



# O tempo, a pintura e o político em *Passion*, de Godard

//////////////////// *Roberta Veiga*<sup>1</sup>

1. Doutora em comunicação social pela Universidade Federal de Minas Gerais e professora do Departamento de Comunicação da mesma instituição. Foi pesquisadora e professora visitante da University of Texas at Austin (de 2010 a 2011). É editora da revista *Devires - Cinema e Humanidades* e participa do grupo de pesquisa “Poéticas da Experiência” (UFMG). E-mail: roveigadevolta@gmail.com



**Resumo** Neste texto, tal qual numa engenharia reversa, busco recompor o desenho do mecanismo fílmico de Godard, em *Passion* (1982), a partir de três eixos que o constitui — (1) a pintura, (2) o tempo e (3) o político —, no intuito de demonstrar em que medida a maneira como a junção de temas de naturezas distintas faz do filme um acontecimento não só estético mas também político.

**Palavras-chave** Godard, *Passion*, tempo, pintura, política.

**Abstract** As in a reverse engineering, I try to reconstruct the design of the mechanism of Jean-Luc Godard's *Passion* (1982). The analysis proceeds by decomposing the main axes of the film: time, painting, and politics. I aim here to demonstrate how different themes, when combined, can make the movie both an aesthetic and a political happening.

**Keywords** Godard, *Passion*, time, painting, politics.

Há algum tempo, em minhas pesquisas, tenho me dedicado a procurar filmes que se ofereçam à análise como mecanismo singular cujo desenho ou diagrama possa ser extraído. Nesse aspecto, é inegável a expressividade do cinema de Jean-Luc Godard, que, apesar do acento ficcional, possui um funcionamento intrincado que se modifica a cada fase de sua filmografia e, continuamente, se afasta das clássicas formas de narratividade e da imagem-movimento (DELEUZE, 1983). Neste texto, tal qual numa engenharia reversa, busco recompor o desenho do mecanismo fílmico de Godard, em *Passion* (1982), a partir de três eixos que o constitui — (1) a pintura, (2) o tempo e (3) o político — no intuito de demonstrar em que medida a maneira como a junção de temas de naturezas distintas faz do filme um acontecimento não só estético mas também político.

Há vários anos, Inácio Araújo escreveu um texto sobre esse filme no qual elogiava suas belas cores e sua força em documentar um tempo, mas, ao se indagar pela história, admitia: não se pode ter tudo. Realmente infeliz daquele que vá procurar nos filmes de Godard a história tal qual no cinema de narrativa tradicional. Em *Passion*, a pergunta que atravessa o filme — “onde está a história?” — e que os personagens endereçam a todo momento a Jerzy, o diretor “do filme de dentro” (sempre transtornado por não ter ou não querer ter a resposta), é ela mesma instituinte da história.

Antes de tudo, ainda que ela se reinvente a cada filme, Godard está nos contando uma história há muito tempo: aquela em que os protagonistas não são os personagens de carne e osso, mas o próprio cinema, e junto com ele a política, a literatura, o trabalho,

a música, a pintura, a arte em geral. Talvez por isso seus filmes assustem os espectadores, que pisam num terreno escorregadio ao procurar a verossimilhança. É sabido que Godard quer explorar cinematograficamente uma outra relação com a imagem, que não seja tributária da narratividade ou do literário como programa, mas que faça uso da literatura, do texto, das palavras como matéria de um cinema que pensa. Alain Bergala diz que a relação de Godard com o texto passa longe da história e está no significante, no impacto de uma frase “Godard tem uma espécie de estoque de frases, de textos. Ele não para. Ele tem muitas coleções... é como um colecionar de frases, de páginas, de imagens, uma espécie de pescador de pérolas” (BERGALA, 2007, p. 90). É com esse homem que faz colagem de citações e pode usar a mesma frase várias vezes em diferentes filmes — sempre a transformando, traduzindo-a, e afastando-a de seu contexto de origem, do livro que já jogou fora — que a subversão da história, e do roteiro, começa. Sua escrita, como crítico e roteirista, se realiza, conta Bergala (2007, p. 89), tal qual seu exercício de cineasta: ensaístico, no sentido de que as ligações entre as ideias e entre as imagens podem ser abruptas, rápidas, fracas, distantes. Há sempre um jogo entre as palavras, as frases, entre elas e as imagens, entre elas e a música. Como no ensaio, o método é o próprio filme, e questiona a si próprio de diversas formas, constituindo-se sempre num processo que vai do metafilme ao metacinema. O cinema terá então esse lugar centrípeto, essa força de puxar tudo para si, pra ruminar, refletir e devolver através de uma materialidade, de uma textura cinematográfica toda ela heterogenia, composta de diferentes camadas de significação.

