

# Jean-Luc(s)

Luiz Felipe Soares\*

ENSAIO

## Resumo:

Trata-se de uma aproximação entre os ensaios *Être singulier pluriel*, de Nancy, e *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, no sentido de fazer ver a história, em Godard, não apenas, benjaminianamente, como imagem, ou tensão dinâmica entre tempos, mas também como algo necessariamente singular plural, tanto quanto o próprio ser, que é necessariamente *ser-com*. Com Nancy, Godard aparece contra um certo Godard (pelo menos aquele Godard debordiano), propondo uma história que desativa noções ontológicas tradicionais ao apresentar, não o suposto "Ser", delirante, como centro da representação, que se torna impossível, mas a própria relação, o próprio *ser-com*, necessariamente con-fundido nas entre-imagens de seu ensaio.

## Palavras-chave:

Jean-Luc Nancy, Jean-Luc Godard, ser singular plural, *Histoire(s) du cinéma*.

---

*Agora lhe parece um erro o que outrora você amou como sendo uma verdade ou probabilidade: você o afasta de si e imagina que sua razão teve aí uma vitória. Mas talvez esse erro, quando você era outro – você é sempre outro, aliás –, lhe fosse tão necessário quanto as suas "verdades" de agora, semelhante a uma pele que lhe escondia e cobria muitas coisas que você ainda não podia ver. Foi sua nova vida que matou para você aquela opinião, não sua razão: você não precisa mais dela, e agora ela se despedaça e a irracionalidade surge de dentro dela como um verme que vem à luz. Quando exercemos a crítica, isso não é algo deliberado e impessoal – é, no mínimo com muita frequência, uma prova de que em nós há energias vitais que estão crescendo e quebrando uma casca. Nós negamos e temos de negar, pois algo em nós está querendo viver e se afirmar, algo que talvez ainda não conheçamos, ainda não vejamos!*

– Estou dizendo isso em favor da crítica.

Nietzsche<sup>1</sup>

Imagem que pensa, entre-imagens que pensa, entre-pensante. Pensar por imagem, não esquecer o horror (mas também não engessar a memória), inaugurar (um)a história. O gesto da(s) *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, equivale a uma

---

\* Doutor em Letras (Inglês) pela UFSC.

1 A gaia ciência, fragmento 307.

inauguração com a qual Benjamin parece ter sonhado. Imagens e palavras/imagens *dis-postas* não em sucessão, mas em circulação, em dispersão, ecos do lamento de Clio (em Péguy):

*ils me prennent  
pour le juge  
et je ne suis  
que la demoiselle  
de l'enregistrement  
(...)  
nous vivons  
dans un système  
où on peut  
tout faire  
excepté l'histoire  
de ce que se fait  
où on peut  
tout achever  
excepté  
l'histoire de cet achèvement (IVb, 254-7)<sup>2</sup>*

História-imagem que se assume ela própria como existência imanente (não como representação), nascida da morte. Um cinepensamento singular plural, que *está aí*, fazendo vibrar *les signes* parmi *nous*.

Parece Debord, mas não é. "Não sou um filósofo, sou um estrategista", disse uma vez Debord ao amigo Agamben que, ao contrário, se assume como filósofo, como aquele que não precisa dar respostas. O cinema, para Debord, é estratégia de luta numa vida de luta constante. Isso se apóia na ligação íntima, benjaminiana também, entre imagem e história: "Cada momento, cada imagem é carregada de história, porque ela é a pequena porta pela qual entra o Messias". Essa concepção é compartilhada com o Godard das *Histoire(s)*, apesar das rivalidades. "Debord havia dito em 68 de Godard que ele era o mais idiota dos suíços pró-chineses".<sup>3</sup> A voz de Godard, ao contrário, estranha, na(s) própria(s) *Histoire(s)*, que

*on ne décore même pas  
Guy Debord (IIIa, 75).*

Observa Agamben que Godard deve mesmo a Debord o paradigma da imagem messiânica. De qualquer modo, ambos potencializam, em imagens já prontas, como *objets trouvés* (citadas, repetidas), a repetição e o corte, que surgem como

---

2 As referências às citações dos livros da(s) *Histoire(s) du cinéma* virão aqui entre parênteses, indicando apenas o volume (Ia, Ib, IIa, IIb, IIIa, IIIb, IVa, IVb) e a(s) página(s).

3 AGAMBEN, Giorgio. "O cinema de Guy Debord" (conferência em Genebra, 1995). Tradução (do francês) de Antonio Carlos Santos (fotocopiado).

os dois transcendentais da montagem. Em ambos aparece clara a definição de cinema que Agamben propõe parodiando Valéry: “hesitação prolongada entre a imagem e o sentido”; em ambos, a imagem é imagem de nada, além e/ou aquém da representação, é potência, é vazio, suspensão, “imagem dialética” em relação ao fluxo da história triunfal; em ambos, ainda, voz e gesto se tornam oposição violenta, debordiana, ao enterro (midiático) das possibilidades da memória, do empacotamento de Clio numa gaveta da repartição, ataque virulento à contramão da tradição industrial mimética, que “conduz a elaboração dos dados no sentido fascista” (Benjamin, 1986: 166).

Mas Godard também se afasta daquele que condecora, e a diferença vai muito além daquela entre a prosa (de Debord) e o poema (de Godard): refiro-me a uma diferença ético-ontológica que aparece aos (meus) olhos de Nancy. Com ela, é possível ler Godard contra Godard – ainda que para o bem de Godard. Nancy considera que

*The Situationist critique continued to refer essentially to something like an internal truth (designated, for example, by the name “desire” or “imagination”), the whole concept of which is that of a subjective appropriation of “true life,” itself thought of as origin proper, as self-deployment and self-satisfaction. In this, Situationism demonstrates the nearly constant characteristic of the modern critique of exteriority, appearance, and social alienation – at least since Rousseau (2000: 53).*

Antes que essa consideração de Nancy possa decepcionar ou revoltar os debordianos, ele concede que o Situacionismo foi a última grande manifestação da crítica radical, que rompeu com vários marxismos, atacando de forma virulenta o “socialismo real” e a “social-democracia”. Aponta inclusive que os situacionistas se recusaram de vez a referir a “sociedade” a modelos prévios, ou a depender destes, preferindo referi-la a ela própria, afirmando a necessidade de fazê-la encarar a si mesma, encarar-se como exposta a si mesma – o que para Nancy é decisivo (54). No entanto, revendo o problema quase 30 anos depois de Maio de 68, Nancy percebe o quanto os situacionistas acabaram reafirmando a própria tradição rousseauniana ao ainda pressupor um sujeito (invisível) independente da representação. Nessa tradição, que é também platônica, a crítica à alienação “espetacular” encontra como alicerce a distinção entre o bom e o mau espetáculo. Para os situacionistas, o bom espetáculo é quase sempre uma certa idéia de arte, enquanto o mau é a falsificação da arte (para Rousseau, o bom é aquele das pessoas reunidas a dançar em torno da árvore que plantaram como símbolo maior) (68-9).

