

# CÂNCER-PAISAGEM\*

Mauricio Salles Vasconcelos  
UFMG

## RESUMO

A imobilização do olhar panorâmico, em *Week-End*, de Jean-Luc Godard, é analisada neste artigo, sob o foco filosófico de *Au fond des images*, de Jean-Luc Nancy.

## PALAVRAS-CHAVE

Godard, Nancy, imagem

Filme da desintegração e do desastre – “perdido no caos” (diz, à maneira de subtítulo, uma das legendas de abertura) –, *Week-End* (1967) conduz a um confronto máximo a emergência das revoluções, típicas dos anos 60, com o modelo neocapitalista de sociedade (*sociedade de consumo*, na acepção da época), sedimentado de modo cada vez mais hegemônico em todo o mundo, a partir de então. Godard capta um *panorama* de transformações históricas, pondo em cena as rebeliões comportamentais, as táticas guerrilheiras deflagradas em várias partes do chamado “terceiro mundo”, as estratégias radicais de descentralização dos poderes vigentes no Ocidente. E submete, até a suspensão do movimento (evidente no “engarramento” automobilístico que pontua o filme), os valores trazidos pela chamada *sociedade do espetáculo* com suas promessas de prazer pessoal e usufruto dos bens simbólicos em circulação, nos termos propostos por Guy Debord.

Assistido hoje, *Week-End* se enuncia como uma prévia do que seria o padrão político-econômico constituído pela co-evolução de tecnologia, ciência e capital, como um *modus-vivendi* universal (Best e Kellner, 2000). O que leva o cinema godardiano a uma espécie de encruzilhada entre o risco extremo do combate (a “fase militante” a se instaurar, junto ao grupo Dziga Vertov, entre 1969-72) e uma abordagem empenhada em pôr em cheque as imagens da história, assim como as ficções do cinema e da literatura, como se verá, de modo cada vez nítido, nos anos subseqüentes, à maneira de um projeto, ao mesmo tempo, fabulativo e genealógico.

---

\* As fotos mencionadas no texto podem ser vistas no site: <http://public.asu.edu/~atdwf>.

Vale a pena atentar para os pólos da legenda – *Perder/perder-se* e *cosmos* –, importantes para se entender o que vem na seqüência dos próximos planos, a começar do que o diretor concebe como o mais “*longo travelling da história do cinema*”. Tudo vem do *crash* – Godard filma 300 metros de engarrafamento e cria uma cosmogonia: vozes/buzinas, personagens extemporâneos (Saint-Simon, Emily Brontë), egressos da literatura e de trajetórias indeterminadas, ocorridas em cenários híbridos de campo e metrópole, na contracorrente dos trajetos narrativos que filmam um padrão ficcional de velocidade, de agilidade (*action* e *road movies*), como índice da “*linguagem do cinema*”. Tudo ao contrário das promessas reconhecíveis de prazer ou de lazer, como aquele de um *week-end*, reivindicado pelos espectadores que “*não gostam*” de Godard.

O cineasta utiliza o espaço oferecido pela tela cinematográfica, precisamente o que chama de *superfície plana*, em *Histoire (s) du Cinéma* – um plano/retângulo onde tudo pode caber, à extensão interminável dos carros “engarrafados”. Ele não toma a tela/superfície como *fundo* de um estado histórico de coisas onde a metáfora do imobilismo da civilização do progresso prontamente se alojaria. Não se atém a uma idéia generalizada sobre a crescente padronização econômica dos valores modernos, de modo a ser transposta em imagens: da liberdade de automação rumo ao lazer (um desejo igual ao de todos) até o inferno da repetição e da inércia.

*Week-End* descortina uma experiência entre automóveis e máquinas de filmar, posicionados na amplitude e na variedade de um espaço aberto (paisagens em viagem). Como pensa Jean-Luc Nancy, em *No fundo das imagens*: “Não uma idéia (*idea, eidolon*), que é uma forma inteligível, mas uma força que força a forma a tocar em si mesma” (NANCY, 2003, p. 25).

