

Guilherme Franco



O índice corroído: liminaridade em *Je tu il elle*¹

IVONE MARGULIES

Doutora em *Cinema Studies* pela *New York University* (NYU)
Professora associada em *Film and Media Studies* da *Hunter College*,
City University of New York (Cuny)

Resumo: Esta leitura de *Je tu il elle* de Chantal Akerman explora a maneira como a diretora cria um espaço liminar para encenar e experimentar sua individualidade. Destaca-se nesse processo o uso que Akerman faz de embreantes e dêiticos tanto na narração verbal quanto na tradução visual da habilidade desses indicadores de expressar singularidade e abstração. Embora as três partes do filme – o tempo da subjetividade, o da reportagem e o da relação – pareçam sugerir um rito de passagem, uma forma de ajustamento social, a narração disjuntiva do filme, sua indexicalidade instável, assegura ao filme uma verdadeira expressão de liminaridade.

Palavras-chave: Chantal Akerman. *Je tu il elle*. Embreantes cinematográficos. Liminaridade. Minimalismo.

Abstract: This reading of Chantal Akerman's *Je tu il elle* (*I, you, he, she*) explores the manner in which the filmmaker creates a liminal space to perform and experiment with her individuality. Paramount in this process is Akerman's use of shifters and deictics both in her verbal narration and in her visual translation of these indicators ability to convey singularity and abstraction. Although the film's three parts – the time of subjectivity; of reportage; of relationship – seem to imply a rite of passage, a form of social adjustment, the film's disjunctive narration, its unstable indexicality assures for the film a true expression of liminality.

Keywords: Chantal Akerman. *Je tu il elle*. Cinematic shifters. Liminality. Minimalism.

Résumé: Cette lecture de *Je tu il elle* de Chantal Akerman explore la façon dont la cinéaste crée un espace liminaire pour mettre en scène et expérimenter son individualité. On souligne dans ce processus l'usage que fait Akerman d'embrayeurs et de déictiques dans le récit verbal comme dans la traduction visuelle de la capacité de ces indicateurs d'exprimer la singularité et l'abstraction. Bien que les trois parties du film – le temps de la subjectivité, celui du reportage et celui du rapport – semblent suggérer un rite de passage, une espèce d'ajustement social, le récit disjonctif du film, son indexicalité instable, lui assure une véritable expression de liminarité.

Mots-clés: Chantal Akerman. *Je tu il elle*. Embrayeurs cinématographiques. Liminarité. Minimalisme.

Se alguém se debater indefinidamente contra o mesmo conjunto de singularidades, pode estar certo de que se aproximou da singularidade do desejo do sujeito.

Serge Leclair

Particularidade é o dedo, aquele da mulher mostrando ao amante a sua obscena.

George Bataille

O processo de despossessão desencadeado pelos filmes de Akerman nos leva a refletir sobre as possíveis relações do minimalismo, no seu movimento em direção à equivalência e neutralidade, e sobre a cena vislumbrada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977), na qual todo nome próprio é coletivo e não há sujeito da enunciação². Foucault sintetizou esse pensamento radical na forma de um “manual ou guia para a vida cotidiana”:

Não exija da política que ela reestabeleça os “direitos” do indivíduo, tais como a filosofia os definiu. O indivíduo é o produto do poder. É preciso “desindividualizar” pela multiplicação e pelo deslocamento, pelo agenciamento de combinações diferentes. O grupo não deve ser o elo orgânico que une indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de “desindividualização” (FOUCAULT, 1991: 84).

Esse processo de “des-individualização” é crucial em *Je tu il elle* (1974). A força sociopolítica do filme deriva de sua peculiar representação do sujeito, que não pode ser reconhecido com base nos padrões usuais de tipificação, em que traços comuns emanam de múltiplas vozes.

O foco no pessoal nos trabalhos de Akerman, assim como nos filmes de Yvonne Rainer, sua contemporânea no interesse e desenvolvimento de uma linguagem minimalista,³ tem como seu suplemento necessário um transbordamento para o social. Não há uma correlação imediata entre neutralizar o pessoal e atribuir ao sujeito um estatuto coletivo. A insistência no indivíduo e na psicologia, mesmo que apenas para negá-los - seja na teoria (Deleuze, Guattari, Foucault) ou na forma (Brecht, Jean-Luc Godard, Rainer) - confirma implicitamente a centralidade dessas categorias em nossa atual concepção do sujeito. A própria terminologia do conceito de Foucault, na qual a partícula “des-” precede “individualização”, confirma a dificuldade de

1. Publicação original: MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham and London: Duke University Press, 1996, chapter 4, p. 109-127.

2. Seus escritos em *Anti-Édipo*, (2010) e *Introdução: Rizoma* (1995), expandem as noções de uma enunciação coletiva disseminada. Procuramos localizar as referências correspondentes em português, para melhor amparar os leitores brasileiros. Nos casos em que isso não foi possível, mantivemos a referência original. (N.T.)

3. Sobre o trabalho de Yvonne Rainer, veja Margulies (1996: 100-109), onde desenvolvo uma análise comparada sobre a diferença entre a estética justaposicional de Rainer e a compacta de Akerman. A importância de Rainer está ligada à sua originalidade e teorização sobre os pequenos gestos cotidianos na dança moderna americana.

formular a ligação entre uma concepção antiessencialista do sujeito e uma representação coletiva. A proposta de Rainer do termo “a-mulheramente” (*a-womanly*) no final de *The man who envied women* (*O homem que invejava as mulheres*, 1985) atesta precisamente essas dificuldades. A representação antiessencialista já é parte de uma concepção alternativa de indivíduo na qual o pessoal e o político são vistos como integrantes um do outro? Talvez a resposta para essa questão esteja em conceber a neutralidade não como uma representação convencional, na qual a subjetividade é destituída de suas particularidades, mas como uma fase liminar na representação do sujeito, que poderia ou não ser expressa em uma enunciação coletiva.

Je tu il elle trata de uma concepção essencialista do sujeito em vários níveis. Onde, por exemplo, as táticas distributivas de Rainer difratam uma consciência única em vários corpos e suportes materiais, o processo de “des-individualização” de Akerman resulta de uma acumulação insustentável de funções sobre um único corpo. Não há um comprometimento, no qual uma função cede à outra. Essa acumulação cria uma fissura na suposta unidade do corpo, forçando-nos a identificar, com a mesma acuidade, diversos registros conflitantes da identidade: aqueles do autor, do ator e da personagem. Essa disjunção interna pressiona a noção de identidade e, por fim, impede disrupções sintáticas tais como narração em voz *off* ou cortes de continuidade.

Mais importante, Akerman confronta o aspecto negativo da neutralidade levando a particularidade ao seu limite, ao ponto da excentricidade. Ao mesmo tempo em que apresenta uma posição genérica “anti” - antipsicologia, antiinterioridade, anticausalidade -, a representação radicalmente instável da subjetividade em Akerman propõe a possibilidade de um ser “mutante”.

