

O ENSAIO ENQUANTO GESTO: *PASSION* E SCENARIO DU FILM “*PASSION*”, DE JEAN-LUC GODARD

Rita Novas Miranda¹

Resumo: *Scénario du film “Passion”* é apresentado como um filme-ensaio. Será *Passion* um filme menos ensaístico do que o primeiro? Que relação se estabelecerá entre o gesto ensaístico e a ficção? Proponho, então, pensar o *ensaio enquanto gesto* (partindo de T. W. Adorno) nestas duas obras de Jean-Luc Godard: não o ensaio enquanto forma exterior, mas a obra que pelo gesto de “ensaiar” (o cinema) toma a sua forma. Em *Scénario du film “Passion”*, Godard diz claramente que queria “ver” antes de “dizer”, formulando toda uma poética fílmica. A hipótese que coloco pretende, portanto, refletir sobre o limiar entre um gesto ensaístico, crítico e “poiético” não “sobre” mas *no e do* cinema.

Palavras-chave: Filme-ensaio, Ensaio, Questão.

Contacto: ritasnm@gmail.com

Dois filmes: *Passion*, de 1982, e *Scénario du film “Passion”*, de 1983 – *Paixão e Argumento do filme “Paixão”* –, de Jean-Luc Godard. A coincidência do título coloca, desde logo, uma questão preposicional: *Scénario du film “Passion”* é um filme “com”, “contra”, “sobre”, “consoante” *Passion*? Atentemos. *Passion* é um filme do *cinema-cinema*: uma grande produção à escala do cinema godardiano – na verdade, a maior até essa data –, com atores reconhecidos, filmado em 35 mm, com parte da rodagem num grande estúdio parisiense. *Scénario du film “Passion”* é, pelo contrário, um pequeno filme, em vídeo, uma espécie de “grau zero” do cinema: com orçamento reduzido, produzido para a

¹ Rita Novas Miranda desenvolve atualmente o seu doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com acolhimento do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, sobre as relações entre imagem, corpo e escrita nas obras de Herberto Helder e de Jean-Luc Godard, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Licenciou-se em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2007), e é mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2009). No Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, integra o projecto *LyraCompoetics*; e é também colaboradora do Laboratório de Estudos Literários Avançados (FCSH-UNL).

Miranda, Rita Novas. 2014. “Diálogo O ensaio enquanto gesto: *Passion* e *Scénario du film ‘Passion’*, de Jean-Luc Godard”. In *Atas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 75-88. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-98215-1-4.

televisão suíça, realizado praticamente na mesa de montagem com imagens de arquivo de *Passion* e com Godard filmando-se a si próprio a discorrer sobre o cinema e o seu último filme. Enquanto *Scénario...* é unanimemente considerado um filme-ensaio, *Passion* será uma longa-metragem de ficção. Proponho, então, pensar de que modo especialmente *Passion*, mas também *Scénario...* – temática e formalmente, discursiva e plasticamente –, se aproximam de um gesto que é o do “ensaio enquanto forma”, partindo do texto homónimo, de 1958, de T. W. Adorno. Interessar-me-á, sobretudo, explorar algumas linhas de leitura que insinuam a forma através da qual os dois filmes, de formas diferentes, inscrevem este gesto no seio da ficção².

Il naît de ce qu’il brûle³

O ensaio é, na sua origem, uma forma literária. Se, por regra, é uma forma não ficcional de vocação argumentativa, acentuar-se-á o seu carácter híbrido dado estar sempre – como em Montaigne que inaugura o termo –, na fronteira entre o “comentário”, o texto literário e o texto filosófico, limiar que manterá frequentemente de forma ambivalente. É esse carácter híbrido e de difícil catalogação que permite Adorno afirmar que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. O ensaio é, então, uma forma que se interrompe – pode, por princípio, ser suspensa a qualquer momento –, que deriva, não levando o seu derivar até às últimas consequências. Evidenciando o efémero, o fragmentário e o contingente; a consciência, no fundo, do seu carácter eminentemente parcial. Vive, conseqüentemente, de um impulso não sistemático, abolindo a ideia cartesiana de experiência (no sentido de método científico de experimentação, ou seja, a *verdade* pela comprovação metódica), não levando ao limite o esclarecimento dos conceitos nem das teorias, mas guardando em si os seus traços. O ensaio sublinha, assim, o pensamento experimental – o pensamento que se arrisca a si mesmo – de modo “metodicamente não metódico”, ou seja, o

² O próprio Godard inscreve a ideia de *gesto* em *Scénario du film “Passion”*: não só a dimensão do ver é constantemente, performativamente, acompanhada dos seus gestos (de Godard), quanto o gesto é relacionado com a ideia de “encontrar um movimento”. Godard coloca este “movimento” contra o figurativismo, a representação, a “imagem feita”: “Voir un scénario (*geste*), voir des mouvements et des gestes qui se cherchent et voir, voir un scénario, voir Isabelle et Jerzy chercher leur dialogue, voir des personnages pour pouvoir trouver leur dialogue” (Godard 1983, 41’).

