

Afinar a nós mesmos: algumas notas sobre *Nossa Música (Notre Musique, J. L. Godard, 2004)*

Aline Magalhães Pinto

Para Alexandra Montes

270

Notre Musique é um desses filmes que me faz perguntar como sou capaz de fazer outra coisa que não seja ver cinema, estar no cinema. Sob seu impacto, escrevi, há alguns anos, um texto chamado “Lances de um encontro porvir” (PINTO, 2009, p. 1-20), ao qual retornarei aqui para reiterar alguns de seus argumentos. Ao mesmo tempo, como novidade em relação a esse primeiro texto, gostaria de apresentar uma hipótese interpretativa a respeito do filme *Notre Musique* e tomá-la como impulso para desdobrar alguns elementos pertinentes aos estudos literários e culturais. O que apresentamos agora, portanto, retoma e desdobra o encanto como impulso e impacto. Como a força de um filme ressoa em nós?

Um caminho para compreender a dimensão do cinema de Godard é a tematização das relações entre texto e imagem, algo perene na produção do cineasta francês que, já nos anos 1970, afirmava: “Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente, em vez de escrevê-los, eu os filmo. Pra mim, a continuidade é muito ampla entre todas as formas de se exprimir. Tudo forma um bloco” (GODARD, *apud* DUBOIS, 2004, p. 251). A extensão e a continuidade entre texto e imagem, ou mais especificamente, entre imagens visuais e imagens verbais – pois, finalmente, é disso que se trata, – será o ponto de partida da reflexão e análise que propomos.

Construído como uma colagem de citações literárias, questões políticas e filosóficas de fontes variadas, e realizado em 2004, *Notre Musique* é, sem dúvida, uma resposta aos ataques de 11 de Setembro e à invasão americana no Iraque, em 2003. Essa resposta é, a um só tempo, antropológica e histórica. Construída por um desejo de questionamento do passado, mas também por uma urgência em compreender o papel antropológico desempenhado pela guerra na sociedade ocidental.

O filme, assim como os imediatamente anteriores a ele (*The Old Place*, 1998 e *Eloge de l'amour*, 2001) são diferentes do estilo que consagrou Godard nos anos 1960. No auge da *Nouvelle Vague*, Godard fez, com maestria, a imagem vibrar a partir do instante e do presente para captar, por meio da produção de realidades cinematográficas, o espírito de uma época (*zeitgeist*). Seus filmes, a partir dos anos 1990, representam um desvio em relação a essa preocupação do cineasta de *À bout de souffle* (1960). Lembrando algo da concepção da história de Walter Benjamin, *Notre Musique* evoca um jogo entre planos passados distintos (a Guerra Civil Americana, o Holocausto, o genocídio dos nativos do Novo mundo, guerra da Bósnia contra a Croácia). A partir dessa composição plural de passado, Godard projeta a possibilidade de se compartilhar um futuro, – possibilidade que aparece, no filme, desafiada pela questão palestina. Ao longo de *Notre Musique*, o jogo entre o visível e o legível, entre o texto e o filme, a imagem e a escrita, cinema e literatura, presente em toda a obra de Godard, é lançado temporalmente de maneira a compor e decompor a relação fundamental entre o “real” e aquilo que lhe escapa. A projeção dos planos recusa a plena simultaneidade espacial, marcante nos filmes dos anos 1960, e passa a reivindicar uma consciência do tempo em que o não-simultâneo emerge, por meio de um processo de desconstituição, questionando o contínuo temporal, dotando o passado de várias nuances de sentido.