O filme compõe um campo-de-forças, intensificado na *forma-travelling* com que Godard incorpora e desborda o *week-end* como “engarrafamento” – plano recorrente e ininterrupto, como se a dinâmica do caos também engendrasses uma visão e uma estética, jogando com o *fundo* e o *fora* desse limite. As imagens não transparecem, exprimindo a visão elaborada de um diretor, traduzida numa simples operação técnica, por meio de um ajuste de *forma* entre desordem e modo de filmar. Segundo a formulação de Nancy: “Seu “dentro” não é outro senão seu “diante”: seu teor ontológico é superfície, ex-posição...” (*op.cit.*, p. 25).

O cinema, enquanto projeção panorâmica do espetáculo da civilização, empreendimento assumido por *Week-End*, autoexpõe-se, no transcorrer do contato/confronto de Godard com a viagem coletiva dos personagens e o movimento das imagens. Não se dá a ver como mero receptáculo de ficções/projeções culturais.

Em “L’histoire finie”, Nancy já concebia a emergência da história como conhecimento por vir, tendo por base sua finitude, um campo comum de problemas e impasses, não reportado a um saber prévio a ser confirmado no desenrolar contínuo e autoiterativo da temporalidade. Não por acaso, o repertório sempre remissivo das imagens godardianas é recorrido, em *Week-End*, como um quadro explícito de conflagração histórico-cultural dos muitos signos que o povoam. A visibilidade do *estado das coisas*, registrada na amplitude de uma tela fílmica, está em causa desde o início. Ou como diz o filósofo de *Au fond des images*, toda paisagem conta com seu *despaisamento*, “é sempre suspensão de uma paisagem...” (*op.cit.*, 118).

É, assim, que se vê/lê *Week-End* pondo em suspenso um ciclo de prospecções da história, envolvendo, também, a história das imagens em movimento. *Week-End* intervém, assim, na concepção de *panorama* e no plano direto da *paisagem*, mostrando-se como uma produção em registro e sondagem incessantes, de modo a esvaziar o fundo das imagens como reserva de um saber técnico unicista e totalizador, como o conjunto de uma figuração acabada, que só o olhar do cinema poderia restituir. Não há fundo, nem pano-de-fundo. A não ser a paradoxia do plano do imobilismo em *travelling*, em exposição.

*Week-End* nada promete, senão um transcurso errático, uma viagem feita através do bloqueio do tráfico, do que decorre a partir do intervalo de tempo incidido no espaço, na sucessão de automóveis parados, virados, incendiados. O cinema realiza o próprio enfrentamento operacional das perspectivas concebidas como o consenso de uma ótica comum, compactuável sobre o “caos da vida moderna” (sempre à beira de um apocalipse ou de um salvacionismo, à salvaguarda uma palavra-de-ordem ou de uma imagem englobante, final).

O que seria o fundo, o todo subjacente às imagens, se apresenta como superfície plana trabalhada na duração de planos-sequências, focados sobre a imobilidade total. Diferentes personagens, letreiros, vozes, pistas sonoras (da intensificação da buzina a uma récita pianística de Mozart) se encontram no epicentro de um movimento em saturação, extrapolado de uma ordem primicial ou englobadora. Como se jamais conduzissem, através dos circuitos de *travellings* – em compasso com as vias secundárias, os desvios da rodovia interdita –, à “capitalização definitiva do sentido em “verdade”, segundo os termos da *Estética do Caos* (2000, p. 333), concebida pelo jovem escritor árabe-francês Mehdi Beljah Kacem.