Je tu il elle é estruturado em três partes.⁴ Na primeira, o “tempo da subjetividade”, planos fixos registram as atividades da personagem principal do filme (interpretada por Akerman): escrevendo, vagando pelo seu quarto, deitada em seu colchão, comendo açúcar refinado de um saco, olhando para fora pela porta de vidro e, às vezes, para a câmera. Uma voz *off* (da própria Akerman) descreve a cena, mas não tenta ser verídica para com a imagem na tela. A segunda parte do filme, “o tempo da reportagem”, mostra Akerman em um caminhão com “Ele”, o caminhoneiro. Essa seção apresenta menos voz *off*, longos silêncios e dois extensos monólogos do caminhoneiro. Enquanto a

4. Akerman (1974) nomeia as três partes de seu filme: “tempo da subjetividade”, “tempo do outro ou da reportagem” e “tempo da relação”.

primeira parte do filme é totalmente descontextualizada, o “tempo da reportagem” tem uma textura social ampla e detalhada - o mundo dos bares de beira de estrada e das paradas de caminhão. Para complementar esse preciso cenário da transitoriedade, o caminhoneiro oferece uma tradução verbal igualmente precisa de sua vida doméstica e sexual.

A terceira parte do filme, o “tempo da relação”, mostra Akerman chegando no apartamento de uma amiga - sua ex-amante. Três longas tomadas em plano médio exibem o ato sexual entre elas. Nas duas primeiras partes do filme, Akerman ocupa uma posição ambivalente - um nem-aqui-nem-lá como nem sujeito nem objeto do filme. Aqui, entretanto, o envolvimento e a absorção das duas mulheres uma com a outra, e no interior do espaço diegético, é absoluto. Akerman amplifica o som da colisão entre os corpos e do amarfanhar dos lençóis, tornando a cena de sexo concreta e estilizada. O som desajeitado e a posição distanciada da câmera (sem cortes ou *closes*) qualificam a assimilação de Akerman na cena: eles situam a presença autoral como uma ruptura entre a encenação da ação e sua direção.

A estrutura do filme pode ser comparada com a dos ritos de passagem descritos por Anold van Gennep (1960), situações em três fases nas quais primeiro alguém é alienado, depois suspenso em uma fase transicional e liminar, e finalmente reintegrado em um novo *status* ou *ranking* social. A primeira fase do rito engloba o comportamento simbólico, denotando a separação do indivíduo ou do grupo de um *status* anterior, ou de “um conjunto de condições culturais (um ‘estado’)” (TURNER, 1969: 94). A segunda, fase liminar, é um estado entre, um nem-lá-nem-cá. Van Gennep caracteriza a liminaridade como um momento no qual aqueles que atravessam o rito de passagem são reajustados, perdendo suas características individuais de forma a poderem se preparar para assumir seu novo papel social. Dessa maneira, eles são submetidos a “processos de nivelamento e desnudamento”: eles “normalmente vestem apenas uma tira de roupa ou ficam até mesmo nus para provar que estão destituídos de qualquer propriedade, insígnia ou vestimenta secular que indique *status* ou papel social, enfim, nada que possa distingui-los de seus companheiros iniciantes” (TURNER, 1969: 94-95). Os indivíduos são, assim, trazidos a uma espécie de matéria social homogênea. Então, no terceiro estágio, eles são absorvidos em uma sociedade hierárquica de normas prescritas e códigos de comportamento.

O modelo supõe um processo de integração e desenvolvimento, que, no entanto, é claramente negado em *Je tu il elle*, pois falta ao filme qualquer noção de finalidade, ou do tipo de comportamento normativo que seria atingido na terceira fase do rito de passagem. A primeira e a segunda partes nem podem, quanto a isso, ser exatamente equiparadas a um momento de separação e, então, de liminaridade. Ao invés disso, o filme revela uma indeterminação proposital em relação não apenas às posições de personagem, autor, diretor, mas em relação também a uma identidade sexual fixa. A mobilidade é privilegiada em detrimento da finalidade. De fato, a imagem epigramática do filme é de uma mobilidade sem direção: a liminaridade é estabelecida não como a base para uma futura identidade delineada, mas como a imagem de uma identidade mutante e transitória.

Podemos entender melhor o alcance da transgressão de Akerman se expandirmos o conceito de liminaridade para suas estratégias formais. Se, por exemplo, a temporalidade confusa (e suspensa) do filme desconcerta a representação mesma da identidade, ela também sugere o potencial progressivo da liminaridade. Pois, como assinala Victor Turner acerca do liminar em processos socioculturais, “uma vez que (...) o tempo liminar não é controlado pelo relógio, ele é um tempo (...) no qual qualquer coisa pode, e mesmo deve, acontecer” (TURNER, 1977: 33).⁵

O primeiro desafio do filme para a ideia de identidade fixa reside na presença de Akerman como atriz, que subverte a falácia autobiográfica, por meio não de uma polivocalidade ou de uma declaração de neutralidade, mas sim da tática confrontacional da “pseudoevidência do visível”⁶. Esse termo se refere à apresentação explícita e ainda assim estilizada do ato sexual na última parte do filme. De fato, isso se aplica ao sentido de exibição mais amplo da *mise-en-scène* de Akerman - um processo que mostra objetos e atores em uma espécie de alta definição. Adicionada a essa nitidez minimalista e à exibição aparentemente aberta, a presença de Akerman como o “Eu” do filme cria uma tensão interna e indica uma subjetividade esvaziada. “Tratava-se de transmitir um ‘mal-estar’”, disse Akerman, quando perguntada sobre por que atuou no filme. “Comecei a dirigir uma atriz e logo percebi que sua perfeição ia contra o projeto. Também achei que seria mais apropriado (...) opor a rigidez da *mise-en-scène* ao meu próprio desconforto...” (AKERMAN, 1974). Ainda assim, a sobriedade psicológica do

5. Turner observa o uso do tempo verbal subjuntivo em verbos durante a fase liminar, uma conjugação aberta ao acaso.

6. Tomo emprestada essa frase da brilhante análise de Jean Narboni (1977: 9) das táticas de representação em “La quatrième personne du singulier (*Je tu il elle*)”.

seu estilo minimalista apenas intensifica os múltiplos registros dessa personagem sob tensão.

Com uma fisicalidade mais próxima da arte performática do que da narrativa cinematográfica convencional, *Je tu il elle* revê as noções de personagem, menos as negando do que as suspendendo. A atuação de Akerman abarca de uma só vez as condições de autor, diretor e ator. O fato de ela usar um nome fictício, “Julie”, não para a personagem, mas para nomear a si mesma como uma atriz no filme, submete sua assinatura a uma peculiar desposseção: ao colocar o nome fictício “Julie” nos créditos, junto com aqueles de um ator e uma atriz verdadeiros, e ao desconsiderar a necessidade de dar a essa “atriz” um sobrenome, Akerman declara seu anonimato. Isso é parte da fase liminar de “desnudamento” do *ranking* e do *status*, e está presente em todo o filme. Akerman inclui até mesmo os créditos – essa suposta área neutra onde informações extradieéticas autenticam a presença – em sua “crise de identidade”. Apesar de a assinatura falsa “Julie” representar, além do “Je” (ou do “Eu”), a constante mudança do amálgama entre personagem, autor e atriz, o efeito é a ligeira caricatura de uma crise que é mais profunda no filme.

