

## Godard: o cinema é nós mesmo(s)

Luiz Felipe Guimarães Soares

Sou professor de teoria(s) da imagem no Curso de Graduação em Cinema e no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, e também (como professor colaborador) no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4963597583878266>

*Si se pudiera decir:  
yo vieron subir la luna, o:  
nos me duele el fondo de los ojos,  
y sobre todo así:  
tú la mujer rubia eran las nubes  
que siguen corriendo delante de  
mis tus sus nuestros vuestros sus rostros.  
Qué diablos.*

Cortázar (Las babas del diabo)

Todas as mulheres das telas de Manet parecem dizer a Godard: “je sais à quoi tu penses” (IIIa 48).<sup>1</sup> No rosto de Olympia isso fica muito evidente. Godard poderia ter se restringido a ela, mas não: ele diz todas. Não seria viável verificá-lo, é claro, mas não seixa de ser um exercício delicioso. A garçonete do Folies-Bergère, por exemplo. Ela não nos olha diretamente nos olhos, seu olhar fica um pouco abaixo, vago. Tenho minhas dúvidas se ela está olhando nos olhos do homem a sua frente, de bigode e cartola, que vemos apenas no reflexo improvável atrás dela. Aquele ou aquela que o olhar encontraria não está ali, ela já sabe; não está mais, ou nunca esteve. Seu olhar vago e desolado acontece, certamente, após um leve suspiro de desânimo. É a própria melancolia que ali se instala. A jovem parece saber que olhamos para ela e já nem liga mais se sentimos pena dela ou não; já superou o estágio de se importar com nossa piedade. Mas sabe o que estamos pensando, embora não ligue pra nós.

A tela realmente ajuda a inventar o cinema, mais especificamente o cinema de alta definição. Há ali vários cortes, vários planos de detalhe muito nítidos, reunidos naquela geometria ótica impossível. Sincronicamente, há toda uma sequência em que a câmera nos faz passear pelas sensações do Folies Bergère; não supostas sensações objetivas, coletivas, comunicativas, que provavelmente o cinema aqui antecipado sabe não existirem: falo de sensações que nos atingem no momento em que forjam a

---

<sup>1</sup> Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*, v. IIIa. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998, p. 48-55. As referências seguintes a essa obra de Godard virão apenas com a indicação do volume (em romanos) e das páginas entre parênteses.

subjetividade dela, da jovem. Vemos, por exemplo, no espelho, suas costas, o que já sabemos ser impossível naquele ângulo. De algum modo ela sabe que olhamos suas costas. Sabe. Não liga. Sabe que a olhamos de frente, e também não liga. Ela sabe o que pensamos porque sabe que o mundo a sua volta, que se nos oferece ao olhar, é todo feito por ela.

A tarefa da garota nua do “Almoço na relva”, assim como a de Olympia, é mais fácil: ela sabe o que estamos pensando porque está nua, há no olhar dela, ainda que menos intenso do que no de Olympia, algo como um “qual é? nunca viu?” Berthe Morisot, sob seu chapéu preto, por sua vez, me deixa culpado: com um ar de Penélope Cruz, ela parece saber de algo não muito correto que eu fiz e que não estou conseguindo esconder. Ainda Berthe, agora reclinada, certamente já sabe do que me deixa culpado, e está pronta para me repreender. A cantora de rua, ao contrário, é que foi surpreendida com seu violão e as frutas que tenta comer, apressada, e olha para mim surpresa, meio sem jeito: é o meu olhar que a intimida. A garota de chapeuzinho no café está me confirmando que não há mais espaço para mim em sua vida, ou seja, que a conversa de anteontem foi mesmo séria. Ela não esconde o prazer ao me ver frustrado do outro lado do balcão – até se pega cantando, sem mais nem por quê. E assim por diante, as mulheres das telas de Manet nos olham com intensidade no movimento de suas vidas, rompendo violentamente nossa privacidade, nosso isolamento, nossa paralisia.