Nada se ordena fora do interesse, segundo o diretor, em filmar e dizer os “monstros” produzidos pela civilização, na contracorrente de uma “visão” política organizada – “Para *Week-End*, é mais interessante [...] não dizer o político” (GODARD, *op.cit.*: 240) –, de que são exemplo *Z* e *All the President’s Men* (de acordo com as referências do próprio cineasta em *Introdução a uma*

*verdadeira história do cinema*). Não à toa, ele relaciona, nesse livro, *Week-End com Drácula* (1931), de Tod Browning; *Alemanha Ano Zero* (1947), de Rossellini, e *Os pássaros* (1963), de Hitchcock, filmes de contágio, em proliferação, em mostraçãomonstruaçãode signos culturais em estado de choque, no que envolve totalidades, abrangendo o arco regressivo da barbárie e do desregramento, como parte integrante da idéia de *progressão*.

Sublinha-se, contudo, o vitalismo que advém do contato/contrato feito com um universo mediatizado: os “*signos entre nós*”, como diz um dos subtítulos de *História(s) do cinema*. Qualquer mutação necessita do reconhecimento prévio do poder que mantém a existência como codificação e circulação de linguagens: da arte ao ato imediato, radical, da política. A revolução é uma imagem do caos e da ordem da hora (parece pensar Godard enquanto filma).

## TAKE/TOQUE

A atividade cinematográfica se faz agora, sob um andamento de combate, mas, também, de recepção, simultâneo a um momento de irrupção e ruptura que se apreende a um só tempo na esfera de um filme e na história. Ao alcance da mão que filma, produz, escreve e constrói imagens de uma plasticidade convulsa, amplificada a cada *take*, em sua diversidade de registros. O cineasta parece apenas se orientar por um projeto de comunicação próximo do atrito, do choque, do toque conduzido por olho/câmera/mão em cada plano. O próprio modo de incluir *Os cantos de Maldoror* (1869), de Lautréamont, como referência literária básica, se dá, numa das seqüências, como um recurso tátil – mão que guarda uma rã e se mostra a uma voz, em *off*. Um abrir-fechar do gesto de ver e dizer a *experiência da metamorfose* – como analisa Blanchot a concepção do livro (1949: 135) –, em lugar da emissão da verdade contingente da revolução, no instante em que os humanos, de todas as facções, se entredevoram (como bem exibem os rituais autofágicos, ao fim do filme).

Quando seu pé escorrega numa rã, você sente aversão. Mas quando roça o corpo humano, a pele dos seus dedos se fende como as escamas de um bloco de mica quebrado a golpes de martelo.

– É?

– E assim como o coração do tubarão morto há uma hora, ainda palpita, nossos intestinos agitam muito tempo depois do amor.

– Por que? Não entendo.

– Porque o homem inspira horror ao seu semelhante. Pode ser que eu esteja enganado, mas pode ser, também, que eu diga a verdade. Eu concebo uma doença pior do que os olhos inchados por longas meditações sobre o caráter estranho do humano. Mas ainda procuro.

A presença incisiva de *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, ao longo de *Week-End*, quase cem anos depois de sua publicação, está em conjunção com as declarações do diretor quando da realização do filme:

Estou mais perto do grito que do canto [...] Mostrar com clareza uma mistura é algo muito difícil, e é esse o cinema que sempre tentei fazer (...) tento ser mais claro nessa confusão mostrando... efetivamente, interessando-me pelos momentos de mistura...

(GODARD, 1989, p. 238)

Encontra-se tal amostragem/mostração implicada com o que MB Kacem define como *monstruação*, ou seja, a indissociabilidade da comunicação de todo signo com os elementos de sua mistura, indicando mais uma “metamorfose dinâmica ou energética” – tal como observa Jean-Luc Nancy (2003: 48), em análise da *Estética do Caos* – do que o aparente ideal de clareza, de todo modo impuro, compósito, em sua formulação de transparência (ideário da comunicabilidade embasado, fundamentado em algum *fundo*). Na visão de Nancy, as formas não se separam da deformação, de sua transformação. Todos os signos compreendem, pois, uma *força metamórfica* (Nancy, *op.cit.*: 48). Ou como pensa o próprio diretor sobre *Week-End*:

...estou interessado pelo momento em que a imagem ou o quadro, isto é, a forma, vai nos encerrar, ou ajudar a nos libertar, ou a nos manter em forma, no sentido em que os esportistas dizem “estar em forma” (Godard, *op.cit.*, p. 240)

*Week-End* não cria uma imagem do caos na história, através do tráfego interrompido. Não reitera uma metáfora. Nem traça um “quadro” excessivo de algo que esteja ausente (como uma dimensão abstrata do horror moderno) da tela cinematográfica, preenchida que é como o quadro de uma extensão que a delimita e, no mesmo ato, a excede. Em consonância com o texto de Lautréamont, torna cada vez mais explícito o corte existente entre os valores da civilização humana e o acesso às suas imagens-de-mundo, como, por exemplo, a natureza. Acaba por propiciar o retorno nunca fundado do homem às suas próprias idéias preformadas: de si e de tudo que lhe é exterior (terra, meio-ambiente, sociedade), antes mesmo de qualquer contato, do menor movimento. Ou do *toque*, conceito essencial para Jean-Luc Nancy, por meio do qual o sentido não se desgarrar da “*matéria formando a si mesma*”, para além de uma idéia *em-si* (NANCY, 1993, p. 268), do olhar panorâmico como perspectiva de um enquadramento compacto, preexistente, sem fissuras, entre o olho e a paisagem dos eventos (numa dimensão próxima da filmografia e da literatura de Antonioni).

A linha do caos tomada por *Week-End* não se estabiliza de modo a ilustrar uma passagem do tempo, um transcurso ficcional. Não recobre, não organiza o fundo – a forma se toca, em aberto, e se potencializa a partir da disponibilidade dos signos em emergência, em erosão. É num limite cultural que o filme se situa, dispondo-se, porém, como *superfície semiótica* (KACEM, *op. cit.*), tal como propicia a experimentação exaustiva do *travelling*, numa implicação de tempo-espaço exacerbado de um uso técnico, funcional, simplesmente aderente à condução de uma narrativa.

Os signos não são unilaterais (não conduzem por efeito da mensagem/comunicabilidade à transparência de um referente e de um pronto destinatário). Existem, desde sua gênese, por transformação, por contigüidade, por contágio. Por propagação como o *lazer-crash* ou a ulceração do desenvolvimento humano que se alastra feito um estado emergente, monstruoso, no rito-de-passagem adolescente. É o que Kacem narra, em *Cancer*. Nesse romance-ensaio, o escritor adota o compasso do crescimento de um adolescente, como se atualizasse o estado potencial, informado, das figuras/figurações humanas presentes no livro de Lautréamont, a começar do jovem Maldoror. Pode-se notar, aliás, nos *Cantos*, um princípio coextensivo de reconhecimento e transfiguração ocorrido a partir de representações/reproduções extraídas dos romances de formação, da literatura gótica e da retórica subjetivante do romantismo (e mesmo do folhetim, com suas exacerbações afectuais e estilísticas, como estuda Michel Nathan, 1992, V. Bibliografia).

Em *Cancer* (1994), Kacem, escritor adolescente à época, já podia *agenciar o informe*, numa espécie de prática ficcional do que viria a teorizar em *Estética do caos* (2000, p. 149). A narrativa se centra menos na *persona* do que sobre um corpo em formação, sem “evoluir” desse ponto de transição, sempre nascente. Corpo e *corpúsculos imateriais* se desenrolam no interior de parágrafos contínuos, indiscerníveis entre ficção e ensaio, configurando linhas-plataformas de pensamento, ação e narratividade no tempo, sempre em devir, do adolescente, que não cresce, não se encerra no código da *educação sentimental*, ao absorver a multiplicidade dos códigos culturais, como se lê a desestabilização do percurso romanescos, em Lautréamont.

