aussi contents. Dis nous quand penses-tu revenir. Enfin chez nous c'est comme d'habitude, sauf que Sylviane est grippée et reste à la maison et que moi je ne vais pas fort bien, ma tension est haute et je prends des médicaments et j'ai

37. Cópia de carta escrita à mão de Chantal Akerman para a sua mãe Natalia, inícios da década de 70 | Chantal Akerman - Travelling

Ainda em 1975, Chantal Akerman criou a companhia de produção, Paradise Films, com Marilyn Watelet, com a qual viria a produzir *Jeanne Dielman*. Três anos depois, Watelet que trabalhava como *script girl*[42] na RTB[43] (Radio-télévision belge), despediu-se para se dedicar a produzir filmes principalmente com Akerman.[44]

Em *News from Home*, Akerman regressou cinematograficamente ao período em que viveu em Nova Iorque, criando uma obra singular de sobreposição entre as palavras e a imagem. *News from Home* consiste na exploração da vida quotidiana nos anos 70, na cidade de Nova Iorque. Desde a azáfama dos transportes públicos, das multidões a caminhar pelas ruas ou a entrarem para o metro, a visão da cidade através de um táxi, ou até de trabalhadores noturnos, Akerman capta, em longas gravações a cidade e os seus ruídos de uma forma perdurável. É um estudo da vida moderna e de como o espaço urbano pode ser simultaneamente libertador e opressor. Porém, impacta profundamente qualquer pessoa que tenha saído de casa para viver longe da família, passando meses sem os ver. Além disso, retrata de maneira autêntica a ligação entre mãe e filha, deste modo, uma abordagem rara no cinema.

A partir da leitura das cartas alternadamente, afetuosas, melancólicas e, por vezes, passivo-agressivas que a sua mãe lhe tinha enviado, Chantal Akerman narra monotonamente, o próprio percurso pela cidade. As palavras maternais imprimem um sentimento de saudade e melancolia nas paisagens urbanas, por vezes, desprovidas de vivacidade. No entanto, é percetível que a realizadora aprecia as suas experiências na grande cidade, apesar da solidão e da alienação que esta lhe possa trazer.

---

[42] *Script girl* – Assistente de continuidade, trabalha diretamente com o realizador do filme, sendo responsável por garantir a continuidade das cenas.

[43] RTB (Radio-télévision belge), atualmente RTBF, empresa pública autónoma de radiodifusão da comunidade francófona da Bélgica.

[44] AUBENAS, Jacqueline – Bio-Filmography of Chantal Akerman – From 1950 to 1995, trad. por Gerard-Jan Claes

"(...) spare me from cooking three meals a day – spare me from the relentless cage of routine and rote. I want to be free (...) I want, I want to think, to be omniscient." [45]

[45] PLATH, Sylvia – Letters Home, p.43

Em 1978, Akerman fez *Les rendez-vous d'Anna*, o primeiro filme produzido por uma grande companhia de filmes, Gaumont, e, por isso, produzido dentro de um sistema de produção clássico, mesmo que o orçamento se tenha mantido modesto em comparação com os investimentos comerciais convencionais.[46] *Les rendez-vous d'Anna* é um relato semiautobiográfico, em que se segue Anna, após ter participado na exibição do seu mais recente filme numa cidade alemã, enquanto ela tem múltiplos encontros ao regressar a casa, em Paris. O filme é composto por longos períodos de solidão interrompidos por cinco específicos encontros: um caso de uma noite com um professor alemão, à procura de uma esposa, uma breve conversa com a mãe de um antigo noivo, que pede a Anna para reconsiderar casar-se com o seu filho, um encontro casual no comboio com um desconhecido, em busca de uma aventura romântica, uma noite em Bruxelas com a sua mãe, onde lhe reconta uma experiência íntima que teve com uma mulher, e por fim, um reencontro em Paris com o seu amante, onde previsão de futuras desilusões destrói o presente.

Ao observar estes encontros, percebemos que Anna é uma pessoa que tenta minimizar as suas expectativas para não ficar desiludida, sabe que o seu compromisso com a arte implica que tenha de abdicar das outras opções mais convencionais. Os seus encontros são marcados por diferentes expectativas entre géneros e gerações, que ao contrário de Anna que valoriza o seu trabalho e a sua independência, os homens e a mãe de um antigo noivo insistem para que ela se case, tenha filho e segurança. A única pessoa que a verdadeiramente ouve é a sua mãe. Marsha Kinder argumenta que "Tal como Akerman descreveu *Jeanne Dielman* como uma carta de amor para a sua mãe, este filme pode ser visto como um telefonema carinhoso para a mesma pessoa.".[47]

Claire Atherton e Akerman trabalharam juntas pela primeira vez em 1984, quando Seyrig pediu para filmar *Letters Home*, uma peça de François Merle baseada nas cartas de Sylvia Plath enviadas à sua mãe. Delphine Seyrig interpreta a mãe, enquanto a sua sobrinha Coralie Seyrig interpreta Plath, numa relação de correspondência entre mãe e filha que sem dúvida interessou

---

[46] AUBENAS, Jacqueline – Bio-Filmography of Chantal Akerman – From 1950 to 1995, trad. por Gerard-Jan Claes

[47] "Just as Akerman has described Jeanne Dielman as a loveletter to her mother, this film could be seen as a loving telephone call to the same person." KINDER, Marsha – The Meetings of Anna, p.45

Akerman, dado o seu fascínio pelo papel da mãe e de cartas no seu trabalho, como em *News From Home*.[48] Como escreve B. Ruby Rich, escritora, professora universitária, editora do jornal *Film Quarterly* e crítica de cinema americana, o cinema de Akerman é um "cinema de correspondência", como uso explícito de "missivas introspetivas enviadas ao mundo" assim como a atenção estrutural à "resposta das coisas umas às outras".[49]

Isto também se refletiu nas relações profissionais de Akerman, que entrelaçavam comunidades feministas de cinema de Paris com famílias de mulheres, não apenas mães e filhas, mas também irmãs e tias. Atherton e Akerman continuaram a colaborar em mais de trinta e cinco projetos.[50]

De 1989 a 1992, Chantal Akerman alternou entre a realização de curtas-metragens de carácter poético e experimental, como *Trois strophes sur le nom de Sacher* (1989) ou *Les Trois Dernières Sonates de Franz Schubert* (1991), e peças militantes como *Pour Febe Elisabeth Veláquez, El Salvador*, filmes coletivos e longas-metragens. Em 1992, escreveu para o teatro *Hall de Nuit* e em 1993, desenvolveu o monólogo *Le Déménagement*, mais tarde transformado em filme.

