



JEANNE DIELMAN: o tempo da imagem é o tempo do ato

Bruno Fellipecoutinho¹

Em 1975 a diretora belga, Chantal Akerman, filma uma de suas mais difíceis e bem executadas obras, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Diretora que sempre abordou durante a carreira temáticas feministas, procura se aprofundar, nesse filme, na vida de uma mulher comum de meia idade. São apresentados ao espectador três dias da vida de Jeanne Dielman, uma dona de casa viúva e mãe de um adolescente que passa a maior parte do dia fora, encontrando-a somente à noite para o jantar e um passeio. Com 201min de duração, o longa centra-se na observação dos afazeres diários de Dielman: lavar a louça, cozinhar, ir ao correio, comprar comida, cuidar de um bebê para uma vizinha e se prostituir.

Em qualquer filme o trabalho mais básico da montagem é o trabalho com as elipses, com o enxugamento daquilo que é desnecessário para a narrativa, a retirada dos espaços de tempo na vida das personagens que são insignificantes entre as ações que movimentarão o filme ou, ao contrário, o trabalho com as elipses significativas, aquilo que é mais potente justamente por não ter sido mostrado. Akerman escolhe, justamente, trabalhar com os momentos de tédio, perfazendo os passos da personagem em sua rotina armada milimetricamente *sobre* o tempo e o espaço caseiro. Acompanhar Dielman é adentrar em uma rede metódica de repetição obstinada, quase cega, desde o horário de despertar, idêntico todos os dias, passando pela organização dos afazeres em unidades sequenciais até chegar ao controle obsessivo, por ela, sobre a disposição dos objetos.

Não existe, portanto, uma montagem que estimule, ela mesma, a ação, mas, sim, um trabalho de colagem dos planos atado à própria disposição de Dielman no espaço, ao corpo que se relaciona com o ambiente de forma silenciosa, mas não

¹ UFAL.

muda porque ele mesmo sempre no momento de se dizer como corpo atuante, performático.

Pode-se dizer, portanto, que Dielman é, para usar expressão de Rey Chow, uma “boneca mecanizada”, um autômato (1992, p. 110). Para a autora, que analisa *Tempos Modernos* (1936), de Charlie Chaplin, o corpo humano é um corpo automatizado no qual as injustiças sociais e os processos de mecanização assumem vida própria. “Assim, o momento em que o ‘corpo humano’ é ‘liberado’ no campo de visão é também o momento em que é feito excessivo e desumanizado. Esse excesso é a *mise-en-scène* da modernidade por excelência”² (CHOW, 1992, p. 107).

Considerando que *mise-en-scène* é o termo francês aplicado, de maneira geral, à construção da cena, à direção dos corpos – incluindo aqui os objetos –, do espaço e da relação entre estes no filme, dizer que o corpo encontra-se excessivo quando à mostra na película cinematográfica, retrato da *mise-en-scène*, implica dizer que lançar à visão o corpo é desvendar a disposição de uma ordem que precede o corpo, que organiza sua disposição no espaço mesmo que a mão que guia a câmera e a ordem social não seja vista. Dessa maneira, o poder adentrar no cotidiano de Dielman enquanto espectador, ter diante de si o corpo da mulher como desumanizado é encontrar-se diante da encenação da *mise-en-scène* a qual se refere Chow, e permite revelar o porquê do corpo de Dielman estar ligado diretamente à performance; enquanto corpo subalterno está sujeito desde sempre a uma composição programática do qual ele mesmo não pode se desvencilhar facilmente, a menos que se envolva em um processo doloroso de libertação.

Por conseguinte, por ser um corpo palco de lutas que se estendem de fora dele e a partir dele, em uma relação dialética excêntrica, cada ação protagonizada por Dielman é ela mesma o exercício de uma luta, a construção de um significado social que pode ser de aceitação da ordem vigente ou de sublevação. Isto porque, como explica Homi Bhabha, “[...] as vítimas da violência são elas mesmas ‘receptáculos de

² Todas as citações de Chow encontradas neste texto foram realizadas por mim mesmo.

significados': elas são as vítimas de medos projetados, ansiedades e dominações que não se originam dentro do oprimido" (1998, p. 39).

O tempo da imagem, em *Jeanne Dielman*, seguindo o corpo, torna-se, portanto, o tempo do ato, daquilo que se constrói ordenadamente no espaço doméstico, tempo do corpo performático que congrega em si pequenas histórias cotidianas.