De qualquer forma, há na própria tradição o reconhecimento da necessidade de um espetáculo. O que Nancy defende é a desconfiança, ao contrário, do “espetáculo da sociedade”. A tal sociedade já se sabe inserida na imanência da não-presença de si (já se sabe como abstração). Assim, “it takes place as a *subject*, not so much the ‘subject of representation’ as *representation as subject*: it is presentation-to [*la présentation-à*], or what one could call a-presentation [*l’apprésentation*]”

(69). Enfim, diz ele, não há sociedade que já não seja espetáculo, "society is the spectacle of itself" (67). Qualquer associação é um ato que se expõe. A partir daí é possível enxergar o contrato social não como a conclusão de um acordo, mas como o teatro no qual o acordo pode ser feito, tendo o ser-social como ser-exposto. O mesmo teatro é, há muitos séculos, aquele sobre o qual representamos a "sociedade ocidental". Ali, a boa representação é chorada porque perdida; a má é lamentada por ser massificada e generalizada; as duas, porém, são para nós nosso "double spectacle of the double unrepresentability of social Being and its truth" (73).

A partir daí, também, aparece uma especificidade em Godard, que serve tanto para fixá-lo na tradição rousseaiana quanto para, contraditoriamente, mudar sua posição com relação a ela. O Godard que trabalha (escreve, filma, grava em meios magnéticos ou digitais, edita, coleciona, aprecia, dá entrevistas etc) de acordo consigo mesmo vem sendo há 50 anos, um dos mais contundentes críticos da cultura industrial e de tudo o que ela carrega em termos de horror, qualquer que seja sua relação com o capitalismo. Boa parte de sua evidência, de sua visibilidade ou recorrência no campo das artes se deve a essa contundência. Com ela, sua liberdade metodológica, seu desprendimento temático, sua ironia violenta e sua erudição vêm formando o conjunto de sua inserção, as bases de seu posicionamento como autor. Isso não é elogio: toda sua carga de imprevisibilidade, que lhe ajuda a manter a contundência, só tem a perder, justamente quando a posição que lhe é atribuída se estabiliza – por 50 anos. Sobra uma sensação frustrante de derrota para a tremenda capacidade do capitalismo de absorver tudo, como a bolha assassina, inclusive a irreverência e a contundência godardianas. Fixá-lo equivale a vê-lo absorvido pela sociedade do espetáculo, apesar de (e justamente por) batalhar contra ela.

Com *Histoire(s) du cinéma*, curiosamente, esse problema é ao mesmo tempo aprofundado e resolvido. O aprofundamento aparece claramente, por exemplo, no estudo de Adrián Cangi, que localiza com precisão os pressupostos mais importantes do gesto de Godard e indica, também com precisão, algumas conseqüências relevantes. Quanto aos pressupostos, Cangi destaca o entrelaçamento entre um dizer da arte e um da filosofia. "Godard compone saturando las doctrinas estéticas que se entrelazan en el siglo XX" (2007: 42). Em primeiro lugar, entre essas doutrinas, ele localiza o distanciamento brechtiano, pelo qual a arte deve permanecer sob vigilância filosófica através de um movimento dialético e épico, o que pressupõe a entrega ao esquema didático-sensível normalmente localizado na proposta de Brecht para o teatro. Em segundo lugar vem a hermenêutica heideggeriana, com a qual, em Godard, o tal entrelaçamento entre poesia e filosofia fica especialmente exposto. Através de Heidegger, Godard pensaria a abertura poética da história, estabelecendo com esta a tensão que percorre todo seu texto. Reconhecendo a linguagem como "o mais perigoso dos bens", Godard busca um procedimento ao mesmo tempo singular e imanente. A transformação constante e a complexa combinatória dos elementos da(s) *Histoire(s)* forçam o procedimento didático-romântico e o singular-imanente a conviverem, fazendo

surgir “la multiplicidad entrelazada de los tiempos” (44).

A partir desse entrelaçamento entre as doutrinas brechtiana e heideggeriana, Godard adota com profundidade e convicção as teses benjaminianas sobre a história, e suas imagens se tornam, na complexidade temporal, imagem dialética, com sua tarefa messiânica. Adota também (ainda no campo dos pressupostos em Cangí) a proposta de Deleuze (“companheiro de estrada”<sup>4</sup>) relativa ao cinema do pós-guerra como crise da imagem-movimento. Cangí lembra que, simetricamente, Deleuze vê em Godard a potência do *entre*, do entre-imagens, um espaçamento no movimento dos significantes que faz com que cada imagem saia do vazio e volte a ele. Por fim, Cangí também associa diretamente (quase identifica) Godard a Debord, vendo neste último “La figura que Godard convoca como epicentro de la resistencia del cinematógrafo” (53). Compartilha com Godard a admiração e praticamente coloca em Debord a condecoração que Godard sugere.

Quanto às conseqüências, Cangí reconhece que, na(s) *Histoire(s)*, Godard “no trata de buscar una fidelidad al pasado a través de una descripción precisa, sino que intenta provocar relaciones que jamás han tenido lugar. Esta idea habilita a tratar la Historia a través de múltiples encuentros intersticiales que crean series y expanden relaciones que iluminan el advenir” (57). Godard, na leitura de Cangí, radicaliza sua posição ao sustentar que a paixão do século 20 não foi a do imaginário, nem a ideológica, nem a messiânica, 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 Cangí, “*Historia(s) del cine* revela 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). O mais relevante desse estudo, para mim, é que ele posiciona Godard num extremo da radicalidade da crítica permitida por uma ontologia que ainda abriga a composição, a forma, o sujeito da representação, a vida verdadeira (ainda que desconhecida). Mas, por outro lado, o mesmo *Histoire(s) du cinéma* resolve o problema da fixação da posição de Godard na tradição rousseuniana aludida por Nancy. Resolve-o ao finalmente mudá-la, repito, à revelia de Godard, aproximando-o (com Nancy) da crítica ao espetáculo da sociedade.

A relação que Agamben esboça, ao ler Debord, entre imagem e história é de fato aprofundada por Godard, desde o título. A imagem, em ambos, é messiânica porque responde ao apelo por salvação que o passado nos faz – e também porque, ao fazê-lo, nos livra do peso do passado, destrói o passado enquanto fluxo constante de triunfos e responsabilidades hipócritas que teríamos que preservar, oferecendo a isso nossas próprias vidas: apresenta-nos uma reversão desse fluxo ao nos colocar na posição do anjo de Klee, diante de uma montanha

---

4 Afirmção de Godard em entrevista a Frédéric Bonnaud e Arnaud Viviant para a revista *Los Inrockuptibles*, n. 28, 1998. Cf. GODARD. *Historia(s) del cine*. Traducción de Tola Pizarro y Adrián Cangí. Buenos Aires: Caja Negra, 2007, p. 244.

sempre crescente de ruínas. O título de Godard, porém, nos convida a encarar a complexidade ontológica dessa reversão. O "s" entre parênteses chicoteia, junto com os detritos, toda uma concepção (mimética, lógica, platônica) de mundo (e de homem e de sujeito e de história e de ética etc etc) que, esta sim, se nos mostra a grande responsável pelo próprio acúmulo de horrores.