Uma evidência alógica e intermitente

O filme, na verdade, começa anunciando sua trajetória como uma deserção: sobre a primeira imagem, de uma mulher jovem sentada num minúsculo quarto de costas para a câmera, a voz *off* diz: “E eu fui embora” (“*Et je suis partie*”). Então, a narrativa começa em *medias res*, e com um processo de redução. Em seguida, Chantal - de agora em diante chamarei Akerman da forma como ela atende no filme⁷ - executa uma série de atividades que são consistentemente repetitivas e fora de contexto. Ela e o quarto são, ambos, desnudados. Por exemplo, ela arrasta um colchão para cada canto do quarto, numa mudança incessante que constitui um inventário de posições possíveis dentro do limitado repertório imposto pelo enquadramento fixo e ao nível dos olhos.

Esse “nivelamento por baixo” na primeira parte do filme é apresentado como um momento entre parênteses no qual o sistema simbólico vacila, junto com todos os índices de qualquer forma de localização dentro do corpo social. Dada a junção no filme de autora e atriz, pode-se considerar que o isolamento autoimposto de Chantal molda um movimento de subtração. O minimalismo se torna, assim, uma forma deliberada de definir

7. Vou me referir à presença de Chantal Akerman como uma atriz pelo seu primeiro nome, seguindo a deixa de sua nomeação do “Je” nos créditos como Julie, o único nome destacado por esse anonimato fictício. Emprego Chantal no lugar de Julie para tornar claros os termos da dupla presença de Akerman no filme.

o eu. Menos é mais, porém o isolamento aqui é mais do que meramente formal.

A escritura em *Je tu il elle* cria contínuas incompatibilidades na lógica da referencialidade. Há sempre disjunções entre o que é descrito pela voz *off* e o que é visto na tela. Sobre a primeira imagem do filme - um quarto com uma cama, uma mesa e a cadeira na qual Chantal se senta -, ouvimos: “Um pequeno quarto branco no nível da rua onde fico inerte, atenta e deitada no meu colchão”. No “terceiro dia”, que não corresponde à terceira imagem, vemos uma ligeira diferença na organização dos móveis, com Chantal sentada à mesa inerte, enquanto a descrição do quarto dia, “Eu entro no corredor e deito no meu colchão”, é acompanhada de Chantal deitada no colchão e virada para a câmera. Então, sobre essa mesma imagem, a voz *off* diz: “Vazio, o quarto parecia grande para mim”. Alguns planos são entrecortados por *fades in*, e parte da descrição é dita sobre a tela preta que separa os planos.

À medida em que o filme se desenvolve, Chantal é vista empurrando os móveis para fora do quarto, e depois tirando suas roupas. Perambulando, ela concede a esse espaço abstraído o peso de um espaço experiencial, um espaço de despossessão literal, ao invés de metafórica. Esses planos iniciais mapeiam os limites da clausura da personagem. Filmando em eixos perpendiculares às paredes, Akerman opera um circuito descritivo em cada um dos quatro lados do quarto. Ao posicionar a si mesma e ao colchão em relação à câmera, ela está se filmando no processo de construir uma *mise-en-scène*: ela está física e oticamente cartografando o espaço. Seu único adereço, o colchão, se torna um elemento composicional - ela deita nele, ou assenta em sua sombra quando ele está apoiado na porta. A simplicidade de seus movimentos e de sua relação com esse adereço pode ser associada à “concentração proposital e direcionada” com a qual Rainer usa objetos em suas *performances* orientadas para tarefas (BANES, 1987: 43).

O mundo externo é inscrito nesse quarto pela grande porta de vidro que ocupa inteiramente um de seus lados. A voz *off* descreve um homem olhando para dentro do quarto; poucos quadros depois, o vemos (ainda que com dificuldade) passando por essa porta. É também nesse momento que a única linha de diálogo em francês no *passé simple* é proferida: “*Les gens ne passèrent guère*” (“Quase ninguém passou”). Esse tempo verbal, que em francês só é usado na literatura, coloca o discurso de Akerman repentinamente no plano da narração.⁸ Mudanças no

8. Roland Barthes comenta as características da temporalidade linguística, discorrendo sobre o estudo de Benveniste acerca das línguas indoeuropeias.

Afirma que nessas línguas o sistema é duplo: um primeiro sistema ou sistema do discurso propriamente dito, adaptado à temporalidade do falante, cujo ato de fala é sempre o ponto de origem; um segundo sistema, da história narrativa, apropriado ao relato de eventos passados, e consequentemente desprovido de futuro ou presente, seu tempo específico sendo o aoristo (ou seus equivalentes, como o *passé simple* do francês) (BARTHES, 1987: 21). Tendo em vista a constituição de uma identidade liminar em *Je tu il elle*, é importante que a personagem faça extensivo uso desse tempo a-pessoal.

clima são anunciadas e, então, vistas através da porta - “Nevou por quatro dias”. Sobre os enquadramentos fixos de Chantal, ouve-se ainda, no fora de campo, sons de rua (barulho de carro, crianças brincando). Esse anuviado tempo externo é concebido para corresponder a uma nebulosa temporalidade interna - o tempo subjetivo da espera e da respiração, que suspende o tempo “lógico”. Ainda assim o desencontro entre descrição verbal e visual não é um recurso expressivo. Essa seção de abertura do filme não é um relato impressionista que poderia, por fim, ser cooptado como parte de uma perspectiva subjetiva. Exatamente o contrário: ao solapar gradualmente a referencialidade temporal, Akerman impede a possibilidade de uma visão subjetiva estável.

O sistema do filme visivelmente falha em dar conta dos ajustamentos precisos e lógicos entre descrição verbal e imagem indexical. Como que revelando a natureza de sua subversão - um enfraquecimento da indexicalidade -, Akerman transmite informações inverificáveis: “No primeiro dia, pinteí o quarto de azul...”, “no segundo dia, de verde”, diz ela sobre as imagens em preto e branco do filme. Nenhum quadro pode dar conta das verdades ditas na trilha verbal. E o uso de dêiticos, tais como “primeiro dia”, “segundo dia”, “dias depois”, ponteiros verbais que apenas significam algo em relação a uma pessoa ou tempo específicos, aumenta a vagueza temporal.

Intermitentemente, Akerman estabelece uma troca entre pronunciamentos verbais e referentes visuais. A neve, ou um homem passando - imagens tanto anunciadas quanto vistas - são exemplos de congruência. Ainda assim, mesmo quando Akerman usa figuras tão definidas quanto a frase “Sabia que havia se passado 28 dias” (uma referência inequívoca à menstruação), a referencialidade do filme se esvanece na incomensurabilidade entre descrição e imagem. O ritmo - “Eu brinquei com a minha respiração” - dá lugar à espera. Cada atividade ou inatividade termina com uma pose de descanso antes que a próxima imagem surja em *fade in*. Autoabsorção e discurso direto se alternam, enquanto a voz *off* fala ironicamente sobre o estatuto ativo e provocativo da espera. Envolvendo duração, assim como um desvio do drama e da motivação, a espera serve como uma pontuação: “Derramei todo o açúcar sobre a carta, deitei e esperei. Esperei que isso passasse ou que algo acontecesse, que eu acreditasse em Deus ou que você me mandasse luvas para sair no frio”.

