

COLECCIÓN JANO COMUNICACIÓN Y HOMERIDADES



IMÁGENES COMO PATRIAS

VICTORIA HERNÁNDEZ RUIZ
SARA DIAS-TRINDADE (coords.)

Sindéresis^{editorial}

**O MUNDO DE MARIA: REFLEXÕES ENTRE
JEAN-LUC GODARD E STANLEY CAVELL**

**EL MUNDO DE MARÍA: REFLEXIONES ENTRE
JEAN-LUC GODARD Y STANLEY CAVELL**

**MARY'S WORLD: REFLECTIONS BETWEEN
JEAN-LUC GODARD AND STANLEY CAVELL**

Sérgio Dias Branco
Universidade de Coimbra

Resumo

Este trabalho apresenta um conjunto de reflexões sobre a construção de mundos pelo cinema. Procura responder à seguinte questão: como é que um mundo é projetado num ecrã? Stanley Cavell será a referência central nesta discussão sobre a relação entre o mundo e o ecrã, o reconhecimento e a representação. As imagens e os sons do ecrã, dispositivo de projeção ou transmissão audiovisual, constroem mundos. A reflexão em torno da filosofia do cinema de Cavell permitirá encontrar algumas respostas. Tendo como base a ontologia do cinema proposta por Cavell, o objeto de estudo principal desta investigação é o filme *Eu Vos Saúdo Maria (Je vous salue, Marie)*, realizado por Jean-Luc Godard em 1984, que permite colocar questões sobre aquilo que pode ser representado no cinema, os limites da representação, e os contornos do reconhecimento.

Palavras-chave: Filosofia, Mundos, Reconhecimento, Representação.

Resumen

Este trabajo presenta un conjunto de reflexiones sobre la construcción de mundos a través del cine. Busca dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo se proyecta un mundo en una pantalla? Stanley Cavell es el referente central en esta discusión sobre la relación entre el mundo y la pantalla, entre el reconocimiento y la representación. Las imágenes y los sonidos en pantalla, como dispositivo de proyección o transmisión audiovisual, construyen mundos. La reflexión sobre la filosofía del cine de Cavell nos permitirá encontrar algunas respuestas.

Partiendo de la ontología del cine propuesta por Cavell, el principal objeto de estudio de esta investigación es la película *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*), dirigida por Jean-Luc Godard en 1984, que plantea interrogantes sobre lo que se puede representar en el cine, los límites de la representación y los contornos del reconocimiento.

Palabras clave: Cine, filosofía, mundos, reconocimiento, representación.

Abstract

This work presents a set of reflections on the construction of worlds through cinema. It seeks to answer the following question: how is a world projected on a screen? Stanley Cavell is the central reference in this discussion of the relationship between the world and the screen, between recognition and representation. The images and sounds of the screen, as device of projection or audiovisual transmission, build worlds. The reflection on Cavell's philosophy of cinema allows us to find some answers. Based on the ontology of cinema proposed by Cavell, the main object of study of this research is the film *Hail Mary* (*Je vous salue, Marie*), directed by Jean-Luc Godard in 1984, which suggests questions about what can be represented in cinema, the limits of representation, and the contours of recognition.

Key words: Cinema, philosophy, recognition, representation, worlds.

AUTOR

Sérgio Dias Branco. Sérgio Dias Branco é Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra, onde dirige o Mestrado em Estudos Artísticos e coordena o Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas (LIPA). É investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra. Leccionou na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Kent, onde lhe foi atribuído os graus de Mestre e Doutor em Estudos Fílmicos. Foi Presidente da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento entre 2018 e 2020 e membro da sua Direção entre 2014 e 2020. A sua investigação inscreve-se nas áreas científicas dos estudos fílmicos, religiosos, televisivos, e da classe trabalhadora. Co-edita a revista *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*. O seus últimos livros são *Escrita em Movimento: Apontamentos Críticos sobre Filmes* (2020) e *Trabalho das Imagens: Estudos sobre Cinema e Marxismo* (2020).

a ontologia del cine propuesta por Cavell, el principal objeto de estudio de esta es la película *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*), dirigida por Jean-Luc Godard en 1984, que plantea interrogantes sobre lo que se puede representar en el cine, los límites de representación y los contornos del reconocimiento.

Palabras clave: Cine, filosofía, mundos, reconocimiento, representación.

This work presents a set of reflections on the construction of worlds through cinema. It addresses the following question: how is a world projected on a screen? Stanley Cavell is the main reference in this discussion of the relationship between the world and the screen, recognition and representation. The images and sounds of the screen, as device of audiovisual transmission, build worlds. The reflection on Cavell's philosophy allows us to find some answers. Based on the ontology of cinema proposed by Stanley Cavell, the main object of study of this research is the film *Hail Mary* (*Je vous salue, Marie*), directed by Jean-Luc Godard in 1984, which suggests questions about what can be represented in cinema, the limits of representation, and the contours of recognition.

Keywords: Cinema, philosophy, recognition, representation, worlds.

AUTOR

Dias Branco. Sérgio Dias Branco é Professor Auxiliar de Estudos de Cinema na Universidade de Coimbra, onde dirige o Mestrado em Estudos de Cinema e coordena o Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas. É investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra. Lecionou na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Kent, onde lhe foi atribuído os graus de Mestre e Doutor em Estudos de Cinema e Filmes. Foi Presidente da Associação de Investigadores da Universidade de Coimbra e do Movimento entre 2018 e 2020 e membro da sua Direção entre 2019 e 2020. A sua investigação inscreve-se nas áreas científicas dos estudos de Cinema, de Cinema Religiosos, televisivos, e da classe trabalhadora. Co-edita a revista *Estudos de Cinema*: The Journal of Cavellian Studies. O seus últimos livros são *Estudos de Cinema e Filmes: Movimento: Apontamentos Críticos sobre Filmes* (2020) e *Estudos de Cinema e Filmes: As Imagens: Estudos sobre Cinema e Marxismo* (2020).

Introdução

Este trabalho apresenta um conjunto de reflexões sobre a construção de mundos pelo cinema. Procura responder à seguinte questão: de que forma um mundo é projetado num ecrã? Stanley Cavell será a referência central nesta discussão sobre a relação entre o mundo e o ecrã, o reconhecimento e a representação. As imagens e os sons do ecrã, dispositivo de projeção ou transmissão audiovisual, constroem mundos. A filosofia do cinema desenvolvida por Cavell permitirá encontrar algumas respostas.

Começo por introduzir a ontologia do cinema proposta por Cavell ligando-a às questões que me ocupam. De seguida, esta investigação desenvolve-se através do estudo cruzado de dois objetos concretos: um filme e um texto acerca dele. A obra cinematográfica é *Eu Vos Saúdo Maria* (*Je vous salue, Marie*), realizada por Jean-Luc Godard em 1984. O texto tem o título “*Prénom: Marie*”¹ e foi escrito pelo filósofo americano oito anos depois da estreia do filme. A obra de Godard atualiza a vida da Virgem Maria e foi muito polémica quando estreou, particularmente entre alguns católicos. O Papa João Paulo II juntou a sua voz aos protestos para afirmar que *Eu Vos Saúdo Maria*

distorce e calunia o significado espiritual e o valor histórico e fere profundamente o sentimento religioso dos crentes e o respeito pelo sagrado e pela figura da Virgem Maria, que é venerada com tanto amor filial pelos católicos e é tão querida aos cristãos.²

Hoje há sinais de que o sentimento é bem diferente. Basta ler um ensaio publicado em 2011 numa revista científica sobre comunicação e cultura da Universidade Católica Portuguesa, “*Je vous salue, Marie: Um Olhar Cristão*”,³ assinado pelo padre José Paulo Machado. O projeto artístico do filme, no fundo, é o de desvendar um olhar que perspetiva um mundo que contém muitos mundos,⁴ tal como Cavell vai também sugerindo.

1. Stanley Cavell, “*Prénom: Marie*”, in *Cavell on Film*, ed. William Rothman (Albany, NY: State University of New York Press, 2005), 175-81.

2. Citado em Peggy Polk, “Pope Condemns Controversial *Hail Mary* Film”, *United Press International*, 23 Abr. 1985, <https://www.upi.com/Archives/1985/04/23/Pope-condemns-controversial-Hail-Mary-film/6893483080400> (trad. minha): “distorts and slanders the spiritual significance and historic value and profoundly wounds the religious sentiment of believers and the respect for the sacred and for the figure of the Virgin Mary, who is venerated with such filial love by Catholics and is so dear to Christians.”

3. José Paulo Machado, “*Je vous salue, Marie: Um Olhar Cristão*”, *Comunicação & Cultura* 11 (2011): 115-28.

4. Ver *ibid.*, 121.

1. Completude e Presença

Segundo Cavell, a conjugação da filosofia com o cinema, não é apenas possível, é *necessária*. Por um lado, não é concebível refletir seriamente sobre o cinema fora dos modos de pensar da filosofia. Por outro lado, a filosofia não pode evitar o cinema como tema, como objeto de reflexão. Como veremos, a meditação que o filósofo oferece sobre o cinema é atravessada por dois grandes tópicos relacionados: a completude e a presença do mundo projetado.

O pensamento sobre o cinema marcou desde cedo a obra de Cavell. O filósofo publicou três livros especificamente sobre cinema e um quarto sobre a vida moral que colocou em diálogo vários filósofos com um conjunto de filmes. Para além disso, publicou diversos ensaios dispersos sobre cinema, reunidos na coletânea *Cavell on Film [Cavell sobre Cinema]*.⁵ O primeiro livro, *The World Viewed [O Mundo Visto]*,⁶ data de 1977 e contém um conjunto de reflexões sobre a ontologia do cinema, isto é, sobre o ser do cinema. A segunda obra, *Pursuits of Happiness [Buscas da Felicidade]*,⁷ analisa um género teórico que o filósofo descobriu no cinema clássico americano: a comédia do recasamento. O terceiro volume, *Contesting Tears [Contestar as Lágrimas]*,⁸ é semelhante ao anterior, mas foca-se noutra género teórico: o melodrama de Hollywood da mulher desconhecida. A última publicação, que emparelha contributos filosóficos com obras cinematográficas para refletir sobre o contributo da filosofia e do cinema para a educação dos valores morais, tem como título *Cities of Words [Cidades de Palavras]*.⁹

Em *The World Viewed*, Cavell conclui que o cinema não representa a realidade como a pintura pode representar — em vez disso, projeta a realidade. A diferença ontológica entre o cinema e a pintura, a diferença entre o que é um filme e o que é uma pintura, constitui um dos temas do livro. O ponto de partida é a constatação de que o cinema tem uma base fotográfica, embora nem todas as suas imagens sejam fotográficas. Uma fotografia tem uma relação misteriosa com a pessoa ou a coisa fotografada. Este mistério

5. Cavell, *Cavell on Film*, ed. William Rothman (Albany, NY: State University of New York Press, 2005).

6. Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aumentada (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979).

7. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).

8. Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1996).

9. Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004).

Estudo e Presença

do Cavell, a conjugação da filosofia com o cinema, não é apenas *necessária*. Por um lado, não é concebível refletir seriamente sobre uma das formas dos modos de pensar da filosofia. Por outro lado, a filosofia evita o cinema como tema, como objeto de reflexão. Como a meditação que o filósofo oferece sobre o cinema é atravessada por estes tópicos relacionados: a completude e a presença do mundo

Estudo sobre o cinema marcou desde cedo a obra de Cavell. O autor publicou três livros especificamente sobre cinema e um quarto sobre teatro que colocou em diálogo vários filósofos com um conjunto de temas. Além disso, publicou diversos ensaios dispersos sobre cinema, a coletânea *Cavell on Film [Cavell sobre Cinema]*.⁵ O primeiro livro, *The World Viewed [O Mundo Visto]*,⁶ data de 1977 e contém um estudo e reflexões sobre a ontologia do cinema, isto é, sobre o ser do cinema. A segunda obra, *Pursuits of Happiness [Buscas da Felicidade]*,⁷ trata do gênero teórico que o filósofo descobriu no cinema clássico: a comédia do recasamento. O terceiro volume, *Contesting Tears [Lutando pelas Lágrimas]*,⁸ é semelhante ao anterior, mas foca-se noutra obra: o melodrama de Hollywood da mulher desconhecida. A quarta publicação, que emparelha contributos filosóficos com obras cinematográficas para refletir sobre o contributo da filosofia e do cinema para a cultura, dos valores morais, tem como título *Cities of Words [Cidades de*

The World Viewed, Cavell conclui que o cinema não representa a realidade como a pintura pode representar — em vez disso, projeta a realidade. A diferença ontológica entre o cinema e a pintura, a diferença entre o filme e o que é uma pintura, constitui um dos temas do livro. O ponto de partida é a constatação de que o cinema tem uma base fotográfica, e que todas as suas imagens sejam fotográficas. Uma fotografia tem uma qualidade misteriosa com a pessoa ou a coisa fotografada. Este mistério

Cavell on Film, ed. William Rothman (Albany, NY: State University of New York Press, 2005).
The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, ed. aumentada (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979).

Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).

Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1996).

Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004).

tem a ver com a capacidade de as fotografias deixarem as pessoas e as coisas revelarem-se a si mesmas — o aparato fotográfico e, eventualmente, a encenação cinematográfica, moldam os parâmetros dessa revelação, mas o mais decisivo é o registo automático que o processo fotográfico permite. No entanto, é enganoso dizer, como André Bazin disse,¹⁰ que o automatismo no processo de produção da fotografia satisfaz a obsessão da pintura com o realismo ou que a fotografia nos apresenta as coisas elas mesmas. Se a fotografia satisfizesse um desejo, foi o desejo humano, que se intensificou no mundo ocidental desde a Reforma Protestante no séc. XVI, de alcançar este mundo, de atingir uma individualidade outra, uma individualidade através do que é outro, que nos permita escapar ao isolamento metafísico ao qual a nossa subjetividade nos pode condenar. Nesse sentido, Cavell escreve: “À parte do desejo de individualidade (logo da admissão sempre simultânea da alteridade também), eu não entendo o valor da arte.”¹¹ A verdade é que as fotografias não são mais realistas do que as pinturas. A questão da fotografia é que apenas as coisas e as pessoas que existem no mundo podem ser sujeitas ao deslocamento que a fotografia gera, em que um acontecimento no mundo se torna numa imagem do mundo.

Os objetos e as pessoas que se projetam no ecrã de cinema têm uma existência real. No entanto, não existem agora, no momento da *projeção*, como existiram antes. Por isso, Cavell define o cinema como “*uma sucessão de projeções automáticas do mundo*”.¹² E, como D. N. Rodowick bem lembra, há uma dimensão de provocação nesta definição¹³ — como em muito daquilo que ele avança —, no sentido de ter o propósito de *provocar o pensamento*. Rodowick desenvolve esta ideia, propondo que os eventos digitais, como o denominado cinema digital, sejam descritos como “*um processo de simulação através de interações algorítmicas de informação*”¹⁴ que suscita o controlo ou comando que advém da interatividade, tal como o cinema propicia a visão. Este é um bom exemplo do pensamento que a filosofia de Cavell provoca. Para ele, o papel que a realidade desempenha no cinema torna *o mundo do filme* numa *imagem em movimento do ceticismo* — e ele lembra que do ceticismo não podemos fugir, temos de o reconhecer, porque a possibilidade do ceticismo é interna às condições e ao processo do

10. André Bazin, “Ontologia da Imagem Fotográfica”, in *O que é o Cinema?*, trad. Ana Moura, 2.^a ed. (Lisboa: Livros Horizonte, 1992), 13-21.

11. Cavell, *The World Viewed*, 22 (trad. minha): “Apart from the wish for selfhood (hence the always simultaneous granting of otherness as well), I do not understand the value of art.”

12. *Ibid.*, 72 (trad. minha): “a succession of automatic world projections”.

13. Ver D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 46.

14. *Ibid.*, 140 (trad. minha): “a process of simulation through algorithmic information interactions”.

conhecimento humano. Interrogarmo-nos, e argumentar que nos devemos interrogar, sobre a possível certeza do nosso conhecimento, no entanto, não quer dizer que não possamos conhecer o mundo. Na filosofia de Cavell, há um esforço em encontrar palavras que conduzem ao conhecimento do mundo e da própria pessoa, sempre provisório, sempre em aberto.

Reler *The World Viewed* tendo em conta a questão central da projeção do mundo e da nossa relação cética com essa projeção e com o mundo, torna mais claras as ideias expostas no livro. Tudo se torna mais cristalino quando percebemos a relação entre a elaboração filosófica e a análise crítica da arte cinematográfica na obra de Cavell. Se a sua reflexão sobre o cinema é filosófica, ela é também concreta, ligada a momentos específicos dos filmes. Os seus escritos ligam a arte à filosofia numa mesma busca pela consideração e interpretação da experiência humana e no mundo no qual essa experiência se inscreve. As peças de William Shakespeare e os filmes do cinema clássico de Hollywood que ele analisa refletem sobre a condição humana através dos seus meios próprios. Analisar estas obras, conversar com e sobre elas como sugere Cavell, é uma forma de amar a sabedoria e de a procurar. Por isso, na introdução de *Pursuits of Happiness*, Cavell fala das comédias do recasamento e dos escritos de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, e Sigmund Freud, como parábolas espirituais, narrativas que abrem a possibilidade do reconhecimento da nossa condição existencial, mas também cultural, e dos modos de que dispomos para lidar com essa condição. Uma das intuições de Cavell é a de que os filmes do cinema clássico de Hollywood, tal como as obras-primas do cinema europeu, nos falam sobre a necessidade social da humanidade e a necessidade simultânea de privacidade, ou seja, acerca da procura de uma comunidade onde a individualidade possa ser plenamente realizada. A cultura filosófica europeia, por exemplo, tem sido profundamente influenciada pela tragédia grega como modo de interpretação crítica da condição humana. A farsa é outro modo e encontramos-lo nestes filmes americanos.

Esta linha de pensamento vai levá-lo ao que ele mais tarde denomina como “perfeccionismo moral”,¹⁵ um perfeccionismo emersoniano, sem perfeição, não-teleológico.¹⁶ Trata-se de um processo de raciocínio moral no qual a cultura e o cultivo tem um papel preponderante,¹⁷ de modo a elucidar os

15. Ver, e.g., Cavell, *Cities of Words*.

16. Ver Richard Flathman, “Perfectionism Without Perfection: Cavell, Montaigne, and the Conditions of Morals and Politics”, in *The Claim to Community: Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*, ed. Andrew Norris (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006), 98-127.

17. Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism - The Carus Lectures, 1988* (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1990), xxxii.

to humano. Interrogarmo-nos, e argumentar que nos devemos sobre a possível certeza do nosso conhecimento, no entanto, não que não possamos conhecer o mundo. Na filosofia de Cavell, há o em encontrar palavras que conduzem ao conhecimento do mundo a pessoa, sempre provisório, sempre em aberto.

The World Viewed tendo em conta a questão central da projeção da nossa relação cética com essa projeção e com o mundo, torna as ideias expostas no livro. Tudo se torna mais cristalino quando se trata da relação entre a elaboração filosófica e a análise crítica da arte cinematográfica na obra de Cavell. Se a sua reflexão sobre o cinema é tão clara e concreta, ligada a momentos específicos dos filmes, os critérios ligam a arte à filosofia numa mesma busca pela consideração da experiência humana e no mundo no qual essa experiência se realiza. As peças de William Shakespeare e os filmes do cinema clássico de Hollywood que ele analisa refletem sobre a condição humana através dos seus próprios. Analisar estas obras, conversar com e sobre elas como Cavell, é uma forma de amar a sabedoria e de a procurar. Por isso, na obra de *Pursuits of Happiness*, Cavell fala das comédias do século XVIII e dos escritos de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, e Sigmund Freud, como parábolas e narrativas que abrem a possibilidade do reconhecimento da nossa existência, mas também cultural, e dos modos de que dispomos com essa condição. Uma das intuições de Cavell é a de que os filmes do cinema clássico de Hollywood, tal como as obras-primas do cinema clássico, os filmes que falam sobre a necessidade social da humanidade e a necessidade de privacidade, ou seja, acerca da procura de uma comunidade individualidade possa ser plenamente realizada. A cultura filosófica do cinema, por exemplo, tem sido profundamente influenciada pela tragédia e pelo modo de interpretação crítica da condição humana. A farsa é o que encontramos em nestes filmes americanos.