O chicote estala porque o "(s)" inaugura uma história que não apenas *pode ser encarada* ora como singular ora como plural, mas que aparece como singular e plural *ao mesmo tempo*. A contradição se mantém presente, não cede. Mesmo na pronúncia ela se instala, mais precisamente no desconforto de não haver como pronunciá-la – falamos *Histoire(s)* (só) no plural, mas sentimos a angústia da incorreção, da insuficiência do corpo em relação à escrita. Trata-se de uma história singular plural, assim, sem hífen ou parêntesis, com as duas palavras fingindo (ou não) adjetivar a(s) outra(s) numa brincadeira constante e sem controle. Uma simplesmente não vive, não faz sentido sem a outra.

A conseqüência ético-ontológica desse procedimento também é incontrolável, escapa a Godard. Nancy sugere o próprio Ser como singular plural. Uma singularidade (de qualquer ser, enquanto é, enquanto está sendo) só aparece enquanto tal, só faz sentido, numa pluralidade, diante do plural, ou em meio a ele, medida em relação a ele (ou às outras). Simetricamente, a pluralidade depende, para existir, dos singulares, ou melhor, da singularidade plural dos singulares. Nem haveria como pressupor o Ser simplesmente como o ser daquilo que existe, sem uma existência outra, subjacente à existência, imaginada como condição da própria existência. "For existence exists in the plural, singularly plural. As a result, the most formal and fundamental requirement [of ontology] is that "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" (Nancy, 2000: 56).

Chamo a(s) *Histoire(s)* de inaugural(is) porque me parece(m) ser a(s) primeira(s) história(s) escrita(s) assim, assumindo o próprio Ser como singular plural – ou, o que dá no mesmo, recusando-se a pressupor o Ser. (E não me refiro apenas a um Ser específico do cinema, como se isso fosse possível. Assim como Deleuze, aos olhos de Rancière, não faz uma história do cinema, porém uma história natural,<sup>5</sup> Godard faz uma história do século 20, não por enxergá-lo como "século do cinema" ou por algum clichê parecido, mas, repito, por enxergar a história como imagem, portanto *como* cinema, e a imagem como imanência que dá a ver o horror, mesmo (e principalmente) quando *não* o representa. Além da ambivalência do "(s)", *Histoire(s)* valoriza também a ambivalência do genitivo (*du*.)

Em relação às imagens de *Sociedade do espetáculo* e *In girum imus nocte et consumimur igni*, que se demoram, praticamente todas, por vários segundos na tela, a alternância e a sobreposição das imagens de Godard são frenéticas, ainda que não desesperadas. Cada imagem nunca é o bastante, convida as outras, perfura-as, agita-as, interrompe-as, interrompem-se e voltam, esconde-as, some junto com elas, reaparecem num flash. O ritmo, muitas vezes, é martelado na máquina

---

5 Cf. RANCIÈRE. "De uma imagem a outra". Tradução de Luiz Felipe G. Soares (fotocopiado).

de escrever, outro detrito barulhento, que na verdade não escreve, apenas reitera o ritmo, insistentemente reproduzindo (com regularidade equivocada) uma unidade rítmica simples – semínima, duas colcheias, semínima, em compassos ternários rápidos, invocando ritmicamente, mas com peso industrial, num timbre metálico, a Valsa nº 1 (miM), opus 18 de Chopin. Ao mesmo tempo o poema nos vem na voz monocórdia de Godard, enquanto outras palavras surgem e desaparecem, tornando-se imagens, por sobre o frenesi das imagens. Entre estas e outras, ainda, o borbulhar da(s) *Histoire(s)* trazem sempre de volta o próprio Godard em plano fechado (do peito para cima), ou na máquina de escrever ou junto à estante de livros, além de closes em suas mãos ou na película em movimento na moviola (portanto dialogando com Vertov, como faz Godard, reiteradamente, desde os anos 70).

Assim, o que impressiona, nos oito filmes e nos oito livros (quatro volumes), é a quantidade, a sobreposição de trabalho, a dedicação alucinada e metódica, a construção de um espasmo contraditoriamente duradouro e minucioso, no qual a singularidade trabalhosa de cada uma das milhares de inserções (singulares enquanto inserções) só faz sentido em meio a essa pluralidade torrencial – e vice-versa. A dificuldade de enxergar com calma, em detalhe, cada coisa *individualmente* aponta, no mosaico dinâmico, para a própria impossibilidade de enxergar o real, ou melhor, o Ser: não só comenta como também assume a invisibilidade do visível. E vai além, em termos ético-ontológicos, ao mostrar que o Ser (do mundo, da história) não aparece, não é mesmo, em cada coisa, nem em todas as coisas, nem na criação, nem na natureza etc; 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.

Se o *du*, convém repetir, é valorizado em sua ambivalência, a preposição mais evidenciada em *Histoire(s) du cinéma*, no entanto, é sem dúvida o *entre*. “Se trabaja siempre entre capas geológicas, a la deriva por entre lugares” (Cangi, 2007: 24). O *entre*, propõe Cangi, força a aparição do sensível e do inteligível como “síntese disjuntiva”. “Se trata de lo sensible que habita en la frontera del intersticio” (51). Perto do fim do último livro, o nada que está próximo a tantas imagens, mas em nenhuma delas especificamente, se afirma como potência:

*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)*

Assim como Foucault apontou uma síntese da história dos últimos 500 anos de pintura ao olhar para o nada, para o espaço em branco entre o desenho do cachimbo



e o desenho da afirmação, a(s) *Histoire(s)* de Godard explode(m) *justamente* (como *image juste*) nos infinitos interstícios de seus livros e filmes. *Justamente*, afirma o título deste último livro/filme (4b), nos "Signes parmi nous". Godard sabe, como Nancy, que "Everything, then, passes *between us*.<sup>6</sup> This 'between,' as its name implies, has neither a consistency nor continuity of its own (...) it is (...) the *interlacing* [*l'entrecroisement*] of strands whose extremities remain separate even at the very center of the knot. The 'between' is the stretching out [*distension*] and distance opened by the singular as such, as its spacing of meaning" (Nancy, 2000: 5). O sentido 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.

Aquela que parece ser, então, a preposição predileta de Godard, *entre*, agora com força de proposição, ganha equivalência ético-ontológica à preposição/proposição central na (des)ontologia de Nancy, o *com*.

The whole of being "is its own itself, then, as the *between* and the *with* of singulars. *Being, between, and with* say the same thing; they say exactly *what can only be said* (...), what cannot be presented as a being among [*parmi*] others, since it is the 'among' of all beings (...), which are each and every time among one another. *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. Mesmo quando se aceita, enquanto tal, a evidência cartesiana, o "logo sou", como conclusão indubitável, essa evidência ganha força, ganha verdade, justamente pela possibilidade de ser generalizada, de servir a cada um de nós, ou seja, justamente por essa co-possibilidade. Assim "*Ego sum = ego cum*" (31).