O seu documentário *D'est*, apresentado em vários festivais, rapidamente se tornou um filme de culto, enquanto a instalação *D'est, au bord de la fiction* veio à luz do dia em 1995. Nas palavras da cineasta: "Queria fazer uma grande viagem através da Europa do Leste, enquanto ainda era possível. A Rússia, a Polónia, a Hungria, a Checoslováquia, a ex-Alemanha do Leste, até à Bélgica. Queria, naqueles lugares, filmar à minha maneira documental, roçando a ficção. Tudo o que me toca. Os rostos, pedaços de ruas, os carros que passavam e os autocarros, estações e planícies, os rios ou os mares, ribeiras e riachos, as árvores e as

---

[48] KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.10

[49] "A cinema of "correspondence" is a fitting homage to this tradition of introspective missives sent out into the world (...) "mutual response, the answering of things to each other"" RICH, B. Ruby – Chick Flicks – Theories and Memories of the Feminist Film Movement, p.75

[50] KINDER, Marsha – Reflection on "Jeanne Dielman", p.10

florestas. (...) Queria gravar os sons dessas terras, fazer sentir a passagem de uma língua para a outra, com as suas diferenças, as suas semelhanças."[51]

O pai de Chantal Akerman morreu em 1994. No livro My Mother Laughs, publicado posteriormente em 2013, a cineasta comentou sobre a relação que tinha com o pai, que raramente era mencionado nas suas obras cinematográficas, e da forma que este lidava com a vida diferente da mulher. "[a minha mãe] nunca se embaraçou com coisas assim, incluindo ser vista nua. Era diferente para o meu pai, que era um homem muito discreto, embora quando ficou gravemente doente, ele também teve de se adaptar. A minha mãe é uma mulher moderna (...) Não é que ela não sinta vergonha. Mas só a quantidade certa, nem mais nem menos. Então algo como, nudez especificamente, não a incomoda. Não diria que sou o oposto, mas às vezes pergunto-me se não serei uma combinação da minha mãe e do meu pai: num momento sinto-me envergonhada e no momento seguinte já não sinto nada."[52]

Em 1996, Akerman faz o documentário *Chantal Akerman par Chantal Akerman* para *Cinéma de notre temps*. Uma tentativa de autobiografia de substituir a vida pela obra, ou melhor, permitir que a obra cinematográfica falasse da vida da sua criadora de forma mais eficiente e eficaz do que ela própria conseguiria com palavras. Apresentou a ideia da sua avó Sidonie como artista, uma pintora feminista rebelde de enormes retratos de mulheres, que foi morta em Auschwitz e cuja alma Akerman parece sugerir, ter

[51] RASSEL, Laurence – Chantal Akerman – Travelling (Exposição)

[52] [my mother] never been embarrassed by things like that, including being seen naked. Anyway, she's had to get used to it. It was different for my father, who was a very discreet man, although when he fell seriously ill, he too had to adapt. My mother is a modern woman (...) That's not to say she doesn't experience shame. But just the right amount, no more. So things like that, nudity especially, don't bother her. I wouldn't say I'm the opposite, but sometimes I do wonder. I'm my mother and my father combined: one minute I'm embarrassed and the next not at all." AKERMAN, Chantal – My mother laughs, pp.7-8

herdado. A ausência de fronteiras da identidade remonta não a uma, mas a duas gerações, como se, com os seus próprios retratos cinematográficos em grande escala de personagens femininas, ela fosse a concretização de sonhos ancestrais.[53]

Após a dissertação inicial de 15 minutos, Akerman passou a expressar a sua autobiografia como uma mistura de cenas dos seus próprios filmes. Mais tarde, em *Autoportrait en cinéaste* revisitou e refletiu sobre *Chantal Akerman par Chantal Akerman* e diz "Escrevi que "fazer algo sobre mim mesma, sobre o meu documentário, sobre ficção, sobre o tempo e a verdade e, consequentemente, tantas perguntas que, naturalmente, nunca seria capaz de responder a todas neste filme". Nem neste livro. E porquê? Porque eu própria não compreendo, não compreendo tudo. E porque, sem dúvida, se compreendesse tudo, nunca mais criaria nada."[54]

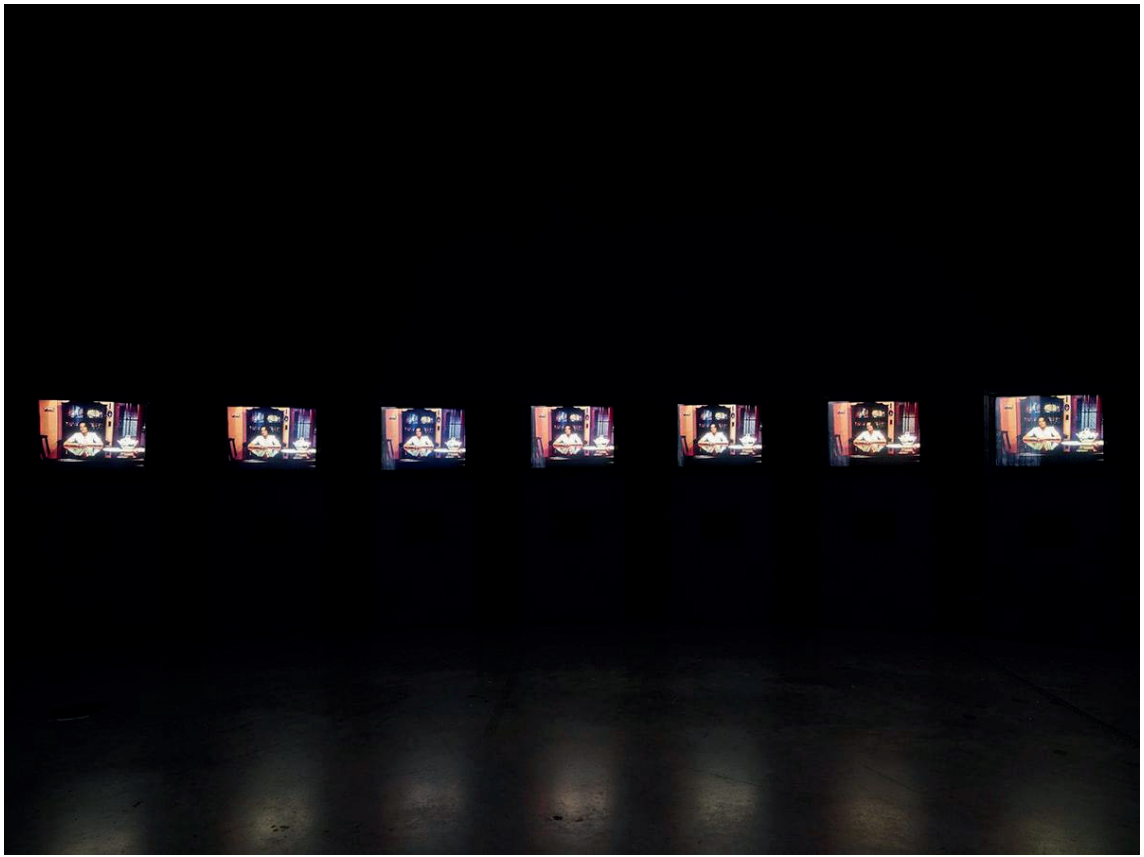
Chantal Akerman continuou a explorar inverter, diferentes formas, da ficção às instalações, das longas e curtas-metragens à escrita. Em 1998, publicou *Uma família em Bruxelas*, escrito como uma oração devido à musicalidade das frases, mas só damos conta da sua verdadeira dimensão quando já se apoderou de nós, tornando-se num discurso tão enleado e colossal. O livro cria paralelos evidentes entre a vida de Chantal Akerman e a história da sua própria família, mas também remete para a personagem de *Jeanne Dielman*, estabelecendo pontes entre biografia, ficção e memória coletiva.