Mas acima de tudo, para além do trabalho de atriz em várias dessas telas, Victorine Meurent, quando se faz retrato, explode em intimidação. A atriz entra em cena no papel de si mesma, e o que enxergamos naquele olhar firme é como o recurso anatômico-cultural da atriz que acabou construindo o olhar de Olympia, ou seja, um desapego às convenções absolutamente jovem, desafiador, e mesmo assim sereno. “Sim, você está pensando sobre minha relação com Manet e sobre como poderia ser a *minha* relação com você; mas saiba que eu não estou nem aí para o que você está pensando.”

Com a construção desses olhares que intimidam, Manet teria, segundo Godard, inaugurado “a pintura moderna, ou seja, o cinema”. O próprio do cinema seria, então, para Godard, meramente o lugar onde esses olhares se constroem? Bastariam olhares assim, ricos, insolentes ou invasivos para haver cinema? O cinema seria apenas o lugar que, só por isso, uniria Victorine Meurent a Marlene Dietrich, Suzon (a do Folies Bergère) a Monica Vitti, a garota do café a Greta Garbo, Berthe Morisot a Penélope

Cruz? Evidentemente não. Considerados assim, isoladamente, esses olhares não são suficientes para caracterizar toda a complexidade do cinema ou da pintura moderna.

Em primeiro lugar há o problema ontológico. A proposição de Godard, Manet: um inventor do cinema, só seria surpreendente ou estranha dentro da tradição ontológica prevalente. Mas ele não a enuncia de dentro dessa tradição. Desde o início, ou seja, desde a época de sua participação no primeiro corpo editorial dos *Cahiers du cinéma*, nos anos 50, Godard já vem problematizando e politizando a imagem de vários modos diferentes, porém sempre fugindo da prevalência da representação. Começa por negar peremptoriamente o próprio conceito de cinema como produto comercial normatizado, optando necessariamente por politizá-lo. Já em 1950, antes dos *Cahiers*, aos 19 anos de idade, escreve na *Gazette du cinéma*, entre outros, um texto intitulado “Pour un cinéma politique”. Ali ele declara logo que, fora do cinema soviético, àquela altura, “il est peu de films ayant une expérience aussi profonde de la politique”.<sup>2</sup>

Diante de um plano de Молодая гвардия (A guarda jovem), de Sergei Gerassimov (1948), ele sugere: “La notion de plan (que n’est sans doute pas sans rapports avec les plans de l’économie soviétique) prend ici sa véritable fonction de signe, qui est d’annoncer quelque chose dont il prend la place”.<sup>3</sup> Identificar o plano, não diretamente a uma figura, a algo ali representado, mas, antes de tudo, ao signo, entendendo-o simplesmente no sentido mais amplo possível de metáfora, já por si só é uma atitude contrária à maré da submissão mimética. Mas é preciso prestarmos atenção à outra identificação, feita através do substantivo *plano*, entre o plano cinematográfico e os planos econômicos do governo soviético. Claro, no sentido de projeto, de instrumento de planejamento, um plano é, de qualquer modo, assim como o signo, ou o mapa, ou a planta da casa, algo que substitui outra coisa, a coisa planejada, imaginada. Assim também o plano em cinema, que a tradição define como intervalo entre dois cortes (ou pedaço de película colado entre outros), está ali no lugar de outra coisa, indicando portanto, mais uma vez, um caminho para o que está sendo representado. Godard valoriza não aquilo que seria o objetivo desse caminho, mas o próprio traçado como tal, a própria capacidade do plano de indicar caminhos em geral.

---

<sup>2</sup> Godard, Jean-Luc. *Les années Cahiers (1950 à 1959)* (org. Alain Bergala). Paris: Flammarion, 1989, p. 47.

<sup>3</sup> Idem.