Essa imanência do ser ("its own itself"), esse "nada mais ser" além do que só pode ser dito, essa potência do interstício, do *entre*, da relação, do *com*, essa proposta de ontologia via imanência radical retoma várias imagens canônicas – a dispersão em Duns Scott, a realidade como perfeição em Espinoza, a mônada leibniziana, o eterno retorno, a imagem intransitiva bergsoniana, o Dasein etc. Nancy caracteriza-as como insistência: considera-as (quase sempre com reservas) como enunciações de um mesmo esforço por uma ética afastada da razão platônica e de suas conseqüências mais drásticas – principalmente os fascismos, é claro. A ambição de Nancy, centrada no *com*, é simplesmente reverter a ordem da exposição ontológica: historicamente o *ser-com* é subordinado ao Ser, e assim é apresentado como problema: o ser origina o indivíduo, que então se vê na condição problemática da convivência (é assim, por exemplo, que Rousseau propõe o contrato social). Nancy, ao contrário, argumenta que a filosofia começa *com a* e *na* co-existência civil enquanto tal, forçando desde sempre o aparecimento do poder como problema – o *com* é uma pluralidade de origens (82). "Or rather, the 'city' is not primarily a form of political institution; it is primarily being-with as

---

6 Os tradutores de Nancy para o inglês, Robert D. Richardson e Anne E. O'Byrne, chamam a atenção para sua escolha de *passes* como correlato ao "se passer" francês, o que nos estimula a ler a frase tanto no sentido de passar quanto no de acontecer.



*such*" (31). Defende então a filosofia como o pensamento do *ser-com* ou como o próprio *pensar-com*.

Essa proposta de *pensar-com* traz conseqüências importantes para o cinema e para a literatura. Sendo o singular algo plural "em si" (portanto *com*), ele se distingue radicalmente de "indivíduo" (e também de "particular"): não há como usar tranqüilamente 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 (equivaler a) um *nós*. Não há como, também, definir, no âmbito da *comunicação*, o que está em jogo neste próprio texto que escrevo agora, ou em qualquer outro. Essa dificuldade desafia a própria filosofia como "literatura", ou como "cinema": "At what point must ontology become... what? Become conversation? Become lyricism?... The strict conceptual rigor of being-with exasperates the discourse of its concept..." (33).

Em outras palavras, o *com* é irrepresentável (62); a co-presença do Ser é *inapresentável*, "not because it occupies the most withdrawn and mysterious region of Being, the region of nothingness, but quite simply because it is not subject to a logic of presentation" (40). Essa co-presença não é uma presença que foge para a ausência, nem mesmo, hegelianamente, uma presença *em si* ou *por si*; nem mesmo, husserlianamente, uma presença para si, para outros, para a consciência ou para o mundo. Há que se distinguir a *ipseidade* do sujeito tradicional (husserliano, distinto não só do objeto mas também dos outros sujeitos), ou seja sua própria *aesidade* (sua dependência dos outros, seu ser sempre outro), de sua própria fonte de representação (40): não há, diz Nancy, uma comunidade de *ipses*, mas uma *co-ipseidade* (44).<sup>7</sup>

Sendo o Ser desde sempre *ser-com*, não há, portanto, possibilidade de representação mimética. Mais uma vez aparece aqui o fantasma do cachimbo em Foucault: no interstício entre a imagem e a asserção, a indicação do *ceci*, a seta, fica absolutamente perdida, siderada, confundindo as hierarquizações tradicionais entre elas. O que sobra são jogos entre similitudes como os da sopa Campbell, nunca centrados numa semelhança, num original.

Poderíamos então acrescentar aos pilares do trabalho de Godard apontados por Cangi (Brecht, Heidegger, Benjamin, Deleuze, Debord), o nome de Manet (já o fizemos), e também certamente o de Magritte. Este promove uma sideração absoluta *entre* elementos tradicionalmente associados ao legível e ao visível, e ao fazê-lo assume o *com* como centro não só de sua recusa, mas da própria impossibilidade de representação. Sobre o branco das páginas ou da tela, não há imagem ou palavra que não seja *com* imagem ou palavra (justaposta, sobreposta, mesclada, o que for). Todas as imagens de *Histoire(s)* (incluindo as "de" Godard) são citações, *co-"criações"*. O adivinharmos as alusões, as referências, se nos torna um desafio estimulante. Citações misturadas, corpos entrelaçados na mistura de imagens, braços de um troncos de outro, arma de um no outro, bigodes de

---

<sup>7</sup> Nesses termos, Nancy reconhece a importância do "abalo sísmico" provocado por Heidegger, mas considera igualmente importante reescrever *Ser e tempo* (204).

um no rosto de outro, rostos com três olhos ou mais, nitidez desfeita, abraços inesperados entre personagens de filmes diferentes, citações de citação: "Bon, dit il / soir, dit elle" (Ib, 185).

Quando no livro IIIa alguns versos descrevem horrores (20-21), uma alusão convencional (inclusive monótona, beirando o clichê), eles encontram com facilidade o olho da tradição mimética; quando paralelamente as imagens reafirmam os horrores, à la Resnais (*Noite e neblina*), o mesmo olho parece vibrar num fascínio mórbido. O *entre* da imagens e dos versos, porém, escancara a própria visualização do horror como impossibilidade, e o tal olho como hipócrita condição da continuidade do fascismo. Se *Histoire(s)* reafirma o tempo todo

*...que l'oubli  
de l'extermination  
fait partie  
de l'extermination (Ia, 109),*

não assume, por outro lado, um conceito tradicional de história como repressão ao esquecimento, como alethéia, até porque a tradição supõe a memória como dependente da representação. Mesmo a di-alética hegeliana como propulsora da história tem por base a mimese. Godard propõe, ao contrário, concordo com Cangi, algo como a imagem dialética benjaminiana, um esforço de re-memoração, de vibração da memória, na contramão da representação mimética; mas ele vai além e reafirma constantemente na impossibilidade de visualização do horror: suas *imagens/palavras-com* apontam freneticamente para o invisível, o irrepresentável, ou seja, para o quanto a História, a História do Ser visível e representável, vem há séculos violentando catastroficamente o *ser-com* – e com isso encontram o Nietzsche da segunda consideração intempestiva.

*qui veut  
se souvenir  
doit se confier  
à l'oubli  
à ce risque qu'est  
l'oubli absolu  
et à  
ce beau hasard  
que devient alors  
le souvenir (IVa, 128-9)*

*Histoire(s)* é igualmente a inauguração, no cinema, daquela (des)ontologia proposta por Nancy: uma desativação da ontologia assertiva ("o ser é") e sua substituição pela ontologia do *ser-com*, ela própria como *ethos* e como *práxis*. Não mais uma ontologia da sociedade, mas uma ontologia *como* socialidade. 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) – a co-aparição é o próprio *ser-social* como *ser-com* (59). É por isso que Nancy propõe um afastamento da filosofia política para que possamos nos aproximar do político (36-7).