A Woman after killing foi uma instalação concebida e editada com Claire Atherton, baseada na última cena de *Jeanne Dielman* para a Bienal de Veneza de 2002. Nesta instalação, Akerman pegou na cena final de seis minutos de *Jeanne Dielman*

---

[53] LEBOW, Alisa – Identity Slips: The autobiographical register in the work of Chantal Akerman, p.57

[54] "I wrote that "making something about oneself, about one's documentary, of fiction, of time and truth and thus too many questions so that naturally I would never be able to respond to them in that film" Nor in this book. And why? Because I, myself don't understand, not everything. And because doubtless if I understand everything, I'd never make anything again." AKERMAN, Chantal – Autoportrait en cinéaste, p.10



38. A Woman after killing (2001)

sentada à mesa da sala de jantar após o homicídio do cliente, exibindo a mesma cena em sete ecrãs, em loop, com um ligeiro intervalo de tempo entre cada ecrã[55], sugerindo que o que é significativo no filme não é o homicídio, mas o ato de Jeanne se sentar na mesa da sala depois.

Ros Murray, uma professora universitária em King's College na Inglaterra, revisita *Jeanne Dielman* num artigo e expande sobre a razão de Akerman insistir nesta cena particular, 26 anos depois, possa estar relacionado com os críticos terem voltado continuamente à sequência do orgasmo e do homicídio como o clímax do filme e o *locus* da interpretação, e alguns ainda argumentarem que ela oferece um excesso de significado a um filme onde o significado está ausente. Comparativamente pouca atenção foi dada à última cena, mantendo a linguagem do resto do filme, enquanto mostra um colapso total da coerência de Jeanne, assim se podendo argumentar que é o primeiro momento em que Jeanne não faz nada, em que a sua ação não se encaixa com a economia do tempo da sua casa.[56]

Um efeito da instalação, então, é uma certa forma de abstração. A designação específica de Jeanne no título do filme, que não só fornece o seu nome completo, mas também a morada, sem nos dizer absolutamente nada sobre a personagem, ligando a personagem à casa, que na instalação *Woman After Killing* é transformada numa "mulher" genérica e na ação que antevê a ação da instalação.

A forma mais vital de abstração em *Jeanne Dielman* é talvez a abstração do sujeito, na medida que Jeanne não é a verdadeira protagonista, mas o próprio tempo.[57] Akerman argumenta que "O tempo não está apenas na cena, também existe no

---

[55] MURRAY, Ros - Revisiting Jeanne Dielman: *Autour de Jeanne Dielman* (2004), *Woman Sitting After Killing* (2001), and Akerman's 'cinéma de ressassement', pp.15-16

[56] Idem., pp.16-17

[57] MURRAY, Ros - Revisiting Jeanne Dielman: *Autour de Jeanne Dielman* (2004), *Woman Sitting After Killing* (2001), and Akerman's 'cinéma de ressassement', p.18

espectador que o assiste. Sente-se esse tempo, dentro dele. Sim. Mesmo que ele finja estar entediado. E mesmo que ele esteja realmente entediado e à espera do próximo plano. Esperar pela próxima cena também é, e já é, sentir-se vivo, sentir-se existir."[58]

No entanto, não há nenhuma cena seguinte na instalação, é a experiência de esperar por nada que é destilada em *Woman Sitting After Killing*. A pergunta do espectador já não é "o que vai acontecer a seguir?", mas, de forma ainda mais explícita, "quando tempo devo ficar a ver isto?". Há uma mudança da exploração do tempo como um problema diegético para o problema da experiência do tempo pelo espectador e do controlo dessa experiência, quando já não estamos sujeitos à duração do filme.[59]

Em 1975, Sami Frey, o parceiro de Seyrig na época, procedeu à filmagem de *Autour de Jeanne Dielman*, documentário dedicado ao processo de realização de *Jeanne Dielman*. A sua montagem viria, contudo, a realizar-se apenas em 2004 por Ravez e Chantal Akerman, tendo sido posteriormente lançado como um extra em DVD do filme.

Delphine Seyrig também estava a fazer o seu próprio trabalho cinematográfico pela primeira vez, filmado na Sony Portapak[60]. Em 1974, fez *Les Trois Portugaises*, revisita o caso português das "Três Marias" (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa

---

[58] "Le temps n'est pas que dans le plan, il existe aussi chez le spectateur en face qui le regarde. Il le sent ce temps, en lui. Oui. Même s'il prétend qu'il s'ennuie. Et même s'il s'ennuie vraiment et qu'il attend le plan suivant. Attendre le plan suivant, c'est aussi et déjà se sentir vivre, se sentir exister." AKERMAN, Chantal – Autoportrait en cinéaste, p.38

[59] MURRAY, Ros - Revisiting Jeanne Dielman: *Autour de Jeanne Dielman* (2004), *Woman Sitting After Killing* (2001), and Akerman's 'cinéma de ressassement', pp.19-20

[60] Sony Portapak – sistema de gravação analógica em fita de vídeo autónomo e alimentado a pilhas, introduzido no mercado em 1967, podia ser transportado e operado por uma única pessoa. A Portapak permitiu captar e gravar facilmente fora do estúdio sem a necessidade de uma equipa. Embora gravasse com uma qualidade inferior à das câmaras de estúdio, o Portapak foi amplamente adotado profissionais como por amadores, como um novo método de gravação de vídeo.



39. Delphine Seyrig em Autour de Jeanne Dielman (1975/2004)

Horta e Maria Velho da Costa) que arriscaram prisão por atentado aos bons costumes com a publicação, em 1972, das *Novas Cartas* Portuguesas, prontamente proibido pelo Estado Novo[61], e em 1976, fez *Sois-Belle et tais-toi*, *SCUM Manifesto* e *Miso et maso vont en bateau*.

A meio do documentário *Autour de Jeanne Dielman*, Seyrig dá uma entrevista sobre as suas convicções feministas, durante uma pausa no set, vestida com o traje de Jeanne. A filmagem começa com ela a discutir as diferenças entre filmes sobre mulheres realizados por homens e por mulheres. Seyrig vê que os realizadores só fazem estereótipos de mulheres, como mães, prostitutas, vilãs e ninfas, enquanto as realizadoras inerentemente proporcionam uma perspetiva diferente sobre as mulheres, e continua a explicar que "todas as mulheres são feministas, caso contrário, deverias matar-te."[62]

Como uma das pioneiras da prática feminista em vídeo, o papel de Seyrig na trajetória cinematográfica de Akerman, como demonstrou o próprio *Autour de Jeanne* Dielman, foi decisivo, em termos bastante práticos. Por um lado, a presença da Portapak teve um papel importante na direção de Akerman sobre Seyrig, elas passaram um mês juntas em Bruxelas, filmando ensaios no Portapak de Seyrig e assistindo-os novamente na mesma noite, pelo facto de ser de fita, ao contrário do filme de 35 mm, dispensa de qualquer processo de revelação para a sua visualização. O vídeo permite, assim, um elemento reflexivo distinto na direção de Akerman sobre Seyrig, mudando hierarquias ao permitir a experiência coletiva de assistir e consultar em conjunto.