Não podendo abster-se de uma relação de proximidade com a personagem principal, visto que todo o significado no filme gira em torno da atuação corporal, a câmera fica submetida a uma relação física com Dielman. Assim, não existe corte durante a ação senão aquele provocado pela movimentação de Dielman pelo espaço. É impossível, dessa maneira, para a imagem ver-se rompida, fragmentada por cortes de planos durante a ação, distanciada do espaço e do corpo que assomam, por isso mesmo, mais concretos, mais presos a uma ordem delimitada pelo arranjo do cotidiano.

A forma escolhida por Akerman é aquela que consegue melhor captar a vida tediosa e arrastada de Dielman e transmiti-la para o espectador, juntamente com a interioridade da personagem, muito embora a diretora se abstenha da utilização de planos que carregam carga emotiva, como o primeiro plano, mantendo-se sempre em planos de conjunto. "É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. 'Dê-me portanto um corpo' é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano" (DELEUZE, 2005, p. 227). É por ser um cinema corporal que nunca precisamos conhecer completamente a história de Dielman, porque a própria história que se conta é realizada na medida em que os gestos se fazem no espaço, pela construção de uma dramatização da banalidade do ato doméstico. Para Deleuze,

Desde *Jeanne Dielman*, Chantal Akerman quer mostrar 'gestos em sua plenitude'. [...] Parado ou no espaço, o corpo da mulher conquista um estranho nomadismo que lhe faz atravessar idades, situações, lugares [...] Os estados do corpo segregam a lenta cerimônia que religa as atitudes correspondentes, e desenvolvem um *gestus* feminino que capta a história dos homens e a crise do mundo. É esse *gestus* que reage sobre o corpo dando-lhe um hieratismo que lembra uma austera teatralização, ou antes, uma 'estilização' (DELEUZE, 2005, p. 235).

Falando sobre romance, Bhabha afirma algo que nos serve igualmente em relação ao cinema. Segundo o autor, “[...] a ‘arte-mágica’ do romance contemporâneo reside em sua maneira de ‘ver a interioridade a partir do exterior’” (1998, p. 38). Essa inversão realizada que existe, segundo Bhabha, no romance e que é possível afirmar encontrar-se também no cinema, a inversão da observação do interior pelo exterior, acontece não apenas, no filme em questão, quanto à possibilidade de entender o pensamento da personagem que nunca é enunciado de forma direta, mas acontece igualmente na própria composição entre espaço privado e espaço público, permitindo entender a esfera pública por meio do cotidiano de uma única mulher, ela mesma uma viúva respeitável pelos padrões morais, mulher privada pela instituição religiosa e matrimonial, mas também prostituta, mulher pública a exercer a prostituição dentro da própria casa, na própria cama, diante da foto de casamento tirada com o marido falecido. É possível compreender, então, que o espaço doméstico é um espaço de luta, de determinações sociais, pois

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora (BHABHA, 1998, p. 30).

A construção do filme se dá, portanto, por meio de pequenos atos domésticos que se constituem como unidades significativas de ordem, de ordenamento da passagem do tempo pelo dia como automatismo.

De ação em ação, a situação surgirá pouco a pouco, variará, e finalmente se esclarecerá ou conservará seu mistério. Chamávamos de grande forma a imagem-ação que ia da situação como englobante (synsigno) à ação como duelo (binômio). Por comodidade chamaremos pequena forma a imagem-ação que vai de uma ação, de um comportamento ou de um habitus a uma situação parcialmente desvendada. É um esquema sensório-motor invertido. Uma representação desse teor não é mais global, e sim local. Ela não é mais uma espiral, e sim elíptica. Não é mais estrutural, e sim circunstancial. Não é mais ética, e sim comédica (dizemos ‘comédica’ porque esta representação dá lugar a uma comédia, embora não seja necessariamente cômica e possa ser dramática). O signo de composição desta nova imagem é o índice (DELEUZE, 1985, p. 200).