³ Todos os subtítulos são retirados de *Scénario du film “Passion”*.

ensaio é rigoroso enquanto se emancipa das regras a si anteriores⁴. Adorno conclui, desta forma, que o ensaio é, por excelência, a forma que, no limite, se coloca em causa a si mesma⁵.

No caso do cinema, haveria, pelo menos, duas formas de nos aproximarmos do ensaio. A primeira encontrar-se-ia numa definição mínima de “filme-ensaio”⁶, e esta é aparentemente negativa, tendo que ver com o que – categoria ou género – excede os dois maiores polos do cinema: a ficção e o documentário, Méliès e Lumière. A segunda – aquela que me ocupará aqui – tem que ver com um movimento mais lato, no qual o cinema trabalha a metareflexividade, experimenta a sua própria crítica, evidencia – no sentido mesmo em que *dá a ver* – o seu próprio processo: o pensamento *ensaia-se*, arrisca-se. De que modo o ensaio nos leva, então, de *Passion* a *Scénario...* ou vice-versa?

Tu as un travail d'écrivain à faire

Scénario du film “Passion” inicia-se com um dos planos finais de *Passion* – no estúdio, uma figurante nua sobe uma escadaria. Em sobreposição a este, vai-se materializando a imagem de Godard frente a um ecrã branco num estúdio de montagem. Godard começa precisamente por dizer que *queria “ver” o*

⁴ João Barrento no seu texto sobre o ensaio, concebo-o, seguindo a tradição adorniana, deste modo: “(...) a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zénite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa. Esse centro é muitas vezes o não-dito do ensaio (...)” (Barrento 2010, 19).

⁵ Nas palavras de Adorno: “Dans son rapport à la procédure scientifique et à son fondement philosophique en tant que méthode, l’essai, conformément à l’idée, tire la pleine conséquence de la critique du système. (...) L’essai a été presque le seul à réaliser dans la démarche même de la pensée la mise en doute de son droit absolu. Sans même l’exprimer, il tient compte de la non-identité de la conscience ; il est radical dans son non-radicalisme, dans sa manière de s’abstenir de toute réduction à un principe, de mettre l’accent sur le partiel face à la totalité, dans son caractère fragmentaire. (...) L’essai ne se plie pas à la règle du jeu de la science organisée et de la théorie, à moins que, selon la phrase de Spinoza, l’ordre des choses ne soit le même que celui des idées. Parce que l’ordre sans faille des concepts n’est pas identique à l’étant, l’essayiste ne vise pas une construction close, inductive ou déductive. (...) C’est pourquoi l’essai remet en cause le mépris envers ce qui est produit historiquement comme objet de la théorie. (...) Lui reprocher, comme on le fait couramment, d’être fragmentaire et contingent, c’est postuler que la totalité est donnée, mais aussi, du même coup, l’identité du sujet et de l’objet, et faire comme si on était maître de tout cela. (...) Sa faiblesse témoigne précisément de la non-identité, qu’il a pour tâche d’exprimer ; il témoigne aussi du fait que l’intention excède la chose, et donc de cette utopie que repousse l’articulation du monde en éternel et éphémère. Dans l’essai emphatique, la pensée se débarrasse de l’idée traditionnelle de la vérité. // Du même coup, il abolit aussi le concept traditionnel de méthode” (Adorno 1984, 12-15).

⁶ O filme-ensaio pode ser desdobrado em “ensaio filmado”, “ensaio fílmico”, “ensaio cinematográfico” ou, ainda, em maior pormenor, como mostra Bamchade Pourvali, em “ensaio de ficção” (via Godard) e “ensaio documental” (via Marker) (Cf. Pourvali 2013).

argumento antes de o escrever, e vai a partir daqui pensar esta relação entre a visão e o discurso: “Est-ce qu’on peut voir la Loi? Est-ce que la Loi a d’abord été écrite ou est-ce qu’elle a d’abord été vue et puis ensuite Moïse l’a écrite... sur sa table...?” (Godard 1983, 05’).