Esta linha de pensamento vai levá-lo ao que ele mais tarde denomina como "perfeccionismo moral",¹⁵ um perfeccionismo emersoniano, sem perfeição, mas lógico.¹⁶ Trata-se de um processo de raciocínio moral no qual a cultura do cinema tem um papel preponderante,¹⁷ de modo a elucidar os

Cavell, *Cities of Words*.

David Flathman, "Perfectionism Without Perfection: Cavell, Montaigne, and the Conditions of Community", in *The Claim to Community: Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*, ed. by David Flathman (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006), 98-127.

Stanley Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism - The* (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1990), xxxii.

nossos compromissos e zelos. A relação que Cavell estabelece entre o perfeccionismo e o cinema tem a ver com a democratização do perfeccionismo como ideia, um passo necessário para o aperfeiçoamento da democracia. Realizar a democratização do perfeccionismo implica luta, mesmo combate, e é no cinema que essa batalha tem sido travada mais publicamente, por razões que são intrínsecas ao cinema como arte de massas, especialmente ao cinema popular.

O ceticismo e o perfeccionismo são duas formas de abordar a realidade e o seu dever, a completude e a presença. As seguintes frases de *The World Viewed* clarificam estas relações e chamam a atenção para a componente ingenuamente materialista do pensamento de Cavell:

Um mundo completo sem mim que está presente para mim é o mundo da minha imortalidade. Esta é uma importância do cinema — e um perigo. Toma a minha vida como o meu assombro do mundo, seja porque o deixei por amar (o Holandês Voador) ou porque deixei questões pendentes (Hamlet). Portanto, há razões para eu querer que a câmara negue a coerência do mundo, a sua coerência como passado: que negue que o mundo está completo sem mim. Mas há iguais razões para querer que se afirme que o mundo é coerente sem mim. Isso é essencial para o que eu quero da imortalidade: a sobrevivência da natureza a mim. Isso significa que o presente julgamento sobre mim ainda não é o último.¹⁸

Estas foram, originalmente, as últimas palavras do livro. Estão escritas no singular, mas permitem e quase convidam o plural, e propõem uma visão filosoficamente materialista: o mundo não depende de mim para existir, existe independentemente de mim e da minha mente. A fotografia e o cinema confrontam-nos com esta verdade. Um mundo completo sem nós e, em simultâneo, presente para nós é o mundo da nossa imortalidade, argumenta

18. Cavell, *The World Viewed*, 160 (trad. minha): "A world complete without me which is present to me is the world of my immortality. This is an importance of film—and a danger. It takes my life as my haunting of the world, either because I left it unloved (the Flying Dutchman) or because I left unfinished business (Hamlet). So there is reason for me to want the camera to deny the coherence of the world, its coherence as past: to deny that the world is complete without me. But there is equal reason to want it affirmed that the world is coherent without me. That is essential to what I want of immortality: nature's survival of me. It will mean that the present judgment upon me is not yet the last." A menção ao Holandês Voador parece ser feita tendo como referência, não o mito, mas a ópera de Richard Wagner, em que um navegador é condenado por Deus a vagar pelo mar sem pátria como uma assombração. A única forma de se salvar é encontrar uma mulher que lhe seja fiel no seu amor. Encontra-a em Senta, mas não confia nela, não acredita, isto é, não a ama. Lança-se aos mares. Com a nau cada vez mais longe, ela atira-se ao mar tentando unir-se ao seu amado. Por sua vez, o Hamlet mencionado é o Rei Hamlet, não o Príncipe Hamlet, que é a personagem principal da peça escrita de William Shakespeare. Enquanto o seu filho tenta vingar a morte do pai, o Rei Hamlet aparece três vezes como fantasma. Num caso e noutro, Cavell quer salientar a condição espectral das personagens em relação ao mundo que assombra.

Cavell. É também o mundo da imortalidade daquilo que foi registado pelo cinema, como os passos de dança de Fred Astaire e Ginger Rogers em *Top Hat* (1935). Se entendermos o mundo do filme como estando completo sem nós, se o aceitarmos verdadeiramente como mundo, então o mundo que nós assombramos de fora é o *nosso mundo*, o mesmo de onde olhamos, apesar do nosso deslocamento espacial e temporal. Os filmes fazem assim uma promessa. Prometem um modo de mostrar o mundo diretamente, de mostrar aquilo que o mundo é, o seu devir, aquilo que nele acontece. Se sabemos que a natureza nos sobrevive, como o cinema revela, sabemos também que a natureza humana sobrevive e muda e assim vai continuando a sua história — e se reconhecermos isso, não será demasiado tarde para nós.

Há filmes que refletem um entendimento semelhante do cinema e o dão a ver de forma límpida, como *A Paixão de Joana d’Arc* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928), realizado pelo cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer. O instante derradeiro aproxima-se, depois da condenação à morte. Joana está amarrada, prestes a ser queimada, e olha para céu onde vê um bando de pássaros. Cavell diz-nos, na mesma secção final de *The World Viewed*, intitulada “O Reconhecimento do Silêncio”, que “[e]les aguardam na sua liberdade, para acompanhar a sua alma”.¹⁹ Sabendo que estes pássaros lhe vão sobreviver, Joana sabe que a natureza lhe vai sobreviver. Quando as chamas já consomem o seu corpo, ela descobre-se finalmente tão livre como os pássaros que a acompanham.

O deslocamento que o cinema opera através da projeção do mundo cria uma separação que não é um corte ou um isolamento. A separação na experiência do cinema não desmente que somos confrontados com o mesmo mundo que habitamos, ou com um mundo mais semelhante do que dissemelhante. De modo que este afastamento permite-nos considerar precisamente o reconhecimento da nossa situação no mundo que a distância torna mais urgente, ligando-nos ainda mais ao mundo, tornando-nos mais conscientes da nossa existência. Trata-se de uma ideia tão querida a críticos como Serge Daney, de que *os filmes nos olham* tanto quanto nós os olhamos, de que estão “embaraçados nas malhas da nossa história”.²⁰

19. Cavell, *The World Viewed*, 159 (trad. minha): “They are waiting in their freedom, to accompany her soul.”

20. Serge Daney, “O Travelling de Kapó”, trad. João Mário Grilo, in Grilo, *As Lições do Cinema* (Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007), 200.

também o mundo da imortalidade daquilo que foi registado pelo filme. São os passos de dança de Fred Astaire e Ginger Rogers em *Top Hat*. Se entendermos o mundo do filme como estando completo sem o mundo exterior, então o mundo que nós vemos no filme é o *nosso mundo*, o mesmo de onde olhamos, apesar do deslocamento espacial e temporal. Os filmes fazem assim uma promessa: prometem um modo de mostrar o mundo diretamente, de mostrar o mundo como é, o seu devir, aquilo que nele acontece. Se sabemos que o mundo sobrevive, como o cinema revela, sabemos também que a história sobrevive e muda e assim vai continuando a sua história — e se descobermos isso, não será demasiado tarde para nós.

Os filmes que refletem um entendimento semelhante do cinema e o mundo são aqueles que dão a sensação de uma história límpida, como *A Paixão de Joana d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*), realizado pelo cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer. O filme acompanha a trajetória da heroína, desde a condenação à morte. Joana está prestes a ser queimada, e olha para o céu onde vê um bando de anjos. Cavell diz-nos, na mesma secção final de *The World Viewed*, “O Reconhecimento do Silêncio”, que “[e]les aguardam na sua liberdade para acompanhar a sua alma”.¹⁹ Sabendo que estes pássaros lhe vão acompanhar, Joana sabe que a natureza lhe vai sobreviver. Quando as chamam para libertar o seu corpo, ela descobre-se finalmente tão livre como os pássaros e eles a acompanham.

O afastamento que o cinema opera através da projeção do mundo cria uma sensação que não é um corte ou um isolamento. A separação na linguagem do cinema não desmente que somos confrontados com o mesmo mundo que habitamos, ou com um mundo mais semelhante do que pensamos. De modo que este afastamento permite-nos considerar o mundo e o reconhecimento da nossa situação no mundo que a distância cria. É urgente, ligando-nos ainda mais ao mundo, tornando-nos mais conscientes da nossa existência. Trata-se de uma ideia tão querida a críticos e cineastas que Daney, de que *os filmes nos olham* tanto quanto nós os olhamos, diz: “embarçados nas malhas da nossa história”.²⁰

2. Neste Tempo

Para considerar o modo como os filmes se enredam na história humana, vamos comentar em seguida o filme de Jean-Luc Godard e o ensaio de Cavell já referidos. Este exercício abre a possibilidade de pensarmos política, religiosa, e cinematograficamente sobre o mundo. Em “*Prénom: Marie*”,²¹ Cavell toma como objeto *Eu Vos Saúdo Maria*, mas a reflexão estende-se a outras obras de Godard, em particular à longa-metragem anterior, *Nome: Carmen* (*Prénom: Carmen*, 1983). Era o acerto do filósofo americano com o cineasta franco-suíço, depois das críticas que tinha dirigido ao seu cinema alguns anos antes, precisamente em *The World Viewed*.²² Tal como a obra cinematográfica de Godard se foi refazendo, também a obra filosófica de Cavell se foi reelaborando. Neste sentido, ambas as obras são como vastas construções e cruzamentos em expansão.

“*En ce temps là*”, ou seja, “naquele tempo”, é uma expressão bíblica repetida ao longo de *Eu Vos Saúdo Maria* que tanto evoca o passado como se refere ao presente, sugerindo que cada tempo é tão fechado como é aberto. Isto é, “naquele tempo” significa também “neste tempo”. Lemos sempre quando lemos, sem conseguirmos escapar às malhas mais ou menos apertadas da história. É significativo que a narrativa desta obra se desenrole na atualidade, em Genebra, cidade onde Martinho Lutero iniciou o movimento protestante, assim como é relevante a presença da música de J. S. Bach, o grande compositor luterano. Por um lado, o filme lê as Escrituras como um olhar desempoeirado, como se fosse a primeira vez, e é por isso que entrou em conflito com uma tradição que estagnou e não tem abertura para o diálogo cultural. Por outro lado, a sua dimensão iconográfica, melhor dizendo, carnal, é profundamente católica. “Fui criado como um protestante, mas não pratico. Tenho, no entanto, muito interesse no catolicismo”,²³ disse Godard numa entrevista. As instituições católicas não devolveram o interesse. Talvez até vissem nesta declaração mais uma provocação. Como já referi, o Papa João Paulo II juntou a sua voz à de outros católicos para descrever o filme como uma obra claramente desrespeitosa da fé cristã. Mencionei o exemplo de um sinal de que a situação é hoje bem diferente. É uma evidência que a controvérsia esfriou nas décadas posteriores, mas também que as palavras e as imagens do filme mantêm o seu poder desafiante. Por isso, este é um bom

21. Cavell, “*Prénom: Marie*”, in *Cavell on Film*, ed. William Rothman (Albany, NY: State University of New York Press, 2005), 175-81.