Enquanto a ausência de diálogo em *Jeanne Dielman* é marcante, *Autour de Jeanne Dielman* retrata o cenário como um espaço de debate e negociações constantes, deixando espaço para discussões políticas explícitas, a par da exploração de gestos

[61] CINEMATECA – Delphine Seyrig, Insubmusa, p.5

[62] FREY, Sami – Autour de Jeanne Dielman (00:43:50 – 00:45:08)





40/41. Jeanne Dielman (1975) | 00:38:18, 01:27:34





42/43. Autour de Jeanne Dielman (1975) | 00:04:20, 00:05:12

silenciosos e corporais mais ao estilo de Akerman. *Autour de Jeanne Dielman* revela igualmente a influência mútua de Akerman e Seyrig no trabalho uma da outra, tal como se manifesta no set. Uma das características mais marcantes do documentário é a quantidade de tempo que Akerman e Seyrig passam a debater como realizar os gestos específicos inspirados nas memórias de Akerman sobre a sua mãe e tia, com Seyrig a expressar frustração com a precisão obsessiva do guião de Akerman, que lhe deixa pouco espaço para improvisação, enquanto Akerman se esforça para descrever os gestos de Dielman, recusando enfaticamente qualquer tipo de estrutura psicanalítica por parte da atriz.

Em 2004, Akerman publicou *Autoportrait en cinéaste*, uma retrospetiva integral da vida e obras da cineasta proposta pelo Centro Pompidou, bem como a apresentação de várias instalações, que permitiu ver o conjunto das obras de Chantal Akerman na sua globalidade. O livro desenvolve-se a partir de um fio condutor de um comentário escrito por Akerman das suas várias obras cinematográficas e experiências de vida a par de fotografias, textos, ilustrações, cartas, montando como se fosse um filme.

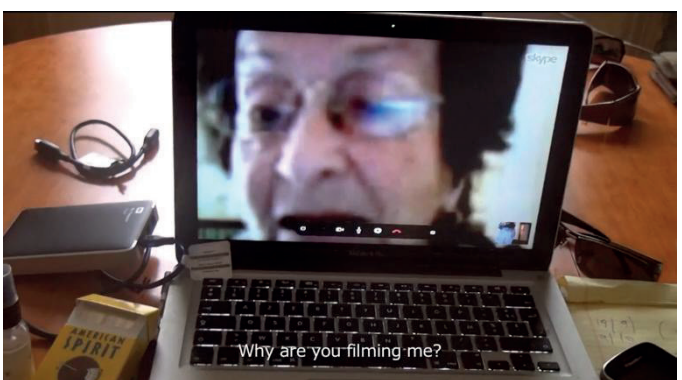
Em 2013, publicou *Ma mère rit*, uma narrativa autobiográfica, onde volta a explorar a relação com a figura materna através da escrita, antecipando o que seria o seu último gesto cinematográfico. Chantal Akerman realiza *No Home Movie* antes da morte da sua mãe, em 2014. "Porque este filme é acima de tudo um filme sobre a minha mãe, que já cá não está. (...) Essa mulher que vemos no seu apartamento e apenas aí. Um apartamento em Bruxelas. (...) que a minha mãe não vê, ela que quase não sai do seu apartamento."[63]

[63] RASSEL, Laurence – Chantal Akerman – Travelling (Exposição)









44/45/46/47. No Home Movie (2015) | 00:05:28, 00:19:48, 00:26:00, 00:48:14









48/49/50/51. No Home Movie (2015) |00:53:45, 01:11:57, 01:34:17, 01:48.55

No Home Movie começa com a imagem de uma árvore no deserto, sacudida por ventos fortes. A sequência dura vários minutos, isolando o espectador, alertando-o que não se trata de um filme caseiro. A austeridade da sequência de abertura, juntamente com o título, expressa uma preocupação com questões de descolamento e exílio, adicionando camadas de inquietação a um filme composto em grande parte por imagens pessoais e filmado principalmente nos limites do apartamento de um parente, neste caso, o da mãe de Akerman, no centro de Bruxelas. Um fascínio pelo quotidiano e uma ânsia de documentar os hábitos comuns que influenciam a vida diária, os temas que que sempre entranharam o trabalho cinematográfico de Akerman.

No Home Movie reproduziu técnicas desenvolvidas em *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, a câmara mantém uma distância respeitosa das personagens. Akerman nunca investigou o diagnóstico específico da doença de Natalia, nem pressionou por algum tipo de revelação final sobre a sua experiência em Auschwitz. Numa entrevista por ocasião do lançamento do filme, Akerman sugeriu que alguns dos seus primeiros filmes – incluindo *Jeanne Dielman*, surgiram como respostas diretas à reticência da sua mãe em falar e como tentativas de compensar uma infância "cheia de lacunas". *No Home Movie*, continuou ela, foi concebido como uma experiência para homenagear essas lacunas e simplesmente testemunhar os rituais que impedem a vida comum de alguém a adoecer.[64]

Em 2015, aos 65 anos, Chantal Akerman suicidou-se em Paris, poucos meses após a estreia de *No Home Movie*. A sua morte deixou um vazio inestimável no cinema contemporâneo e levantou questões sobre a relação entre a vida e arte, entre o peso da memória traumática familiar e a possibilidade ou impossibilidade de continuar a viver e a criar.[65]

---

[64] MADEIRA, Maria João – No Home Movie/2015 – Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

[65] RASSEL, Laurence – Chantal Akerman – Travelling (Exposição)