Fig. 1 - Fotograma de *Scénario du film "Passion"*. Godard, Jean-Luc. 1983.

O filme apresenta-se, desde o início – desde o próprio título –, na ordem do paradoxo⁷. Não só no facto de o argumento ser, convencionalmente, anterior ao filme, mas também por este ser a forma eminentemente literária do cinema. Godard não escolhe, claramente, o termo “argumento” de forma gratuita, ele serve-lhe para infringir a lei do conceito⁸, no sentido em que o

⁷ A frase em subtítulo é precisamente: “(...) tu as un travail d’écrivain à faire, tu pourrais écrire (...), mais tu ne veux pas écrire, tu ne veux pas faire ça, tu veux voir, tu veux re-ce-voir, oui, tu es en face d’une page, d’une page blanche, d’une plage blanche... comme si tu étais en face de la... mais y a pas la mer. Y a pas la mer et ben alors tu peux peut-être inventer et tu inventes les vagues” (Godard 1983, 09’).

⁸ As palavras de Adorno a este propósito são esclarecedoras: “(...) l’essai recueille l’impulsion antisystématique dans sa propre démarche et introduit les concepts sans autre formes de procès, ‘immédiatement’, comme il les reçoit. (...) Car il voit clairement que l’exigence des définitions rigoureuses sert depuis bien longtemps à éliminer, au moyen de manipulations

“argumento” motiva a exploração das relações entre imagens, som e discurso, sempre em detrimento do último: o texto, a escrita, os seus “inimigos mortais”, que Godard liga ao comércio e à lei. Mais importante, a forma “argumento” propicia, também, uma aproximação ao processo criativo no cinema: *Scénario...* tem, por isso, a forma de uma poética moderna, resgatando o sentido grego de *poiesis*, o *fazer*. Porém, este *fazer* só pode ser já o do cinema, através dos meios do cinema: daí os dois caminhos complementares do filme, tanto a crítica à escrita enquanto lei (o “argumento” indicaria, também, a ordem, a sequência, o esquema), como a preponderância do estúdio de montagem e, nele, mais importante, ao longo de todo o filme, a preponderância do ecrã onde a imagem se (pode) materializa(r). *O ecrã branco está para o cinema como a página branca de Mallarmé para a literatura*, diz-nos Godard, equivale ao grau zero da criação. Implica-se, então, ao longo do filme, todo um jogo: o plano que está limitado ao ecrã e que se transforma em plano do filme, ou vice-versa, e mesmo a manutenção do ecrã em sobreposição a um plano.

Deste modo, a *vontade de forma* imanente ao argumento deixa de ser tanto prospetiva (anterior ao filme), quanto retrospectiva. É uma vontade de forma como possibilidade – constante – e como processo de reflexão sobre a própria forma-filme (tanto em sentido lato como sobre *Passion* em particular), ou seja, *Scénario...* não é apenas o argumento “depois do filme”, ele “réfléchit sur ce qu’il aime et ce qu’il hait, au lieu de présenter l’esprit comme une création ex *nihilo*, sur le modèle de la morale du travail illimitée. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels” (Adorno 1984, 6).

Qu’est que c’est que cette histoire?

Pensemos, agora, no início de *Passion*. O filme começa com um plano de um céu azul rasgado pelo rasto de um avião que passa. A câmara, em movimentos oscilantes, parece experimentar o enquadramento, o ponto de vista, o seu próprio movimento, o *ensaio* de um plano a ser: *como enquadrar a imensidão do céu que se vê?* Talvez a questão, que este início parece colocar, seja: *como nos podemos aproximar de uma imagem a filmar?* Logo de seguida, a primeira frase que ouvimos, em modo imperativo, é: “Laisse-moi te parler!”,

destinées à établir les significations des concepts, ce que les choses qui vivent dans les concepts ont d’irritant et de dangereux” (Adorno 1984, 16).

parecendo operar, precisamente, por um impedimento da fala, pouco depois sublinhado pela interrogação: "Qu'est-ce que c'est que cette histoire?"



Fig. 2 - Fotograma de *Passion*. Godard, Jean-Luc. 1982.