Às vezes, a escolha de um ritmo específico “depende” da trilha visual, que postula uma realidade objetiva. Quando Chantal diz, por exemplo, “Começou a nevar e eu pensei que a vida estava, de todo modo, em suspenso, e eu tinha que esperar a neve parar e derreter”, ela está cedendo o controle ao mundo externo. Mas enquanto essa referência verbal a uma realidade objetiva - o cessar da neve - parece indicar mudança, a objetividade já foi há muito fissurada, por meio de um consistente solapamento do poder da indexicalidade de produzir certezas.

Diferentes níveis de abstração e concretude operam simultaneamente em *Je tu il elle*. Apesar de ser principalmente na relação entre som e imagem que tomamos consciência do processo de ancoragem da referência, ambos, som e imagem, têm, eles mesmos, uma qualidade abstrata. Com seus poderes abstrativos, a linguagem verbal designa unidades tanto pequenas quanto grandes de tempo-momentos diegéticos: dias, o ciclo menstrual. Em sua conexão aparentemente arbitrária com a trilha visual, ela cria uma sensação de abstração temporal. Ao mesmo tempo, a trilha visual mostra manifestações de tempo real - os momentos precisos e singulares de uma certa atividade. Ainda que se pudesse reclamar um *status* iterativo para a relação entre imagem e narração, as fundações irregulares da descrição indicam uma referência temporal verdadeiramente desarranjada.

Convencionalmente, a descrição em voz *off* admite múltiplas ordens de denotação diferentes. A temporalidade em filmes é normalmente garantida pelo sistema referencial: as imagens confirmam a verdade de um tempo dito, ao mostrar relógios, por exemplo, ou períodos do dia (manhã, tarde), ou mudanças de estação. Ou, menos óbvio, mas igualmente convencional, o sistema temporal apoia-se sobre conjuntos internamente coerentes e sincronizados de imagens e declarações, de forma que expressões dêiticas, tais como “dias depois”, adquirem um valor em função do sujeito e tempo do proferimento, e assim efetivamente fazem a lógica da narrativa avançar.

Dêiticos e embreantes (*shifters*) são a família de termos que dão suporte ao sujeito apenas na medida em que ele ou ela profere sua posição – “Eu”, “Você”, “Mais tarde” ou “Lá”. Em *Je tu il elle*, no entanto, dêiticos e embreantes sugerem seus próprios núcleos potencialmente disfuncionais; eles são usados para a morte da subjetividade. Os dêiticos e embreantes pronominais no filme têm uma relação totalmente subversiva com a imagem.

Eles se colocam à disposição, performando rituais de obediência junto com Chantal/Julie.

A abstração pronominal do título do filme sugere a estratégia de deslocamento de Akerman. Tanto Chantal quanto os blocos dos quais o filme é construído (seus quadros e suas três partes) parecem vagar. O filme pode seguir uma ordem linear, mas praticamente desde o início essa ordem denuncia a falsidade da noção de progressão. A rigorosa sucessão de dias se perde na indexicalidade “defeituosa”. De fato, a listagem e a acumulação de quadros e frases, assim como a insistência em nomear, apenas confundem a ordem temporal, sugerindo uma indiferença total quanto a qual quadro, descrição, sentença ou relação vir primeiro ou por último.

Narboni (1977: 11) sugere que *Je tu il elle* nega a progressão ao insinuar a ciclicidade, mas a ideia de que a separação de Chantal de sua amante, no fim do filme, constitui um retorno cíclico à fala inicial do filme - “E eu fui embora” - é, acredito eu, um equívoco. Como o próprio Narboni admite, o filme não tem nada a ver com a sugestão comum do ciclo de um “produto falsamente aberto” que é, de fato, “perfeitamente estático e centralizado” (1977: 11). Ao invés disso, os filmes de Akerman criam um tipo de “simulacro da cibernética”, emanando “uma ordem cosmogônica de formação e engendramento do mundo”:

Je tu il elle e Jeanne Dielman são simulacros da criação do mundo: o primeiro dia, o segundo dia, o terceiro dia; distribuição, ordenação, classificação e nomeação, separação em tempo e espaço, introdução da desordem na ordem, da paralisação no eterno retorno, potência do *chaosmos* (NARBONI, 1977: 11).

O trabalho de Akerman simula uma “criação do mundo” que é perversamente alógica. Uma vez que um cuidadoso processo de nomeação e listagem (da diretora bem como das personagens) se antecipa ao que é nomeado, a ordenação transforma a lógica em seu reverso. Em *Je tu il elle*, assim como em *Jeanne Dielman*, acréscimos sem sentido de elementos, gestos e ações caracterizam um projeto minimalista da alógica.

Por isso as conexões recorrentemente falhas entre referência verbal e visual são apenas a primeira deixa para a desproporção sistemática do filme. Sobram exemplos de discrepância. Tanto o fato de Chantal comer açúcar compulsivamente quanto o de escrever para a sua amante são partes de um ciclo de

produtividade solipsista. Sobre imagens dela executando suas atividades, ouvimo-la dizer, em voz *off*: “Escrevi para ele”, “Escrevi três páginas para ele”, “Então escrevi seis páginas para ele para dizer a mesma coisa outra vez”. A quantidade - de açúcar ingerido, de páginas escritas, de enquadramentos - é apartada da significação; acumular números não significa progresso. A acumulação vazia de páginas de carta é um sintoma do “nominalismo absurdo” do cinema de Akerman. Sua incansável catalogação dos gestos e enquadramentos possíveis em uma grade restrita é outro exemplo dessa lógica alternativa - não irracional, mas abertamente a-racional. Onde a lógica pede um exemplo geral e representativo, Akerman usa descrições literais. Ao mesmo tempo, seu “nominalismo absurdo” garante a igualdade e a continuidade - a homogeneidade textual - de suas mínimas variações nos gestos e ações. Essa equivalência superficial garante a inscrição da “diferença” alógica nos filmes de Akerman.

Chantal escreve três, seis, oito páginas, então risca seus escritos. Mas riscar é apenas uma outra *mise-en-scène* para escrever, uma mudança na direção do lápis. O verdadeiro processo de escrita é aquele do filme a que estamos assistindo.⁹ A falta de congruência entre esforço e resultado, escrita e significado, é repetida e esclarecida nas esporádicas conexões entre referência verbal e visual.