### **A pintura animada**

Em *Passion* não é diferente: o cinema é a célula-base do filme e da trama porosa que este abriga. Trata-se de um filme movido pelo trabalho e pela paixão, e, obviamente, pelos questionamentos que o cinema encerra sobre si. É desse núcleo que outros trabalhos e outras paixões se colocam a girar como num turbilhão. Eis a voracidade de Godard: o cinema como uma máquina que a partir de um eixo coloca o mundo a girar; encontros e desencontros entre

mulheres e homens, padrões e empregados, amores e lutas, luzes e sombras. O lugar do cinema é o do que perdeu a história e ficou com as imagens, os sons, o fraseado. O lugar do cinema é o de salvar do esquecimento os gestos, como queria Agamben (2000). O lugar do cinema é o de fazer ver os vestígios de uma desapareição, como diria Didi-Huberman (2011) — a desapareição de o trabalho no fazer fílmico (naquela dimensão apontada por Jean-Louis Baudry<sup>2</sup>), do tempo na imagem, e da própria imagem no cinema.

---

2. Conferir BAUDRY, 2003.

*Passion* está realmente longe das “aproximações detalhadas e calculadas do verossímil” que separam o filme do mundo real (como diz um personagem que integra a equipe de filmagem). E, se quisermos nomear essa célula-base do mecanismo godardiano que fará reverberar o gesto pedagógico de “não mais seguir uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras e das quais somos também escravos”, como dirá Deleuze (2005, p. 217), trata-se de um cinema-pintura. Um cinema que, para colocar a imagem em questão de forma radical, vai, ainda seguindo Deleuze (2005, p. 217), conjurar todo cinema do Um, do Ser = é, e abrigar o método do “e”, “e isso e aquilo”. Esse questionamento que se dá no “entre” está na história: o cineasta polonês atormentado entre duas mulheres, Isabelle [Huppert] e Hanna [Schygulla], a luz e a sombra, entre voltar para uma Polônia em “estado de guerra” e fazer o seu pretensioso filme a partir de quadros dos grandes mestres da pintura. Está ainda no movimento de uma história que só acontece em suas lacunas e incompletudes, no processo formal de cinematização da pintura<sup>3</sup>. Ou seja, o método “e”, “entre”, “intersticial” só existe quando história e mecanismo cinematográfico são interdependentes. Se o mecanismo se constitui em parte pela cinematização da pintura, é porque Godard pretende, a partir dela, ao problematizá-la, restituir ao cinema aquilo que lhe é próprio fazer ver: os gestos. Segundo Agamben (2000, p. 56.7), o cinema é capaz de trazer a imagem de volta à morada do gesto, pois ele é o sonho do gesto como o que há de mais humano: o sentido sem finalidade, o sentido por si.

---

3. Conferir AUMONT, 2004.

A pintura, que não requer ligações entre planos, na medida em que não se dá numa banda horizontal, pela associação reta de cenas umas após outras, mas que acontece num só espaço, ganha na *mise-*

*en-scène* do diretor polonês e/ou de Godard uma outra geografia. O desfazer e refazer animado das cenas pictóricas em *tableaux vivants* concedem não apenas movimento mas também peso e corporeidade às imagens — daí o retorno a gestos comuns, muitas vezes insignificantes, que a pintura canônica não pode resgatar. A busca de Godard não é, como já disse Deleuze (1992), pela imagem justa que se conformaria às significações dominantes e às palavras de ordem; por isso é importante para ele que as imagens de onde ele parte, o seu roteiro imagético, sejam um repositório das grandes pinturas europeias, imagens já prontas e consagradas, nas quais ele pode se imiscuir, que ele pode escrutinar, perfurar, e reinventar, para dali e só dali fazer aparecer “justo uma imagem”. É como se uma grande história que foi inscrita em quadros consagrados da pintura ocidental pudesse ser habitada pelo cinema, de forma que os personagens ganhassem vida como personagens de cinema que buscam executar os movimentos exigidos pelo diretor em vão, pois só conseguem, durante todo o filme, durar numa pose que nunca está pronta ou perambular pelo *set*. Godard, na intensidade das cores que verdadeiramente compõem os quadros, e Jerzy, em sua obsessão pela reprodução das cenas que eles configuram, fazem pensar quão próximo cinema e pintura podem chegar. Ao mesmo tempo, a animação confusa e indecisa dos quadros faz ver uma precariedade e uma fragilidade que reaproximam o cinema da vida, e o distancia da pintura.

