

O que é uma comunidade de cinema?

What is a community of cinema?

César Guimarães

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG e pesquisador do CNPq. É editor da revista *Devires: Cinema e Humanidades*. De 2012 a 2014 foi coordenador geral do Festival de Inverno da UFMG. Sob o lema do Bem comum, as três edições do Festival acolheram as expressões artísticas provenientes das culturas afrodescendentes, indígenas e populares. Atualmente desenvolve a pesquisa “Comunidades de cinema”, com apoio do CNPq e da FAPEMIG.

E-mail: cesargg6@gmail.com

SUBMETIDO EM: 22/02/2015

ACEITO EM: 20/05/2015

DOSSIÊ

RESUMO

A partir da caracterização da comunidade desativada, feita por Jean-Luc Nancy, e das perspectivas de Marie-José Mondzain e Emmanuel Lévinas, este artigo discute como o cinema contemporâneo tem imaginado outras formas de criar a vida em comum ao inventar – com a especificidade de seus recursos expressivos – cenas de dissenso que perturbam o sensível partilhado pelos que vivem junto (segundo a perspectiva de Jacques Rancière). O advento da comunidade como invenção do comum só pode se dar sob o modo da aparição inesperada de formas cinematográficas sempre por criar, indeterminadas e indetermináveis, como demonstramos ao comentar o filme *Nossa música* (2004), de Jean-Luc Godard.

PALAVRAS-CHAVE: Comunidade desativada; Comum; Cinema contemporâneo; Jean-Luc Godard.

ABSTRACT

Based on Jean-Luc Nancy's characterization of the inoperative community, and with the support of Marie-José Mondzain's and Emmanuel Lévinas' works, this article looks into how contemporary cinema – with the specificity of its expressive resources – configures other forms of creating a common life by inventing dissension scenes which disturb the sensible distributed between those who live together (according to Jacques Rancière perspective). Commenting on Jean-Luc Godard's movie *Notre Musique* (2004), we demonstrate that the advent of community as invention of common can only take place as the unexpected appearance of cinematic forms that are always to be created, both undetermined and undeterminable.

KEYWORDS: Inoperative community; Common; Contemporary cinema; Jean Luc Godard.

Conhecer, deslocar-se, sofrer confrontações, evadir-se, prescindir do Poder para poder, afirmar-se, detestar, compreender. A relação direta com o outro dispensa a sublimação. O mais difícil é fazer com que o amor não fra. As forças desencadeadas dominam-nos e atraem-nos com seus enormes peso e estatura, o desconhecido é o único caminho seguro por onde se avança.

Maria Gabriela Llansol

Apontamentos sobre a escola da rua de Namur¹

Sob o forte influxo de uma experimentação em curso, múltipla e descentrada, que elegeu os espaços urbanos – das franjas periféricas ao centro conturbado – como territórios políticos e afetivos de invenção de novas formas de viver junto, os temas do *comum* e da *comunidade* passaram a transitar livremente – desde a primeira década do século 21 – entre ativistas imantados pela potência da multidão (com seu recente rastilho de manifestações e lutas locais em diferentes países) e integrantes de variados coletivos de artistas, filósofos, cientistas sociais, e até mesmo críticos de arte e curadores, como é o caso de Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa, que colocaram a 27a Bienal de Artes de São Paulo sob a égide do texto de Roland Barthes, *Como viver junto* (2006: 53-60). Surgiram, assim, reivindicações novas em torno do vínculo entre estética e política impulsionadas pelo questionamento da divisão entre espaços privados e públicos e pela criação de formas de vida – ocupações, intervenções de coletivos autônomos, lutas pela mobilidade urbana – que confrontam os diversos mecanismos de exclusão e de segregação nas democracias atuais, produzidos e sustentados tanto pelo mercado quanto pelo Estado.