Híbrido, não? O bolor se reparte sobre o pavimento e se une laje por laje, cada um tão glacial quanto sua vizinha. Isto se crê humano, isto se descobre animal e depois o bolor se finaliza. (KACEM, 1994, p. 96)

Em sincronia com os corpos em formação na literatura moderna, tal como suscitam *Os cantos de Maldoror*, e na disjunção contemporânea de *Cancer*, Godard documenta e ficcionaliza um *estado de coisas* em insurgência,

em conflagração, na história, na cultura (no que envolve mais diretamente o modo de operar a máquina cinematográfica e as modulações do olhar num dimensionamento panorâmico). É o que faz a partir da paisagem contemporânea das imagens, entendida como “*ângulo aberto sobre si mesma, (...) não como perspectiva de um olhar sobre um objeto (ou como visão), mas como surgimento, abertura e apresentação*” (NANCY, 2003, p. 112).

Entre a emergência da civilização do espetáculo e o irrompimento das revoluções balizadas pela afirmação *hic et nunc*, em detrimento da luta histórica progressiva, característica das políticas projetadas para o futuro (que vão dar na estrada “engarrafada” ao infinito do lazer humano), *Week-End* faz amostragem da heterogeneidade de seu modo de *focar* o impasse das totalizações, antes da data-chave – maio de 1968 – e muito além desse marco temporal. (Ou o sinal-limite da história como comunidade, já indiciando a crise dos metadiscursos da temporalidade, no ver de Nancy, em “A história finita”).

JLG encerra, assim, uma espécie de ciclo, uma certa prática de cinema, como se já inaugurasse um programa intensivo, mas sempre descontínuo, de invenção da arte e de intervenção político-produtiva. Isso se observa – se mostra e se *monstrua* – à medida que a própria atividade cinematográfica sofre a transformação áudio-visual procedente do controle e da profusão de signos de uma sociedade, a um só tempo, planetária e homogeneizadora.

É o que *Week-End* captura, como se não se movesse da estrita superfície das imagens para melhor “*perder-se no cosmos*” que se desdobra e se desalinha das determinações da história e do cinema (ou da história do cinema). É o que ocorrerá, em direções multiplicadas, feitas em conjunção com o vídeo e a concepção crescente do que se pode chamar de *escritas cinemáticas*: História (s) das ficções fílmicas/literárias e dos discursos do tempo. A contar desse filme de *crash* e *caos*, essencial ao trajeto de Godard como autor/produtor de cinema no século XX, no qual toma por base narrativas de anti-formação. Ou a formação, a contar de um trajeto de textos que vai de *Maldoror* até *Cancer*, apreendido pela rede de sons/imagens disposta, em *Week-End*, exatamente, por seu potencial heterodoxo de mostragem e mutação.



## ABSTRACT

The immobilization of the panoramical view, in *Week-End*, de Jean-Luc Godard, is analyzed in this article, under the philosophical approach of Jean-Luc Nancy's *Au fond des images*

## KEY-WORDS

Godard, Nancy, imagem

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BEST, Steven; KELLNER, Douglas. *The Post-Modern Adventure*. Science, Technology and Cultural Studies at the Third Millennium. Nova York/Londres: The Guilford Press, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit, 1949.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema* (trad. Antonio de Padua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- KACEM, Mehdi Belhaj. *Cancer*. Larroque/Castin: Tristram, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Esthétique du chaos*. Larroque/Castin: Tristram, 2000.
- LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Vertente, 1970.
- NANCY, Jean-Luc. "L'histoire finie". *La communauté désouvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986. p. 235-278.
- \_\_\_\_\_. *The Birth to Presence* (trad. Brian Holmes et alii). Stanford: Stanford University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- NATHAN, Michel. *Lautréamont – feuilletoniste autophage*. Seyssel: Champ Vallon, 1992.