A espacialização cinematográfica da pintura permite que cada imagem se apresente em seu arranjo interno, no que ela traz simultaneamente — por exemplo, o capitão e o tenente e a menina, em *A ronda noturna*, de Rembrandt (1642) —, e ao mesmo tempo no que ela desconecta: o que sobra, o pedaço do próprio quadro, o quadro inacabado, por fazer, suas peças a serem montadas. São esses “despedaços” fragilmente ligados que retiram a pintura do seu lugar fixo, enquadrado em definitivo, e a coloca no lugar fatiado do cinema com sua possibilidade infinita de sequencialidade, de serialidade. Essa dimensão em *Passion*, dos grandes quadros da humanidade sempre por fazer, incompletos, faz desconfiar da capacidade tão rigorosa do cinema de enquadrar, a capacidade de, como diz Ishaghpour (1986), dar um golpe no fluxo

contínuo do mundo, que aqui, na relação com a pintura, se torna bem menos preciso. Isso porque cada pintura de que parte o filme já é há muito um quadro pronto, prévio, carregado de história, um enquadramento primordialíssimo. *La Maja desnuda*, de Francisco de Goya (1815), é a grande imagem pronta, a referência clássica, inquestionável, que no filme nunca está lá inteira, presa na moldura, porque o cinema sempre falha em sê-la. Maja, que era mesmo uma mulher real, caminha nua e vestida pelo *set*, vaza do quadro, se junta a outras mulheres (aquelas operárias da fábrica), volta a ser comum, justo uma mulher, cujos gestos se repetem, sem pose, sem um objetivo final. Na pintura, as bordas do quadro são para sempre, eternizam uma imagem. No cinema, as bordas do quadro são provisórias no sentido que deverão sempre enquadrar uma próxima cena, a que se segue e a outra, e a outra.

Aqui, pintura poderá ser outra coisa, um devir cinema, um fluxo constante, que em Godard se encontra no “e”: a mulher e o mosquete e sua baioneta, e a bandeira da França, e os mortos, e os homem e suas armas, e a revolução: tudo acontece de forma que essas imagens não serão juntas uma só, o *uno* da grande imagem-identidade, a totalidade – de – *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (1830) –, nem apenas fragmentos de um todo, mas outras imagens-gestos que farão parte do novo mosaico de pinturas que Godard inventa. Como diz alguém da equipe de filmagem: “o que resta é uma obra cheia de buracos, espaços mal ocupados”. Entre eles, justo uma imagem, a baioneta, após um giro de 90 graus no cenário do quadro vivo que reproduz *El tres de mayo de 1808* (1814), de Goya, está apontada para o lugar do espectador e ouvimos a voz do diretor Jerzy, que diz: “Vocês não fazem nada para mudar vocês mesmos!”.

Se, na pintura, a imagem ganha justeza, no que tem nela simultaneamente, que encaminha a atenção do espectador para dentro do quadro, em *Passion*, somos obrigados a olhar o “e”, o “entre”, o interstício, que nos é oferecido na animação das pinturas. No ritual de refazer e refazer as cenas pictóricas, há sempre um gesto que sobra, uma expressão que vaza, um corpo que vagueia, um passo que titubeia, uma indecisão, uma lacuna, um temor

e uma outra imagem mundana que as atravessa: a do trabalho a princípio não artístico da fábrica e do movimento a princípio de não trabalho, o amor. Trata-se de um filme que opera no entre (uma certa aristocracia nos trejeitos requintados das performances das grandes telas e os camponeses esfarrapados de Goya, um empregado que precisa receber seu pagamento e o patrão capitalista evasivo) por contraste mas também por deslizamento; há coexistência de mundos, valores, épocas, instituições, muito diferentes, que o cinema pode juntar. Os quadros-pintura são prolongados pelos quadros-cinema, ambos se atravessam, se misturam: entre os movimentos, os corpos, e as mulheres nuas que representam as telas moventes, está Isabelle, vestida, num dia comum, executando seu trabalho corriqueiro na fábrica e a garçonete malabarista se encurvando toda para anotar um pedido, e Hanna com seu casaco de pele zanzando entre o marido-patrão e o diretor polonês.