Contudo, a gama de autores convocados para abordar os temas do comum e da comunidade não autoriza nem a sinonímia dos termos por eles empregados nem a equivalência entre as proposições de cada um (embora muitas preocupações partilhadas os aproximem). Sequer os dois termos, *comunidade* e *comum*, podem ser tomados, imediatamente, como coincidentes. Sem descuidar das diferenças entre as matrizes conceituais adotadas por tais autores, este texto vem se juntar aos esforços dos pesquisadores que se perguntam, hoje em dia, pelo modo com que a mediação própria da imagem, em diferentes registros, participa da instituição da comunidade política como “laço social por dar” – para retomar a expressão de Jean-Luc Nancy (2004). Buscamos delinear aqui o quadro conceitual que ampara uma indagação específica, dirigida ao documentário contemporâneo: como ele pode mostrar não só o rosto, mas também os gestos, os corpos e os discursos de todos aqueles que, *incluídos por exclusão* na cena da política – segundo a conhecida expressão de Jacques Rancière (2005) –, alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto e sustentar uma fala em contraposição a uma condição que os reduzia a animais barulhentos?

A política advém “quando aqueles que não tem tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor” (Rancière, 2010, p. 21). A cena sensível da política concerne, portanto, à distribuição e à redistribuição das maneiras de fazer e de ser, e das formas de visibilidade. Se a arte pode repartir de outro modo o comum de uma comunidade,

¹ Na década de 1970, a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, morando na Bélgica, conheceu e participou da experiência da escola fundada por estudantes da universidade de Louvain, destinada a receber os filhos dos estudantes estrangeiros, que ficou conhecida como a Escola da Rua de Namur. É nesse período que ela escreve O livro das comunidades, no qual surgem as figuras de Mestre Eckart, Müntzer, São João da Cruz e Nietzsche, eleitos como questionadores do progresso histórico.

isso ocorre na medida em que ela desestabiliza a distribuição dos lugares e das identidades, dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do barulho. Ela reparte de outro modo a partilha do sensível até então estabelecida. Resta perguntar de quais procedimentos expressivos – e contra quais forças e por meio de quais alianças – o cinema poderia se valer para dar forma ao comum. Para levar adiante essa indagação, com propósitos heurísticos, é preciso enfrentar duas dificuldades constitutivas do problema: a) como invocar e sustentar a figura do comum se a divisão, a desigualdade e a fratura se espalham, com violência e assombro, por toda parte em nossas sociedades? b) como promover as passagens entre um campo de investigação filosófica – centrado especialmente na discussão da ontologia – e a especificidade das formas fílmicas?

Começemos pela primeira das dificuldades: como preservar, na caracterização do comum, o lugar do outro e do heterogêneo? Conforme reivindica Jean-Luc Nancy (2004) – na contramão de certa tradição das ciências sociais –, a sociedade (*Gesellschaft*), essa associação disassociadora de forças, necessidades e signos, “não se ergueu sobre a ruína de uma comunidade” (*Gemeinschaft*) anterior. Ela veio substituir alguma coisa para a qual não temos nem nome nem conceito, e que designava, se comparada ao liame social, tanto uma comunicação mais ampla com os deuses, os animais, o cosmos, os mortos e os desconhecidos, quanto uma segmentação mais profunda que produzia efeitos de solidão, rejeição, reprovação e abandono – escreve Nancy. Longe, portanto, de ser aquilo com o qual a sociedade teria rompido ou perdido, a comunidade é algo que nos concerne – como questão, acontecimento, imperativo – a partir da sociedade em que vivemos (Nancy, 2004, p. 34). É porque fomos aprisionados pelas malhas econômicas, técnicas, políticas e culturais da sociedade em que vivemos que passamos a sonhar com “o fantasma da comunidade perdida”, ressalta o filósofo (Nancy, 2004, p. 35).

A perda da intimidade de uma comunhão, a recusa da imanência absoluta em favor da exposição a um fora, de uma relação com o exterior, com outrem; o não fechamento em um território; a negação da consubstancialidade de um “sangue” ou de uma “terra natal”: esses são os traços constitutivos da comunidade inoperante ou desativada, que não se erige como obra. Comunidade paradoxal, cujo ser-com ou ser-em-comum recusa tanto o motivo de uma interioridade comum concebida como uma fusão quanto um ajuntamento pelo exterior, em favor de uma exposição (ao aberto, aos outros) das singularidades que a constituem (Nancy, 2004, p. 7). Essa outra demanda do comum deve sustentar sua indefinição e indeterminação para “não se converter no pathos ou no ethos de um sujeito comunitário”, como bem resume Rodrigo Silva (2011, p. 24), e abrigar novas modalidades de existência em comum: descentradas, longe de toda unificação e de todos os apelos que clamam pela fusão:

Um *comum* que seja espaço de inclusão ou de abertura ao “desconhecido comum”, um convite à conjunção sem identificação, à existência dada na exterioridade da relação e não na interioridade de uma identificação ou de uma “comunhão”. O *koinon* grego e, posteriormente, o *cum* latino são a pluralidade habilitada que nos constitui intimamente, tanto quanto nos constitui na coexistência na cidade. A coexistência supõe sempre a separação a distância (e mistura o próximo e o distante, o presente e o ausente). (Silva, 2011, p. 24).

Como alerta Nancy, o termo “comunidade” deve ser usado com grande precaução, evitando-se inteiramente as conotações que ele carrega, como as de interioridade, exclusividade e identidade. Ele prefere falar em um “ser/estar-em-comum” ou “ser/estar-

com”, no qual este “com” (o *avec*, em francês, ou o *mit*, em alemão) abre-se a “vários reinos (humano, animal, vegetal, mineral), divididos em singularidades (grupos, ordens, meios, indivíduos, histórias)” (Nancy, 2001, p.145). Comunidade feita de multiplicidades e pluralidades, portanto. A lei do mundo, escreve o filósofo, é a partilha dos muitos mundos de que ele é feito, e que não pode nem integrá-los nem reuni-los pela justaposição. Por partilha entenda-se a exposição de cada existente singular diante da singularidade dos outros: existir é ser exposto, sair da sua simples identidade a si e de sua pura posição para se expor “ao surgimento, à criação, logo, ao fora, à exterioridade, à multiplicidade, à alteridade e à alteração” (Nancy, 2002, p. 176).

Feita essa breve caracterização de outra figura possível da comunidade – que não solicita nem a identificação nem a subsunção das diferenças em um todo – podemos perguntar pelos recursos e operações de que o cinema contemporâneo – e o documentário, especialmente – disporia para dar forma a esse comum, sabendo que as próprias formas cinematográficas são variáveis, atravessadas pelas forças e poderes que constituem a vida social. Como a função mediadora das imagens do cinema poderia vir a constituir o ser-com (*Mitsein*) longe de toda fusão identificadora ou massificante, como reivindica Marie-José Mondzain? Ao retomar as inquietações de Jean-Luc Godard em *História(s) do cinema* em torno “do que pode o cinema”, a autora sublinha que o próprio da imagem é sua capacidade de operar a ligação entre os sujeitos do olhar, mas sustentando, *entre eles e por entre eles* – fazendo valer seu papel mediador – as distinções, os desajustes e as dissensões:

A imagem não é o lugar da reconciliação e da identificação. Ela não é o operador do mesmo, mas o agente do heterogêneo e do desajustado. Ver em conjunto é uma aprendizagem das vizinhanças, uma experiência da hospitalidade a partir de uma separação irreduzível onde se constrói a frágil junção do heterogêneo. A imagem faz surgir uma relação imaginária entre os sítios, entre corpos radicalmente separados, sem que ela própria se revista de dignidade ontológica, sem que possa pretender a qualquer prerrogativa substancial homogeneizadora. (Mondzain, 2011, p. 125).

Segundo a autora, é justamente por ser destituída de estatuto ontológico, oscilando entre a aparição e a desapareição, por não ser nada, a não ser uma pura aparência, domínio da irrealidade, que a imagem pode transformar as relações entre aqueles a quem se destina, vindo a alterar as “situações subjetivantes”, desde que, de um lado, os criadores façam o luto de tudo (sabedores que a imagem não é nada, que ela não diz tudo); e de outro, que os espectadores, mesmo sabendo que ela não é nada ou pouca coisa, não desistam de nela investir sua crença. Entre um e outro, entre o criador e o espectador (ambos tendo feito a renúncia do tudo, mas sustentando ainda o desejo e a crença), a imagem passa, e nesse trânsito, o possível – imprevisto, inesperado – advém. Se as imagens podem criar um comum entre os espectadores é porque ela liga os separados sem preencher a distância que se abre entre eles. Numa frase: só é possível falar em comunidades de cinema se a imagem se tornar instância tanto de partilha quanto de divisão; se ela renunciar às figuras do Tudo e do Uno; se ela abrigar tanto a reciprocidade quanto a cisão entre os que a produzem (como criadores ou atores) e os que a experimentam como espectadores, segundo os termos empregados por Rancière, quando põe o acento no “recorte sensível do comum da comunidade, das formas da sua visibilidade e da sua disposição” (Rancière, 2005, p.26).