É desse modo que esse Godard de 19 anos reaparece, entre outras ocasiões, naquele de 73 anos, em *Notre musique*, seu 104º filme (hoje, aos 83, faz seu 117º). Ali ele aparece em Sarajevo, oferecendo uma palestra, ou aula, a um grupo de jovens, na qual desenvolve uma teoria heterodoxa da imagem – não só cinematográfica –, que culmina quando ele mostra, em close, para nós, alguns pares de fotos e refaz os conceitos de plano e contraplano. Primeiro mostra duas fotos de um filme de Howard Hawks, um homem e uma mulher quase em close: diz que apesar das aparências, são a mesma imagem, porque o diretor não sabe distinguir homem de mulher. Diz então que a distinção é ainda mais difícil no caso de quadros semelhantes de dois momentos históricos parecidos:

On voit alors qu'en vérité la vérité a deux visages. (...) Par exemple en 1948 les israélites marchent dans l'eau, par la terre promise; les palestiniennes marchent dans l'eau par la noyade. [Alternando as fotos nas mãos] Champ et contre-champ, champ et contre-champ. Le peuple juif rejoint la fiction, le peuple palestinien le documentaire.

Esse par de opostos, plano e contraplano, é entendido, nos estudos de cinema em geral, como a estrutura do diálogo: um interlocutor aparece num plano, o outro no outro, e os dois vão se alternando. Aqui porém, tanto quanto na associação com os planos russos, plano e contraplano são a própria estrutura da história, estrutura necessariamente política. Hoje, dez anos depois de *Notre musique*, vemos mais uma vez nos telejornais essa mesma tensão entre plano e contraplano, e a teoria de Godard nos estimula a perceber a catastrófica prevalência na mídia de plano um sobre outro – basta lembrar o placar de mortos.

Entre tantos momentos do desenvolvimento da teoria da imagem – e da história, e do cinema – de Godard, o mais importante, obviamente, é o longo poema *Histoire(s) du cinéma*, que aparece em oito filmes e livros, feitos de 1988 a 1998. É no quinto volume que aparece a referência a Manet que comento aqui. Jogando na tela, às vezes freneticamente, imagens as mais variadas, não só do cinema, não só de Manet, e também letras e sons, numa mistura que impossibilita qualquer leitura linear ou causal, Godard produz um abalo irreversível ao pressuposto historicista que pretendeu por muito tempo sustentar a chamada “História do Cinema” – e hoje é triste e risível a permanência do modelo tradicional de ensino dessa disciplina na maioria dos cursos de cinema.

A loucura sem aleatoriedade que substitui a lógica em *Histoire(s) du cinéma*, conforme aponta Adrian Cangi, faz aparecer relações novas nos interstícios, no entre-imagens tão valorizado por Godard. A(s) história(s) intersticial(is) de Godard faz(em) ver que a paixão do século 20 não foi a do imaginário, nem a ideológica, saídas na verdade do 19: “La pasión del siglo XX fue la de lo real que enfrentó el profetismo del siglo XIX” (58). Na(s) *Histoire(s)*, a História se torna um meio de pensar e sentir “la copertenencia de las experiencias en conflicto pasional e la interexpresividad de las formas” (58). Em resumo, propõe ainda Cangi, a(s) *Histoire(s)* de Godard revela(m) “las ruinas del siglo XX entre la historia y el acontecimiento mediante un modo de composición, una interrogación arqueológica, y una ética de la mirada” (16)

Ao mesmo tempo, Agamben indica a(s) *Histoire(s)* como exemplo de uma circunstância em que as condições de possibilidade do cinema aparecem em sua nudez, tanto quanto no cinema de Guy Debord. Tais condições são a repetição e o corte.<sup>4</sup> O caráter revolucionário desse modo de montar e remontar imagens já feitas, valorizando ao extremo o interstício, a própria montagem, a repetição e o corte, aparece na relação que esse procedimento especialmente faz aparecer entre imagem e história. Trata-se, diz Agamben, de uma história messiânica, tal que cada imagem, parodiando Benjamin, se torna uma pequena porta por onde entra o messias. Cada imagem, vista de novo, em nova posição entre outras, faz brilhar sua potência num passado carregado de ruínas, de tormentos fantasmiais que não param de nos assombrar nesse tempo messiânico – num passado que não passa.