Essa inauguração godardiana da (des)ontologia do *ser-com* aparece também na *disposição* dos elementos visuais (palavras inclusive) pelas páginas. Essa disposição, dinâmica, ao mesmo tempo organizada (margens regulares, distribuição geométrica disciplinada, impressão primorosa etc) e caótica (pelo menos sem critérios claros de *justaposição* ou *sobreposição*), brinca, obviamente, com a própria noção de (*com*)posição, propondo o desposicionamento dos elementos como método – mais uma vez me refiro ao privilégio do *entre*. Se a ontologia assertiva tradicional serve ao posicionamento, ao privilégio das posições e composições, a energia aqui (a disposição de Godard) é direcionada mesmo à *dis-posição* (como deposição dos posicionamentos).

Há séculos, as posições são reservadas aos indivíduos; a proposta aqui – de Godard e de Nancy – é que as singularidades se distribuam na *dis-posição*. Em Nancy, aliás, a totalidade do ser é justamente sua disposição (86). Toda sua revisão radical da filosofia, desde Parmênides, passa por isso. A rigor, diz ele, sua atitude nada tem de novo, já que a filosofia vem desdobrando, em várias direções, uma única proposição: a de que só o que existe existe (nada pré-existe, o Ser não pré-existe). Essa proposição propõe apenas o posicionamento e a disposição da existência – que é sua própria pluralidade singular (29). Mais do que isso, “if the meaning (of Being) is disposition as such, then this is the being-with as meaning: the structure of with is the structure of the there” (97-8). A(s) *Histoire(s)* aparece(m) então, pouco depois do livro de Nancy, como desdobramento, também radical e autoconsciente, dessa proposição no âmbito de um cinepensamento inaugural.

Se o ser é o *ser-com*, ele é simultâneo (38), ou a própria simultaneidade. Nessa nova (?) ontologia, não-assertiva, o próprio tempo muda: deixa de ser sucessão de puros instantes e passa a ser simultaneidade; o tempo é sempre “ao mesmo tempo”, é um tempo-com, ou seja, todo tempo é contemporâneo (61). Os livros e filmes das *Histoire(s)* se disfarçam em sucessões, imagens e palavras passam página por página, frame a frame, mas nessa passagem muita coisa se embaralha. O olho, a íris griffithiana, fica impressa em cada imagem, que nunca é (portanto) *cada* – não existe um “sozinho no mundo”. Toda imagem ali é misturada, mesclada, simultânea, até porque é citada, nunca é por si mesma. Poderemos, talvez, dizer isso de qualquer filme, com algum esforço metodológico, mas a ciranda citacional aqui produz praticamente um manifesto dessa contemporaneidade. O que passa continua, simultâneo ao presente, assim como o *avenir* se torna diferente do *à venir* (Nancy, 21).

Mais uma vez, o que está nessas páginas e nesses frames é o “nós”, não como soma ou sucessão de indivíduos, mas como o próprio *ser-com*, que não pode

(mais) ser expresso: é (e já não é) nada mais que esse si-mesmo simultâneo. O "sentido do mundo" como *ser-com* é a própria "simultaneity of all presences that are with regard to one another, where no one is for oneself without being for others" (85). Ali, junto com Godard, "eu" falo comigo já sendo uma sociedade inteira em mim, sendo "*always simultaneously 'us' and 'me' and 'me' as 'us', as well as 'us' as 'me'*" (85, grifo do autor). Alguém, isso, cada um, nunca é algo diferente de "nós". Esse "nós" simultâneo corresponde a "Les signes parmi nous", e portanto a esse outro cinema, a esse novo cinepensamento que "*está aí*", como um corpo múltiplo, simultâneo, que *nos* acompanha ardorosamente, *está aí conosco, ele é nós*:

*le cinéma ne pleure pas  
sur nous  
il ne nous reconforte pas  
puisqu'il est  
avec nous  
puisqu'il est  
nous-mêmes  
il est là  
quand le berceau s'éclaire  
il est là  
quand la jeune fille  
nous apparaît  
penchée à la fenêtre  
avec ses yeux  
qui ne savent pas  
et une perle  
entre les seins  
(...)  
il est là après  
quand elle est vieillie  
que son visage est crevassé  
(...)  
il est encore là  
quand nous sommes vieux  
que nous regardons fixement  
du côté de la nuit  
qui vient  
et il est là  
quand nous sommes morts  
et que notre cadavre  
tend le suaire  
aux bras de nos enfants (IVa, 118-124)*

Nessa simultaneidade que (não) nos redefine, nossa vida não é nossa:

*le nombre de ces coeurs  
qui veulent être  
eux-mêmes  
vivre de leur vie  
malgré tout  
comme si notre vie  
était à nous  
hélas  
à notre disposition*

É assim, ainda, que o cinema ressurgue na(s) *Histoire(s)* a partir de uma outra história do próprio cinema, completamente diferente, a partir de outros conceitos de cinema, de “nós” e de mundo. Agora ampliados, esses conceitos acolhem o próprio impressionismo, cujo gesto guia toda a disposição godardiana:

*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)*

Esse “nós”, enfim, torna-se a própria condição dos “eus” (65). Nancy reclama que, na tradição platônica, ainda nem começamos a nos pensar como “nós” (70), atitude que se torna prioridade absoluta da ontologia, e portanto da ética. No baralho de Godard, porém, esse pensamento já aparece. O mundo ali se volta a cada um, a cada instante (não na sucessão):

*... toute l'agitation du monde  
n'est rien de plus*

*qu'une certaine question  
qui m'est adressée  
et qui ne se précise en moi  
qu'à l'instant  
où elle m'oblige à l'acte (IVa, 58)*

Godard consegue fazer ver que o Ser nunca está naquilo que é dito, nas significações, mas "é falado" *entre* elas: se alguém fala, o Ser é falado, é ele próprio o sentido (27). Evidentemente, o ser falado do Ser, em Godard, aloja-se dinamicamente, também, nos entrechoques do longo poema que se distribui ao longo dos quatro volumes. Ou seja, se através do corte, um dos transcendentais do cinema, Agamben aproxima da poesia o cinema de Debord, esse transcendental em Godard se redobra também na voz, na escrita. A maior parte dos trechos de *Histoire(s)* sugere uma prosa, mas não há pontuação, exceto poucas vírgulas aqui e ali, bem como não há maiúsculas de início de oração. Assim, por exemplo, há toda uma combinatória, todo um jogo de possibilidades de coordenação ou de atribuição de complementos nominais ou verbais justamente na exposição de uma proposta de concepção de cinema e de pensamento que é central ao trabalho inteiro:

*c'est-à-dire  
des formes qui cheminent  
vers la parole  
très exactement  
une forme qui pense  
que le cinéma soit d'abord fait  
pour penser  
on l'oubliera tout de suite (IIIa, 55, grifo meu)*

Esse "très exactement" pode qualificar o que lhe é anterior, ou seja a *forma* como *des formes cheminent vers la parole*, ou então, é claro, a definição que lhe segue, *une forme qui pense*. Em seguida, o "que" se duplica, podendo servir à complementação de *pense*, como também à complementação de *oubliera*. Mais do que exercitar assim a escrita poética, aproveitando-lhe as possibilidades de indefinição, o impressionismo manetiano de Godard propõe mesmo, no poema e na poética simultânea das imagens, uma outra sintaxe, louca, pela qual a multiplicidade dos dizeres pertence ao ser em sua própria constituição (Nancy, 37). Essa multiplicidade, em Godard, torna explosivamente, violentamente, visível o fato de que a própria linguagem, e o próprio Ser, se constituem na multiplicidade, na simultaneidade.