22. Ver Cavell, *The World Viewed*, 96-101.

23. Jean-Luc Godard, “Godard in His Fifth Period”, entrevista de Katherine Dieckmann, in *Jean-Luc Godard: Interviews*, ed. David Sterritt (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1998), 169 (trad. minha): “I was raised a Protestant, but I don’t practice. But I’m very interested in Catholicism.”

The World Viewed, 159 (trad. minha): “They are waiting in their freedom, to accompany her

19. “O Travelling de Kapó”, trad. João Mário Grilo, in Grilo, *As Lições do Cinema* (Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007), 200.

momento para contribuir para a discussão do filme a partir do texto de Cavell, numa leitura cruzada.

O filósofo nota que, apesar do seu tom quotidiano, da sua pequenez, *Eu Vos Saúdo Maria* criou um escândalo e que, na verdade, o cristianismo tem sido também um meio de criar um escândalo semelhante ao longo dos séculos, tal como alguma filosofia.²⁴ Trata-se de uma religião escandalosa porque o corpo é nela um elemento central, como mistério, dádiva, e imagem, daí Godard ter dito: “Não sou uma pessoa religiosa, mas sou uma pessoa fiel. Acredito nas imagens.”²⁵ Estas duas frases são relevantes porque ligam a fidelidade à crença, de alguma maneira negando que ele não é religioso. A religião cristã pôs a humanidade a olhar e a ler as manifestações divinas no mundo como iconografia, imagens que dão corpo à presença de Deus. Nessa demanda, suscitou pelo menos duas questões. Há limites para o que o olhar pode desejar? O que acontece ao desejo de Deus quando esses limites são impostos? Se com as imagens se fez teologia visual, a teologia em si mesma abriu um espaço mais amplo para as questões em torno do corpo de Maria. Excluir a púbis desse corpo feminino é falar de um corpo não completo, sem verdadeira existência, apenas com uma representação ideal. No filme de Godard, *Maria* (Myriem Roussel) é, pelo contrário, um corpo-alma, um corpo que, em muitos momentos, está cansado da alma, mas busca o apaziguamento: “Sou a alegria, a que é alegria e não tem de lutar contra ela, nem ser tentada, a não ser ganhar mais uma alegria.” E depois de dizer estas palavras, respira, com a mão sobre a barriga, enchida, esvaziada, enchida, esvaziada — é a imagem do pneuma, o sopro que toma forma na respiração e na vida.

Logo à partida, no cinema de Godard, a questão do corpo de Maria e das suas imagens não pode ser desligada da questão do filme como corpo e das suas imagens. “Não fazer filmes políticos, fazer filmes politicamente” foi um princípio associado ao trabalho do Grupo Dziga Vertov, em que o voluntarismo do comunismo maoísta era transposto para a experimentalismo cinematográfico. “Não fazer filmes religiosos, fazer filmes religiosamente” podia ser outra forma de dizer essencialmente o mesmo. Cavell recorda que nas décadas de 1960 e 1970, Godard foi uma figura fundamental na cena intelectual americana, que estava profundamente dividida no campo político.

24. Cavell cita Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*, trad. M. S. Lourenço, 4.^a ed. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008), 259 (§ 118): “De onde vem a importância da nossa investigação, uma vez que ela parece destruir tudo o que é interessante, isto é, tudo o que é grande e importante?”

25. Citado em Jay Carr, “A Muted Godard Awaits US Bow of *Hail Mary*”, *Boston Globe*, 7 Out. 1985, 28 (trad. minha): “I’m not a religious person, but I’m a faithful person. I believe in images.”

a contribuir para a discussão do filme a partir do texto de Cavell, cruzada.

o nota que, apesar do seu tom quotidiano, da sua pequenez, *Eu Vos Saúdo Maria* criou um escândalo e que, na verdade, o cristianismo tem um meio de criar um escândalo semelhante ao longo dos séculos como alguma filosofia.²⁴ Trata-se de uma religião escandalosa porque é nela um elemento central, como mistério, dádiva, e imagem, e por isso dito: “Não sou uma pessoa religiosa, mas sou uma pessoa fiel. Eu acredito nas imagens.”²⁵ Estas duas frases são relevantes porque ligam a fé à imagem, de alguma maneira negando que ele não é religioso. A obra põs a humanidade a olhar e a ler as manifestações divinas na sua iconografia, imagens que dão corpo à presença de Deus. Nessa obra, levantou pelo menos duas questões. Há limites para o que o olhar pode alcançar? O que acontece ao desejo de Deus quando esses limites são ultrapassados e com as imagens se fez teologia visual, a teologia em si mesma encontra um espaço mais amplo para as questões em torno do corpo de Maria. O corpo desse corpo feminino é falar de um corpo não completo, sem uma existência, apenas com uma representação ideal. No filme de *Eu Vos Saúdo Maria* (Myriem Roussel) é, pelo contrário, um corpo-alma, um corpo que em certos momentos, está cansado da alma, mas busca o corpo. Como diz o texto: “Sou a alegria, a que é alegria e não tem de lutar contra ela, mas a não ser ganhar mais uma alegria.” E depois de dizer estas palavras, com a mão sobre a barriga, enchida, esvaziada, enchida, e a imagem do pneuma, o sopro que toma forma na respiração

partida, no cinema de Godard, a questão do corpo de Maria e das imagens não pode ser desligada da questão do filme como corpo e das imagens. “Não fazer filmes políticos, fazer filmes politicamente” foi um lema associado ao trabalho do Grupo Dziga Vertov, em que o conceito do comunismo maoísta era transposto para a experimentalismo cinematográfico. “Não fazer filmes religiosos, fazer filmes religiosamente” foi outra forma de dizer essencialmente o mesmo. Cavell recorda que em 1960 e 1970, Godard foi uma figura fundamental na cena do cinema americana, que estava profundamente dividida no campo político.

24. Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*, trad. M. S. Cavell (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008), 259 (§ 118): “De onde vem a importância dessa investigação, uma vez que ela parece destruir tudo o que é interessante, isto é, tudo o que é importante?”
25. Carr, “A Muted Godard Awaits US Bow of *Hail Mary*”, *Boston Globe*, 7 Out. 1985, p. 1. “I’m not a religious person, but I’m a faithful person. I believe in images.”

Foi uma época e um lugar que talvez pareçam distantes de *Eu Vos Saúdo Maria* e *Nome: Carmen*, dois filmes com nomes de mulheres no título lançados um a seguir ao outro. Quão distantes? Depende de como se olha para a obra anterior, intui o pensador. Uma hipótese é que quem alinhava com a política militante dos filmes anteriores, com o alistamento da arte ao serviço da política, sentiu uma espécie de recuo, um certo desapontamento, uma aparente evasão da política. Outra hipótese é que quem não se identificava com a postura política de Godard e tenha sentido “o seu ódio por uma sociedade odiosa e exploradora como uma cobertura para a sua frieza e o seu isolamento espirituais”,²⁶ acolheu melhor a suposta mudança redentora destes filmes da década de 1980.

Nestas duas leituras opostas, no fundo, *Eu Vos Saúdo Maria* parece contrapor uma religião totalizadora a uma política totalizadora. Mas talvez não seja nada disto, questiona Cavell. Talvez, *Eu Vos Saúdo Maria* não seja uma evasão da política, mas uma crítica da política ou daquilo a que Godard em determinada altura considerava que era a política. É aqui que o filósofo pergunta se conseguimos suportar o peso das palavras de Karl Marx: “a crítica da religião é o pressuposto de toda a crítica”.²⁷ E o fim de toda a crítica? Nesta pergunta, o fim a que o filósofo se refere não tem o sentido de termo temporal, mas de horizonte permanente — tal como Marx também alude ao pressuposto como fundação e não ao princípio como começo temporal. A possibilidade que Marx e Cavell abrem é a de que o fim seja, precisamente, a *crítica da crítica* — para Godard também. A *crítica da crítica* é a crítica da afirmação de uma posição que permite analisar criticamente outras ideias, idealmente todas as outras ideias, menos aquelas que defendemos. “Este fim é tão fácil de adiar”,²⁸ escreve o filósofo. Este filme de Godard continua uma forma de crítica que já estava presente desde o início da sua filmografia, desta vez enfrentando o problema da sua responsabilidade como artista de um outro modo. O mesmo é dizer que o cineasta não se coíbe de enfrentar este fim. Continua a articular em imagens e em palavras, com o corpo, a humanidade inquieta, a inquietação da humanidade, no limite, a *humanidade como inquietação*. São exigências de todos os tempos à arte e à filosofia, à política e à religião, para as quais nada do que é humano lhes deve ser estranho. *O Livro de Imagem (Le livre d’image, 2018)*, filme pós-digital, confirmaria mais de duas décadas depois que o pulsante gesto humano que faz e organiza as

26. Cavell, “*Prénom: Marie*”, 176 (trad. minha): “his hatred of hateful, exploitative society as a cover for his spiritual coldness and isolation”.

27. Karl Marx, *Crítica da filosofia do direito de Hegel, 1843*, trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus, 2.ª ed. (São Paulo: Boitempo Editorial, 2010), 145.

28. Cavell, “*Prénom: Marie*”, 176 (trad. minha): “This ending is so easy to postpone.”

imagens não basta para explicar o poder irradiante e incandescente que elas têm. É a sua densa (re)leitura ao longo dos tempos que lhes empresta esse poder.