A estrutura do filme está indiscutivelmente inspirada pela *La Divina Commedia* de Dante Alighieri, e se divide, portanto, em três reinos: Inferno (uma sequência de 8 minutos em que há uma mistura de imagens cinematográficas e fotográficas, retiradas de arquivos históricos e de arquivos de ficção, ao redor de um tema comum: a violência da guerra); Purgatório (diegese que tem lugar em Sarajevo); e Paraíso (sequência final onírica, irônica e enigmática). A estratégia de criação produz, num duplo movimento, uma fissura no sentido e no tempo da obra: por um lado, com a referência explícita a Dante, o filme se insere na tradição canônica, fazendo suceder ao inferno, o purgatório e a esse, o paraíso, permitindo assim a apreensão de um sentido de direção temporal sucessivo e linear, o que serve como garantia de alguma inteligibilidade. Por outro lado, a forma como Godard monta os reinos não tem a pretensão de impor, ao espectador, a sucessão de maneira necessária e inescapável. Eles estão postos um depois do outro, mas não estão imbricados de forma determinista. O Inferno, o Purgatório e o Paraíso podem advir um do outro porque a nenhum deles se conferiu a capacidade de organizar e definir a partir de si os demais. Ou seja, nenhum desses planos pode se apresentar no presente a ponto de determinar os outros como passado e futuro. Desta forma, a consciência do tempo ganha a forma de uma transgressão à tradição que estabelece um *continuum* temporal. Abrese um tempo para a obra (e na obra, um tempo) no qual o Inferno, o Paraíso, e o Purgatório aparecem como horizonte possível a todo instante. Essa disposição temporal permite que a manipulação das imagens enriqueça as experiências de realidade, provocando, simultaneamente, reflexão e vivência.

O percurso que eu proponho para interpretar *Notre Musique*, sem evidentemente esgotá-lo, compõe-se por 3 pontos:

1. Apontar a forma como Godard utiliza o recurso à citação para fazer aparecer, no reino Inferno, alguns elementos constitutivos da tematização da guerra – temas igualmente caros aos estudos

literários na contemporaneidade: a) violência; b) a questão da testemunha e do sobrevivente; c) o perdão e a memória.

2. Destacar, no reino Purgatório, a cena em que o cineasta aparece, representando a si mesmo. Buscaremos deixar que Godard apresente sua maneira de pensar o procedimento de plano e contra-plano (que é utilizado na composição desse primeiro reino que é o inferno) ao mesmo tempo em que ele argumenta a respeito do que ele entende por *Notre Musique*.

3. A partir desse entendimento, retomar a maneira como o cineasta desdobra o jogo entre plano e contra-plano para criar duas personagens: Olga e Judith. Esse é o cerne da hipótese apresentada aqui: essas personagens representam duas afinações possíveis, dois modos de lidar com a nossa música.

Ponto 1. Inferno.

A primeira parte do filme é uma antológica sequência, em que o deslocamento dos linhas de definição entre real/ficcional é feito – como Godard já havia feito em *Histoire(s) du Cinéma* (1998) –, por meio da conjugação entre vídeos e películas e por meio da combinação de imagens de documentários e filmes ficcionais, como por exemplo *Apocalypse Now* (1979), *Zulu* (1964) e *Kiss Me Deadly* (1955). As imagens são retiradas de seu contexto original e, em seguida, cuidadosamente alojadas de forma a fazer com que a trilha sonora dê o tom e o ritmo da atmosfera criada ali. Em entrevista, Godard conta que esse primeiro momento do filme é dividido em quatro pequenos segmentos: i) momentos das mais diversas guerras que marcaram o século XX; ii) imagens a respeito do arsenal tecnológico bélico, aviões, tanques, navios, mísseis...; iii) populações em fuga e as vítimas de explosões e de execuções; iv) imagens de Sarajevo devastada e de tentativas de superação do desastre.

O jogo entre campo e contra-campo (sobre o qual Godard discorre na palestra que oferece, atuando como si mesmo, no filme)

é o dispositivo técnico mais utilizado para a montagem das imagens. O funcionamento desse dispositivo promove uma continuidade entre dois enquadramentos, por exemplo: a imagem de uma tribo indígena que vem da direita da tela, em seguida, a imagem de um tiro que parte da esquerda, oriundo de uma fonte totalmente diferente. Tudo se passa como se a tribo fosse atingida por aquele tiro. Essas operações se repetem sucessivamente durante os minutos que compõem o reino Inferno. O espectador é então levado a sentir, por meio desse deslocamento um choque resultante da colisão de temporalidades distintas. Esse choque quer tornar visível uma aliança intrínseca entre a história da humanidade e a história da Guerra.