Estamos num estúdio de cinema, literal e metaforicamente, Jerzy (Radziwilowicz) prepara-se para realizar o seu filme, sob o mesmo título do de Godard – *Passion* –, baseado em quadros da tradição pictórica: entramos diretamente n' *A Ronda da Noite*, de Rembrandt, passaremos por outros tantos quadros de Goya, Courbet, Delacroix, El Greco, entre outros. Jerzy está no meio de duas mulheres, duas amantes, que equivalem também a dois espaços: de um lado, Isabelle (Huppert) e a fábrica; do outro Hanna (Schygulla) e o hotel, e seu marido Michel (Piccoli), patrão, por sua vez, de Isabelle⁹. Filme *sobre* o amor e o trabalho, nas palavras de Godard e de Jerzy.

Como comecei por dizer, os planos do céu que abrem o filme parecem *mostrar* uma sucessão de interrogações: *como enquadrar?*, *qual a imagem justa a*

⁹ Importante notar que os nomes de quase todas as personagens de *Passion* são os nomes próprios dos atores.

filmar?, que imagem escolher?, de que perspectiva filmá-la?, em que direção irá a câmara?, qual a velocidade do movimento?, e já a montagem também: que imagem se seguirá? Estas questões, ao contrário de algumas que aparecem literalmente no filme, dispensam já a forma discursiva. Elas materializam visualmente a procura, ensaiam a materialidade da imagem: não esquecer que Jerzy está obcecado com a luz e que repete constantemente que esta não funciona, ele diz “il n’y a rien qui se passe; la lumière ne va pas”, continuando pouco depois: “Elle ne va pas: elle va nulle part, elle vient de nulle part” (Godard 1982, 18’).

Mostrar questionando o que se mostra, conjugando o que se mostra e a forma através da qual se vê. Neste sentido, podemos convocar a categoria da “questão-imagem” desenvolvida por Nicole Brenez a propósito do cinema de Godard:

Here is the protocol for this aspect of the question: that the image, no longer just aurally but visually, becomes firstly a question, and secondly a critique. This form of the question no longer needs a character, no longer requires a questioner-figure even as a voice-off. Instead, the images become the protagonists themselves, direct and autonomous, of a debate, of an investigation, or of a mystery. The shot is no longer reduced to an illustrative role. It becomes performative: it is an act of displacement, a proposition, and an opening. (Brenez 2004, 171)

Aliás, estas últimas palavras poderiam ser ditas sobre o ensaio. Adorno dirá mesmo que “l’essai est plus ouvert, parce qu’il travaille de façon emphatique à la forme de la présentation” (Adorno 1984, 22), ou que “(...) grâce à la tension entre la présentation et la chose présentée, il est en même temps plus statique, en tant qu’ensemble construit de juxtapositions. C’est seulement là-dessus que repose son affinité avec l’image (...)” (Adorno 1984, 27).

Por outro lado, há uma questão verdadeiramente enunciada que não cessa de ser repetida: *qual é a história?* Logo no início, aquando da encenação d’*A Ronda da noite*, parecem esboçar-se três respostas à questão nas vozes (em *off*) de três técnicos: Sophie, Bonnel e Raoul Coutard. O que interessa verdadeiramente assinalar é a sua *não-resposta*, ou seja, elas respondem às coordenadas da ficção (Sophie e Bonnel) e a questões plásticas (Bonnel e Coutard) – a composição, o espaço, a construção –, no fundo, às coordenadas da imagem: o que é dito é a luz, o movimento, o espaço, a organização do quadro. Como se percebe na resposta de Coutard: “Il n’y a pas d’histoire, tout

est correctement éclairé de gauche à droite, un peu d’haut en bas, un peu d’avant en arrière” (Godard 1982, 4’). Se a pergunta é enunciada, a resposta discursiva recusa a definição e a lei que a pergunta pressupõe.

Deste modo, o movimento de *Passion* pode não ser a heresia, mas é, decerto, a insubordinação (tanto temática quanto formal), que só pode existir, então, em referência a uma lei. A insubordinação que começa na fábrica com a revolta de Isabelle e a sua organização de uma greve com as outras operárias; passa para o casal, com, por exemplo, Hanna revoltando-se e sabotando as regras do marido; e passa pelo triângulo amoroso entre Hanna, Jerzy e Isabelle. Insubordinação que, no seu duplo movimento de luta e paralisação, passa também para o filme de Jerzy, seja na exigência que lhe impõem de uma história, de direções e, claro, de dinheiro, seja na sua emergência no seio mesmo dos figurantes. A insubordinação circula, assim, tanto por todos os espaços e na relação entre eles quanto entre todas as personagens¹⁰.