Igualmente importante para essa referencialidade corroída é a abstração da própria imagem fílmica, uma imagem da falta, da homogeneidade, da repetição - atributos tanto da abstração visual quanto conceitual. As imagens *Je tu il elle* não anulam a representação; elas revelam inteiramente a cena e a personagem. Mas a referencialidade é implodida, pois, apesar de a realidade ser inteiramente manifesta, até mesmo “nua”, ela é representada como simultaneamente hesitante e excessiva, descontínua e repetitiva, circular e não totalizadora. A exposição explícita cria uma aporia da evidência - vemos tudo do quarto, tudo da personagem, tudo do ato sexual -, entretanto esse “tudo”, essa totalidade é negada, mediante a escassez dos elementos visuais, a purificação dos eventos casuais, e, mais importante, a resoluta afirmação das particularidades.

‘Aqui está’: descrição redundante

A segunda parte do filme mostra Chantal depois de ter saído de seu quarto (através da porta de vidro, que é deixada

9. Em uma brilhante literalização de como a escrita é significante principalmente como “suporte” para a *mise-en-scène* de Akerman, Chantal prende todas as páginas cuidadosamente no chão, preenchendo o espaço entre sua cama (inatividade) e a câmera (sua atividade de filmar).

parcialmente aberta) e pegado carona num caminhão. Essa parte é filmada principalmente à noite, e a mudança para uma fotografia mais granulada concede ao filme uma textura visual diferente.¹⁰ No caminhão, Chantal ocupa o canto do quadro, deixando o centro da tela para o motorista, que também monopoliza a maior parte da conversa. A voz *off* dá lugar a longos silêncios interrompidos por seus longos monólogos. Chantal escuta, sua ambivalência em relação a ele define seu duplo papel de participante/observadora. Observamos o desconforto dela nos espaços “dele”; ela contrasta com os bares de beira da estrada, com suas camaradagens masculinas. A fronteira entre os mundos sociais dos dois personagens é diegeticamente assimilada como o tipo de sentimento alheio às diferenças territoriais que existem na sedução. Isso não impede, entretanto, uma externalidade adicional: é nessa sequência, exatamente por causa de sua suposta neutralidade e objetividade - a que Akerman chama “o tempo do outro” -, que a posição de Chantal é mais drasticamente representada como irredutivelmente dupla (personagem e diretora), ou liminar. Sua posição no enquadramento - acantonada em suas bordas - é uma incorporação literal de seu *status* deliberadamente dúbio: entre diretora e atriz, ela curto-circuita a personagem.

Curiosamente, a figuração da liminaridade de Akerman nas cenas do caminhoneiro abrange o reino da produção fílmica. Num bar, em silêncio, ela e ele assistem à TV intermitentemente; mas o espectador só tem acesso ao que eles veem por meio da trilha sonora, que poderia ser de qualquer série de ação americana. A externalidade aparece aqui como uma disparidade na qualidade do som, que a diegese do filme mal consegue absorver. No contexto de importação europeia da televisão americana e do modo independente de produção cinematográfica de Akerman, a canibalização é suficiente para fazer com que *Je tu il elle* ganhe uma trilha sonora de várias camadas. Nessa cena, a distância entre seu silêncio e uma superabundância de som (presente nas cenas anteriores em que ela escuta a proximidade do caminhoneiro) corresponde ironicamente às condições de produção; o uso esparso e mínimo do som em Akerman (tanto deliberado quanto por razões econômicas) é contraposto a um excesso estrangeiro.

Na primeira parte do filme, a alternância entre sujeito e objeto é sugerida por um desencontro - entre som e imagem, entre registros profílmicos e cinemáticos - que é tão consistente quanto

10. Discutindo a questão do confinamento no trabalho de Akerman, Jacques Polet compara o uso do caminhão em *Le Camion*, de Marguerite Duras, e em *Je tu il elle*. “É como se Akerman tivesse escolhido o motivo do caminhão (definido *par excellence*... por sua relação com o espaço externo) para melhor sinalizar para nós, mediante um tipo de demonstração absurdista, que seu universo fílmico é basicamente estruturado pelo elemento do enclausuramento” (POLET, 1982: 176).

arbitrário. Na segunda parte, o “tempo da reportagem”, disjunções sintáticas dão lugar a uma precária absorção da presença de Chantal no interior da diegese. Mas a “aculturação” deliberadamente malsucedida de Akerman no ambiente do caminhoneiro a mantém em uma posição fronteiriça. Seu *status* dúbio se relaciona a práticas etnográficas no cinema, primeiro por tomar “Ele”, o caminhoneiro (masculino, e de um estrato econômico e social diferente), como o Outro, depois por levantar a possibilidade de uma falha metodológica. A “investigação” de Akerman continuamente oscila entre uma perspectiva subjetiva e uma objetiva: “Tive vontade de beijar sua nuca”, diz ela, sobre uma imagem do caminhoneiro de costas, enquanto se ajeita para descansar.

A integridade e profundidade contextual dos monólogos do caminhoneiro confirmam a respeitável externalidade de Akerman.¹¹ De todos os textos de Akerman, os discursos do caminhoneiro são talvez os mais brilhantes. Como a maioria dos monólogos de Akerman, eles se estendem por um longo tempo. A história pessoal é enriquecida com especificidade. Akerman rejeita uma caracterização genérica, e o realismo detalhado dos relatos do caminhoneiro qualifica a ironia do seu silêncio e do seu confinamento dentro do enquadramento, sem destruí-lo. Ela assegura a “verdade” dele, ainda que a obliquidade de sua presença situe essa verdade numa espécie de parênteses.

A segunda seção do filme abandona as disjunções da primeira parte, mas a presença forçada de Chantal na diegese cria um tipo de indigestão fílmica, forçando-nos a reconhecer uma liminaridade que é tanto formal quanto temática. O momento importante em que Chantal masturba o caminhoneiro assinala a complexidade de sua posição entre atriz e diretora. Essa é a única passagem no filme em que ela está inteiramente fora do enquadramento;¹² é também o momento em que o caminhoneiro olha diretamente para a câmera, confirmando, brevemente, o duplo *status* dela como personagem e diretora.¹³

Ainda assim, essa estratégia antinaturalista convencional não seria tão perturbadora se a olhada que atesta o lugar de Akerman não viesse depois de uma grande inversão no encaminhamento do filme. Quando Chantal serve ao caminhoneiro, Akerman explora todo o potencial subversivo da descrição redundante. Ao longo de uma narração na tela da ação em extracampo, o caminhoneiro indica os ritmos preferidos para a masturbação - mais rápido, mais devagar. Depois de atingir o clímax, ele inclina sua cabeça

11. Dessa forma, ela evita simplesmente representar a heterossexualidade como “má”, oposta à “boa” relação lésbica (MAYNE, 1990: 132-133). Em “Three moments toward feminist erotics”, Fabienne Worth (1987) observa como, sem nenhuma marca de voyeurismo ou fetichismo, o homem se torna, na segunda parte do filme, objeto do olhar feminino.