Todavia, para que esse empreendimento se realize, o cineasta precisa recorrer a algo além da metacinética de imagens visuais postas em jogo pela relação entre campo e contra-campo: entram em cena o movimento de citações de imagens textuais.

274

A primeira citação: “Assim, no tempo das fábulas, após as cheias e inundações, homens armados saíram da terra e se exterminaram” – um excerto retirado do *L'Esprit des Lois* (1748), de Montesquieu –, abre o filme remetendo a um passado ancestral e indefinido, num tom certamente irônico, como se fôssemos estar ante a um conto de fadas. A ironia se confirma quando entendemos que Godard recorre a uma obra clássica iluminista em que está elaborado conceitos sobre formas de governo e exercícios da autoridade política que não apenas se tornaram fundamentais para o pensamento político moderno, mas que, igualmente, inspiraram a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, para apontar a violência como constituinte antropológica das formas de convívio social. A relação entre política e força se reitera não somente na produção da ação violenta, mas em sua reprodução exaustiva. Isso é, o reino do Inferno é também o lugar de uma denúncia das maneiras pelas quais, desde as pinturas rupestres aos filmes de Hollywood, o homem reproduz imagens de violência, cuja a potência tem uma origem situada em

um ponto transcendental, além do questionável e discutível, aludido por outra imagem: a do dilúvio. Aqui emerge uma concepção de homem: criatura cuja existência implica em sobreviver a uma violência inominável, que se alimenta de uma força obscuramente situada entre o natural e o sagrado. Em decorrência, esse ser padece de uma sangrenta marca de caráter, que perpetuamente o assombra. Essa verdade confronta o espectador.

A segunda citação amplifica esse desconforto ao afirmar “Eles são terríveis aqui com sua mania de decapitar pessoas. O que me surpreende é que ainda haja sobreviventes». Essa é uma fala da personagem Alice sobre o Reino da Rainha Vermelha, extraída de *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll. Com a citação, Godard recupera da célebre personagem, seu trajeto em direção ao paradoxo, ao absurdo e ao bizarro abrindo espaço para o segundo elemento dessa trama infernal. Ao lado da violência, intestina e inescapável, apresentada pela citação de Montesquieu, emerge a figura do sobrevivente, aquele que, surpreendentemente, ousa não desaparecer e que, por isso, se torna testemunha da força que o atingiu, no sentido que J. Derrida afirma em *Demeure*: isso é, o sobrevivente-testemunha atua como um enclave no qual a singularidade de uma experiência desdobra-se ultrapassando os limites da duração de um evento, destinando-se a permanecer. Não obstante, a violência perpetrada deixa traços profundos e o sobrevivente passa a viver sob a circunstância do ultraje do qual supostamente “escapou” (DERRIDA, 1998, p. 80-85).

A terceira citação é recuperada da oração mais conhecida do mundo cristão: o Pai-nosso. Com essa citação, Godard insere o performativo perdão, sua gravidade, urgência e dificuldade, colocando-o em choque com a hostilidade das imagens. Com isso, traz à tona o dilema ético despertado pela Guerra. Se não fôssemos capazes de perdoar e ser perdoados, eximidos do peso das consequências daquilo que fazemos, nossa capacidade de agir ficaria restrita a um

único ato, do qual jamais nos recuperaríamos. A fórmula cristã ensina a combinar sofrimento e culpa para perdoar, aos outros e a nós mesmos. Nesse sentido, o ato de perdoar conforma-se como a única reação ao ultraje que não é somente uma reação, mas, como lembra H. Arendt, é um tipo de ação que intervém no mundo de modo novo e inesperado, porque não é condicionada pelo ato que a provoca. Perdoar libera tanto quem perdoa, quanto quem é perdoado. Sua função antropológica é desenterrar as relações humanas, preparando o terreno, paradoxalmente, para a possibilidade de novas disputas (ARENDDT, 2004, p. 248-254).