### O tempo folheado

Na medida em que o cinema espacializa a pintura, ele também a temporaliza, do mesmo modo que a presença da pintura (re)significa o tempo no filme. Se as cenas em uma pintura acontecem em apenas uma tomada, num quadro, coisas acontecem concomitantemente; portanto, há uma simultaneidade temporal. Por outro lado, as camadas de tintas são como camadas de tempo, que, justamente por serem feitas em momentos distintos, concedem à pintura uma textura heterogênea e, desse modo, uma temporalidade folheada, que a retira de uma dimensão estática e lhe dá vida. A montagem de Godard parece buscar esse tempo folheado, ou seja, temporalidades que coexistem espacialmente mas também se sobrepõem ou se atravessam como camadas. O desenho do folheado é útil, pois se trata de folhas que estão todas ali, visíveis, ao mesmo tempo em que parte de uma é também de outra, se confunde com outra, ou seja, há sobreposição, mas há diferença e atravessamento: a paixão pelo trabalho e a paixão pelo homem; a mulher a trabalhar e a mulher nua a perambular pelo *set*; o corpo que dança e o corpo que luta.

Na reunião das operárias na casa de Isabelle, elas decidem que devem declarar guerra ao patrão. Numa cena, vemos a sombra de



Isabelle, de perfil, assentada na cama, quando uma das operárias pede a ela que aproxime a lâmpada. Ela sai da frente da luminária, e a luz que ilumina a cena já é imediatamente o holofote que ilumina o exército de Napoleão, que, com seus fuzis, mira a representação de *La Maja desnuda*, que, por sua vez, olha os camponeses trabalhadores, tristes, amedrontados e mortos também de Goya.

Num outro momento, somos jogados pela câmera no quadro vivo, *A ronda Noturna*; são as faces e expressões dos homens que são vistas num movimento de câmara que começa no capitão Cocq, figura central do quadro de Rembrandt, e decompõe a pintura nos personagens que começam vagarosamente a se mover. Enquanto isso, uma voz em *off* (provavelmente de Raoul Coutard, fotógrafo de Godard) fala sobre a iluminação da cena e diz que “bastaria a explosão de uma luz acidental para desordenar todo o quadro”. Um dos assistentes de direção, cansado daquilo, chama Jerzy. Nós, espectadores, ainda estamos no quadro, quando uma discussão ainda em *off* sobre o problema do filme tem início: “Não sou eu o problema, é a iluminação”. A discussão se torna ainda mais calorosa, e o volume da música, mais alto. Somos lançados abruptamente pra fora do estúdio; vemos a paisagem correr acelerada frente aos nossos olhos como se estivéssemos nos locomovendo. Até que Jerzy diz bem alto: “Vou desistir agora mesmo!” Um acorde dessoante, e é como se ele, o personagem, que não vemos, é quem tivesse saído correndo. Mas essa imagem já é parte de outra camada da história, elas se misturaram no tempo, num plano de interseção entre duas imagens que fazem sentido por vias contrárias: o confinamento do cenário escuro, onde se fala da luz no quadro, do trabalho que não é mais suportável, e o fora, o espaço aberto, a paisagem iluminada, que passa, correndo voraz, como uma fuga.

Nas duas sequências descritas, o plano de interseção é uma metáfora: duas imagens se colam, uma escura, outra clara, um acontecimento e outro acontecimento. Nesta última, depois do lapso de tempo, da interseção, das árvores e do céu azul que correm aos nossos olhos em plena luz do dia, já estamos no carro de Jerzy, no momento em que Isabelle vai dizer, como que num acorde derradeiro: “Eu fui demitida!” Foi Godard mesmo quem disse que

*Passion* poderia ter como subtítulo: “o mundo e sua metáfora” ou “o elemento social e sua metáfora”.