Dessa maneira, as unidades em *Jeanne Dielman*, separadas pelo tempo da ação, dão-se também como unidades espaciais estruturadas pelos cômodos da casa por onde os corpos transitam e estabelecem com os objetos uma relação mais pessoal, mais significativa do que poderia dizer a palavra capaz apenas de dizer o ordinário nas raras conversas estabelecidas por Dielman. Isto porque o espaço, se

pensarmos com Ponty, não é aquilo que permite, simplesmente, a disposição dos objetos e seres no mundo, mas, outrossim, é o meio para uma tomada de posição das coisas, a própria possibilidade de haver o estabelecimento de relações posicionais e de conexões (2006, p. 328). Assim, “Ser corpo [...] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é *no espaço*” (PONTY, 2006, p. 205 – grifo meu). Dessa maneira, é possível perceber que o espaço caseiro possui um relação íntima com a maneira pela qual a percepção do corpo de Dielman é ideologicamente construída. Estar atada a um mundo é transitar por relações de poder que estão vinculadas ao próprio transitar e organizar no e do espaço, assim como o espaço é organizado de forma relacional com a construção do corpo. É no mínimo, no trabalho com o índice, no entrelaçamento das ações, que se realiza a direção de Chantal Akerman.

As situações sucessivas, cada uma das quais já é equívoca por si mesma, vão por sua vez formar umas com as outras, e com os instantes críticos que as suscitam, uma linha quebrada de percurso imprevisível, embora necessário e rigoroso. [...] há um ‘caminho mais curto’ que não é a linha reta, mas que reúne ações ou partes, A e A', cada uma guardando sua independência, cada uma sendo um instante crítico heterogêneo, ‘um presente afiado até a ponta’. É como uma corda de nós que se torceria a cada vez, a cada ação, a cada acontecimento (DELEUZE, 1985, p. 209-10).

Dessa maneira, da sucessão de pequenos instantes de trabalho doméstico é possível traçar um percurso crítico, como construção hermenêutica da vida cotidiana. O amarramento das ações nos três dias de observação do cotidiano de Dielman e o trabalho com a repetição dos mesmos atos acabam por expor a personagem em desequilíbrio quando a ordem de trabalho é perturbada por um descuido da própria personagem. Da sucessão de pequenos descuidos com a ordem do fazer dos trabalhos domésticos, como deixar uma luz acesa em um cômodo não ocupado ou portas entreabertas, um botão por fechar ou o cabelo, até então meticulosamente penteado, desarrumado, dessa sucessão de amarramentos do tempo cotidiano emergem pequenos desarranjos, pequenos descuidos que demonstram a possibilidade de existência de um duplo de Dielman, um *eu* que não está em acordo com o ordenamento da própria vida, embora, ainda assim, incapaz não apenas de se dizer por meio das palavras, como também de se pensar. Cada instante se torna um presente afiado não apenas pelo tédio até então transbordante a partir de imagens quase imóveis, como também porque tais desarranjos expõem de forma cada vez mais clara uma fratura existente em Dielman.

Esse arranjo, portanto, não é rompido por uma grande revolução, mas tensionado ao limite pelo torcer da corda cada vez mais firmemente atada; apenas pequenos atos de resistência se interpõem à grande repetição armada, estruturando uma “[...] menor diferença possível que só existe para ser aprofundada, para suscitar situações muito distantes ou oponíveis” (DELEUZE, 1985, p. 207) e que, somadas, fazem desalinhar Dielman a ponto de que seu desacerto com o mundo reverbera no posicionamento da câmera, a exemplo do momento em que esta, até então seguindo um roteiro rígido de enquadramento do espaço, aparecendo sempre nas mesmas posições, assume, no instante inicial de desalinhamento da personagem, o ponto de vista oposto do lugar, guardando em si mesma a inversão mental em que se encontra a personagem. O posterior posicionamento da câmera, de volta aos planos costumeiros, dá a entender, então, que Dielman se esforça para controlar a tensão crescente que é vista, pelo espectador, apenas por essas pequenas mudanças na direção do filme ou por pequenos atos de descontinuidade no trabalho caseiro.

Ora, se não podemos conhecer Dielman para além da materialidade do ato, não podemos, por isso, concluir que ela não possui pensamentos que entrem em choque com o tipo de vida que leva. Se Akerman escolhe tanto por meios formais quanto narrativamente não demonstrar a paisagem mental da personagem de maneira mais direta é porque tenta retratar a estrutura social em que a mulher encontra-se impossibilitada de discutir quaisquer questões que não estejam vinculadas ao trato com a família e o lar. Assim, o fazer cinematográfico “[...] pode ser uma descrição do ato ‘de investigar, identificar e medir (...) o *desvio*’ de um ideal que é irredutivelmente diferencial” (SPIVAK, 2010, p. 64 – grifo no original). É pelo trabalho local, por meio da ação, que Akerman é capaz de indicar, pelo *gestus* da mulher, do qual fala Deleuze, uma estrutura que precede a constituição do sujeito no mundo e denunciar tal estrutura como “irredutivelmente diferencial”.