Em *Eu Vos Saúdo Maria*, a personagem feminina procura algo único, entre o basquetebol e a vida, o acaso e a causalidade. Maria descobre a sua singularidade com a graça de Deus, mas a pouco e pouco isso parece-lhe uma maldição. O filme dá a conhecer as limitações da condição moderna e recupera o mistério no coração da existência humana. Por essa razão, Cavell começa o seu texto com esta epígrafe da peça *Tudo Está Bem Quando Acaba Bem*, escrita por Shakespeare:

Dizem que os milagres são passado; e que nós temos as nossas pessoas filosóficas para tornar modernas e familiares, coisas sobrenaturais e sem causa. Daí fazemos ninharias dos terrores, abrigando-nos num conhecimento aparente quando devemos submeter-nos a um medo desconhecido.²⁹

O sobrenatural no cristianismo tem um sentido muito preciso relacionado com a noção de graça, uma oferta à humanidade que a aproxima da vida divina e nela nos deixa participar. Como escreveu o dominicano Herbert McCabe: “Partilhamos a natureza divina, comportamo-nos como Deus, mas não por natureza. Nós podemos fazer o que Deus faz, mas em Deus é natural, em nós não é — chamamos-lhe sobrenatural.”³⁰ Isto quer dizer “que a nossa divindade deve sempre ser uma surpresa, algo eternamente espantoso”.³¹ A dificuldade de Maria tem a ver com esta surpresa, esta luta corpo a corpo, podemos dizer, entre o corpo que ela é e o corpo que ela pode ser. Esta situação conduz, mais uma vez, à dúvida e ao ceticismo.

A epígrafe de Shakespeare fala sobre milagres e vem de uma peça sobre a magia misteriosa, o esforço do casamento, a ironia da identidade humana e o que parece ser a profanação de uma mulher. Também o filme de Godard trata destes temas. Podíamos perguntar, por exemplo: que noção de milagre tem José (Thierry Rode) em mente quando diz, depois de esperar impacientemente no seu táxi por Maria, que eles “não existem”? Cavell afirma que uma resposta a esta pergunta envolve alguma paciência filosófica. Søren Kierkegaard pode ajudar, quando aponta como a humanidade perdeu

29. Citado em Cavell, “*Prénom: Marie*”, 175: “They say miracles are past; and we have our philosophical persons to make modern and familiar, things supernatural and causeless. Hence is it that we make trifles of terrors, ensconcing ourselves into seeming knowledge when we should submit ourselves, to an unknown fear.”

30. Herbert McCabe, OP, *Faith Within Reason* (Londres: Continuum, 2007), 21 (trad. minha): “We do share in the divine nature, we do behave like God, but not by nature. We can do what God does, but in God it is natural, in us it is not — we call it supernatural.”

31. *Ibid.* (trad. minha): “that our divinity must always come as a surprise, something eternally astonishing”.

basta para explicar o poder irradiante e incandescente que elas
densa (re)leitura ao longo dos tempos que lhes empresta esse

Vos Saúdo Maria, a personagem feminina procura algo único,
futebol e a vida, o acaso e a causalidade. Maria descobre a sua
e com a graça de Deus, mas a pouco e pouco parece-lhe uma
filme dá a conhecer as limitações da condição moderna e
mistério no coração da existência humana. Por essa razão, Cavell
o texto com esta epígrafe da peça *Tudo Está Bem Quando Acaba*
por Shakespeare:

que os milagres são passado; e que nós temos as nossas pessoas
cas para tornar modernas e familiares, coisas sobrenaturais e sem
Daí fazermos ninharias dos terrores, abrigando-nos num conhecimento
e quando devemos submeter-nos a um medo desconhecido.²⁹

natural no cristianismo tem um sentido muito preciso relacionado
o de graça, uma oferta à humanidade que a aproxima da vida
a nos deixa participar. Como escreveu o dominicano Herbert
artilhamos a natureza divina, comportamo-nos como Deus, mas
reza. Nós podemos fazer o que Deus faz, mas em Deus é natural,
é — chamamos-lhe sobrenatural.”³⁰ Isto quer dizer “que a nossa
ve sempre ser uma surpresa, algo eternamente espantoso”.³¹ A
de Maria tem a ver com esta surpresa, esta luta corpo a corpo,
ter, entre o corpo que ela é e o corpo que ela pode ser. Esta
luz, mais uma vez, à dúvida e ao ceticismo.

de Shakespeare fala sobre milagres e vem de uma peça sobre
eriosa, o esforço do casamento, a ironia da identidade humana e
ser a profanação de uma mulher. Também o filme de Godard
emas. Podíamos perguntar, por exemplo: que noção de milagre
(Thierry Rode) em mente quando diz, depois de esperar
ente no seu táxi por Maria, que eles “não existem”? Cavell
na resposta a esta pergunta envolve alguma paciência filosófica.
egaard pode ajudar, quando aponta como a humanidade perdeu

vell, “*Prénom: Marie*”, 175: “They say miracles are past; and we have our philosophical
modern and familiar, things supernatural and causeless. Hence is it that we make trifles
cing ourselves into seeming knowledge when we should submit ourselves, to an un-

be, OP, *Faith Within Reason* (Londres: Continuum, 2007), 21 (trad. minha): “We do
e nature, we do behave like God, but not by nature. We can do what God does, but in
n us it is not — we call it supernatural.”

lha): “that our divinity must always come as a surprise, something eternally astonishing”.

contato com o conceito de revelação e o discurso profético e, portanto, está
numa posição religiosa estranha, incómoda, contraditória, de não conseguir
reconhecer e ler os sinais dos tempos, daquele tempo, deste tempo, como
revelação.³² Como bem lembra Cavell, Henrik Ibsen chama “o maior dos
milagres” ao “verdadeiro casamento”³³ em *Casa de Bonecas*, como se a sim-
ples união entre duas pessoas não fosse suficiente para o definir e fosse
necessária uma transformação mútua no interior da vida em casal. *Eu Vos
Saúdo Maria*, como os exemplares das comédias do recasamento que Cavell
analisou, contestam a noção de casamento que se tornou corrente por
moldagem cultural, lançando um desafio ao mundo contemporâneo e até a
quem se diz cristão.

3. Palavras e Histórias

Na medida em que a filosofia se ocupa do pensamento, ela pode ser útil
na busca esforçada de Godard em direção à verdade. Cavell relembra que já
Nome: Carmen avisava que é desadequado entendermos a nossa experiência
a partir de uma divisão clara entre a política e a poesia. Ouve-se nessa obra
uma citação de *As Elegias de Duino* de Raine Maria Rilke³⁴ que evoca, talvez
de uma forma perigosa, certamente arriscada, o terrorismo: “A beleza é
apenas o princípio do terror.” Não será por acaso que Rilke é evocado, dado
que ele tinha uma conceção da dedicação à arte como uma vocação quase
religiosa.

Tal como Cavell, Godard pensa e o seu pensamento provoca o
pensamento. Reflete e continua a refletir, mas de maneira diferente, sobre o
cinema e sobre os filmes, sobre “as condições da sua possibilidade”.³⁵ Isto é,
pensa o cinema ao fazê-lo acontecer. O filósofo considera, no entanto, que há
algo que distingue este filme de outros do mesmo autor. É que, neste caso,
este pensamento não é expresso através das habituais exibições de bastidores
e técnicas e autorreflexões sobre a criação. Possivelmente, porque a questão
que ele suscita — e que retoma de outras maneiras em obras como *Número
Dois* (*Número deux*, 1975) ou *Nova Vaga* (*Nouvelle Vague*, 1990) — é a de
saber se isto é um filme, ou o que significa dizer que isto é um filme, dado
que é distinto de outros objetos aos quais chamamos filmes. Abrirá ou fechará

32. Sobre este tema, ver Steven M. Emmanuel, *Kierkegaard and the Concept of Revelation* (Albany, NY: State University of New York Press, 1995).

33. Henrik Ibsen, *Casa de Bonecas*, trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino (São Paulo: Editora Veredas, 2007), 103.

34. Raine Maria Rilke, *As Elegias de Duino*, trad. Maria Teresa Dias Furtado (Lisboa: Assírio & Alvim, 2020).

possibilidades para outras obras, nomeadamente as de outros cineastas? Esta é uma questão artística que, no contexto das linhas de pensamento lançadas por *Eu Vos Saúdo Maria*, toma contornos existenciais.

Como veremos, Godard observa em Eva (Anne Gautier, não creditada) e no seu professor (Johan Leysen, não creditado) as dificuldades de pensar politicamente. As dificuldades de pensar religiosamente vão surgindo também no filme, como se fossem paralelas, em particular entre o anjo Gabriel (Philippe Lacoste) e Maria, de forma mais intensa na parte final do filme. Gabriel tem algo para lhe dizer, mas quando ela pergunta o que ele quer, ele diz-lhe simplesmente: “Nada. Eu vos saúdo, Maria.”³⁵ Esta frase toma a forma de uma saudação em tom de oração. Cavell não o menciona, mas ouvem-se sinos a tocar, o que sublinha ainda mais o tom solene. Dentro do carro, Maria põe batom vermelho nos lábios.

Cavell vê nesta cena uma sublimada jogada de sedução, porque considera que Maria a vê desta forma. Diria antes que ela pode responder assim, pondo batom, ou não, porque o filme dá a ver a sua hesitação e a sua liberdade. A interpretação dele é que, ao pintar os lábios, ela está a comunicar algo sobre si, mas também sobre Gabriel, sobre quem ele é ao saudá-la. No entanto, não é claro que ela faça esse gesto para Gabriel ou sequer que o faça em resposta ao anjo, pelo menos que esta seja uma resposta a um ato de sedução com outro. O batom acentua os lábios, a abertura da boca que o enquadramento final salienta. É de notar também que, nesta última cena, ela olha para cima, direita, e abre a boca, dois gestos que já tinha feito na cena da anúncio na bomba de gasolina.

Do que se trata aqui é da importância das palavras e das histórias na criação de sequências de pensamento, do sentido que elas dão aos atos de pensar. A voz tem um peso particular no desenvolvimento deste tema. Eva envolve-se amorosamente com o seu professor e diz-lhe: “Reparei que sempre que falo de política, fica em silêncio.” Ele responde: “Sabe, acredito que a política hoje em dia não pode ser mais do que a voz do horror.” O diálogo continua:

Eva: A voz, mas o caminho ou a palavra?