Há uma sobreposição parcial, de forma que cenas acontecem concomitantemente e ao mesmo tempo fatiadas em momentos. Quase podemos ver um mesmo tempo em quadro diferentes, na banda horizontal, uma cinematização da pintura. A montagem faz as cenas se sobreporem de forma que, antes de terminar uma célula narrativa —, uma mesma sequência organizada espaçotemporalmente —, outra começa surgir e a desorganiza. Intrusa, a toma até que ela se esvaneça, e resta a subsequente, e assim por diante. Isso se dá pelo som, por elementos cenográficos, ou pelo próprio mecanismo de atravessamento do quadro encenado pra vida, da vida para o quadro filmado, com o que vamos sendo familiarizados ao longo do filme.

Nessa montagem folheada, as pinturas funcionam como vestígios de uma história que desapareceu e que Godard revive em outro espaço. Uma camada de tempo por sobre a qual ele constrói outra, presente, sem deixar que a primeira desapareça e, por sobre outra (mas não totalmente), ainda outra, a imagem que virá, aquela que ele quer alcançar sempre, que o faz permanecer filmando, que o faz acreditar na luz que cria o cinema, que faz reascender, entre tenentes e capitães, a menina de Rembrandt (Ronda noturna), que faz brilhar a camisa branca do trabalhador espanhol que, de braços abertos, enfrenta os fuzis de Napoleão [Goya] e que ilumina os pequenos afazeres de Isabelle na máquina.

### **A força política**

Um cineasta imerso, absorvido, transpassado pelas imagens que está criando, inspiradas em outras imagens: assim Godard está, no início dos anos 80, quando realizou *Passion*, e assim é visto no documentário sobre o filme, ao se postar frente a tela que ora branca reflete sua sombra, transformando-a em imagem, ora já coberta por imagens transforma a cabeça do cineasta (de óculos e cigarro na boca) numa tela viva. No dispositivo de *Roteiro para um filme Passion*, fragmentos de cena passam, literal e fisicamente, na

cabeça de Godard. Segundo Anita Leandro, ao realizar essas notas filmadas de roteiros imagéticos<sup>4</sup>, para não ter que escrever ou ler, mas ver e ouvir, Godard faz

---

4. *Salve-se quem puder (a vida)*: roteiro (1979), em *Roteiro do filme Paixão* (1982) ou mesmo em Notas sobre o filme *Je vous salue Marie* (1983).

uma passagem arriscada do autor ao artista e esta *mise-en-scène* de si mesmo marcará, na obra do cineasta, o início de um longo caminho em direção à autobiografia, caminho no qual ele avançará em seguida com *Prénom Carmen* (1982) e que desembocará mais tarde em *História(s) do cinema* (1988-1998) e, finalmente, em *JLG/JLG* (1996), filme autobiográfico por excelência (LEANDRO, 2003, p. 686).

Um Godard que segue resistindo ao cinema comercial, ao espetáculo, aos roteiros fechados que guiam as histórias e a vida, mas não mais denunciando o aparato com as estratégias performáticas dos atores, ou fazendo manifesto contra a sociedade de consumo, ou se unindo à pop arte contra os capitalismo, ou usando anarquismos e aventuras estéticas terroristas. Godard não mais parte de dentro desse domínio domesticado da linguagem para que o cinema com todo seu poder possa libertá-la. O cinema é bem menos agora. Por isso, ele parte da memória, da tela branca, da ausência, da impotência de quem não tem um roteiro prévio, para que o trabalho do cinema, assim ele o quer, seja um investimento de todos (diretor, fotógrafo, atores e até mesmo personagens) em busca da justa imagem. “A de achar não os papéis mas os movimentos”, diz ele no documentário. E se o falso *raccord* ainda persiste, ele amadureceu. Não mais a ligação frouxa entre as imagens, mas o balanço entre elas, que se produz nesse vai e vem — que Godard representa gestualmente no documentário ao erguer as mãos, e reproduzir o movimento de uma onda, frente à tela que reflete o quadro maneirista *Ariadne, Venus e Baccus*, de Tintoretto (1576) —, num ritmo, num som, em outras imagens distintas e distantes daquelas todas que já existem a nos rodear e a nos perseguir. Que os sentimentos tragam os acontecimentos, e não o inverso, lembra Bresson.