12. Mayne (1990) e Worth (1987) comentam essa exceção.

13. Ver MAYNE (1990: 130).

sobre o volante e diz “Eu inclino minha cabeça sobre o volante”. Essa súbita conjunção de descrição e gesto cria uma brecha no discurso do filme. A redundância entre o dito e a ação sugere um tipo de disjunção oposto ao daquelas temporais da primeira parte do filme, nas quais descrições em voz *off* nomeavam as cenas por vir ou as que acabaram de ser vistas.

É depois desse momento que o caminhoneiro olha brevemente para a câmera, sugerindo de modo provocativo que a disjunção não é necessariamente um efeito das trilhas (auditiva e visual) ou dos espaços (diegético ou cinematográfico) separados. Se a disjunção temporal e uma relação peculiar entre texto e imagem são as tensões atuantes na primeira parte do filme, na segunda parte, a conjunção de gesto e descrição (o inclinar da cabeça e seu anúncio) identifica a disjunção como inerente à descrição verbal. O “aqui está” da imagem cinematográfica é duplicado. Ao insistir na fragilidade do índice, que falha sistematicamente em produzir mais do que a mera verossimilhança, Akerman constrói uma liminaridade formal.

Je tu il elle lida com as complexidades da referencialidade ao criar gradualmente um *status* verdadeiramente descentralizado para a imagem de Akerman no filme. O filme expõe progressivamente a precariedade da presença convencionalmente construída no cinema; Akerman revela como tanto a estratégia disjuntiva quanto a conjuntiva fazem avançar um sistema estável de referência que confirma a subjetividade, seja no registro realista ou antiilusionista. Ao invés disso, poderia se suspeitar da agenda alternada e da busca contínua do filme em função de seu título. Sua indexicalidade torcida e sua postulação de modalidades de disjunção ainda mais sofisticadas têm apenas uma intenção: encenar a representação da subjetividade como inerentemente relacional.

Uma centralidade simulada: uma singularidade a-individual

Na terceira parte do filme, o “tempo do relacionamento”, Akerman completa uma rendição gradual do controle que mantinha nas duas primeiras partes. Sem o recurso do discurso direto, da narração em voz *off*, ou da manutenção à borda do enquadramento, ela refina os termos de sua posição liminar trocando a disjunção pela sua própria presença física e fílmica. Na última seção, ela constrói uma disjunção interna, introduzindo uma nova pressão na representação do “Eu” - de

forma a excluir uma distinção visível entre as representações de Chantal e de Akerman.

A sincronização desajeitada de uma descrição verbal de uma imagem também apresentada visualmente - o duplo aspecto de “aqui está uma cabeça se inclinando sobre o volante” - anuncia o que virá. Depois do excesso indexical simulado, Akerman apela para a hiperindexicalidade. Apenas por situar com determinação o seu corpo no centro do enquadramento, ela é capaz de se apropriar da única “conclusão” que o filme de alguma forma traz: a de uma presença completamente exposta, que é, no entanto, internamente fissurada.

“Sou eu”, diz Chantal, ao interfone de um apartamento presumidamente habitado por alguém que a conhece. Ela recebe uma rejeição direta: “Não quero que fique”, diz a outra mulher para Chantal, que responde se levantando e fechando o zíper de seu casaco desajeitadamente - “recusando-se” a sair. Uma formalidade cômica desvia o drama; rituais de sedução se tornam regressivos, tornando-se uma atividade de se alimentar marcada pela voracidade de Chantal - “*Encore!*”, repete ela. Então ela deixa de lado seu sanduíche e pega o seio da outra mulher. Seguem-se três extensas tomadas delas fazendo sexo, em plano médio longo. A câmera é situada em diferentes distâncias em cada um dos planos. E a qualidade dos movimentos das mulheres em cada plano define manifestações distintas de paixão, intimidade e ternura.

Esses planos marcam uma mudança: nas duas primeiras partes do filme, o lugar de Akerman é periférico; agora há uma igualdade energética entre as duas atrizes. Sua nova centralidade, entretanto, não a assimila integralmente à diegese. Ao contrário: as longas tomadas, o som exagerado e a câmera distante criam um foco, um ponto canalizado de atenção, na atuação de Chantal. A dificuldade de manter o ato sexual sob tal escrutínio pode ajudar a entender a ousadia de Akerman aqui: a força dessa cena reside no seu excêntrico contraste com um outro modo de hipérbole, o filme pornô. A cena contrasta com a “inesgotável variedade de encontros sexuais” que o filme pornô normalmente busca por meio da variação desesperada dos ângulos de filmagem (NARBONI, 1977: 7). Ela também desafia o tabu de Bazin sobre a representação do sexo: Bazin (1983: 133) via uma obscenidade ontológica em filmar eventos singulares como morte e sexo, e então inscrevê-los no circuito de reprodução da repetição.

Também em *Jeanne Dielman...* o caráter subversivo surge da quebra de um tabu realista – na cena do assassinato, que, necessariamente e, ainda assim, abruptamente, transforma apresentação em representação. Akerman é coerente, então, ao enfatizar os pontos fracos do realismo. Por meio da conjunção entre a tomada longa (que, para Bazin, era essencial para a habilidade do realismo de fundamentar a evidência) e a literalidade (principal dilema do realismo), *Je tu il elle* perversamente leva a cena de sexo ao limite de uma obscenidade realista ou pornográfica.

Nesse aspecto, a cena de sexo é exemplar, por exigir um novo questionamento do realismo pela literalidade. A realidade da cena de sexo é exposta ao escrutínio do espectador. E é precisamente da curiosidade de ver mais, uma curiosidade atribuída às noções idealistas do realismo, que Akerman trata ao encenar o registro da realidade - ou do que será visto como realidade - como uma hipótese seletiva. Ao invés de enquadrar o sexo romanticamente, Akerman amplifica sua concretude, incluindo o corpo dela e da outra atriz como parte do material cênico.¹⁴ A intensidade da cena é um efeito de pura concentração - o olhar fixo da câmera, o som amplificado, a duração estendida dos planos.¹⁵ A aspereza da cena reside no desafio intransigente de uma literalidade que desfaz noções preconcebidas de representação - mais vigorosamente, aquelas de gênero e identidade sexual. Akerman comenta:

A cena poderia parecer violenta, pois é apresentada tão simples e naturalmente como se fosse uma relação entre um homem e uma mulher, e geralmente se espera que seja possível canalizar o desejo entre duas mulheres através de uma cena explicativa que possa justificá-lo (AKERMAN, 1974).¹⁶

A falta de tal explicação, aliada à exibição crua do corpo, desvincula a imagem indexical de sua função de ilustração.

Je tu il elle progressivamente reivindica literalidade e concretude contra o principal portador da significação humanista e essencialista do cinema: o corpo humano. Ao insistir até atingir o excesso na materialidade do corpo, através do som, da iluminação etc., o filme frustra qualquer noção possível de “triumfalismo” lésbico (MAYNE, 1990: 132). As cenas sexuais, primeiro com o caminhoneiro, depois com a amante, frequentemente suscitaram comparações que insinuam uma igualdade maior na relação lésbica. Judith Mayne (1990: 130), por exemplo, escreve: “Em oposição à cena com o homem, na qual Akerman parece ocupar simultaneamente posições em ambos os lados da câmera, na cena

14. Narboni (1977: 7) lista, como elementos que anunciam a “proximidade do filme com o pornô” e com sua “ruína”, o recurso a longas tomadas, a trilha sonora amplificada, a presença da cineasta numa cena homossexual e sua corrupção da “gloriosa eternidade das cenas sexuais pornôs” ao introduzir as cenas sexuais com o comentário lacônico em *off*: “ela me disse que eu deveria partir pela manhã”. Esse comentário também “interditada toda a patética conotação implicada na ideia de precariedade e fugacidade”.