Ao analisar o filme *Juventude em marcha*, de Pedro Costa, o filósofo se detém na sequência em que o protagonista, Ventura, pedreiro cabo-verdiano que migrara

para Portugal em 1972, é transportado (pela montagem) para uma visita à Fundação Gulbenkian (em cuja construção ele trabalhara). *A mise en scène* criada por Pedro Costa posiciona Ventura em meio a duas obras de arte: *O repouso durante a fuga para o Egito*, de Rubens, e o *Retrato de homem*, de Van Dyck. Rancière ressalta, no entanto, que essa “intrusão” do pedreiro no mundo das artes excede em muito a figura do “trabalhador espoliado do fruto do seu trabalho” e mostra como o cinema de Pedro Costa cria um jogo complexo de relações de reciprocidade e de não reciprocidade. O gesto político do filme consiste em demonstrar que a *Fuga para o Egito* não é superior à natureza morta formada pela luz que, no barraco habitado pelo pedreiro, ilumina um conjunto de garrafas vazias. A diferença acentuada pelo filme está em outro lugar:

O museu é o lugar onde a arte está fechada nesse quadro sem transparência nem reciprocidade. Lugar da arte avarenta que exclui o trabalhador que o construiu, pois exclui primeiro aquilo que vive de deslocamentos e de trocas: a luz, as formas e as cores moventes, tanto quanto os trabalhadores vindos da ilha de Santiago (Rancière, 2012, p. 153).

Em contraste, a carta recitada por Ventura (dirigida à mulher que ficara em Cabo Verde), criada a partir dos fragmentos de uma carta de trabalhador imigrado (escrita com o auxílio de um escritor público que vende seu serviço para os analfabetos) e de outra, bem conhecida, do poeta Robert Desnos (que a enviara à sua companheira, Youki, já a caminho do campo de concentração de Theresienstadt), cria a reciprocidade entre o analfabeto e o poeta; ela põe em partilha a experiência sensível dos trabalhadores e as palavras do escritor. Nessa arte do cinema de Pedro Costa a forma fílmica se liga à construção de uma relação social, avizinhando-se de outras formas (da vida social) que também se oferecem à partilha: um cinema compartilhável, enfim. No entanto, uma fissura impede que o cinema – mesmo esse feito por Pedro Costa – consiga sustentar a reciprocidade entre os mundos do trabalhador analfabeto e o do poeta, pois a experiência irreparável que se abate sobre os pobres vem separar o indivíduo de si mesmo. Frente a isso, o cinema se lança na criação de uma terceira figura, que não é nem o retrato do ser real nem o quadro imaginário que ampara o personagem de ficção. Caberia ao cinema – reivindicar o autor – tornar-se a “superfície que acolhe a cisão entre retrato e quadro, crônica e tragédia, reciprocidade e fissura” (Rancière, 2012, p. 163).

Inspirados pela formulação de Rancière, denominamos *comunidades de cinema* os diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem parcela na distribuição vigente das parcelas e das ocupações configuradas por uma cena política determinada. Com suas imagens e discursos, isto é, por meio do agenciamento dos componentes de uma *mise en scène* singular, os sujeitos filmados viriam assim a inaugurar o dissenso em uma cena estabelecida. O advento da comunidade como invenção do comum só pode se dar, entretanto, sob o modo de uma incessante demanda de formas cinematográficas sempre por criar, indeterminadas e indetermináveis, abertas em sua destinação. Não há como identificar, de antemão, as cenas de constituição do comum, que só podem existir à medida que são inventadas pelos filmes; não podemos distinguir a priori onde estão as cenas de dissenso que eles inventam; só podemos notar sua aparição imprevista em um campo social e, a partir daí, avaliar a perturbação que introduzem no sensível comum a uma comunidade.