Cada imagem torna-se imagem da própria mudança absoluta, da possibilidade de que tudo, absolutamente tudo, poderá diferente de repente ser diferente. Cada imagem, assim, é benjaminianamente politizada no sentido de responder ao apelo por salvação que o passado insiste em nos dirigir, mas também no sentido de nos estimular a nos livrar do peso insuportável desse passado. Essa(s) história(s) reverte(m) aquele fluxo costumeiro, medíocre, de imagens, que nos ensinou a ver o passado como desfile triunfal.

O título de Godard nos convida a encarar a complexidade ontológica dessa reversão. O “s” entre parênteses chicoteia, junto com os detritos acumulados desse passado, toda uma concepção (mimética, lógica, platônica) de mundo que, esta sim, se

---

<sup>4</sup> Agamben, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: \_\_\_\_\_. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.

nos mostra a grande responsável pelo próprio acúmulo de horrores. O “s” se torna chicote ontológico porque imprime ao título a concepção que Godard nos convida a assumir do próprio ser como singular plural. Essa desontologia, a do ser singular plural, é de Jean-Luc Nancy, escrita em 1995, pouco antes de Godard retomar o projeto da(s) *Histoire(s)*, mesmo ano da conferência de Agamben sobre Debord (e Godard).

Nancy sugere o próprio Ser como singular plural. Uma singularidade só aparece numa pluralidade, em meio ao plural – e vice-versa. Nem haveria como pressupor o Ser simplesmente como o ser daquilo que existe, sem uma existência outra, subjacente, imaginada como condição da própria existência. “‘Being’ cannot even be assumed to be the simple singular that the name seems to indicate. Its being singular is plural in its very Being”.<sup>5</sup> A(s) *Histoire(s)* assume(m) o próprio Ser como singular plural – recusa(m)-se a pressupor o Ser. O mosaico dinâmico de Godard assume que, se há Ser, se qualquer ser é, só pode ser na relação, no interstício, no espaço de distribuição: qualquer ser só é (e só é história) com outro, entre outros.

O sentido, ou sua mera possibilidade, não é exatamente um *milieu* (entre-lugar) em que mergulhamos, mas uma tensão entre um e outro, de um a outro, de um *com* outro. “Being, between, and with say the same thing; they say exactly what can only be said (...) Being says nothing else” (86). O Ser, sendo singular plural, nada mais é do que o próprio *com*, o ser-com, o co-ser. Sua essência é co-essência. Qualquer coisa que existe existe com outras, mesmo quando supostamente isolada: o próprio isolamento depende da existência das outras coisas. Nancy troca o *ego sum* pelo *ego cum* (31). Sendo o singular algo plural em si (portanto *com*), ele se distingue radicalmente do *indivíduo*: não há como usar tranquilamente o “isto é” ou o “eu sou”; a verdade do *ego sum* é transferida para o *nos sumus*. Todo o sentido possível passa a carregar consigo um *nós*.

O próprio pensar-com, ou o pensar-nos, não supõe representação, não é um pensamento representacional (nem um conceito, nem uma idéia); trata-se da práxis e do ethos correspondentes à montagem da peça teatral de nossa co-aparição, aquela em que o “nós” aparecerá desidentificado de qualquer tipo de pronome que já se arrogou sujeito de sua própria representação (71). Em outras palavras, o *com* é irrepresentável (62); a co-presença do Ser é inapresentável, “not because it occupies the most withdrawn and

---

<sup>5</sup> Nancy, Jean-Luc. *Being singular plural*. Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 56.

mysterious region of Being, the region of nothingness, but quite simply because it is not subject to a logic of presentation” (40). E de fato a imagem godardiana é exemplo desse esvaziamento ontológico.