Como bem disse Mateus Araújo (2007, p. 38), o cinema sempre ofereceu a Godard um modo de compreensão político do mundo. Mais do que um aparelho ótico produtor de imagem e movimento, ele era um lugar de resistência aos modos de ver dominantes. Ou seja, o lugar do cinema era também o lugar da construção da visibilidade, e, como já nos disse Foucault, modos de ver são formas de poder (1987) e, como também nos ensinou Comolli (1975), atrás de toda técnica há uma ideologia. Contra o obscurantismo confortável da sala de cinema, Godard lançou a pedagogia do olhar, que se constituía em nada mais do que ensinar o exercício do ver, potencializar esse sentido já alargado aos ouvidos, para reencontrar a experiência estética, as formas de deslocamento, a imagem pensante.

Ao construir um campo, sempre belicoso, o cinema de Godard evocava o extracampo contra o qual deveríamos insurgir, a publicidade, a televisão, os clichês, o capitalismo. Essa pedagogia do olhar amadureceu com o tempo, não se tornou menos arriscada, porém mais centrada. Se ele continua a nos dar lições sobre o que é e pode o cinema, elas agora aparecem sutilmente, entremeadas por uma poesia doce, por uma fragilidade profunda dos personagens, que não explodem carros e si mesmos, que não se prostituem pra comprar belas roupas, que não tentam cortar o próprio filme com uma tesoura, mas migram dos grandes feitos para pequenos atos de resistência, nos acontecimentos pequenos da existência, da vida, não necessariamente diretamente ligados à sociedade de consumo: a futilidade de Hanna é bem diferente daquela de Juliette em duas ou três coisas que sei dela. Essa potência do cinema ressurgiu no inacabamento das cenas e dos desejos do cineasta, na precariedade dos feitos, na incompletude dos quadros-pintura, dos quadros vivos, que é também a incompletude do cinema. Para Godard, o cinema ainda tem muito a aprender com as outras artes e com a própria vida. Diz ele em *Roteiro para o filme Passion*:

Ver é um trabalho. Ver a passagem do invisível ao visível, para poder falar depois. Antes do trabalho, já existe uma ideia: o mundo do trabalho. Delon não pesquisa na polícia antes de rodar um filme policial; Spielberg não

pesquisa no universo antes de filmar alguma coisa com os extraterrestres. Quanto a mim, Isabelle sendo operária, eu tive que fazer uma pesquisa, uma pesquisa numa usina. Eu fui ver numa usina. Eu fui ver os gestos dessa operária.

O método ensaístico do documentário está lá, dado no próprio filme *Passion*, que se volta sobre si mesmo e questiona o trabalho do cineasta, o amor pelo trabalho, a possibilidade de criar histórias e viver imagens, a possibilidade de seguir resistindo. Se os falsos *raccords* ainda existem, eles agora se oferecem de outras maneiras.

Nesse folheado de tempos, que une pintura e cinema, Godard junta cenas, temas, cadências, vozes, frases, personagens diferentes, que na maioria das vezes para nós só fará sentido depois — é preciso que os vestígios se acumulem e a montagem se apresente como um momento de trabalho para o espectador, de construção e percepção do mecanismo. Os “es” que fazem as passagens entre esses materiais heterogêneos de cinema opera por lógicas também heterogêneas: a contiguidade ou a distância narrativa, o contraste visual ou temático, a similaridade de ritmos e a diferença de intensidades nos corpos, a analogia e alegoria histórica, por eco ou hiato.

É a partir dessas relações que é possível falar de uma força política que não é própria das temáticas, mas das passagens entre elas, da maneira como elas ganham visibilidade no filme. Ela, essa força política, nasce da heterogeneidade de materiais e associações que podem ser orquestrados por terem o mesmo peso cinematográfico — sejam intensidades, sejam afetos, sejam sentidos. Nesse mecanismo, o trabalho é colocado sempre *em relação a*. O diretor polonês é fixidez; ele tenta sem sucesso criar o filme das pinturas, tirar dali o movimento, e desiste em algum momento. Isabelle, uma das mulheres que o interessa, é movimento, ama o trabalho na fábrica, diz que os gestos do operário não aparecem na tevê, pois são como atos de amor. Hanna não quer participar do filme, pois, ao ficar nua, teme que o trabalho esteja muito próximo do amor. Se ela paira de casaco de pele e guarda-chuva lilás por entre uma floresta respingada de neve, Isabelle luta jocosamente no estacionamento coberto de neve com o policial comprado pelo

patrão que tosse. Ao se encontrarem, Hanna pergunta como estão os negócios, e a operária responde: “Você não devia fazer piada com a classe operária”.