15. Ver Narboni (1977: 7).

16. A cineasta observa: “tende-se a representar o amor entre mulheres como as jovens adolescentes das fotografias de David Hamilton” (AKERMAN, 1974).

com a mulher ela está quase definitivamente situada no interior do quadro”. A descrição é acurada, mas ressaltaria as implicações ideológicas escondidas na noção de uma centralidade “precisa”, que sugere claramente a ideia de crescimento de uma identidade sexual alienada para uma estável.

Apesar de podermos identificar, com Mayne, a recusa de Akerman em deixar que o filme seja categorizado como um filme lésbico (uma recusa indicada pelo uso de embreantes no título do filme), a atração por uma leitura teleológica é obviamente forte. Isso leva, no texto de Mayne, a uma contínua elisão entre definir os componentes lésbicos do filme e, ao mesmo tempo, tentar respeitar a resistência de Akerman a esse tipo de categorização. Akerman promete uma resolução, mas nunca a fornece. É verdade que sua alegada narrativa de disjunção e alienação termina com uma nota que simula fechamento e unidade. Mas ver o filme como um “corpo disjuntivo” alcançando a “completude” é pressupor uma ótica essencialista. Dado o peso ideológico nascido da cena do encontro lésbico, devemos prestar muito mais atenção às estratégias de Akerman para evitar um *telos* essencialista tanto para a personagem quanto para o filme.

17. Akerman em *Entretien avec Chantal Akerman* (1996).

Para responder à questão acerca de como o papel do caminhoneiro como estrangeiro se relaciona com o intenso olhar de Julie como homossexual, Akerman nota que colocar essa questão sugeriria que uma mulher sem experiência homossexual veria o caminhoneiro de maneira diferente.¹⁷ Em consonância com essa reivindicação antiessencialista, *Je tu il elle* persistentemente esvazia uma leitura da marginalidade de Chantal como uma identidade fixa. O plano final dela deixando sua amante é apenas uma das imagens que rejeitam uma essência que lhe seja atribuída.

A posição mutante de Akerman em *Je tu il elle* ilumina a significação do comportamento fronteiro das personagens ao longo de toda obra de Akerman. Ainda assim, precisamos tratar do persistente flerte das personagens de Akerman com a excentricidade. É, de fato, muito difícil encontrar uma abordagem para *Je tu il elle* que não deslize, em certo ponto, para um diagnóstico psicanalítico de Chantal. Qual é esse enigma insolúvel suscitado pela representação de Akerman? Em algumas interpretações do filme, Chantal é vista como narcisista, uma condição para a qual seu uso da porta de vidro do quarto como espelho é apenas o indício mais óbvio. O caráter obsessivo de seus gestos é constantemente enfatizado: eles são desconectados

de objetos específicos, e há uma óbvia contradição entre sua atenção excessiva para atividades particulares e a irrelevância dos resultados finais. Para Brenda Longfellow, Chantal é uma histérica, cuja “ingestão repetida de açúcar” e “excessiva efusão da escrita” constituem uma tentativa de preencher um “núcleo psíquico vazio” (LONGFELLOW, 1989: 86). Usando terminologia kleiniana, Longfellow confirma a tendência presente em outros textos de interpretar psicanaliticamente tanto a personagem quanto o filme. Mas o estatuto que ela confere à carta de Chantal como um “objeto de transição” é um exemplo perfeito de uma leitura psicanalítica que ignora as estratégias minimalistas de Akerman de adição interminável e “sem sentido”.¹⁸ Da mesma forma, ao notar o aspecto ritual da primeira parte do filme, Mayne (1990: 127) comenta que “há, simultaneamente, um inegável caráter obsessivo, particularmente no que tange ao compulsivo ato de comer açúcar. A cena insinua tanto calma quanto tormenta, solidão tranquila e turbulência”.

A relação alternadamente mecânica e concentrada de Chantal com a comida e o trabalho, assim como a conexão estabelecida na terceira parte do filme entre seu desejo por comida e seu desejo por sua amante, também levaram a extensas análises do vínculo mãe/filha (em sua dupla função de cuidar e amar) em relação à homossexualidade. Como sugere Mayne, “esse vínculo entre comida e sexo evoca diagnósticos clínicos da homossexualidade como regressiva, como um desenvolvimento interrompido, como o desejo - para mulheres - de se fundir com o objeto maternal” (MAYNE, 1990: 133).¹⁹

Tais diagnósticos são completamente essencialistas e normativos. Eles postulam Chantal como portadora de motivação, ou como destituída de tal, como se ela preexistisse à sua representação fílmica. As táticas minimalistas de desproporção - seus gestos seriais ateleológicos, por exemplo - são traduzidos para os termos limitados da transparência expressiva. Então uma radicalidade formal e comportamental, tal como repetições de gestos, ações e procedimentos, recebe uma valência negativa, tornando-se aquilo que é anormal, alienado, irracional.

Depois que Mayne percebe o que evoca “a alteridade radical da identidade lésbica” em *Je tu il elle*, ela rapidamente reconhece que “Akerman afirma a significação da oralidade ‘regressiva’ como algo que informa, ao invés de atuar contra, a representação da mulher e a criatividade - assuma isso a forma da escrita de uma carta

18. Outros textos sobre o filme que recorrem fortemente à psicanálise são: “Three moments toward feminist erotics”, de Fabienne Worth (1987), e “Le cinéma de Chantal Akerman, la nourriture, le narcissisme, l’exil”, de Françoise Audé (1982). O artigo de Audé é especialmente forçado em sua análise do comportamento das personagens: a “bulímica de açúcar” e a “ânsia” com a qual o sanduíche preparado pela amante é comido “traduzem o desequilíbrio fundamental: o da anorexia”. Ela interpreta a referência ao período menstrual na primeira parte do filme como o início de uma vida normal depois da “amenorreica” perda dos parâmetros temporais pela personagem. Nessa ótica, a terceira parte do filme só pode confirmar a primeira parte, ao fazer Julie estabelecer seu complemento narcísico por intermédio de uma amante que a alimenta. Como Judith Mayne comenta em nota, a análise de Audé é “instrutiva pela leitura excessivamente ‘desenvolvimentista’ de *Je tu il elle*, fornecendo ‘mais que um toque de homofobia’. A conclusão do filme ‘demonstra’, de acordo com Audé, a necessidade da separação e da partida” (1990: 244).