oui, l’image  
est bonheur  
mais près d’elle  
le néant séjourne  
et toute la puissance  
de l’image  
ne peut s’exprimer  
qu’en lui faisant appel (IV, 299)

Esse nada, esse *néant*, em oposição mesmo ao Ser, mas não no sentido existencialista sartreano, corresponde à potência, no sentido de que, só mesmo esvaziada da alucinação do Ser, livre desse peso, a imagem pode dar espaço a... tudo o que vier. Só assim a história se torna mesmo messiânica, história enquanto imagem, portanto enquanto transformação radical de tudo. Em resumo, *o próprio do cinema em Godard é fazer aparecer o irrepresentável*. Ou seja, não se trata apenas de um cinema que se recusa a representar alguma coisa, mas também de um cinema, de uma história, que se esforça sempre, incansavelmente para fazer aparecer aquilo que, por si mesmo, insiste em não se deixar representar. Dentro disso é possível observar, como caso particular, o alerta crucial de Godard, também dentro da(s) *Histoire(s)*:

...l’oubli  
de l’extermination  
fait partie  
de l’extermination (Ia, 109)

Buscar rigorosamente o absurdo do irrepresentável na tensão dinâmica das imagens corresponde a pressupor o ser-com como única possibilidade, como único modo politicamente corajoso de trabalhar com elas, de lidar com a história. Corresponde também a descartar, junto com o *ego sum*, a cisão cartesiana entre corpo e pensamento, para pensar com imagens – pensar com a mão:

...l’essentiel n’est pas  
ce qu’un dictateur pense  
n’est pas l’urgence matérielle  
mais une vérité plus haute  
qui est la vérité  
à hauteur d’homme  
et j’ajouterai

à portée de main (IVa, 41)  
(...)  
les uns pensent, dit-on  
les autres agissent  
mais la vraie condition de l'homme  
c'est de penser avec ses mains (IVa, 45)

O cinema, a história, a imagem, se faz e se pensa, sem distinção, com a mão, com o pincel, com os dedos, com os dígitos. E se trata sempre de história cinema imagem singular plural. Sendo assim, Godard se alinha, por exemplo, a Cozarinsky e descarta também, em sua desontologia, a distinção entre história individual e história coletiva, entre uma suposta história minha e uma suposta história do mundo – o mesmo acontece com a memória em Bergson, fundamento temporal do passado godardiano, ainda que possivelmente à revelia de Godard.

Esse modo de encarar o cinema, que podemos chamar logo de um modo pós-autonômico, relativo a um cinema pós-autônomo, começou a rigor, em Godard, uns 10 anos antes da(s) *Histoire(s) du cinéma*. Em 1978, ele ofereceu um seminário em Montreal que geraria sua *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, que é, a rigor, o caminho que desaguaria na(s) *Histoire(s)*. Mas o marco principal dos nascimentos desse poema, a meu ver, é *Passion*, o filme de 1982 em que essa sua recusa à autonomia se torna especialmente exuberante. Aqui, e nitidamente a partir daí, ele recusa, com rigor e fascínio, qualquer fronteira entre cinema e pintura, poesia, história, teatro, indústria etc.

Vale lembrar que essa recusa à autonomia por parte das musas – na arte, nas artes, em qualquer arte – é o tema desta minha fala, oportunidade pela qual volto a agradecer.

Essa recusa à autonomia, ainda, equivale à disposição de enfrentar mesmo a platônica separação entre o cosmos e a ficção normativa do espaço individual. Essa separação funda a autonomia e se submete solenemente à dinastia da representação – pensemos por exemplo na louca epistemologia tradicional, baseada em imagens que a mente supostamente produz e armazena, cada uma correspondentes a uma coisa no mundo. Simplesmente não dá mais para engolir a autonomia, e Godard manifestou isso explosivamente em *Passion*. Mas antes de olhar para algumas imagens do filme, vale lembrar aquele que a meu ver é o principal manifesto sobre o assunto, bem mais recente e mais próximo de nós. Falo do manifesto de Josefina Ludmer, “Literaturas pós-

autônomas”, de 2007, que tem, entre outros, o grande mérito de fixar o nome do problema: a palavra autonomia por si só já ajuda muito.