O arranjo cotidiano é rompido, no final das contas, pelo reconhecimento, por parte de Dielman, do lugar ocupado por ela mesma, que surge de maneira intolerável dos espaços de interstícios, do não-dito, do que está oculto no campo de visão. Para Bhabha esse é o momento do estranho que “[...] move-se sobre nós furtivamente, como nossa própria sombra, e, de repente, vemo-nos [...] tomando a medida de nossa habitação em um estado de ‘terror incrédulo’” (1998, p. 30). Para o autor é

justamente o estranho que problematiza a estrutura ambivalente social por meio do papel paradoxal exercido pela mulher entre o público e o privado do qual resulta o redesenho do “[...] espaço doméstico como espaço das modernas técnicas normalizantes, pastoralizantes e individualizantes do poder e da política modernos: o poder-é-o-político, o mundo-*na-casa*” (1998, p. 31-2 – grifos no original).

Essa apropriação, por parte do Bhabha, do conceito freudiano de estranho, permite-nos entender melhor como o cotidiano se volta contra Dielman como coisa espantosa, algo de difícil suporte, apesar da própria investidura diária na manutenção da ordem exata de feitura das afazeres como barreira básica que a impede de pensar sua própria vida. Ora, segundo Freud, *unheimlich*, o estranho³, “[...] é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, bastante familiar” (2010, p. 331), contrário de *heimlich*, que indica o que é doméstico, caseiro, familiar. *Heimlich* e *unheimlich* estariam ligados não apenas pela oposição exata, mas por uma passagem equívoca em que ambos confundem-se entre si:

Somos lembrados de que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. *Unheimlich* seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo [...] *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu (2010, p. 338 – grifos no original).

No seio da própria construção de proteção erigida por Dielman existe, portanto, o risco de desmantelamento de si mesma. Na construção do familiar, do privado e do público, existe sempre um caminho de interface que propõe a desestabilização do todo, passagens que abrem novas formas de construção não lineares.

É revelador, por conseguinte, que o primeiro exemplo de estranho trazido por Freud seja justamente aquele provocado por autômatos:

Jentsch pôs em relevo, como caso privilegiado, a ‘dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo’, nisso invocando a impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados (2010, p. 340).

³ Paulo César de Souza, tradutor de Freud na obra respectivamente citada, preferiu traduzir *unheimlich* por “inquietante”. Mantenho “estranho” em nome da concatenação de ideias iniciada com Bhabha.

Se pensarmos com Chow, que sustenta que

O trabalho que enfrentam as feministas do terceiro mundo não é simplesmente o de 'animar' as mulheres oprimidas de suas culturas, mas o de fazer a automatizada e animada condição de suas próprias vezes o ponto de consciência de orientação na sua própria intervenção (1992, p. 112),

O trabalho efetuado por Akerman não é aquele de salvação por meio da arte, de tentativa de “desautomatização” da mulher, mas o de falar, a partir de um lugar próprio, sobre as condições postas para as mulheres, desconstruindo a visão comum sobre a vida doméstica. Pensar a condição de desautomatização das mulheres é pensá-las como sujeitos ativos e elas mesmas pensantes da própria condição de automatização em que possam se encontrar. Não existe um ponto adiante de libertação, de salvamento por parte de outrem, mas a desconstrução orientada a partir de pontos espaciais dialógicos, não fechados em si mesmos. O estranho, como ferramenta política, funciona, portanto, como processo de desautomatização de uma ordem que, muito embora possa ser sustentada por aqueles que se encontrem em situação de opressão, pode, da mesma forma, ser ressignificada.

No terceiro dia, o fato de o despertador tocar mais cedo põe em relevo aquilo que está oculto na imagem, o não-dito que irrompe na tela dramaticamente por meio do desconcerto de Dielman que, ao sair cedo de casa para comprar comida e pôr em dia as correspondências, encontra vários lugares ainda fechados. É do familiar, da ordem das tarefas, que brota o estranho, a visualização da própria vida. Trabalhar mais cedo do que o costume faz com que ela termine os afazeres antes do previsto e não tenha como preencher o tempo, posto que, afora os trabalhos domésticos, sua vida é vazia. Assim, a própria casa de Dielman assume para ela, em um estado de terror, uma medida da ausência preenchida e disfarçada, até então, diligentemente.