C’est un travail de voir

Em *Passion*, o fora de campo não é apenas o que não é visível na imagem, ele é trabalhado como uma ideia. Ideia que não será, também ela, alheia a uma espécie de insubordinação. Penso-a em relação aos “quadros vivos” encenados por Jerzy. Tradicionalmente, o quadro vivo seria uma representação estática, tendo na sua base o desejo da suspensão na qual a dimensão “quadro” se sobreporia ao adjetivo “vivo”. A partir do momento em que os quadros vivos de *Passion* são filmados em movimento, o que vai estar em causa é precisamente a ausência do momento da suspensão. Jerzy diz: “Je fais rien du tout, ma Sophie... j’observe, je transforme, je rabote ce qui dépasse, c’est tout” (Godard 1982, 18’). Porém, o que acontece é que os quadros excedem o seu próprio quadro: *saem do quadro*, ultrapassam a moldura. Saem do quadro tanto em relação aos quadros de referência como à própria ideia de quadro. De uma certa forma, eles põem em cena o fora de campo dos quadros de referência no sentido em que dão corpo (provisoriamente) à questão (cara a Godard): *o que é que se passa antes e depois do momento da suspensão?* No entanto, esse momento – a

¹⁰ Em *Scénario du film ‘Passion’*, Godard diz: “Je commence à voir, à voir pas l’histoire mais deux ou trois choses dans l’histoire, des endroits, des gens qui bougent, du mouvement et des endroits où... où ce mouvement prenne place, où le mouvement, le mouvement qui va d’un endroit à l’autre... le travail, le premier endroit, la plage, la plage, la grève, du mouvement, il y aurait un... mouvement de grève” (Godard 1983, 26’).

suspensão – não chega nunca a ter lugar, e cada momento – quadro ou plano – permanece inevitavelmente parcial. Como dizia, todos os quadros são filmados em movimento, movimento da câmara ou dos figurantes: os quadros de Goya que se cruzam uns nos outros; “A Entrada dos cruzados em Constantinopla”, de Delacroix, que dá lugar a uma espécie de revolta dos figurantes, e que termina com um grande plano não do quadro em si, mas do pormenor das duas mulheres que literalmente descem sobre a cena; Jerzy que ao discutir com os produtores protagoniza “Jacob e o anjo”, de Delacroix; e há, no final, o quadro de Watteau, em exterior, completamente alheio à lógica dos quadros do filme: o filme acabou (fracassou), os figurantes, ainda em figurino, dispersam e, de repente, numa fração de segundo, vemos o quadro “O Embarque para Citera”.



Fig. 3 - Fotograma de *Passion*. Godard, Jean-Luc. 1982.

Passion apresenta-nos os quadros e, simultaneamente, o “fora de campo” do cinema ele mesmo, mostrando os cabos, as câmaras a filmar, os operadores. Consequentemente, o fora de campo dos quadros será a realidade do cinema (e

já não um acentuar do “efeito de real”), mas aqui ele está necessariamente já na ficção, ele é o fora de campo do filme de Jerzy.

Godard coloca, deste modo, em evidência o fora de campo como problema do seu próprio cinema. Mais uma questão, mais um paradoxo: *como enquadrar o fora de campo?* Estilhaçando o próprio “efeito de real”, porque, como lembra Bonitzer, não há devir campo do fora de campo, porque este é inevitavelmente o que está fora do escopo do olhar (Cf. Bonitzer 1976, 15-17)¹¹.



Fig. 4 - Fotograma de *Passion*. Godard, Jean-Luc. 1982.

Lembramo-nos de *Scénario...* e da frase de Godard: “l’écran c’est un mur, un mur on peut... c’est fait pour sauter par-dessus” (Godard 1983, 36’). Essa saída do quadro confunde-se, então, com o carácter mesmo da imagem cinematográfica:

¹¹ “O sistema tem o terror do aporético, o ensaio vive paredes meias com a aporia. Joga-se sempre entre sinceridade e ironia, ou entre reflexão e ficção. É um romance sem nomes próprios (Barthes), uma aventura do sentido. Desafia as leis da gravidade: da seriedade e do peso dos géneros maiores. Faz-se, desfaz-se, refaz-se numa zona-limite de risco e de ameaça” (Barrento 2010, 27).