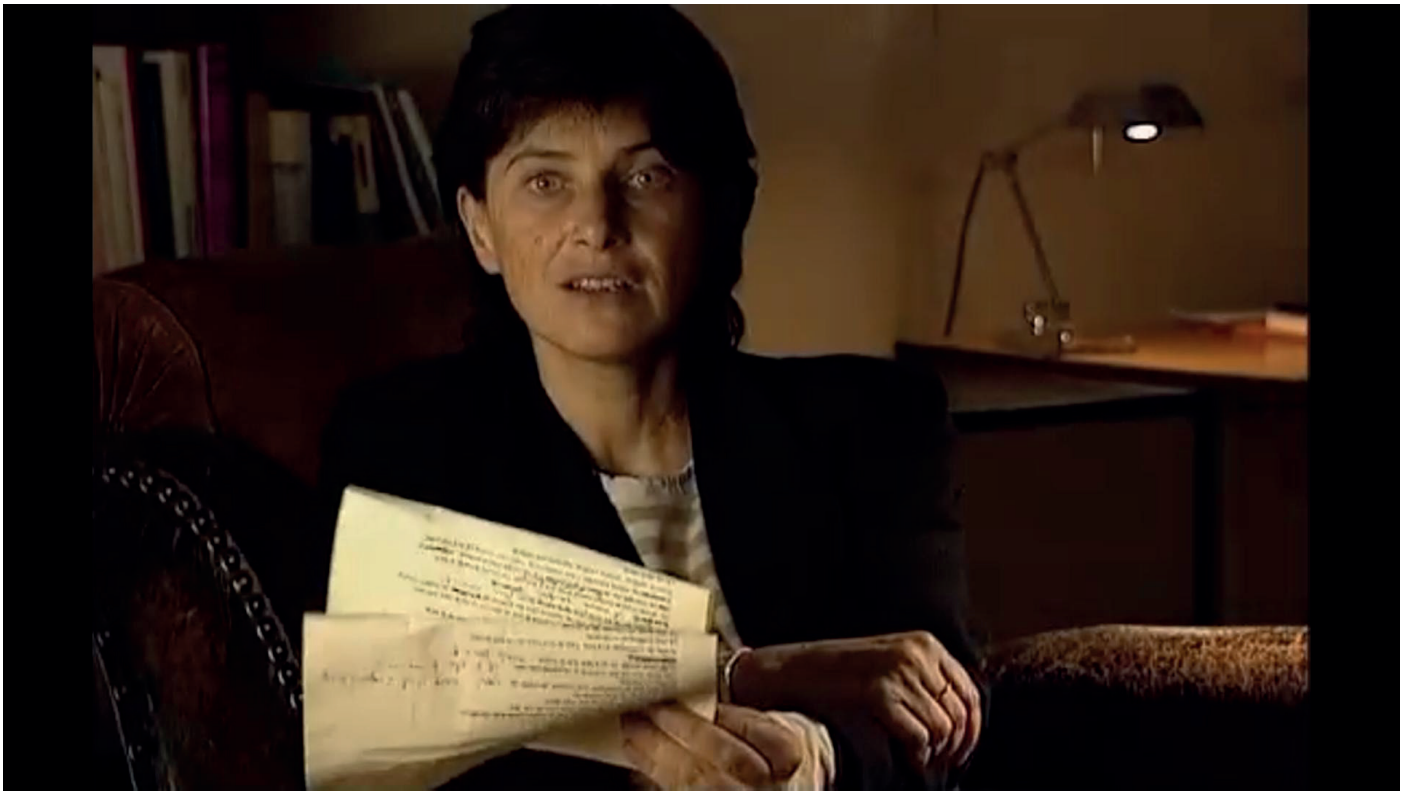


52. Sight and Sound – The Greatest Films of All Time | Inverno 2022-23

No ano de 2017, a Fondation Chantal Akerman foi fundada com o objetivo de preservar o conjunto da obra de Chantal Akerman, promovendo o conhecimento, a apreciação e o estudo das suas obras, bem como contribuir para a divulgação e conservação dos seus filmes e arquivos. Para alcançar estes objetivos, a Fondation Chantal Akerman fez parceira para a conservação e restauro das suas obras cinematográficas com a CINEMATEK, arquivo cinematográfico da Bélgica, tendo durante muitos anos, Chantal Akerman tido sido membro do Conselho de Administração.[66]

Em 2022, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, recebeu o primeiro lugar na sondagem dos melhores filmes de sempre da revista *Sight and Sound*, destronando filmes sedimentados no topo da lista há décadas como *Vertigo* ou *Citizen Kane*, de Alfred Hitchcock e Orson Welles respetivamente. Laura Mulvey escreveu sobre o impacto e a evolução que *Jeanne Dielman* teve ao longo dos anos: "O filme de Chantal Akerman liderou a lista da revista *Sight and Sound* por mérito próprio e em reconhecimento de uma cinematografia de excelência. O interesse pelas questões de género no cinema e pela objetificação das mulheres tem vindo a ganhar força, especialmente à medida que se generalizou a consciência da misoginia inerente ao modelo de produção – a que chamamos "Hollywood". Talvez à medida que a opressão das mulheres na indústria do cinema tenha atraído atenção, alimentada pelo hashtag #MeToo, o mesmo tenha acontecido com a opressão das mulheres no próprio ecrã, nas suas ficções e inscrito na linguagem cinematográfica. Seria gratificante pensar que o triunfo de *Jeanne Dielman* na votação constitui uma afirmação destas mudanças de consciência. Mas a maior disponibilidade dos críticos para ver filmes difíceis reflete uma aceitação mais ampla do "cinema lento". Quando incluí o *Jeanne Dielman* pela primeira vez nas aulas de cinema de vanguarda no início dos anos 80, havia sempre alguns alunos – talvez até muitos – que tinham de sair para fumar ir à casa de banho, etc. Reparei

[66] Fondation Chantal Akerman



53. Chantal Akerman par Chantal Akerman | Cinéma de notre temps (1996) | 01:03:19

recentemente que, cerca de 20 anos depois, toda a turma ficava cativada pelo filme, experienciado efetivamente a narrativa cheia de suspense, bem como a sua linguagem cinematográfica hipnotizante."[67]

Em *Cinéma de notre temps*, em 1996, Chantal Akerman afirmou:

"Última tentativa de um autorretrato. O meu nome é Chantal Akerman. Nasci em Bruxelas. E essa é a verdade. É verdade."[68]

[67] "Chantal Akerman's film has topped the *Sight and Sound* list in its own right and in recognition of a supreme cinematic achievement. Interest in gender in cinema and the objectification of women has gathered momentum, especially as awareness of the misogyny inherent in the industrial mode of production – what we call 'Hollywood' – has become widespread. Perhaps as the oppression of women in the film industry has attracted attention, fuelled by the #MeToo hashtag, so has the oppression of women on the screen itself, in its fictions and inscribed into film language. It would be gratifying to think that the triumph of *Jeanne Dielman* in the poll gives an affirmation to these shifts in consciousness. But the critics' greater willingness to watch difficult films reflects a wider acceptance of 'slow cinema'. When I first included *Jeanne Dielman* in avant-garde film classes in the early 1980s, there were always some students – perhaps even a lot – who had to leave to smoke, to go to the lavatory, etc. I noticed recently that, 20 or so years later, a whole class would be gripped by the film, actually experiencing its suspenseful plot as well as its mesmerising cinematic language." MULVEY, Laura - Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, p.84

[68] "Dernière tentative d'autoportrait. Je m'appelle Chantal Akerman. Je suis née à Bruxelles. Et ça c'est vrai. Ça c'est vrai" AKERMAN, Chantal - Cinéaste de notre temps – Chantal Akerman par Chantal Akerman (01:03:09 – 01:03:27)

PARTE II

45 Jeanne abre a porta de casa, entra em casa, fecha a porta, entra na cozinha, sai, abre a porta do quarto, entra, vê as horas no despertador, sai, fecha a porta do quarto.

Na sala, Jeanne está sentada na poltrona, 46 a campainha toca duas vezes, Jeanne levanta-se, abre a porta, Jeanne e a vizinha cumprimentam-se, a vizinha passa-lhe a alcofa com o seu bebé, Jeanne fecha a porta, entra na sala, pousa a alcofa em cima do sofá, senta-se na poltrona, levanta-se, pega no bebé, que começa a chorar, Jeanne tenta acalmar o bebé, pousa o bebé na alcofa, senta-se, levanta-se, volta a pegar no bebé, tenta consola-lo, sem sucesso, volta a pousá-lo, tenta distrair o bebé cantando-lhe uma melodia, Jeanne volta a sentar-se, levanta-se, pega no bebé, conforta-o, pousa na alcofa, sai da sala, entra na cozinha.

47 Jeanne está sentada à mesa da cozinha, enquanto o bebé chora na sala, abre um pedaço de papel de alumínio e tira uma sanduíche, abre a gaveta, coloca lá dentro o papel de alumínio, começa a comer a sanduíche. Acaba de comer, a campainha toca duas vezes, Jeanne entra na sala, pega na alcofa, sai da sala, abre a porta de casa, entrega o bebé à vizinha, a vizinha agradece, despedem-se, Jeanne fecha a porta.

48 Na sala, Jeanne já vestida para o dia, dobra o sobretudo, pousa-o por cima de papel assente na mesa, começa a embrulhar o sobretudo com o papel, fixando com fita-cola, pega no embrulho, alisa-o, pega na fita-cola, sai da sala.