19. Ver AUDÉ (1982).

ou da feitura de um filme” (MAYNE, 1990: 133). Se, resumindo, Chantal mostra traços patológicos reconhecíveis, é fundamental ver como esses traços postulam uma representação alternativa da subjetividade. A simplicidade da ambiência, a falta de indícios que permitiriam situar o corpo de Chantal em um espaço social, sugere uma abstração que é imediatamente contradita por seus vários tiques nervosos - gestos verdadeiramente idiossincráticos. As poses e enquadramentos estilizados de Akerman, assim como o *status* indeterminado de sua personagem no interior da diegese, impedem o reconhecimento de um padrão mediante o qual esses gestos e atividades repetitivos poderiam ser estabilizados como instâncias de um estado ou condição identificável. Os tiques da personagem ou da autora não podem ser acomodados em uma estrutura motivacional que contraria a noção de exemplaridade, ou de uma singularidade, finalmente cooptada como excentricidade.

Je tu il elle não é um rito de passagem; ele não sugere uma crescente socialização em Chantal. Ao invés disso, propõe uma instabilidade entre privado e coletivo, interno e externo, sujeito e objeto, autor e personagem. A brecha entre a trilha sonora e visual, na primeira parte do filme, sugere um hiato entre duas lógicas formais que são suspensas e tornadas incongruentes ao longo de todo o filme. De fato, *Je tu il elle* alcança menos o choque da disjunção do que um espaço intersticial entre as lógicas díspares da abstração e da indexicalidade, do anonimato e dos sistemas de nomenclatura. A única identificação das personagens se dá com base em suas posições em relação à enunciação (e a Chantal) e a cada um deles. Pode-se, então, considerar que os embreantes pronominais suscitam uma questão imediatamente relevante para o desarranjo performático em *Je tu il elle*: uma questão relativa a uma posição sujeito/objeto.

Os embreantes apresentam um exemplo de liminaridade entre conceito e índice similar àquele que caracteriza o cinema de Akerman. A oscilação entre os registros figurativo e literal de uma imagem é, nesse sentido, uma das manifestações mais marcantes dessa ambivalência estruturante. Embreantes e dêiticos supostamente dão acesso a uma presença precisa - de um sujeito, evento, ou objeto -, mas, na verdade, eles existem apenas como uma instância do discurso, ou seja, do proferimento. Um embreante possui apenas uma “referência momentânea” (BENVENISTE, 1986: 730). Entretanto, ao ostentar esse precário índice da presença, *Je tu il elle* promove a

própria instabilidade que reside no centro da representação do sujeito. Além disso, a confiança do filme no embreante sugere a possibilidade de uma representação que transformaria a própria ideia de individualidade, pois sua perversa insistência em uma indexicalidade descontínua constantemente nos lembra do paradoxo que Benveniste detectou no embreante:

(embreantes) não se referem a um conceito ou a um indivíduo, (...) não há nenhum conceito ‘eu’ que incorpore todos os eus que são proferidos a todo momento nas bocas de todos os falantes (...) Como o mesmo termo poderia se referir indistintamente a qualquer indivíduo, seja lá qual for, e ainda assim, ao mesmo tempo, identificá-lo em sua individualidade? (BENVENISTE, 1986: 730).²⁰

O alcance da política formal de Akerman reside em sua resposta à questão de Benveniste, uma resposta que não se detém diante dos paradoxos de uma ordem lógica ou linguística: ela responde com a proposta de uma representação liminar da subjetividade. Akerman trata da questão que dá suporte ao embreante: a indiferenciação potencial, ou a generalidade, contida no próprio significante da individualidade. Por isso o título do filme e a *performance* de referências momentâneas não são nada inocentes. De fato, mediante a combinação, operada por Chantal, de anonimato e excentricidade, *Je tu il elle* advoga uma singularidade a-individual. A representação de Akerman da liminaridade assegura tanto as qualidades comunitárias da homogeneidade e do anonimato (assinaladas no filme pelos significantes imprecisos de lugar, classe etc.) quanto a singularidade (representada pela excentricidade de Julie), que propulsiona o indivíduo para a expansão dos limites sociais. Se uma definição dessa singularidade deveria continuar parecendo vaga, Narboni (1977) esboça como o discurso poderia ser: um discurso em quarta pessoa do singular, ou seja, nem um melodrama da subjetividade (o “eu”), nem o despotismo de uma interpolação ou demanda (o “você”), nem o horror objetificador de uma não pessoa (“ele/ela”).

A insistência de Akerman nos trejeitos de suas personagens, assim como na representação literal deles, desafia o estatuto universal das representações totalizantes. “Não há ninguém exatamente como ela”; “ela” aqui é um ser puramente cinemático destinado à repetição estilística e comportamental, estruturado por uma série de planos que desafiam a redução conceitual pelo “nominalismo absurdo” deles, bem como pela indexicalidade fotográfica. Por outro lado, a completa impossibilidade de

20. Uma discussão correspondente, em português, encontra-se em Benveniste (2005: 288).

uma indexicalidade “pura”, sem ressonâncias abstrativas ou conceituais, é reconhecida e encenada no filme de Akerman como o drama do embreante. A questão se torna: quanto de abstração formal essas presenças corporais podem aguentar sem se tornarem vazias de significados? E como o estilo de Akerman - suas reduções minimalistas, amplificações sonoras etc. - altera o próprio núcleo da representação da individualidade?

Tradução de Marco Aurélio Alves e Roberta Veiga

Referências

- AKERMAN, Chantal. *Je tu il elle*. Press Release from Unité Trois, 1974.
- AUDÉ, Françoise. Le Cinéma de Chantal Akerman, la nourriture, le narcissisme, l'exil. In: AUBENAS, Jacqueline (Dir.). *Chantal Akerman*. Bruxelles: Atelier des Arts, Cahier n.1, 1982.
- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- BENVENISTE, Émile. Subjectivity in language. In: HAZARD, Adams; LEROY, Searle (Eds.). *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: Florida State University Press, 1986.
- _____. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 1)*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. Anti-Édipo: uma introdução à vida não facista. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.
- LECLAIRE, Serge. La réalité du desir. In: *Sexualité humaine*. Paris: Aubier, 1970.
- LONGFELLOW, Brenda. Love letters to the mother: the work of Chantal Akerman. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 13: 1-2, 1989.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham and London: Duke University Press, 1996.
- MAYNE, Judith. *The Woman at the Key Hole*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- NARBONI, Jean. La quatrième personne du singulier (*Je tu il elle*). *Cahiers du Cinéma*, n.276, mai 1977.

- POLET, Jacques. La problématique de l'enfermement dans l'univers filmique de Chantal Akerman. In: AUBENAS, Jacqueline (Dir.). *Chantal Akerman*. Bruxelles: Atelier des Arts, Cahier n.1, 1982.
- TURNER, Victor. W. *The ritual process*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969.
- _____. Frame flow and reflection: ritual and drama as public liminality. In: BENAMOU, Michel; CARMELLO, Charles (Eds.). *Performance in postmodern culture*. Madison Center for Twentieth Century Studies: Coda Press, 1977.
- VAN GENNER, Arnold. *The rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.