No manifesto, Josefina Ludmer parte de alguns textos recentes para fazer uma genealogia da autonomia. Defende então que não há mais como uma “literatura” se sustentar do modo como pretendia fazê-lo desde o estabelecimento da instituição literária – ou do campo literário, para aludir ao nome que Bourdieu ajudou a gravar na lápide colocada sobre as possibilidades do campo. É importante também lembrar aqui que onde em Ludmer aparece o termo “literatura” podemos tranquilamente ler qualquer arte, ou mesmo qualquer ficção. Diz ela:

As literaturas pós-autônomas (...) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir os meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade.

(...) A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim (...) uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático.<sup>6</sup>

Com Ludmer, em resumo, observamos o

(...) processo de encerramento da literatura autônoma, aberta por Kant e a modernidade. O fim de uma era em que a literatura teve “uma lógica interna” e um poder crucial. O poder de definir-se e ser regida “pelas suas próprias leis”, com instituições próprias (crítica, ensino, academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido. (...) Autonomia, para a literatura, foi especificidade e auto-referencialidade, e o poder de nomear-se e referir-se a si mesma. E também um modo de ler-se e alterar-se a si mesma. A situação de perda da autonomia da “literatura” (ou “do literário”) é a do fim das esferas ou do pensamento das esferas (...). A realidadeficção da imaginação pública as contém e as fusiona.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ludmer, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução de Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, janeiro de 2010 (Florianópolis: Cultura e Barbárie). Em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Publicado originalmente em *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.

<sup>7</sup> Ludmer, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução de Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, janeiro de 2010 (Florianópolis: Cultura e Barbárie). Em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Publicado originalmente em *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.

*Passion*, de Godard, se insere tranquilamente no conjunto de textos que destroem de vez a autonomia, dos quais Josefina Ludmer citou, repito, os mais próximos, especialmente os latinoamericanos. A montagem do filme, operada pelo próprio Godard, ou seja, o manejo (com as mãos) da repetição e do corte, faz aparecer, acima de tudo, a absoluta impossibilidade de ainda haver fronteira entre o que acontece dentro de uma tela, de canvas, de madeira, de vidro, de led, de papel ou de qualquer outra coisa, e o que acontece fora.

Se Derrida nos lembra que a oposição dentro/fora é a matriz de todas as oposições, a moldura aqui, da tela ou do monitor, as linhas do retângulo, traem diante de nós, despudoradamente, a própria matriz. Não apenas plano e contraplano se tornam um par que passeia pelos mais diversos contextos, mas a própria realidadeficção de Ludmer acaba contaminando todas as fronteiras – inclusive, e principalmente, aquela que pretensamente nos queria separar do tal espaço diegético – do filme ou dos quadros que aparecem no filme, aliás fora do filme, ou seja, sem que as obras se coloquem diante da câmera.

O detalhe de os nomes dos atores coincidirem com os dos respectivos personagens dá um acréscimo de intensidade à mistura. Primeiro vemos Isabelle (Huppert) na fábrica, trabalhando diante da máquina furadora em algumas das duas mil peças que ela faz por dia. Algum tempo depois estamos em sua casa. Ela está debatendo com as colegas de trabalho como enfrentarão o absurdo da exploração do trabalho na fábrica. Ela então mexe no abajur, e o movimento da luz nos leva magicamente ao movimento do refletor operado por um técnico no estúdio onde Jerzy (Radziwilowicz) tenta dirigir a construção de mais um quadro. O problema de Jerzy, o principal empecilho ao término de seu filme, *Passion*, dentro de *Passion*, é a luz. Ele nunca consegue a luz que acha que quer – nunca vai conseguir –, e é isso que irrita tanto os industriais investidores, um deles, aliás, muito próximo a Isabelle.