49 Jeanne abre a porta de casa, entra, fecha a porta, liga a luz do corredor, pousa uma caixa no móvel da entrada, pousa o embrulho por cima, tira o casaco, arruma-o, pega no embrulho e na caixa, desliga a luz do corredor, entra no quarto. Jeanne tenta desatar o nó da caixa, sem sucesso, pousa a caixa na cama, sai do quarto, abre a porta da cozinha, entra, liga a luz, arrasta a cadeira, abre a gaveta, tira uma tesoura, arruma a cadeira, desliga a luz, sai, fecha a porta, entra no quarto, com a tesoura corta o fio em volta da caixa, pousa a tesoura na cama, abre a caixa, abre o papel, tira uma camisa de dormir, começa a dobrar a camisa, a campainha toca, Jeanne arruma a caixa debaixo da cama, pega na tesoura, pousa-a na penteadeira, sai do quarto.

50 Jeanne está sentada à frente da penteadeira, começa a desabotoar a camisa, remove-a, dobra-a, pousa-a em cima das pernas, olha-se ao espelho.

51 Jeanne está deitada na cama com o cliente por cima dela.

52 Jeanne está sentada à frente da penteadeira, veste a camisa, o cliente está sentado na cama a ver Jeanne a vestir-se, Jeanne começa a abotoar a camisa, o cliente pega na sua camisa, estende-a sobre as pernas e deita-se para trás, Jeanne arranja a camisa dentro da saia, levanta-se e pega na tesoura, Jeanne espeta a tesoura no pescoço do cliente, retira a tesoura, pousa a tesoura na penteadeira. O cliente está morto na cama de Jeanne.

53 Jeanne está sentada à mesa da sala.

Jeanne está a contemplar.

CONCLUSÃO

Esta dissertação propôs uma análise aprofundada de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman, a partir da relação entre o espaço que contém e define os movimentos e o carácter das personagens e uma interpelação à biografia da cineasta. O projeto desenhou e quis revelar a dinâmica e o significado das narrativas aí contidas e procurou, assim, demonstrar que a casa de Jeanne Dielman não é apenas um cenário, mas uma estrutura ativa que condiciona, organiza e produz a própria existência da protagonista. Esta leitura desenvolveu-se com o intuito de proceder a uma revelação da estrutura da própria condição feminina e da sua presença dominante no espaço doméstico.

Com a imersão no filme, é possível concluir que as divisões domésticas que aí observamos acumulam dimensões ulteriores à mera caracterização funcional do programa doméstico. O quarto, associado tradicionalmente ao descanso e à privacidade, converte-se num espaço de trabalho; a cozinha, centro das tarefas domésticas de Jeanne, torna-se o espaço onde se verificam os primeiros sinais de rutura da rotina cadenciada da protagonista; e a sala, espaço normalmente associado ao convívio e ao repouso, adquire uma função multifuncional de sala de jantar, a sala de estar e quarto de Sylvain, um lugar misto, de silêncio e trabalho. Demonstra-se também como o espaço doméstico, que delimita a ação, é também por ela configurado; é o que prende Jeanne às suas tarefas domésticas, mas é também o catalisador da sua revolução.

A representação cinematográfica que Akerman confere ao espaço doméstico e às tarefas domésticas da vida de Jeanne é um reflexo da vida de outras (infinitas) mulheres. Insere-se assim, definindo-a, numa identidade coletiva, conferindo a Jeanne uma presença que acaba por ultrapassar a dimensão do espaço que no filme habita. A radicalidade do cinema de Akerman manifesta-se na precisão dos planos fixos e das longas sequências que dilatam a perceção do tempo e do espaço, reforçando uma atenção quase obsessiva ao gesto quotidiano e à sua repetição. Contudo, as personagens de Akerman não são exemplos claros, heróis positivos ou arquétipos universais; pelo contrário subvertem o paradigma do trabalho doméstico e da perceção do que é ser mulher. Ao compreender e julgar Jeanne como ser humano, o filme obriga-nos a confrontar aquilo que habitualmente permanece invisível

ou omitido no cinema; é precisamente através das tarefas domésticas de Jeanne, da sua longa duração e da sua repetição, que se torna possível compreender a alienação, o desespero e a violência que progressivamente emergem na protagonista.

As protagonistas dos filmes de Akerman, *olham* para os espetadores, sobretudo em momentos de silêncio ou reflexão, nos quais permanecem imóveis ou olham diretamente para a câmara. Estes momentos tendem a anular a distância entre o filme e espectador, estabelecendo uma relação de proximidade simultaneamente íntima e desconfortável, no qual o espectador se vê irremediavelmente refletido nas personagens. Contudo, esta proximidade é simultaneamente falaciosa; apesar de acompanharmos Jeanne durante três horas e vinte e um minutos, na realidade, nunca chegamos verdadeiramente a conhecê-la, porque não temos contextos anteriores da personagem, exceto a carta da irmã e as conversas entre Jeanne e Sylvian. Sabemos apenas aquilo que a cineasta decide mostrar e aquilo que inevitavelmente projetamos sobre a personagem. A pergunta constante sobre o que Jeanne estará a pensar transforma-se, gradualmente, numa projeção das nossas próprias inquietações, silêncios e interpretações.

Esta projeção de identidades aproxima-se ao que Akerman fez com a sua mãe para a criação da personagem Jeanne Dielman que, tal como o filme *Les Rendez-vous d'Anna* é um eco da própria cineasta. Os dois filmes, *Jeanne Dielman* e *Les Rendez-vous d'Anna* interagem num diálogo tranquilo, com Akerman a dar tempo e espaço aos momentos em que as mulheres estão sozinhas com os seus pensamentos. O constante diálogo com a mãe "sugere silenciosamente o que ninguém tinha considerado, o que ninguém se teria atrevido a contemplar: o que aconteceria quando ela já não conseguisse manter a mãe viva com os seus filmes? No caso de Akerman, pode-se argumentar que não há filme sem a mãe, (...) como evidenciado por este fim lamentavelmente irreversível, que não haveria mais cinema sem ela. A questão de quem mantinha quem viva com estes filmes parece, na sua sequência, mais uma reviravolta na teia de deslizes de identidade que atravessam toda a obra de Akerman."[4]

[4] "It suggests mutely what no one had considered, what no one would have dared to contemplate: what would happen when she could no longer keep her mother alive with her films? With Akerman, arguably, there is no film without the mother, (...) as evidenced from this lamentably irreversible end, that there would be no

Desta forma, a dissertação procura demonstrar que a compreensão das relações entre o espaço, o corpo e a ação é fundamental, não apenas para a análise cinematográfica, mas também para a compreensão da arquitetura e da sua relevância nas conjeturas narrativas que o cinema promove. O entendimento das dinâmicas sociais, culturais e biográficas molda a experiência do habitar, o que permite desenvolver uma leitura mais profunda da arquitetura, da domesticidade e das suas implicações na vida quotidiana. Este processo conduziu também a uma reflexão pessoal, estabelecendo paralelos entre as vivências da cineasta, da sua mãe e da sua avó e experiências da minha própria família, assim como entre a casa de Jeanne e os próprios espaços que eu conheço. As vivências e inquietações reveladas por Akerman no cinema inscrevem-se numa rede complexa de gerações, traumas, estruturas sociais, culturais e patriarcais, bem como nas consequências que essas estruturas exercem sobre a vida das mulheres.