O conjunto dessas três citações textuais, Montesquieu, Carroll e o Pai nosso, se incorpora ao trabalho de fusão entre o real e o imaginário que se dá no jogo entre documentário e cinema e entre campo e contra-campo, postos em movimento pelas imagens visuais. Esse conjunto de imagens textuais e visuais retorna rasurado, não revelando uma indistinção entre ficção e realidade, mas descortinando um traço de ruptura e fragmentação na composição da sequência, cujo efeito de impressão faz ver uma marca intrinsecamente humana: uma cadeia entre violência, sobrevivência –testemunho e perdão. São esses elementos que Godard mobiliza ao longo do filme.

276

Ponto 2. A palestra.

Godard, no papel de si mesmo, ministra uma palestra sobre cinema e imagem, durante o reino Purgatório, em Sarajevo. A escolha não é gratuita. Godard já havia filmado sobre a cidade em 1993 (*Je vous salue Sarajevo*) e em 1996 (*For Ever Mozart*). A história da cidade de Sarajevo tem uma relação íntima com a história da Europa do século XX – seja como palco do estopim da Primeira Guerra, o assassinato do arquiduque Franz Ferdinand, em agosto de 1914, seja como território em disputa nas guerras dos Balcãs na década de 1990. Sarajevo é um dos lugares eleitos por Godard como horizonte de possibilidade de reconciliação, do diálogo e do trabalho da memória.

Para a composição do Purgatório, Godard usa com inventividade várias formas de presentificação do texto e da escrita nas imagens e pelas imagens. Godard faz uso da citação de figuras do imaginário intelectual. Nos diálogos misturam-se textos da filósofa Antonia Birnbaum, do sociólogo Wolfgang Sofsky, e dos escritores Maurice Blanchot e Fiodor Dostoevski – citados na ficha técnica mas velados durante o filme. A essas citações veladas somam-se aquelas que aparecem de múltiplas maneiras na tela: por meio da menção nos diálogos, como é o caso de Hannah Arendt, Kafka, Henri Curiel, Claude Lefort, Racine, Balzac, Bohr e Heinsenberg; pela exibição de capas de livros, como no caso de *Entre nous*, de Levinas, e de *Minuit*, de Julien Green; pela voz do arquiteto Gilles Pecqueux, responsável pela reconstrução da ponte Mostar; ou ainda pela atuação no filme, como acontece com o romancista espanhol Juan Goytisolo, o crítico e ensaísta francês Pierre Bergounioux, o poeta palestino Mahmoud Darwich, e teórico da cultura e autor de teatro francês, Jean-Paul Curnier, além do próprio Godard. A prática da citação aparece como uma repetição com o estabelecimento de uma distância que permite a criação de um sentido diferente no próprio âmbito da semelhança. Um desafio que vai contra uma definição rígida de criatividade e originalidade que cedem lugar ao confisco, à seleção, à acumulação de imagens e textos já existentes. Todas estas citações, retiradas do mundo “real”, perpetraram traços documentários à trama fictícia criando um universo indecível. Como Didi-Huberman chama atenção, em sua recente interpretação sobre Godard em *Passés cites par JLG* (2015), na edição de imagens visuais e textuais, o cineasta esgarça a relação entre imagem e contexto narrativo, mostrando que há algo que no filme que, paradoxalmente, não vemos nos filmes (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 39).