Professor: A palavra do horror, da qual não se pode dizer nada.

A leitura do ensaio de Cavell é a de que a política, pelo menos como a personagem do professor a entende, esvazia a necessidade do comentário ou do pensamento porque é vista como tendo triunfado “sobre a religião, sobre

35. Todas as citações do filme apresentadas em português são traduções minhas.

es para outras obras, nomeadamente as de outros cineastas? Esta não artística que, no contexto das linhas de pensamento lançadas *Saúdo Maria*, toma contornos existenciais.

remos, Godard observa em Eva (Anne Gautier, não creditada) e professor (Johan Leysen, não creditado) as dificuldades de pensar e. As dificuldades de pensar religiosamente vão surgindo filme, como se fossem paralelas, em particular entre o anjo (Philippe Lacoste) e Maria, de forma mais intensa na parte final do filme. Ela tem algo para lhe dizer, mas quando ela pergunta o que ele lhe diz simplesmente: “Nada. Eu vos saúdo, Maria.”³⁵ Esta frase é uma saudação em tom de oração. Cavell não o menciona, mas os sinos a tocar, o que sublinha ainda mais o tom solene. Dentro do filme, ela põe batom vermelho nos lábios.

É nesta cena uma sublimada jogada de sedução, porque considera o filme desta forma. Diria antes que ela pode responder assim, pondo o filme, porque o filme dá a ver a sua hesitação e a sua liberdade. A voz dele é que, ao pintar os lábios, ela está a comunicar algo sobre o filme. É sobre Gabriel, sobre quem ele é ao saudá-la. No entanto, não é ela a fazer esse gesto para Gabriel ou sequer que o faça em resposta ao menos que esta seja uma resposta a um ato de sedução com o filme. Ela acentua os lábios, a abertura da boca que o enquadramento do filme. É de notar também que, nesta última cena, ela olha para cima, para a boca, dois gestos que já tinha feito na cena da anunciação na bomba de gasolina.

Se trata aqui é da importância das palavras e das histórias na frequência de pensamento, do sentido que elas dão aos atos de voz. A voz tem um peso particular no desenvolvimento deste tema. Eva conversa amorosamente com o seu professor e diz-lhe: “Reparei que sempre política, fica em silêncio.” Ele responde: “Sabe, acredito que a política em dia não pode ser mais do que a voz do horror.” O diálogo

voz, mas o caminho ou a palavra?

é: A palavra do horror, da qual não se pode dizer nada.

O ensaio de Cavell é a de que a política, pelo menos como a do professor a entende, esvazia a necessidade do comentário ou do filme porque é vista como tendo triunfado “sobre a religião, sobre

ações do filme apresentadas em português são traduções minhas.

a filosofia, sobre a arte”.³⁶ Sendo assim, não há meio de refletir sobre a política. Só ela resta — e, portanto, nada resta para dizer. O filósofo contempla a possibilidade de que esta seja apenas uma jogada de sedução, outra, desta vez entre o professor e a aluna. Seja como for, não chega a arriscar uma interpretação: sendo assim, então a reflexão intelectual é em si esvaziada de sentido, tornada mero instrumento sedutor. Que o jogo sobre o vazio que esconde o niilismo seja recebido como sedutor é uma constatação crítica que o filme não evita e procura enfrentar.

Como Cavell relembra, a troca de palavras entre Eva e o seu professor tem evidentes semelhanças com a conversa entre a menina sem nome que acompanha Gabriel (Manon Andersen) e Maria na bomba de gasolina:

Menina: Maria, sê pura, sê dura, não procures mais que a tua voz.

Maria: A minha voz? O meu caminho ou o som da minha voz?

Menina: Não te faças de tola. Tenho a tua palavra e tu encontrarás a tua..

Na tradução usada por Cavell, a citação dos diálogos não é rigorosa. Por exemplo, “O meu caminho ou o som da minha voz?” é substituído por “A voz ou a palavra?”. Mas acerta no sentido que sobressai da análise comparativa das duas cenas: “voz”, “som da minha voz”, e “palavra” são empregues como sinónimos. O fundamental talvez seja o eco que se cria entre cada palavra e cada expressão. Eva invoca Maria em vários momentos e assim o filme inverte, embora sem negar, a visão de Maria como a Nova Eva.³⁷ Seja como for, é como se as palavras fossem recebidas por Maria e precedessem a sua voz, o que aparenta pôr em causa a singularidade da sua voz. Eis o caminho que ela percorre: aprendeu a falar com a palavra que a precede, depois encontra a sua voz, o som da sua voz, isto é, a *sua palavra* derivada da palavra original. Por essa razão, Maria fala muito ao longo do filme, interiormente, consigo e com Deus, a voz no fundo de tudo, uma voz que se confunde com o silêncio, talvez o mesmo silêncio que José tem dificuldade em suportar em Maria. Depois do reencontro com José, ela pergunta: “Como podemos aproximar-nos da Sua Palavra a não ser falando-a?” José escuta antes de dizer: “Falamos. E o que falamos, a Palavra, está sempre diante de nós.” A Palavra de Deus está, em simultâneo, atrás e diante de José e de Maria e de cada criatura humana.

36. *Ibid.* (trad. minha): “over religion, over philosophy, over art”.

37. Ver Justin Martyr, “Dialogue with Trypho, a Jew”, trad. Marcus Dods e George Reith, in *Ante-Nicene Fathers, Vol. 1*, ed. Alexander Roberts, James Donaldson, and A. Cleveland Coxe (Buffalo, NY: Christian Literature Publishing, 1885), cap. C, <https://www.newadvent.org/fathers/0128.htm>.

Os nomes das personagens são palavras que carregam e evocam histórias, mas quase todas elas oferecem resistência a vivê-las. É o que acontece com José quando diz que vai saltar para o lago. Maria lembra-lhe que esse não é o papel dele, que o nome dele não é Ofélia. Mais tarde, oferece-lhe o livro *Irmão Francisco* de Julien Green sobre São Francisco de Assis,³⁸ um santo que via Deus na natureza. O nome, aquilo pelo qual somos ou queremos ser chamados e conhecidos, é fundamental na construção e percepção da nossa identidade pessoal. Há sempre um momento em que nos sentimos extraterrestres, como o filme também sugere. “Já que o eu e a linguagem se precedem um ao outro, não há princípio para nós”,³⁹ escreve Cavell. Aparecemos já com um nome e falamos com as palavras já ditas pelas pessoas que nos precederam. Que possibilidade então para que alguém determine como quer ser chamada? É o que Carmen faz. Cavell considera que esta é uma forma salutar de escapar à ideia de que a posição e o posicionamento de um sujeito como membro de uma classe social, ou de um sexo, ou de uma etnia, esgota a sua subjetividade. Outra possibilidade é o que faz Maria: finalmente, aceitar o nome que lhe coube, apropriando-se dele, assumindo-o à sua maneira.

Será que Maria confia na sua inocência e ao mesmo tempo duvida dela, ao não querer ser possuída por um homem, mas por uma ideia, uma palavra? Será que ela se prontifica antes de tudo para participar em algo que tenha significado, algo que seja inesquecível? Cavell nota que, mais uma vez, estes atributos são semelhantes aos da Carmen de Godard. Parecem atributos ligados à filosofia e podemos discutir como é que Maria contorna o ceticismo, através do reconhecimento de que a gravidez aconteceu, mesmo que ela não entenda como. Por isso, ao contrário do que acontece na novela de Heinrich von Kleist, *A Marquesa de O...* (1808), adaptada ao cinema por Éric Rohmer (1976), Maria nunca chega a ficar louca. É certo que a vemos às voltas na cama, abrindo e fechando o corpo, em espasmos, mas é como se se tratasse de um processo de uma alma a tornar-se corpo, como que a desejar conhecer para além de si. Ela deixa de questionar como pode ser possível a sua gravidez, como faz inicialmente a Gabriel, embora continue a estremecer ao pensar por que razão algo assim, que parece tão grandioso mas que o filme torna tão pequeno e íntimo, lhe aconteceu. Esta questão que conduz ao estremecimento, como descreve Cavell, não é apenas dela, mas potencialmente de cada pessoa, de todas as pessoas.

38. Julien Green, *Frère François* (Paris: Gallimard, 1983).

39. Cavell, “*Prénom: Marie*”, 179 (trad. minha): “Since I and language precede one another, there is no beginning to us.”

das personagens são palavras que carregam e evocam histórias, e todas elas oferecem resistência a vivê-las. É o que acontece com Maria que diz que vai saltar para o lago. Maria lembra-lhe que esse não é o nome dele, que o nome dele não é Ofélia. Mais tarde, oferece-lhe o livro *Visco* de Julien Green sobre São Francisco de Assis,³⁸ um santo que vive na natureza. O nome, aquilo pelo qual somos ou queremos ser conhecidos, é fundamental na construção e percepção da nossa identidade pessoal. Há sempre um momento em que nos sentimos deslocados, como o filme também sugere. “Já que o eu e a linguagem se confundem, não há princípio para nós”,³⁹ escreve Cavell. Mas já com um nome e falamos com as palavras já ditas pelas pessoas e cedemos. Que possibilidade então para que alguém determine quem é? Quem é chamada? É o que Carmen faz. Cavell considera que esta é a luta de escapar à ideia de que a posição e o posicionamento de alguém como membro de uma classe social, ou de um sexo, ou de uma cultura, ou da sua subjetividade. Outra possibilidade é o que faz Maria: aceitar o nome que lhe coube, apropriando-se dele, assumindo-o.

Maria confia na sua inocência e ao mesmo tempo duvida dela, ao mesmo tempo possuída por um homem, mas por uma ideia, uma palavra? Será que ela se identifica antes de tudo para participar em algo que tenha significado, que seja inesquecível? Cavell nota que, mais uma vez, estes atributos são os mesmos da Carmen de Godard. Parecem atributos ligados à filosofia e à arte, e a ideia de que Maria contorna o ceticismo, através do ato de que a gravidez aconteceu, mesmo que ela não entenda o que aconteceu, ao contrário do que acontece na novela de Heinrich von Kleist, *Die Olympe* (1808), adaptada ao cinema por Éric Rohmer (1976), Maria não quer ficar louca. É certo que a vemos às voltas na cama, abrindo e fechando o corpo, em espasmos, mas é como se se tratasse de um processo de tornar-se corpo, como que a desejar conhecer para além de si. Ela pergunta-se como pode ser possível a sua gravidez, como faz a personagem de Gabriel, embora continue a estremecer ao pensar por que razão a gravidez parece tão grandioso mas que o filme torna tão pequeno e íntimo o que aconteceu. Esta questão que conduz ao estremecimento, como Cavell nota, não é apenas dela, mas potencialmente de cada pessoa, de todas.