*...if saying always says Being in one way or another, then Being is exposed only in the incorporeality of the saying.*

*This does not signify that Being "is only a word," but rather that Being is all that is and*



*all that goes into making a word: being-with in every regard. For a word is what it is only among all words, and a spoken word is what it is only in the "with" of all speaking. Language is essentially in the with. Every spoken word is the simultaneity of at least two different modes of that spoken word; even when I am by myself, there is the one that is said and the one that is heard, that is, the one that is resaid. As soon as a word is spoken, it is resaid. As such, meaning does not consist in the transmission from a speaker to a receiver, but in the simultaneity of (at least) two origins of meaning: that of the saying and that of its resaying (86).*

Enfim, falar torna-se "effort and desire to maintain oneself as with" (87).

Nesse sentido, o cinepensamento que acontece nos livros e filmes (e falas) das *Histoire(s)* é de fato uma forma que pensa, absolutamente impressionista: Manet é de fato o inventor do cinema. Mas, como aparece logo em seguida, na mesma estrofe, essa *forma* não tem como se sustentar, se segurar numa coesão; justamente por isso, por pensar, por ser múltipla e simultânea, dinâmica, singular plural, ela explode:

*que le cinéma soit d'abord fait  
pour penser  
on l'oubliera tout de suite  
mais c'est une autre histoire  
la flamme s'éteindra  
définitivement (IIIa, 55)*

A incorporeidade da palavra, ou aquela das imagens das imagens e das palavras, é absolutamente enganosa para a ontologia assertiva, já que o *ser-com* é tudo o que é, e ao mesmo tempo tudo o que nos leva a construir palavras. Essa forma que pensa e se desforma é feita a mão – e Deleuze percebeu exatamente isso diante do cinema de Bresson – ou seja, não é apenas, diretamente, a rejeição à representação que liga Godard a Bresson.<sup>8</sup> E Godard assume sua dívida para com as mãos, justamente a respeito de *Histoire(s)*, para além da manipulação da película na moviola: "Avant, il n'y avait pas une aussi grande différence qu'aujourd'hui entre un aveugle et quelqu'un qui voyait. J'ai toujours dit que pour continuer à faire des films, je préférerais perdre mes yeux que perdre mes mains".<sup>9</sup> A aproximação fonética entre mão e imanência se desenvolve em imagem no poema de Godard, quando se refere à miséria como pano de fundo, como condição primeira do pensamento da "comunidade moderna":

*étant bien clairement entendu  
que l'essentiel n'est pas*

8 Cf. DELEUZE, Gilles. "O ato de criação". In: *Folha de São Paulo (Mais!)*. São Paulo, 27 de junho de 1999. p. 5.4-5.5, e RANCIÈRE, op. cit.

9 Em entrevista a Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, n. 513 (maio de 1997), p. 52.

*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'ajouterais  
à portée de main (IVa, 41)*

Na página à esquerda desse trecho há duas fotos, granuladas, degradadas, de um gesto de mão que lembra os do *Pickpocket* de Bresson.<sup>10</sup> Em meio à miséria como condição do homem moderno, pensar (assim como fazer filmes) depende das mãos.

*les uns pensent, dit-on  
les autres agissent  
mais la vraie condition de l'homme  
c'est de penser avec ses mains  
je ne dirais pas de mal de nos outils  
mais je les voudrais utilisables  
s'il est vrai, en général  
que le danger n'est pas dans nos outils  
mais dans la faiblesse  
de nos mains  
il n'est pas moins urgent  
de préciser  
qu'une pensée que s'abandonne  
au rythme de ses mécaniques  
proprement  
se prolétarise (IVa, 45-7)*

Mais para o fim do último livro (IVb, 280ss), a mão vira de fato uma obsessão nas fotos. Pouco antes, o Godard cineasta aparece para assumir essa desontologia manual, manetiana, imanente, e, num resumo de si mesmo (desde *Acosado*), assumir logo – Manet numa das mãos, Antonioni (e Flaherty) na outra – sua aversão àquilo que normalmente se chama “Linguagem cinematográfica”: algo que só serve para aprisionar a vida *toute seule*, vida ela mesma, aquela que, livre das imposições da individualização, pode corresponder ao *ser-com*.

*donc la vie  
toute seule  
que j'aurais bien voulu  
monter en épingle*

---

<sup>10</sup> E que provavelmente não é, já que o título não consta dos créditos do volume.

*pour faire admirer  
ou réduire  
à ses éléments fondamentaux  
pour intéresser  
le élèves  
les habitants  
de la terre en général  
et les spectateurs  
de films  
en particulier  
bref  
la vie toute seule  
que j'aurais bien voulu  
retenir prisonnière  
grâce à  
des panoramiques  
sur la nature  
des plans fixes  
sur la mort  
des images courtes  
et longues  
des sons forts  
et faibles  
des acteurs  
et des actrices libres  
ou esclaves  
que sais-je  
mais la vie  
se débat  
pire que le poisson  
de Nanouk  
nous file  
entre les doigts  
comme les souvenirs  
de Monica Vitti  
dans le désert rouge  
de la banlieue  
de Milan  
tout s'éclipse (IVb, 189-90)*

Palavras e imagens das *Histoire(s)* ganham força, existência, "realidade" justamente no esvaziamento borbulhante das significações. Esvaziamento mágico que transforma o jogo opaco dos significantes em circulação, em *tradução/translação*, "in the sense of a stretching or spreading out [*tension*] from one

origin-of-meaning to another. That is why this always imminent exhaustion of signification – always imminent and always immanent to meaning itself, its truth – goes in two directions: that of common chatter and that of absolute poetic distinction” (87). O sentido, aliás, é esaurido justamente na significação apofântica, ou na inextinguível possibilidade de troca, de movimento, da insignificância fântica (idem). A linguagem se articula no *como* (88), no distanciamento do sentido – principalmente, exemplarmente, nas *Histoire(s)*.

O sentido de história aqui, nessa desativação da ontologia pelo cinpensamento manual, só se torna inaugural, como já disse, a partir da assunção de todo esse esvaziamento. O horror, a morte imanente (escrita, impressa), aparece, assombra (faz vibrar o corpo na luz) justamente nisso, na opacidade dessa circulação frenética. Daí um conceito de *histoire(s)* que depende da morte. Mais uma vez, não se trata de lembrar, como imperativo hegeliano, mas de não esquecer... do vazio, do horror, da absoluta inefetividade da linguagem para a construção de uma *histoire* – ou ainda da absoluta desvantagem da história para a vida. Nessa turbulência esvaziada, a própria noção de finitude aparece como a infinita singularidade do sentido, a infinita singularidade do acesso à verdade (Nancy, 15) – origem, não fim. “Finitude *is* the origin; that is, it is an infinity of origins. ‘Origin’ does not signify that from which the world comes, but rather the coming of each presence of the world, each time singular” (15).