A dissertação que surgiu como uma oportunidade para desacelerar o processo académico de projeto, permitiu dedicar tempo à análise minuciosa e à exploração de inquietações sobre a arte de projetar e a forma como a casa influencia a condição feminina. Através do cinema de Chantal Akerman, torna-se possível compreender como a arquitetura participa na construção de dinâmicas sociais e de relações interpessoais e como os espaços influenciam silenciosamente os comportamentos, os ritmos e as emoções dos que os habitam e, principalmente, como a mulher se representa e afirma, entre um sentimento de resignação e uma ação que é, pendularmente, passiva e determinante.

Compreendeu-se, por fim, que Sidonie é Natalia. Natalia é Chantal. Chantal é Natalia. Natalia é Jeanne. Jeanne é Chantal. Chantal sou eu.

---

further filmmaking without her. The question of who was keeping whom alive with these films seems, in its aftermath, yet another twist in the skein of identity slippages that traverse the length and breadth of Akerman's oeuvre." LEBOW, Alisa – Identity Slips: The Autobiographical Register in the works of Chantal Akerman, p.59

POST SCRIPTUM

Chantal abre a porta.

Chantal entra dentro de casa, fecha a porta, diz "Mãe, sou eu, a Chantal!", pousa a mochila no chão, desabotoa o casaco e arruma-o no bengaleiro. Entra na cozinha, liga a luz, abre o armário, tira um copo, abre a torneira, enche o copo, fecha a torneira, bebe água, pousa o copo dentro do lava-louça, desliga a luz e sai.

No corredor, Chantal pega na mochila, dirige-se para o quarto, abre a porta, entra, liga a luz, pousa a mochila em cima da cama, senta-se na cama, deita-se, desliga a luz e adormece. Entardece. Acorda, levanta-se, arranja o edredão, sai do quarto e fecha a porta.

Na sala, Chantal entra e cumprimenta a mãe, Natalia pergunta-lhe porquê que ela não veio dar um beijinho assim que chegou a casa, Chantal responde que estava exausta da longa viagem, senta-se no sofá ao lado da poltrona da mãe, a campainha toca, Natalia começa a levantar-se, Chantal levanta-se e ajuda a mãe, Natalia agradece e dirige-se para a porta, sai da sala, entra no corredor, abre a porta de casa, volta-se para Chantal e diz que é a enfermeira, aquela que ela ainda não conhece, a enfermeira entra, Natalia fecha a porta, Natalia e a enfermeira cumprimentam-se, a enfermeira pergunta a Natalia como é que ela tem passado, Natalia ri-se e responde que está sempre bem, aproxima-se da porta e diz a Chantal que ela e a enfermeira vão para o quarto fazer os seus afazeres e que já volta, Chantal abana a cabeça. Chantal ouve a porta do quarto a abrir e a fechar. Chantal espera.

Chantal ouve a porta a abrir e escuta a mãe a dizer à enfermeira que a Chantal *conta um monte de histórias e nem todas são verdadeiras mas algumas são verdadeiras e em geral são histórias tristes não são histórias que fazem rir, ela também conta as que fazem rir quando estamos juntas e quando se lembra e elas também nem sempre são verdadeiras mas às vezes são*

verdadeiras[70], Chantal levanta-se do sofá, dirige-se à porta da sala, Natalia e a enfermeira despedem-se no corredor, Chantal despede-se da enfermeira e agradece, a enfermeira diz até para a semana, abre a porta e sai, Chantal fecha a porta de casa.

Chantal pergunta à mãe como é que correu com a enfermeira, Natalia diz a Chantal que correu bem e para não se preocupar com isso, Chantal sugere à mãe irem para a varanda para apanharem os últimos raios de sol do dia e meterem a conversa em dia, Natalia concorda e dirigem-se para a sala. Chantal abre a janela da varanda, sai, ajuda a mãe a passar para a varanda, Natalia comenta sobre o belo dia que está, Chantal concorda.

54 Chantal e Natalia estão sentadas na varanda a olhar para o parque.

Chantal e Natalia estão a contemplar.

[70] AKERMAN, Chantal – Uma família em Bruxelas, p.62

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EXPOSIÇÃO

MAC/CCB Exposição Chantal Akerman – Travelling de Laurence Rassel

FILMOGRAFIA

AKERMAN, Chantal – Chantal Akerman by Chantal Akerman [documentário], AMIP (Xavier Carniaux), La Sept, Arte (Thierry Garrel), INA (Claude Guisard), para a coleção "Cinéma, de notre temps" de Janine Bazin e André S. Labarthe, 1996 (63 min.)

AKERMAN, Chantal – D'est [filme], Lieurac Production, Paradise Films e Rádio e Televisão de Portugal (RTP), 1993 (107 min.)

AKERMAN, Chantal – Examen d'entrée INSAS, 1967 (4 x 2 min.)

AKERMAN, Chantal – Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles [filme], Paradise Films e Unité Trois, 1975 (201 min.)

AKERMAN, Chantal – Je, tu, il, elle [filme], Chantal Akerman, 1974 (86 min.)

AKERMAN, Chantal – Le 15/8 [curta-metragem], Paradise Films, 1973 (42 min.)

AKERMAN, Chantal – Le Rendez-vous d'Anna [filme], Hélène Films, Paradise Films e Unité Trois, 1978 (127 min.)

AKERMAN, Chantal – L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée [curta-metragem], Chantal Akerman, 1971 (35 min.)

AKERMAN, Chantal – Letters Home [filme], Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir e Zeugma Films, 1986 (76 min.)

AKERMAN, Chantal – News from Home [filme], Paradise Films, Unite Trois, Zweites Deutsches Fernsehen, Institut national de l'audiovisuel, 1976 (88 min.)

AKERMAN, Chantal – No Home Movie [filme], Liaison Cinématographique, Paradise Films, 2015 (115 min.)

FREY, Sami - Autour de Jeanne Dielman [documentário], 1975, editado por Chantal Akerman e Agnez Ravez em 2004 (68 min.)

GODARD, Jean-Luc – Pierrot Le Fou [filme], StudioCanal, La Cinémathèque Française, 1965 (115 min.)

VARDA, Agnès – Pier Paolo Pasolini – Agnès Varda – New York – 1967 [curta-metragem], Ciné-Tamaris, 2022 (4 min.)