Se, para Ponty, “[...] ver implica a possibilidade de se ver” (2000, p. 439), é justamente pela estranheza de um espaço ao qual Dielman não está acostumada que, involuntariamente, ela enxerga a própria imagem de si, deslocada no ambiente. Isto porque ver o espaço e os objetos implica na possibilidade de uma consciência de si oriunda do reconhecimento das relações estabelecidas entre o próprio corpo e estes. Estando o espaço desorganizado, a própria personagem perderá o controle

dos afazeres, posto que “[...] a vida corporal ou carnal e o psiquismo estão em uma relação de *expressão recíproca*” (PONTY, 2006, p. 221 – grifo no original) e “[...] o acontecimento corporal tem sempre uma *significação* psíquica” (2006, p. 221 – grifo no original). Dessa maneira,

Portamos o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas. [...] As imagens — as coisas visuais — são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar (DIDI-HURBERMAN, 1998, p. 246-).

A tomada de consciência de si, pela personagem fílmica, por meio da desorganização do espaço, revela este como divorciado de Dielman de maneira permanente. Por mais que ela tente exercer novamente um controle sobre o *gestus*, a temporalidade não adequada à organização espacial caseira impõe novamente um novo olhar de Dielman para si mesma, posto que, segundo Ponty, a coisa é o correlativo do corpo e da própria existência do sujeito, da qual o corpo seria apenas a estrutura estabilizada. “Como as relações entre as coisas ou entre os aspectos das coisas são sempre mediadas por nosso corpo, a natureza inteira é a encenação de nossa própria vida ou nosso interlocutor em uma espécie de diálogo” (2006, p. 429).

Quando a desordem do tempo provoca a evidência da vida enquanto vazia, o duplo de Dielman emerge do estranho. A reconfiguração política do termo “estranho”, por Bhabha, permite, no mesmo movimento, interpretar o duplo não no sentido original, como o surgimento de alguém que possui as mesmas características físicas do sujeito que olha a ponto de que este se equivoque quanto ao próprio eu (FREUD, 2010, p. 351), mas como o momento provocado pelo estranho em que o sujeito identifica-se reflexivamente, momento do qual pode surgir uma dialética da diferença.

O que ensina Adorno é que ‘A dialética significa objetivamente quebrar a compulsão à identidade por meio da energia acumulada nessa compulsão’ ao que chama de dialética em repouso, ou seja, transgredir a identidade do objeto consigo mesmo por meio da contradição gerada pela identidade, tornando-o dessemelhante a si e fazendo com que ‘Na medida em que o conceito se experimenta como não-idêntico a si mesmo e como movimentado em si, ele conduz, não sendo mais simplesmente ele mesmo, àquilo que na terminologia hegeliana é denominado seu outro, sem o absorver’ (COUTINHO apud ADORNO, 2013, p. 43).

No final do filme é possível, pela primeira vez, ver o que acontece no quarto durante o horário em que Dielman se prostitui. Após o sexo, o que se vê é o reflexo dela diante do espelho da penteadeira recolocando e abotoando a camisa; deitado atrás de Dielman, o homem descansa. Ela, então, emerge do fora de campo com uma tesoura para assassinar seu amante. A figura do duplo como desautomatizadora da ordem surge, nessa cena, enquanto Dielman se olha no espelho e põe fim a uma rotina não mais suportável. O surgimento da personagem do fora do campo pode significar, ele mesmo, um rompimento com a própria estruturação fílmica delimitada na repetição, posto que a câmera não a observa no momento de fuga do quadro. Na última cena, sentada sozinha e no escuro à mesa de jantar, no sorriso plácido de Dielman, lentamente surgido, pode residir o reconhecimento dessa desautomatização como a ruptura com um estado de sujeição não mais aceitável.

REFERÊNCIAS

AKERMAN, Chantal. **Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles**. Produção de Guy Cavagnac et al. Bruxelas, Paradise Films, Unité Trois, Ministère de la Culture Française de Belgique, 1975. 201min. color. son.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CHOW, Rey. Postmodern Automaton. In: **Feminists theorize the political**. Londres: Routledge, 1992. p. 101-117.

COUTINHO, Bruno F. P. **Hilda Hilst: a poética da incompletude**. Maceió, 2013, 148 p. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas – Ufal.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. Trad. Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Editora Brasileira, 2005.

_____. **Imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FREUD, Sigmundo. O inquietante (1938). In: **História de uma neurosa infantil**: (“o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo C. L. de

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos A. R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A natureza**. São Paulo: Martins fontes, 2000.

SOUZA. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra R. G. Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.