O pequeno movimento das operárias, o piquete (tentar desajeitadamente impedir que o carro do patrão avance) é atravessado pela intensidade de Goya, os camponeses que enfrentam as armas de Napoleão. Essas mesmas operárias declaram guerra ao patrão, enquanto outras compõem o quadro vivo de *O banho turco, e os outros nus*, de Dominique Ingres (1862). As frases de manifesto contra as condições de trabalho fazem uma das mulheres lembrar a poesia de infância “As terríveis cinco horas da tarde”; nada mais é dito, e uma imagem forte surge dali. Uma outra mulher pergunta a si mesma: “Trabalhar para amar ou amar o trabalho?”. Há pouca iluminação durante a reunião das operárias, as figuras das mulheres são quase sombras, e dessa opacidade pode surgir uma mulher iluminada como aquela de seios nus e vestido amarelo, que carrega a bandeira da Revolução Francesa, em *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix. Mas o cineasta polonês não quer voltar ao seu país, onde, por causa do sindicato Solidariedade, de Lech Walesa, foi decretado a lei Marcial. Ele não obedece às leis do cinema e, perdido entre um mosaico histórico, entende que é preciso viver as histórias antes de criá-las. Já Isabelle, em sua gagueira, quer falar por todos, se salvar, salvando o mundo, e quer ir à Polônia.

A força política, que está entre o trabalho do operário e o trabalho do artista, é o próprio cinema, a célula-base de toda sua obra, no qual a imagem que foi assumida integralmente não é um manifesto, mas um vestígio. As imagens do passado, das lutas, das grandes pinturas, dos personagens históricos não estão no filme para que um discurso seja produzido sobre elas, mas para, como diz Anita Leandro (2003, p. 693), “apresentar essas cenas em sua singularidade e violência, buscando nelas vestígios de nossos gestos perdidos, ocultados pelo discurso”, mais ainda, de nossos gestos controlados pelo capitalismo cognitivo que define não só os lugares e os papéis que devemos ocupar mas também o corpo que devemos vestir. Fazer viver aquilo que está desaparecendo, as grandes telas-pintura-da-humanidade, em seus gestos, não em seus cânones,

junto aos gestos das mulheres que caminham delicadamente pelo *set* de filmagem ou que movimentam as máquinas de costura numa fábrica, fazer durar nos lábios delas, no rosto de Hanna, inteiro, no monitor. Aqui, Didi Huberman (2011) talvez teria dito que, ao salvar esses gestos, o cinema faz também seu gesto, seu trabalho de assinalar uma desapareição, uma perda.

Das grandes obras artísticas, da história de classes, do tempo que se foi à paixão nos corpos nus das mulheres, elas que são as mesmas mulheres da fábrica, operárias que têm corpos, belos corpos a serem pintados cinematograficamente, a serem iluminados, em seus gestos corriqueiros: eis o modo de tornar próximo o longínquo, sem querer traduzi-lo, eis a força estético que é também político.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Means without end: Notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- ARAÚJO, M. “Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro”. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, 2007.
- AUMONT, J. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAUDRY, J.-L. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.
- BERGALA, A. “O prazer material de escrever: entrevista com Alain Bergala, por Mário Alves Coutinho”. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n.1, 2007.
- COMOLLI, J.-L. “Técnica e ideologia”. *Revista de Cinema*, Porto, n. 1. ago./set., 1975. (Textos traduzidos dos *Cahiers du Cinéma* n. 229, 230, e 321).
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ISHAGHPOUR, Y. *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. Paris: Éditions de la Difference, 1986.
- LEANDRO, A. “Lições de roteiro, por JLG”. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, ago. 2003.

submetido em: 15 mar. 2013 | aprovado em: 13 ago. 2013