(...) l'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas. L'écran n'est pas seulement le support blanc et rectangulaire qui nous permet de voir (le film), mais aussi, comme son nom l'indique et de la façon dont la projection en inverse, comme un doigt de gant, la structure, le cadre qui nous cache (de la réalité). (Bonitzer 1976, 11)

Tal preocupação com o *fora* – Godard decliná-lo-á também em *entre* ou *invisível* – espelha-se na circulação entre espaços e personagens, tudo parece funcionar por contaminação: a insubordinação da fábrica ao casal, do casal ao estúdio passando pelo hotel, como dizia. Talvez por isso também, Jean-Louis Leutrat defenda que o filme se organiza em séries: entre os planos de céu (planos em movimento, espaço aberto, superfície) e planos de personagens (planos fixos, espaços fechados, ideia de profundidade), divisão essa que não significa nem a simultaneidade (montagem alternada) nem a comparação entre dois termos desiguais (montagem paralela): “Il s’agit plutôt de la juxtaposition de deux séries, sinon opposées, du moins indifférentes l’une à l’autre” (Leutrat 1990, 12).

Elle va, elle vient

Seja pela figura da série, seja, então, pela figura do questionamento, o que importa é a justaposição das questões, ou seja, o que está sempre em causa em *Passion*, tal como no ensaio, é a mediação e a coordenação¹², e já não – como esta ideia de uma estrutura em séries demonstra – a subordinação.

Passion coloca-nos em posições contraditórias. Parece que a conjunção coordenativa “ou” toma um papel fundamental na montagem do filme. Embora Deleuze, a partir de Serge Daney, defenda que no cinema de Godard o que está em jogo é sempre a conjunção coordenativa “e” (Cf. Deleuze 2009, 234-235), nunca “ou”, tal será provavelmente em relação à figura da dialética segundo a qual a conjunção “ou” imporia a síntese. Talvez possa defender que as conjunções “e” e “ou” são duas formas complementares em *Passion*. Na primeira – “e” –, a adição que na figura da justaposição ganha a transformação tanto do elemento anterior como do posterior. Na segunda – “ou” enquanto conjunção disjuntiva inclusiva –, por seu lado, tem que ver não só com a multiplicação da possibilidade e do ponto de vista, como com o paradoxo, a

¹² Nos termos mesmos de Adorno (Cf. Adorno 1984, 24-25, 27).

possibilidade da coexistência absoluta de contrários, o que esconjura afinal toda a possibilidade de síntese¹³. “Ou” materializa a hipótese como intrínseca ao jogo posto em cena, incorporando a visão do mesmo objeto ou questão de formas diferentes – assim ou assim, por aqui ou por ali –, a alternativa não no sentido tradicional, mas num sentido verdadeiramente de co-relação: o amor e o trabalho, de cada vez, tanto na figura do casal, como na fábrica, como na arte.

Voir un scénario (geste)

Godard insubordinou-se, em vários momentos *contra* o texto, a literatura, no cinema, defendendo uma tradição que vem do cinema mudo e da (dita) preponderância da imagem. Um dos problemas maiores de *Passion* será justamente um problema de discurso, de linguagem: um impedimento da fala colocado em cena. Não esqueçamos que Isabelle, a operária, gagueja, e que Michel, o patrão, está sempre a tossir com uma rosa vermelha nos lábios (o que, tal como o “movimento de greve”, coloca em evidência um problema político); nem podemos esquecer toda a descoordenação entre voz e imagem, sendo que várias vezes temos uma personagem em grande plano a falar e as palavras não são síncronas nem, por vezes, correspondem à voz da personagem que vemos; e ainda poderíamos acrescentar as várias nacionalidades e línguas faladas¹⁴. O discurso torna-se, então, uma força de destabilização maior. Poderia, com efeito, arriscar dizer que todo o descrédito sempre dado ao texto é também ele uma espécie de ficção crítica godardiana.

Des gens qui retournent chez eux

Assim, as instâncias que fui sublinhando – o argumento, a forma da questão, o fora de campo, a justaposição e a coordenação, o impedimento da fala – encontram-se no gesto maior do ensaio no sentido em que materializam, “dão a ver”, esse caminho, “metodicamente não metódico”, do pensamento e

¹³ Seria interessante confrontar esta ideia com outro ensaio de Adorno, “Parataxe”, contudo, tal foge ao escopo aqui desenvolvido.