³⁸ *Frère François* (Paris: Gallimard, 1983).

³⁹ *Prénom: Marie*, 179 (trad. minha): “Since I and language precede one another, there is no

4. Corpo e Espírito

Uma das provas da dialética do pensamento de Cavell é o modo como ele revisita o que pensou para voltar a pensar, tal como Godard. *The World Viewed* contém alguns comentários sobre as obras do cineasta francês pós-*O Acossado* (*À bout de souffle*, 1960) que indicam que ele não as via exatamente como críticas radicais da cultura gerada e sustentada pelo capitalismo, como se traíssem a sua manifesta intenção.⁴⁰ Para o filósofo, são antes filmes que utilizam mecanismos estranhos ao cinema, vindos sobretudo do teatro de Bertolt Brecht,⁴¹ sem conseguir justificar ou clarificar a sua posição — já que um artista posiciona-se sempre, mesmo que não tenha consciência disso, mesmo que rejeite posicionar-se, o que é uma forma de o fazer. Cavell relembra também o que Walter Benjamin já tinha concluído: que no cinema, ao contrário do teatro, nunca há uma amálgama entre o ator e uma personagem, porque a relação entre o seu trabalho e o público é mediada por aparelhos e desligada no espaço e no tempo.⁴² Benjamin escreve por isso que “[o] público só se identifica com o mundo do ator na medida em que se identifica com a aparelhagem.”⁴³

Passaram-se mais de duas décadas entre a primeira edição de *The World Viewed* em 1971 e “*Prénom: Marie*”, publicado em 1993 como prefácio de uma coleção de ensaios sobre *Eu Vos Saúdo Maria*.⁴⁴ Cavell dá a entender que talvez parte do que ele descobriu neste filme de 1984 já estivesse nos filmes anteriores. Ele é que pode não ter reparado, vendo Godard como um cineasta certamente inventivo, mas que desprezava formas artísticas que não eram menos inventivas. Ao mesmo tempo, parecia-lhe que o cineasta queria negar a responsabilidade própria da condição do artista que chama determinadas coisas à nossa atenção, propondo-nos que as contemplemos através do seu modo de olhar e de fazer. Como dei a entender em cima, o filósofo considerava que os mecanismos utilizados por Godard lhe pareciam menos uma forma de estranhamento brechtiano face aos eventos filmados e

40. Ver Cavell, *The World Viewed*, 96-100.

41. É de notar, no entanto, que Brecht também trabalhou no cinema e utilizou alguns desses mecanismos em filmes alemães como *Barrigas Geladas* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, 1932), baseado num guião co-escrito por Bertolt Brecht e realizado por Slatan Dudow.

42. Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica (3.ª Versão)”, in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 221-22 (ortografia alterada).

43. *Ibid.*, 222.

44. Maryel Locke e Charles Warren, eds., *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1993).

mais a assunção de uma posição distanciada, tendencialmente indiferente, em relação a esses eventos.

Eis o que Cavell descobriu em *Eu Vos Saúdo Maria*: a questão que ocupa Godard é a de saber se o pensamento (ou o espírito) é representável no cinema, através do modo como um filme consegue projetar o corpo (ou a carne) e um mundo, neste caso, o mundo tal como é visto e habitado por Maria. Como já identifiquei a presença e a importância do pensamento materialista na filosofia do cinema de Cavell, vale a pena pensar no modo como este filme, em especial, coloca a questão da relação entre o corpo e o espírito como não dualista. Sobre isso, Cavell já tinha escrito o seguinte: “A minha atitude é um estado deste organismo preciso; é uma passagem da minha história precisa; uma passagem na qual me posso encontrar, ou adotar, a qualquer momento, não obstante as circunstâncias.”⁴⁵ Na cena em que Maria vai ao ginecologista e ele verifica que ela ainda é virgem e está grávida, ela fala sobre o corpo e a virgindade de uma maneira semelhante, mas mais tensa — e esta tensão é destacada pelo filme. “Ser virgem... deveria ser estar disponível, ou livre, não fazer mal”, diz ela.

Numa passagem do texto sobre *Eu Vos Saúdo Maria*, Cavell tece um breve comentário à peça musical de Bach que serviu de base a Charles Gounod para o seu “Ave Maria”. É uma composição utilizada várias vezes no filme, incluindo na cena da consulta ginecológica, para marcar o seu ritmo, mas também para expressar diversas ideias e sentimentos. O filósofo faz uma leitura da música a partir da experiência do filme, ligando a dimensão espiritual às matérias que o filme trabalha, associando o movimento do espírito à textura dinâmica do som. Ele comenta que esta escolha de Godard convida-nos a pensar que a percepção sobre a relação entre Godard e Gounod e Bach

podem desfocar a percepção de Bach sobre a pequenez, ou a simplicidade. Que esta figuração mínima de C maior no Prelúdio de abertura não é fragmentária, sem faltas. Está intata e aberta, virginal e grávida. (Maria disse, “Ser uma virgem deve significar estar disponível, ou livre. Não ser magoada.”) Branca de assinatura, e as suas dezenas de acidentes ouvidos para serem comovedentemente necessários, a indestrutibilidade do Prelúdio como um campo que gera brincadeiras de criança (cada uma aprendendo a posicionar-se a si mesma naquele inicial, desprotegido, C médio) confirma o seu direito de continuar num par de volumes cujas demandas e possibilidades rodeiam, e

45. Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1979), 398: “My attitude is a state of just this organism; it is a passage of just my history; a passage I might find myself in, or take, at any time, regardless of the circumstances.”

ção de uma posição distanciada, tendencialmente indiferente, em es eventos.

Cavell descobriu em *Eu Vos Saúdo Maria*: a questão que ocupa de saber se o pensamento (ou o espírito) é representável no vés do modo como um filme consegue projetar o corpo (ou a mundo, neste caso, o mundo tal como é visto e habitado por o já identifiquei a presença e a importância do pensamento na filosofia do cinema de Cavell, vale a pena pensar no modo me, em especial, coloca a questão da relação entre o corpo e o o não dualista. Sobre isso, Cavell já tinha escrito o seguinte: “A e é um estado deste organismo preciso; é uma passagem da minha isa; uma passagem na qual me posso encontrar, ou adotar, a mento, não obstante as circunstâncias.”⁴⁵ Na cena em que Maria ologista e ele verifica que ela ainda é virgem e está grávida, ela o corpo e a virgindade de uma maneira semelhante, mas mais tensa nsão é destacada pelo filme. “Ser virgem... deveria ser estar u livre, não fazer mal”, diz ela.

ssagem do texto sobre *Eu Vos Saúdo Maria*, Cavell tece um ntário à peça musical de Bach que serviu de base a Charles o seu “Ave Maria”. É uma composição utilizada várias vezes no ndo na cena da consulta ginecológica, para marcar o seu ritmo, para expressar diversas ideias e sentimentos. O filósofo faz uma úsica a partir da experiência do filme, ligando a dimensão atérias que o filme trabalha, associando o movimento do espí- a dinâmica do som. Ele comenta que esta escolha de Godard a pensar que a percepção sobre a relação entre Godard e Gounod

desfocar a percepção de Bach sobre a pequenez, ou a simplicidade. Que uração mínima de C maior no Prelúdio de abertura não é fragmentária, tas. Está intata e aberta, virginal e grávida. (Maria disse, “Ser uma deve significar estar disponível, ou livre. Não ser magoada.”) Branca inatura, e as suas dezenas de acidentes ouvidos para serem entemente necessários, a indestrutibilidade do Prelúdio como um que gera brincadeiras de criança (cada uma aprendendo a posicionar- mesma naquele inicial, desprotegido, C médio) confirma o seu direito inuar num par de volumes cujas demandas e possibilidades rodeiam, e

Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy (Nova Iorque: Oxford 1979), 398: “My attitude is a state of just this organism; it is a passage of just my history; find myself in, or take, at any time, regardless of the circumstances.”

voltam a rodear, inesgotáveis, o universo das claves maiores e menores. As percepções dos homens parecem, em geral, não conter tanta paciência.⁴⁶

Na sua linguagem muito própria e densa, Cavell chama a atenção para o modo como a música expressa, de forma rigorosa, as singularidades de Maria e da sua percepção — a sua identidade, em resumo. A ideia de um corpo que tem uma alma é tão banal para Maria que ela troca as palavras como se fossem permutáveis, sem perderem a sua diferença, e fala de uma alma que tem um corpo. “Que há em comum entre zero e Maria, o corpo de Maria?”, pergunta Gabriel a José, que não sabe responder. A resposta parece ser: o vazio, mas também a potência desse vazio, prestes a ser preenchido e a gerar vida.⁴⁷ O seu médico ginecologista torna-se impaciente com ela, mesmo tendo provas de que ela diz a verdade, depois de verificar que nela coincidem a virgindade e a gravidez. Cavell escreve que isto

pode ser explicado como ela estando imersa no espírito, um estado que pode ser descrito não como o de um espírito possuindo um corpo mas talvez de um espírito cobrindo o corpo, desta maneira tendo-o — tal como um plano tem riscos, uma pessoa tem premonições, ou uma lagoa tem peixes, ou a mão tem dedos, ou a mente tem montanhas.⁴⁸

O filósofo continua a sua reflexão falando sobre a morte, após sugerir que o médico não tem o conceito de *renascimento*, de morrer e nascer de novo, tão fundamental no cristianismo. A alma, a *pneuma*, o espírito ou a força vital do pensamento estóico, passa a ser a relação vivificadora com Deus. Maria respira fundo com a mão sobre a barriga, visualizando os movimentos do sopro de vida. Aquilo que parte não está necessariamente morto, nem no caso da alma nem no caso de Deus. Nesta reflexão, o filósofo americano refere Friedrich Nietzsche, provavelmente querendo evocar o anúncio da morte de

46. Cavell, “*Prénom: Marie*”, 181 (trad. minha): “may blur Bach’s insight into smallness, or plainness — that this minimal figuration of C major in the opening Prelude is not fragmentary, not lacking; it is intact and open, virginal and pregnant. (Mary said, ‘Being a virgin should mean being available, or free. Not being hurt.’) Blank of signature, and its dozen accidentals heard to be movingly necessary, the Prelude’s indestructibility as a field for generations of child’s play (each learning to position herself or himself at that initial, unprotected, middle C) confirms its right to continue into a pair of volumes whose demands and possibilities circle, and again circle, inexhaustibly, the universe of the major and minor keys. Men’s insights seem in general not to contain such patience.”