A morte inaugura a(s) *Histoire(s)*, inaugura o jogo do mundo, a *dis-posição*, como absoluta *exposição* assombrosa: “*humanity is the exposing of the world; it is neither the end nor the ground of the world; the world is the exposure of humanity; it is neither the environment nor the representation of humanity*” (18, grifo do autor). Isso obviamente inverte o sentido da escrita, da produção, da história. O *avenir*, repito, deixa de ser o *à venir*, no sentido de um *passado* como curiosidade [*bizarrerie*], de algo intrigante que está para chegar. Essa *dis-posição* da história faz com que haja *uma* história e não um *processus* (21-2). Assim, “our relation to history is necessarily that of its *Destruktion*, or deconstruction. In other words, it is a matter of bringing to light this history’s singularity as the disassembling law of its unity and understanding that this law itself is the law of meaning” (22).

Esse sentido de história nos impõe ainda a tarefa de entender como a história (“um singular acidente do Ocidente”) se tornou “global” ou “planetária”. Isso equivale também a tentar entender como o Ocidente desapareceu nessa “uniformidade” através da qual sobreveio a expansão de uma “plural singularity that is and is not, at the same time, ‘proper’ to this ‘o/accident’” (obviamente trata-se da questão do capital) (22).

Como repara Cangj, a palavra Dasein aparece nas *Histoire(s)* (Ia, 87) mesclada à foto de um cadáver jogado na vala de um campo de extermínio. “El ser [heideggeriano] arrojado al mundo es atravesado por el anonimato forzado de la muerte. Godard revela que el lenguaje poético es, al mismo tiempo, un vehículo para desocultar la verdad y una reserva para la preservación de la tradición, que se hunde en el tiempo crepuscular del crimen” (43). Mais do que isso, porém,

Godard revela o quanto a própria *morte* (mais que a foto) expõe o corpo. A morte, adverte Nancy, não acontece para o sujeito, mas para sua representação; ela acontece como linguagem, dizendo a interrupção do sentido como sua verdade. Ela acontece "in and through being-with-one-another. Death is the very signature of the 'with' (...) it is the incorporeal as such, and, therefore, the exposition of the body" (Nancy, 89). Nascimento e morte são marcas de origem e destino *no outro*, origem e destino como perda, como reapropriação de uma aseidade inapropriável, de uma alteridade irreduzível: uma transferência inconvincente, que *nunca substitui ou eclipsa o com* (78).

Em Godard aparece uma sugestão de Nancy, a partir de Bataille, a de que a linguagem é o próprio trágico. Essa perda irreparável no outro permanece como desafio à narrativa: só o que temos em comum (inclusive eu comigo mesmo) é nosso contar-nos (90). "Language exposes death: it neither denies it nor affirms it; it brings it to language, and death is nothing but that, that which is essentially brought to language – and that which brings it there" (90).

Mas isso não quer dizer que a morte seja negatividade. Negatividade é aquilo que quer depor o Ser para fazê-lo ser. O Ser (infinitamente pressuposto por si) é o próprio trabalho da negatividade. O distanciamento da (ou pressuposto na) *dis-posição* é *nada*. Mas esse nada não é a negação de algo, é o incorpóreo pelo qual os corpos estão (são) uns com os outros, *side by side*, em contato, portanto distantes. O *nada* é a *res ipsa*, a exposição mútua como condição sinequanon de existência (91). E o não-Ser do Ser é sua própria *dis-posição*, seu sentido (a morte, portanto, é mesmo a origem da(s) história(s)): "The *nihil negativum* is the *quid positivum* as singular plural, where no *quid*, no being, is posed *without with*" (92). Ao expor rostos (de) mortos (no repique de *Noite e neblina*), ou mesmo ao expor bebês (Ib, 156, por exemplo) e crianças (IIIa, 43, por exemplo), Godard nos leva a uma curiosidade quanto à identificação (quem parece ser a criança, com quem o morto se parece?). Mas o que procuramos ali não é a imagem; é um acesso, acesso enquanto movimento rumo à presença, mas sentindo a presença sempre já como *dis-posição*, como espaçamento de singularidades. "We do not have access to a thing or a state, but only to a coming. We have access to access" (14).

Nesse movimento, nesse *coming* constante, nesse acesso sempre só ao acesso, Godard insiste, como declara, em projetar histórias dos filmes que nunca foram feitos (v. 3).

Ainda nesse acesso puro, intransitivo, *Histoire(s)* se projeta enquanto livro/filme sobre corpos, sobre uma assombrosa concretude do inefável.

*quand*  
*on sait*  
*de quelle quantité*  
*de morts*  
*et non de morts*  
*symboliques*

*ou mimées  
mais de morts réelles  
se paie l'avenement  
d'une seule vie  
on ne se soucie plus  
d'un quelconque  
sens  
seulement la vie  
remplie d'elle-même (IVb, 203).*

A singularidade é sempre um corpo (Nancy, 18); a matéria é o que é compartilhado (83) – portanto essa nova ontologia é uma ontologia de corpos, e qualquer linguagem, como circulação incorpórea de sentidos, é um fora do mundo no próprio mundo, uma exposição do mundo-de-corpos enquanto tal (mais nada), originalmente singular plural (84). Tiro da caixa, da couraça, os quatro volumes de *Histoire(s)*. Viro e reviro as páginas de cada um deles, sinto o papel alterar alguma coisa na pele das pontas dos dedos (às vezes umedecidas pela língua), deixando-se também marcar sutilmente por ela. Vejo raras manchas de manuseio, ou mesmo de lápis, aqui e ali, manchas de leituras (nunca) passadas, provavelmente da amiga, que me emprestou o livro, ou de um amigo dela. Sinto o cheiro, sinto vestígios frios da produção industrial, e vestígios íntimos de manuseio, e suponho sentir também os da travessia do Atlântico. Quando deixo várias folhas virarem uma a uma sobre as seguintes, porém com ritmo, num som delicado, aliviando com precisão a pressão com que a mão esquerda segura o miolo do livro, vejo, além da multiplicação, no cineminha de papel, do tal frenesi godardiano, a transformação dinâmica da forma do livro, de plano para cilíndrico. Vejo Arcimboldo. Meus pés, concordando com Calvino, afastam-se do chão para que eu possa ler e escrever. Não há como ler sem o corpo, não há o que ler, a não ser o corpo – principalmente em meio a fotos desidentificadas de campos de concentração e rostos do fascismo.