Tudo em *Passion* é profanação, mistura, atravessamento, promiscuidade, e as relações pessoais o reforçam: Jerzy ama Isabelle e Hanna (Schigula), mulher de Michel (Picoli), patrão de Isabelle, isso só para ficarmos no centro do elenco. Também as relações de poder transgridem as supostas molduras. As mesmas relações aparecem,

continuadas, na fábrica, no estúdio, na entrada dos cruzados em Constantinopla, no fuzilamento de 3 de maio.<sup>8</sup>

Passion torna-se a própria montagem, como aliás já havia proposto Eisenstein quase 50 anos antes de *Passion*. A montagem, defendia Eisenstein, deve se situar para lá do orgânico, do funcional, tornando-se um movimento patético, governada (contraditoriamente, é claro) pelo *pathos*, pelo corpo, pela energética da continuidade erótica que se instalará entre os corpos, nos vários níveis da ficção. No atravessamento de todas as telas, uma coisa se deixa intensamente, deliberadamente, se alterar pela outra, assume que é, de fato, o que não é; passa pelo calvário da transformação, sempre deixando de ser o que pretensamente é, sempre assumindo-se como outra coisa.

Jerzy, em meio a toda tensão, a toda paixão, teoriza sobre a imagem, tanto quanto Godard. Diz ele: “Une image n’est pas forte parce que elle est brutale ou fantastique, mais parce que la solidarité des idées est lointaine et juste” (32min).<sup>9</sup> Solidariedades, paixões, misturas de elementos, imagens, ao mesmo tempo distantes e justas, precisas. Na conversa em francês com Hanna, ele polonês ela alemã, ele sugere a ela que o extermínio se deu, não porque o índio não compreendia a língua, mas porque não sabia usá-la nem mesmo para dizer que não compreendia. Antes de ela lhe pedir para tomar-lhe (*prendre*) nos braços, o que ele faz, ele define a atitude apaixonada necessária diante de qualquer realidadeficção: “Peut-être c’est pas tellement utile de comprendre; ça suffit de prendre” (40min30).

Em outro momento, igualmente às vésperas de uma nova construção de quadro, ele vai mais longe na teoria da imagem godardiana: “Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit; ce que submerge la nuit prolonge dans l’invisible ce qui plonge dans la lumière.”(55min55). É curiosa essa paixão aqui, esse atravessamento. Logo no primeiro livro/filme das *Histoire(s)*, aparecem os versos:

Ce qui plonge dans la nuit  
est le retentissement

---

<sup>8</sup> As telas citadas em *Passion* são a Ronda noturna de Rembrandt (aos 5min18); Parasol, 3 de maio de 1808 e Maia desnuda, de Goya (17min20); Carlos IV, também de Goya (20min22); o Banho turco, de Ingres (33min50); A pequena odalisca, também de Ingres; A entrada dos cruzados em Constantinopla (41min25) e A luta de Jacó com o anjo, de Delcacroix (49’25 a 58’24); A imaculada conceição de El Greco (1h18min); e duas das Ilhas de Citera, de Watteau (1h22min55). É útil nesse aspecto a tabela publicada em <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/tableauxdepassion.htm>

<sup>9</sup> Indico entre parênteses o momento aproximado (em minutos e segundos) em que a fala aparece no filme.

de ce que submerge le silence  
ce que submerge le silence  
prolonge dans la lumière  
ce qui plonge dans la nuit (1a, p. 95)