A cena em que Godard dá uma palestra para os alunos da Bósnia configura como discurso a atitude do cineasta em relação à imagem. A lição dada aos alunos nos ensina que ela, a imagem, nasce

e encontra sua condição na supressão dos objetos para revelar o que subsiste no vazio dessa supressão. A imagem é um fundo antes de ser forma. É por isso que a imagem fala a nós, menos sobre um objeto que sobre nós mesmos. Como ausência convertida em semelhança, a imagem nos preserva do movimento que, no mundo cotidiano, nos destrói. Nesse sentido, a imagem deve ser entendida como uma mediação e uma espécie de luz. Ela permite adentrar as “trevas” que nos cercam. A imagem indica a vizinhança ameaçadora de um fora vago e vazio que é o fundo sórdido sobre o qual ela continua a afirmar as coisas na medida do seu desaparecimento. Godard alude à potência da imagem e do imaginário perante o real evocando uma conversa entre Bohr e Heisenberg sobre o Castelo de Elsinore. Por meio da pequena anedota, Godard embaralha as noções de certeza, realidade, imaginário e irrealidade. A potência da imagem – como a lâmpada que pendula, a partir do teto de uma sala, na escuridão – desdobra o mundo. Nesse desdobramento não há uma explicação nem o seu avesso. Mas, por ela, deslumbra-se o outro (semelhante, mas diverso) do mundo. A imagem é uma abertura e por isso ela é, em si, vazia. Godard faz encontrar a metáfora da luz e a metáfora do som, para perguntar aos alunos (e a nós, espectadores): o que vemos quando fechamos os olhos?

Para Godard, a potência da imagem pode brilhar em nossa escuridão por ser esse misto de luz e som, isso é, a potência da imagem é aquilo que entendemos – lembrando da ambiguidade do verbo *écouter*, que agrega os significados de escutar e entender –, mesmo de olhos fechados, revelando uma verdade que possui duas faces.

Ponto 3. Uma ao lado da outra: Judith e Olga.

Judith Lerner é uma jornalista israelense, que divide seu tempo entre Jerusalém e Nova York. Ela está em Sarajevo para tentar convencer o embaixador da França a se encontrar com seu avô, a quem ele havia ajudado a escapar da Gestapo em 1943. O

embaixador, que tem em seu gabinete as fotos de Kafka e de H. Arendt, não dá uma resposta à moça, cujo personagem dá corpo, no filme, às tentativas de diálogo e a seus impasses. Isso é, a tentativa de diálogo esbarra, muitas vezes, no silêncio – mas o ressoa. Godard mostra, por meio da personagem de Judith Lerner que, para que a vida continue, estranhos e inimigos precisam se encontrar. A necessidade do encontro está encenada, no filme, quando Judith e o poeta palestino M. Darwich se veem. Ela em hebraico, ele em árabe, travam uma conversa sem tradução. Ela, fictícia. Ele, real. Ela, judia, ele, muçulmano. O diálogo se faz entre intraduzíveis, as ideias se cruzam sem a pretensão de uma mediação imparcial. No abismo aberto pela construção dessa cena, o que seria apenas um diálogo entre surdos, se transforma não em “uma conversa justa, mas em apenas uma conversa”. Conversação que expõe as arestas não aparadas de um conflito em que a retórica gira em torno daquele que pode convencer como mais-vítima-que-o-outro. Retórica estilhaçada, de um lado e do outro, por uma violência que não é somente injusta ou ilegal. Trata-se de uma violência que visa tornar impossível viver, que trabalha para criar a impossibilidade de ‘habitar’, seja a rica Tel-Aviv ou a arruinada Ramallah, ou Gaza, ou o Líbano, ou a Síria...