47. Sobre isto ver Jean-Marie Dwyer, OP, “Mystery of Emptiness”, *Church Times*, 12 jul. 2013, <https://www.churchtimes.co.uk/articles/2013/12-july/faith/faith-features/mystery-of-emptiness>.

48. Cavell, “*Prénom: Marie*”, 179 (trad. minha): “could be explained as her being immersed in the spirit, a state describable not as a spirit possessing the body but perhaps as spirit enveloping the body, so in this way having it — whether as a plan has risks, or a person has premonitions, or as a pond has fish, or the hand has fingers, or as the mind has mountains.”

Deus que é também o anúncio do seu assassinato pela boca de um louco ou insensato.⁴⁹

“O que é a carne por ela mesma?” Maria parece séria nestas suas especulações. O sentido da sua vida depende delas. Aqui Cavell refere que Wittgenstein considera filosoficamente estimulante a ideia de uma alma *ter* um corpo.⁵⁰ Por um lado, o corpo ter uma alma sugere que no conjunto de corpos que encontramos, alguns deles poderão não ter alma, tais como os que são humanoides ou *zombies*. Por outro lado, a ideia de uma alma ter um corpo tem a ver com aquilo que faz um corpo ser, de facto, *o meu corpo* e da mudança que irá sofrer na minha morte, se me sobreviver. Então, “seria eu que tenho uma alma — ou não”,⁵¹ não o corpo, cogita o pensador. Cavell procura traçar o percurso de Maria: a intimidade dela com ela mesma parece, paradoxalmente, libertar a sua imaginação dos outros, permitindo-lhe chegar a eles sem ultrapassar a distância e a separação deles em relação a ela. “Não escapemos um do outro”, diz ela com a mão na vulva como se a intimidade com o espírito e com o corpo fossem irmãs. Afinal, ela será chamada Mãe de Deus porque o Cristo divino nasce dela. A sua luta é para estar abundantemente viva (*Jo* 10,10), experimentando em antecipação a vida abundante que o seu filho irá trazer ao mundo.

Perto da conclusão, compensa analisar um momento ao qual Cavell não faz alusão. José está de pijama e diz a Maria que quer que o menino seja dele também, assumindo a paternidade. Diz que quer deitar-se e acordar com ela, que é ela que ele quer. Depois de dizer tudo isto, toca intimamente no corpo dela com a mão. Ele aceita Maria, mas também aceita a sua própria história. O braço dele atravessa a imagem na diagonal, com a mão pousada sobre a cabeça dela. Ela está inclinada sobre a barriga. Sobre esta composição visual densa, José conclui: “Então não serei mais do que a tua sombra.” Ora a sombra é produzida por um corpo. Por essa razão, ouvimos a voz de Maria responder em *off*, depois de um corte para o seu quarto, a sua nudez, e a sua solidão: “Mas não é todo o homem a sombra de Deus? Como toda a mulher que ama o seu homem. Quero que a alma seja corpo, e que não se diga que o corpo é alma, já que a alma será corpo.” Como ela explica, não se libertam um do outro como não se libertam de Deus.

49. Ver Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, trad. António Carlos Braga (São Paulo: Editora Escala, 2006), 129.

50. Ver Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*, 353 (§ 283).

51. Cavell, “*Prénom: Marie*”, 180 (trad. minha): “it would be I who have a soul — or not”.

também o anúncio do seu assassinato pela boca de um louco ou

é a carne por ela mesma?” Maria parece séria nestas suas. O sentido da sua vida depende delas. Aqui Cavell refere que considera filosoficamente estimulante a ideia de uma alma *ter*. Por um lado, o corpo ter uma alma sugere que no conjunto de encontramos, alguns deles poderão não ter alma, tais como os que eles ou *zombies*. Por outro lado, a ideia de uma alma ter um corpo em aquilo que faz um corpo ser, de facto, *o meu corpo* e da e irá sofrer na minha morte, se me sobreviver. Então, “seria eu na alma — ou não”,⁵¹ não o corpo, cogita o pensador. Cavell r o percurso de Maria: a intimidade dela com ela mesma parece, nte, libertar a sua imaginação dos outros, permitindo-lhe chegar trapassar a distância e a separação deles em relação a ela. “Não n do outro”, diz ela com a mão na vulva como se a intimidade o e com o corpo fossem irmãs. Afinal, ela será chamada Mãe de e o Cristo divino nasce dela. A sua luta é para estar nte viva (*Jo* 10,10), experimentando em antecipação a vida e o seu filho irá trazer ao mundo.

conclusão, compensa analisar um momento ao qual Cavell não só está de pijama e diz a Maria que quer que o menino seja dele amindo a paternidade. Diz que quer deitar-se e acordar com ela, ele quer. Depois de dizer tudo isto, toca intimamente no corpo não. Ele aceita Maria, mas também aceita a sua própria história. atravessa a imagem na diagonal, com a mão pousada sobre a Ela está inclinada sobre a barriga. Sobre esta composição visual conclui: “Então não serei mais do que a tua sombra.” Ora a duzida por um corpo. Por essa razão, ouvimos a voz de Maria *off*, depois de um corte para o seu quarto, a sua nudez, e a sua s não é todo o homem a sombra de Deus? Como toda a mulher u homem. Quero que a alma seja corpo, e que não se diga que o , já que a alma será corpo.” Como ela explica, não se libertam como não se libertam de Deus.

Nietzsche, *A Gaia Ciência*, trad. António Carlos Braga (São Paulo: Editora Escala,

ein, *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*, 353 (§ 283).

om: Marie”, 180 (trad. minha): “it would be I who have a soul — or not”.

Conclusão

Em *Eu Vos Saúdo Maria*, Godard lê o Novo Testamento no momento em que o filme foi produzido. Toda a leitura é sempre feita no presente, mas convoca várias temporalidades através de palavras e histórias. A partir desta abordagem, o mundo que Maria define e habita é um lugar de radical participação na vida divina, onde até o corpo, sob o risco do escândalo, nela participa. Na 1.^a Carta aos Coríntios, Paulo fala exatamente sobre o corpo como templo do Espírito Santo, recebido por Deus, e que, em virtude disso, é um corpo partilhado entre o humano e o divino (6,19). Maria conclui, depois do espanto e da dor, que a resignação à vontade de Deus seria a resignação a ser amada, o que não faz qualquer sentido. A resignação é sempre triste e ela escolhe a alegria. A síntese mais perfeita do apaziguamento que ela atinge pode ser encontrada nesta frase, dita antes da sequência final do filme: “Sou a alegria, a que é alegria e não tem de lutar contra ela, nem ser tentada, a não ser ganhar mais uma alegria.”

Referências

- Bazin, André. 1992. *O que é o Cinema?*, trad. Ana Moura, 2.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, Walter. 2006. *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Carr, Jay. 1985. “A Muted Godard Awaits US Bow of *Hail Mary*”. *Boston Globe*, 28 (7 Outubro).
- Cavell, Stanley. 2005. *Cavell on Film*, ed. William Rothman. Albany, NY: SUNY Press.
- Cavell, Stanley. 2004. *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley. 1979. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Cavell, Stanley. 1990. *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism - The Carus Lectures, 1988*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley. 1996. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aumentada. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Dancy, Serge. 2007. "O Travelling de *Kapó*", trad. João Mário Grilo. In Grilo, *As Lições do Cinema*, 197-211. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Dwyer, Jean-Marie, OP. 2013. "Mystery of Emptiness". *Church Times* (12 julho). <https://www.churchtimes.co.uk/articles/2013/12-july/faith/faith-features/mystery-of-emptiness>.
- Emmanuel, Steven M. 1995. *Kierkegaard and the Concept of Revelation*. Albany, NY: SUNY Press.
- Flathman, Richard. 2006. "Perfectionism Without Perfection: Cavell, Montaigne, and the Conditions of Morals and Politics". In *The Claim to Community: Essays on Stanley Cavell And Political Philosophy*, ed. Andrew Norris, 98-127. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Godard, Jean-Luc. 1998. "Godard in His Fifth Period". Entrevista de Katherine Dieckmann. In *Jean-Luc Godard: Interviews*, ed. David Sterritt, 167-174. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Green, Julien. 1983. *Frère François*. Paris: Gallimard.
- Ibsen, Henrik. 2007. *Casa de Bonecas*, trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Editora Veredas.
- Locke, Maryel e Charles Warren, eds. 1993. *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Machado, José Paulo. 2011. "Je vous salue, Marie: Um Olhar Cristão". *Comunicação & Cultura* 11: 115-28.
- Marx, Karl. 2010. *Crítica da filosofia do direito de Hegel, 1843*, trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus, 2.ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Martyr, Justin. 1885. "Dialogue with Trypho, a Jew", trad. Marcus Dods e George Reith. In *Ante-Nicene Fathers, Vol. 1*, ed. Alexander Roberts, James Donaldson, and A. Cleveland Coxe, 85-278. Buffalo, NY: Christian Literature Publishing. <https://www.newadvent.org/fathers/0128.htm>.
- McCabe, Herbert, OP. 2007. *Faith Within Reason*. Londres: Continuum.
- Nietzsche, Friedrich. 2006. *A Gaia Ciência*, trad. António Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala.
- Polk, Peggy. 1985. "Pope Condemns Controversial *Hail Mary* Film". *United Press International* (23 Abril). <https://www.upi.com/Archives/1985/04/23/Pope-condemns-controversial-Hail-Mary-film/6893483080400>.
- Rilke, Rainer Maria. 2020. *As Elegias de Duíno*, trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Rodowick, D. N. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 2008. *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*, trad. M. S. Lourenço, 4.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.