¹⁴ Será interessante, a este propósito, destacar a seguinte passagem do texto de Adorno: “Ce qui pourrait le mieux se comparer avec la manière dont l’essai s’approprie les concepts, c’est le comportement de quelqu’un qui se trouverait en pays étranger, obligé de parler la langue de ce pays, au lieu de se débrouiller pour la reconstituer de manière scolaire à partir d’éléments. Il va lire sans dictionnaire. (...) Certes, tout comme cet apprentissage, l’essai comme forme s’expose à l’erreur (...). L’essai néglige moins la certitude qu’il non renonce à son idéal” (Adorno 1984, 17).

do próprio cinema: não só o de Godard nem só o de *Passion*, mas também de uma certa tradição do cinema – poderíamos pensar nos problemas centrais do cinema francês dos anos 20 (dito de *avant-garde* ou primeira *nouvelle vague*, nomeadamente Epstein), tal como o soviético da mesma época, ou os debates aquando do surgimento do cinema sonoro (nomeadamente os textos de Eisenstein) – que Godard guarda e trabalha, tanto como uma via do cinema que fracassou, quanto ainda produtora de novo fôlego no seu trabalho. As figuras da luta e da paralisação em *Passion*, podem, portanto, como fui sugerindo, ser equivalentes ao movimento do ensaio, no sentido em que este esconjura as leis tradicionais do pensamento e se coloca em causa a si mesmo. É, por isso, a forma mais arriscada por ser aquela que pode suspender o “dever ser” e substituí-lo pelo “poder ser”, o que, no entendimento de Godard, não se esgota no domínio do cinema, mas nele (em si e como *visão de mundo*) é uma dimensão política.

Adorno defende que a única relação entre o ensaio e a arte é o facto de ambos trabalharem de modo enfático a forma de apresentação¹⁵. Lanço, em jeito de conclusão, a hipótese de que Adorno ao estar, em 1958, a definir o ensaio enquanto forma, estava também a dar linhas de leitura e de inteligibilidade para certos gestos artísticos seus contemporâneos (também anteriores e posteriores). Em 1962, tinha já Godard *batizado a fórmula nociva*, repetidamente citada: “Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d’essai: simplement, je les films au lieu de les écrire” (Godard 1985, 215).

Ao contrário de *Scénario du film “Passion”*, *Passion* não é nem um ensaio nem mesmo um filme-ensaio; é, contudo, um filme que guarda o gesto do ensaio – *um impulso de aventura não sistemático* –, e dá a ver os seus vestígios.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 1984. “L’essai comme forme”. In *Notes sur la littérature*, 5-29. Paris: Flammarion.
- Barrento, João. 2010. *O Género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

¹⁵ Ao contrário de Lukács que pensa o ensaio, em “Nature et forme de l’essai”, como obra de arte.

Bonitzer, Pascal. 1976. *Le regard et la voix*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Brenez, Nicole. 2004. "The Forms of the question". In *For Ever Godard*, editado por Michael Temple, James S. Williams e Michael Witt, 160-177. Londres: Black dog publishing.

Godard, Jean-Luc. 1984. "'Scénario du film Passion', de Jean-Luc Godard". "Découpage" integral do texto por Juliette d'Assay e Catherine Schapira. *L'Avant-scène Cinéma* 323-324: 79-89.

Godard, Jean-Luc. 1985. "Entretien: Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films". *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 : 1950-1984*, edição estabelecida por Alain Bergala, 215-236. Paris: Cahiers du Cinéma.

Godard, Jean-Luc. 1989. "Passion, de Jean-Luc Godard". "Découpage" plano por plano por Nathalie Bourgeois. *L'Avant-scène Cinéma* 380: 8-82.

Leutrat, Jean-Louis. 1990. *Des traces qui nous ressemblent: Passion de Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions Comp'Act.

Lukács, Georges. 1972. "Nature et forme de l'essai". *Études Littéraires* 1: 91-114.

Moure, José. 2004. "Essai de définition de l'essai au cinéma". In *L'Essai et le cinéma*, editado por Daine Arnaud e Suzanne Liandrat-Guigues, 25-40. Seyssel: Champ Vallon.

Pourvali, Bamchade. 2013. "Godard et Marker essayistes". *Critique* 795-796.

Filmografia:

Godard, Jean-Luc. 1982. *Passion*.

Godard, Jean-Luc. 1983. *Scénario du film "Passion"*.