Quando o conflito se dá como uma máquina de desfigurar tudo – Paisagem, Língua, Cidade, Religião, Povo –, a resistência, a derrota e a ‘vitória’ não podem ser medidas somente em termos militares. Judith entende isso quando visita a Ponte Mostar, que está sendo reconstruída após ter sucumbido a um bombardeio. Ela traz consigo *Entre nous* de E. Levinas, célebre coletânea de ensaios filosóficos destinados à questão da alteridade. Ao mesmo tempo, pelas palavras entoadas na voz do arquiteto Gilles Pecqueux, responsável pela reconstrução da ponte, as imagens das pedras passam a evocar uma força impassível que representam tanto os «milhares de pedaços do passado» quanto a própria origem da linguagem e função primordial: a comunicação. Finalmente, com a personagem

que lê Levinas, Godard sinaliza a busca por um futuro comum entre os homens. Essa busca não pode simplesmente ignorar a brutalidade da violência, mas deve tornar evidente que ela não é a única via. Se o convívio humano deve não ser pautado pelo uso da força, se podemos buscar formas não-opressoras de lidar com o Outro, é porque podemos ver e dizer o Outro. Fazer da alteridade uma imagem, no sentido que Godard anuncia em sua palestra. Enunciar a diferença não significa pensar um modelo de convivência humana que exclua o conflito, mas estar atento à necessidade e possibilidade de re-fundar, a todo instante, este conflito em bases não-violentas.

280 Olga Brodsky é uma estudante de cinema francesa, residindo em Sarajevo, judia de origem russa. Seu trajeto marca um esgotamento do diálogo e a busca por alternativas. Trazendo à tona a problemática do sacrifício, o suicídio é apresentado pela personagem como único problema filosófico sério. “Quando a casa está em chamas, é absurdo querer salvar os móveis.” A frase expressa o sentimento fatalista de quem não tem nada a perder. O diálogo entre Olga e seu tio, Ramos Garcia (um tradutor) versa em torno do martírio; pendula entre a indignação do tio, que não pode compreender a decisão da sobrinha, e a convicção de Olga. Olga representa o limite da tradução: seu desejo é intraduzível. O suicídio é o ponto máximo do uso da morte como poder. Expressando o modo pelo qual um indivíduo tenta realizar sua vontade acima de todas as coisas, o suicídio celebra a morte como direito de morrer e poder de se matar. Buscando uma abertura – no sentido heideggeriano – e desejando ardentemente a possibilidade da impossibilidade, o indivíduo se entrega ao suicídio e cai numa “armadilha”. Perdendo sua liberdade, ele “descobre”, tarde demais, a impossibilidade da possibilidade.

Partindo da tematização do suicídio pela personagem Olga, Godard aponta que, ao fim, a morte restrita ao poder, seja poder-morrer ou poder-matar, não representa mais do que um esgotamento humano, o apagar de uma chama ou o esvoaçar de um

monte de areia. E, por isso, Olga não se mata. Ela forja a cena de um atentado, num cinema, com a mochila cheia de livros e acaba morta pela polícia israelense. A questão posta de maneira irônica por Godard é: de um lado, falar em martírio para “homens-bomba” é quase um abuso de linguagem, na medida em que é um ato acompanhado pela morte de inocentes. Trata-se mais de um assassinato cometido por um Kamikaze. Do outro lado, há o terror de Estado e suas polícias e as pessoas que observam a vida sendo esmagada por tanques, tratores, escavadeiras, bombas. Mas, o que fazer em relação a Olga? Como pensar o caso da moça, que “ameaça” (a ironia dos livros escondidos na bolsa) a vida de espectadores de cinema, e que é assassinada antes de dizer a que veio, o que trazia consigo, na bolsa; a quem não concedem o tempo da fala, e que por isso mesmo veio decidida a provocar a própria morte? Deixando em suspenso as questões que se levantam em torno de sua ação, Olga se despede do Purgatório e nos leva até o Paraíso.

281

REFERÊNCIAS

- ARENDR, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- DIDI-HUBERMAN. *Passés cites par JLG. L'oeil de l'histoire*. Paris: Minuit, 2015.
- DERRIDA, J. *Demeure, Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PINTO, Aline Magalhães. “Lances de um encontro porvir”. *Eutomia* (Recife), v. II, p. 1-20.