FONTE DAS IMAGENS

1. avó, mãe, filha – fotomontagem elaborada por autora

2. Fotograma de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, *Cinéma de notre temps* (1996)

3. O Caderno da menina, de Sidonie Ehrenberg (1920), *Autoportrait en cinéaste*, de Chantal Akerman (2004)

4. Jacob, Natalia, Sylviane e Chantal Akerman, Bois de la Chambre (1961), *Autoportrait en cinéaste*, de Chantal Akerman (2004)

5 - 8. Chantal Akerman – Filmes de exame de entrada INSAS (1967), MAC/CCB Exposição Chantal Akerman – Travelling de Laurence Rassel, fotografia da autora

9 – 12. Fotograma de *Je, tu, il, elle* (1974)

13. jeanne no espelho – fotomontagem elaborada por autora

14 – 21. Fotograma de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

22. Delphine Seyrig e Chantal Akerman no set de *Jeanne Dielman*, Fondation Chantal Akerman

https://chantalakerman.foundation/wp-content/uploads/1975/01/archives_16-993x745.jpg

23. rotina quotidiana de jeanne – fotomontagem elaborada por autora

24. da cozinha para a sala – fotomontagem elaborada por autora

25. do quarto para a cozinha – fotomontagem elaborada por autora

26. na hora da morte – fotomontagem elaborada por autora

27. do corredor para o quarto – fotomontagem elaborada por autora

28. sobreposição da realidade e ficção – fotomontagem elaborada por autora

29 – 36. Fotograma de *News From Home* (1976)

37. Cópia da carta escrita à mão de Chantal Akerman para a sua mãe Natalia, inícios da década de 70, *Chantal Akerman Travelling*, Bozar – Centre for Fine Arts Jeu de Paume (2024)

38. *A Woman After Killing* (2001), Instalação de Chantal Akerman https://tique.art/exhibitions/chantal-akerman-passages/

39. Fotograma de *Autour de Jeanne Dielman* (1975/2004)

40 – 41. Fotograma de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

42 – 43. Fotograma de *Autour de Jeanne Dielman* (1975/2004)

44 – 51. Fotograma de *No Home Movie* (2015)

52. Capa de *Sight and Sound – The Greastest Films of All Time*, edição especial de colecionadores 4 de 4, inverno de 2022-23

53. Fotograma de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, *Cinéma de notre temps* (1996)

LIVROS

AKERMAN, Chantal – My Mother Laughs. Londres : Silver Press, 2019, ISBN 978-0-9957162-3-0

AKERMAN, Chantal – Autoportrait en cinéaste. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou e Éditions Cahiers du cinéma, 2004, ISBN 286642 385 2

AKERMAN, Chantal – Uma família em Bruxelas. Lisboa: BCF Editores, Lda., 2023, ISBN 978-989-53398-4-6

AUBENAS, Jacqueline – News From Chantal, The Maternal Territory and The Novelistic Landscape in Chantal Akerman Travelling. Bozar – Centre for Fine Arts Jeu de Paume, 2024, ISBN 9789401410922

BAUDELAIRE, Charles – O inimigo in As Flores do Mal; trad. Fernando Pinto do Amaral, ed. Assírio & Alvim, 1996

BEAUVOIR, Simone de - The Second Sex. Londres: Vintage Publishing, 2015, ISBN 9780099595731

RICH, B. Ruby – Chick Flicks – Theories and Memories of the Feminist Film Movement. Durham e Londres: Duke University Press, 1998, ISBN 0-8223-2106-8

LE GUIN, Ursula K. – A Ficção como cesta: Uma teoria e outros textos. Lisboa: Dois Dias, 2022, ISBN 978-989-53578-0-2

MARGULIES, Ivone - Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Durham, NC, and London: Duke University Press, 1996, ISBN 0-8223-1726-5

PLATH, Sylvia – Letters Home. Londres: Faber and Faber Ltd, 2010, ISBN 978-0-571-26634-0

REVISTAS

ARAUJO, Mateus (trad. Mark Cohen) – Chantal Akerman, Between the Mother and the World. Film Quarterly – Volume 70, nº1. Outuno 2016

KINDER, Marsha – Reflections on "Jeanne Dielman". Film Quarterly – Volume 30, nº4. Verão 70

KINDER, Marsha – The Meetings of Anna. Film Quarterly – Volume 33, nº1. Outuno 1979

LEBOW, Alisa – Identity Slips: The autobiographical register in the work of Chantal Akerman. Film Quarterly – Volume 70, nº1. Outuno 2016

MURRAY, Ros – Revisiting Jeanne Dielman: Autour de Jeanne Dielman (2004), Woman Sitting After Killing (2001), and Akerman's 'cinéma de ressassement'. MIRAJ: The Moving Image Review & Art Journal, Volume 8, Issue 1-2, Sep 2019

MULVEY, Laura – A Neon, a Soup Tureen: The Jeanne Dielman Universe. Film Quarterly - Volume 70, nº1. Outuno 2016

MULVEY, Laura - Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles in Sight and Sound - The Greatest Films of All Time - The votes are in. Volume 33, Issue 1, Inverno 2022-2023

WEBGRAFIA

AUBENAS, Jacqueline – Bio-Filmography of Chantal Akerman – From 1950 to 1995, trad. por Gerard-Jan Claes. [Em linha; consult. 23 fev.2026] Disponível em: https://www.sabzian.be/film/chantal-akerman-par-chantal-akerman

CINEMATECA – Delphine Seyrig, Insubmusa. [Em linha; consult. 24 fev.2026] Disponível em: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/seyrig_20.pdf

CALLACI, Emily – Seizing the Means of Reproduction. [Em linha; consult. 28 mai. 2026] Disponível em: https://dissentmagazine.org/article/seizing-means-reproduction-laura-briggs-reproductive-politics-review/

CLAES, Gerard-Jan e HUYGELEN, Tillo – Bio-Filmography of Chantal Akerman – From 1996 to 2015, trad. por Clodagh Kinsella, Sis Matthé e Stoffel Debuysere. [Em linha; consult. 23 fev.2026] Disponível em: https://sabzian.be/text/bio-filmography-of-chantal-akerman-0

Foundation Chantal Akerman. [Em linha; consult. 18 nov. 2024] Disponível em: https://chantalakerman.foundation/

GODARD, Jean-Luc e AKERMAN, Chantal – Entretien sur un projet – 1, 1980 [Em linha; consult. 23 fev. 2026] Disponível em: https://derives.tv/jean-luc-godard-chantal-akerman/

LOAYZA, Beatrice – Chantal Akerman, 1968-1978: The Weight of Being [Em linha; consult. 1 jun. 2025] Disponível em: https://www.criterion.com/current/posts/8367-chantal-akerman-1968-1978-the-weight-of-being

MADEIRA, Maria João – No Home Movie/2015. Cinemateca portuguesa – Museu do Cinema, 2020 [Em linha; consult. 12 mar. 2026] Disponível em: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2020-11-25_NO-HOME-MOVIE.pdf

Merriam-Webster, “script girl”. [Em linha; consult. 24 fev. 2026] Disponível em: https://www.merriam-webster.com/dictionary/script%20girl

Plano Nacional de Cinema, “plano-sequência”. [Em linha; consult. 13 abr. 2026] Disponível em: https://pnc.gov.pt/glossario

Wikipedia “Cinéastes de notre temps”. [Em linha; consult. 13 mar. 2026] Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9astes_de_notre_temps

Wikipedia “Complexo de Édipo”. [Em linha; consult. 25 fev. 2026] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Complexo_de_%C3%89dipo

Wikipedia, “Film Quarterly”. [Em linha; consult. 10 mar. 2026] Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Film_Quarterly

Wikipedia, “Manifesto das 343”. [Em linha; consult. 8 mar. 2026] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_das_343

Wikipedia, “Nouvelle vague”. [Em linha; consult. 14 abr. 2026] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague

Wikipedia, “rushes”. [Em linha; consult. 24 fev. 2026] Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Dailies

Wikipedia, “Sony Portapak”. [Em linha; consult. 24 fev. 2026] Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Portapak