*c'est en vivant  
la combinaison  
de toutes les forces  
du corps  
que la vie cesse  
de se questionner  
elle-même  
et s'admet  
comme  
pure réponse  
(...)  
rien qui puisse  
venir à bout*



*de ce rapport  
du corps  
au monde  
le degré zéro  
de l'autre  
se pose  
dés qu'on prononce  
le mot homme (IVb, 204-6)*

O cinepensamento do corpo, em Godard, percebe ainda a medicalização (e a cinematização) da vida ou a politização da vida nua em sua leitura-circulação do assombro – agora encontrando Nancy também pelo caminho do *mito nazista*, pelo qual o nazismo não é uma estetização da política, mas ele próprio uma estética.

*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 (IIb, 182)*

Em Godard a imagem, sempre já *imagem-com*, a certa altura se torna palavra, ou melhor, a palavra imagem vira imagem, vira coisa, a palavra cão morde: leio a palavra na página, num retângulo escuro como aqueles reservados a imagens: “L’Image” (II-198,203). Mais uma vez Magritte se torna aqui uma co-presença talvez mais pronunciada que a de Debord. O mesmo acontece com a materialidade ampliada das letras (ex: Ib, 225). Toda essa corporeidade que se instala na(s) *Histoire(s)* reafirma o ensaio, ele mesmo, como força erótica. Não apenas no “culto ao corpo da mulher” (IVb, 164), mas na relação direta entre corpo e mundo (IVb, 206, já citado). A história singular plural (aquela em que só o “nós” pode ser/ter sentido) termina em música e dança, antecipando esse *Nossa música* filme em que a invisibilidade do horror é retomada, em 2004.

*chacun de nous*

*porte autour de soi  
les rêves invisibles  
la musique  
nous élève tous  
jusqu'à  
ce trait de lumière  
tu sais  
qui jaillit  
sous le rideau  
quand un orchestre  
accorde  
ses violons  
la danse commence  
alors nos mains  
glissent  
et se séparent  
nos regards s'abîment les uns  
dans les autres  
nos corps  
s'effleurent  
avec précaution  
chacun évite  
de réveiller  
l'autre  
du rêve  
de lui faire  
regagner  
l'obscurité  
quitter la nuit  
de la nuit  
qui n'est pas  
le jour  
comme  
nous nous aimons (IVb, 221-2, grifo meu)*

O que aparece, então, no fim do movimento das páginas, agora inevitavelmente revistas *com* os olhos de um *nosso* Nancy, é justamente a queda abrupta do político (e do Ocidente), justamente a queda da tela, da página, da representação (Nancy, 47), desviando definitivamente a história para o reino do irrepresentável, deixando falar o *ser-com*, nada mais do que ele mesmo, deixando-*nos* ver o *com* *justement* como *image juste*, como limite da figura (48).

Assim como Nancy, Godard é difícil, muitos diriam "ininteligível". Certamente esse trauma se origina do modelo clássico de uma crítica que assume como missão primordial desvelar a inteligibilidade do real: para isso, a escrita do ensaio

deve ser inteligível, clara, respeitando as, sujeitando-se às, distinções clássicas – aristotélicas, platônicas, cristãs, cartesianas, rousseaunianas, hegelianas, husserlianas. Godard e Nancy demonstram despreocupação com tais distinções; na verdade até uma atração pelo desrespeito a elas. Não respeitam nem a si mesmos, Godard por uma inquietude radical, rigorosa, de certa forma dadaísta; Nancy por assumir não haver mesmo um *si mesmo*, por se saber assim mesmo, sempre outro.

Ambos escapam. Godard fez os dois primeiros filmes das *Histoire(s)* em 1988 e 1989, o terceiro em 1997, os outros cinco em 1998, assim como os livros. Só havia os dois primeiros filmes, então, quando Agamben apresentou, em Genebra, sua conferência sobre Guy Debord. Isso foi em novembro de 1995. Dois meses depois sai o livro de Nancy. Esse encontro dos três num espaço-tempo tão exíguo não deixa de ser sintomático, ou melhor, promissor. Agamben apontava a queda da tela e a montagem da estratégia de Debord a partir dessa queda. Godard e Nancy mergulharam no mesmo vazio, radicalmente, com seus ensaios. Difícil saber o que Nancy teria dito das *Histoire(s)*, ou Godard sobre *Être singulier pluriel*, mas pelo menos para mim, e pelo menos por enquanto, os dois ensaios estão definitivamente amarrados, e portanto os dois ensaístas, ils-même(s) matière(s) de ambos, viraram um assombroso Jean-Luc(s), singular plural.

---

#### Referências:

- BÉGHIN, Cyril. "História(s) do cinema: invenção da animação". Tradução de Oswaldo Teixeira e Irene Ernest Dias. *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, nº 1 (jan.-jun. 2007), p. 26-35.
- AGAMBEN, Giorgio. "O cinema de Guy Debord" (conferência em Genebra, 1995). Tradução (do francês) de Antônio Carlos Santos (fotocopiado).
- AGAMBEN, Giorgio. *Image et memoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v. 1)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANGI, Adrián. Jean-Luc Godard: Poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento. In: GODARD. *Historia(s) del cine*. Traducción de Tola Pizarro y Adrián Cangi. Buenos Aires: Caja Negra, 2007, p. 11-58.
- DANEY, Serge. "Histoire(s) du cinéma: dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney". *Cahiers du cinéma*, nº 513 (maio de 1997), p. 49-55.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. "O ato de criação". In: *Folha de São Paulo (Mais!)*. São Paulo, 27 de junho de 1999. p. 5.4-5.5.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo Brasiliense, 1990.
- FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard: tome 1, 1950-1984*. Paris: Cahiers du

cinéma, 1998.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GODARD. *Histoire(s) du cinéma* (4 vols.). Paris: Gallimard-Gaumont, 1998

GODARD. *Historia(s) del cine*. Traducción de Tola Pizarro y Adrián Cangi. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.

HEIDEGGER. *Ser e tempo*. São Paulo: Vozes, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Being singular plural*. Tradução (para o inglês, de *Être singulier pluriel*, Paris: Galilée, 1996) de Robert D. Richardson e Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.

NANCY, Jean-Luc, e LACQUE-LABARTHE, Philippe. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OUBIÑA, David (org.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine : cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

RANCIÈRE. "De uma imagem a outra". Tradução de Luiz Felipe G. Soares (fotocopiado).

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

---

**Abstract:**

A reading of Godard's *Histoire(s) du cinéma* along with Nancy's *Être singulier pluriel*, aiming at the visibility of history, in Godard, not only as image (like Benjamin would put it), i.e., not only as a dynamic tension of times, but also as something necessarily singular plural, as much as being itself, which is necessarily *being-with*. *With* Nancy, Godard can be seen against a certain Godard (at least that one, Debordian), proposing a history that deactivates traditional ontological notions, when he presents, not the supposed, delirious, Being, occupying the center of (the always impossible) representation, but, instead, *relation, being-with* itself, necessarily mixed with those between-images of his essay.

**Keywords:**

Jean-Luc Nancy, Jean-Luc Godard, being singular plural, *Histoire(s) du cinéma*.

Recebido em 10/05/2009. Aprovado em 30/05/2009.