Para além do aprimoramento, do cuidado igualmente apaixonado, da obsessão com a repetição e o corte por parte do poeta/montador, as alterações das terminações dos versos apontam para novas oposições que vão valer, acima de tudo, para diluir ainda mais qualquer resto de atitude autonomista: luz passa a ser noite, noite passa a ser silêncio, o invisível passa a ser luz, luz passa a ser noite. A(s) *Histoire(s)* se tornam igualmente um manifesto da desautonomia:

le désespoir de l'art  
et son essai désespéré  
pour créer l'impérissable  
avec des chose  
périssables

avec des mots  
des sons  
des pierres, des couleurs  
à fin que l'espace mis en forme dure  
au-delà des âges

et bien que les puissants du mond  
aient bâti des salles de fêtes  
et encore des salles  
les remplissant d'éclats de torches  
et de musique  
et s'y faisant entourer par des corps  
et encore des corps  
et par des visages  
et encore des visages

cela aussi n'était  
qu'une forme de sommeil

je disais ni un art, ni une technique  
un mystère  
et, pour le résoudre  
une simple potion magique  
pour éclairer notre lanterne  
magique  
elle aussi, n'est-ce pas  
mais  
l'histoire du cinéma  
est d'abord liée à celle  
de la médecine  
les corps torturés d'Eisenstein  
par-delà le Caravage

et le Greco  
s'adressent  
aux premiers écorchés de Vésale (2b, p. 176-182)

Nesses sentidos proliferantes da paixão, ao longo da(s) *Histoire(s)*, as imagens esvaziadas e proliferantes de Godard assumem a junção entre o cosmos e a tal “realidade interior”, assumem a dissolução da fronteira entre o fora e o dentro que delirantemente quis fundar o indivíduo. Curiosamente, é nesse aspecto que Godard escolhe se fazer herdeiro de Manet. E a escolha é atribuída justamente às mulheres em Manet, aquelas que criam um mundo em torno de si, tendo por instrumento, além das mãos de Manet, seus próprios olhos, solertes e desafiadores. Ao mostrar que sabem o que pensamos, elas provam que qualquer mundo só pode ser singular plural:

toutes les femmes de Manet  
ont l'air de dire  
je sais à quoi tu penses  
sans doute parce que  
jusqu'à ce peintre  
et je savais par Malraux  
la réalité intérieure  
restait plus subtile  
que le cosmos  
(...)  
parce que le monde enfin  
le monde intérieur  
a rejoint le cosmos  
et qu'avec Edouard Manet  
commence  
la peinture moderne  
c'est-à-dire  
le cinématographe (IIIa, 48-55)

Eu e cosmos reintegrados: os olhos nos intimidam, nos impõem a troca do *ego sum* (notadamente o masculino, apoiado na bengala do falo) pelo *ego cum*, e portanto pelo *nos sumus*. Equivalem à reciprocidade do olhar, tanto quanto ao redobramento do olhar do nós para o eu como ficção: só enquanto nós eu posso me ver, ou vê-las, me vendo, me examinando, me desmentindo enquanto eu: “em mim nos doi o fundo dos olhos.” O olhar do retrato esvaziado, moderno, instantâneo e insolente de Victorine Meurent promove uma diabólica dança de pronomes. O eu morre, matando a verdade ontológica; a história triunfal afunda junto. Victorine é *retratada* com seu nome, mostrando que todo retrato vitorioso é impossível, desmanchando a verdade do retrato para si e para suas próprias personagens: elles meurent, Victorine Meurent, em seu lugar

aparece *nós*. O fascínio do cinema é o do singular plural da vida cotidiana, detonado por esse Manet que Meurent e oferecem essa estranha equivalência entre imagem e história. E a diluição entre coletivo e individual vai além, atravessando todo o movimento da(s) *Histoire(s)*, em sua relação direta e complexa com o extermínio.

en suivant  
notre marche à la mort  
aux traces de sang  
qui la marquent  
le cinéma ne pleure pas  
sur nous  
il ne nous réconforte pas  
puisque'il est  
nous-mêmes (4a, p. 118)

Havendo todas as histórias e uma história só, e não havendo história de eu, traduzimos, o cinema é nós mesmo(s).