Esse processo envolve não apenas a relação entre quem filma e quem é filmado, mas também a relação com os espectadores, convocados a ver essa cena que se desen-

volve para eles, e que os implica e os interpela. Trata-se, portanto, de ultrapassar a questão do ponto de vista (de onde olhamos e como filmamos), compreendida correntemente sob o modo da enunciação fílmica, para alcançar, duplamente, o lugar do qual olhamos e sob o qual somos olhados, tal como expressa Jean-Louis Comolli, inspirado nas formulações de Jean-Louis Desanti: “O lugar (site) não é somente o ponto do espaço onde posso ver, mas aquele no qual sou visto pelo outro. Ver junto é ver uns aos outros, e não vemos todos a mesma coisa” (Comolli, 2012, p. 175). Ver junto – aos outros e com os outros – nos permite perceber que o mundo não está somente diante dos nossos olhos, mas também atrás da nossa nuca; por isso é preciso contar tanto com o que o outro vê (e que nós não vemos), quanto com aquilo que ele também não vê, igualmente. Estamos sempre em meio às coisas do mundo (longe tanto dos extremos quanto do ponto mediano), e o visível é envolvido pelo invisível e pelo não saber (Mondzain, 2003, p. 59).

A operação de pôr em comum realizada pelos filmes não promove, portanto, nenhum tipo de fusão entre os sujeitos presentes na cena, nenhuma harmonização das diferenças ou comunhão entre os separados, assim como não sutura as identidades divididas nem recompõe os liames esgarçados. As comunidades de cinema dão a ver – como coisa experimentada sensivelmente na forma do filme – as muitas fraturas do comum. Se perguntamos pelos recursos expressivos e pelas operações nos quais o cinema contemporâneo tem investido para criar novas figuras do comum de uma comunidade, a primeira coisa a ressaltar é que não basta que as relações de poder e de sujeição surjam como tema dos filmes; é necessário que eles produzam signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando outras formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo (Guimarães, Guimarães, 2011).

Esse cinema que só pode dar forma ao comum suportando a convivência entre a cisão e a reciprocidade, denominamos, certa vez, “cinema desabrigado”, em uma apresentação realizada no encontro nacional da SOCINE em 2012. Naquela ocasião, ao retomar a intervenção de Eduardo Scorel na Mostra de Tiradentes de 2012², quando o crítico e cineasta caracterizou o cinema no qual ele e sua geração se engajaram como uma casa destelhada e ameaçada pelo desastre, imaginamos que a metáfora da casa poderia ser tomada como possibilidade de pensar um viver em comum que não se fizesse sob a figura do Um; casa destituída de um ponto unívoco de identificação, exposta às forças da vizinhança que a atravessam, aberta ao exterior. Essa casa, que não abriga mais nem os parentes nem os companheiros, não seria a metáfora perfeita para a comunidade desativada? (*désœuvré* – segundo o termo criado por Jean-Luc Nancy). Casa inteiramente aberta, sem moradores exclusivos, hospitaleira para com os visitantes de passagem; sem proprietário ou inquilinos.

Não idealizemos, contudo, nem a casa nem a cidade como espaços comuns. Talvez essa seja uma tarefa demasiada humana para os filmes, que só podem nos oferecer – como marca do nosso tempo – habitações cerceadas ou defendidas, reduzidas a escombros ou construídas com materiais precaríssimos, em meio à paisagem de cidades hostis. Mesmo assim, preservaremos essa relação entre a casa e o exterior, ainda que a violência das guerras ou a intolerância tenham quase aniquilado por completo a possibilidade do território (do) comum ser povoado pelas diferenças. Trata-se de in-

² A intervenção foi posteriormente publicada com o título de “Desabamento e batuque” na revista Piauí. Nela, Scorel retoma o comentário de Jean-Claude Bernardet sobre a morte de Gustavo Dahl. Bernardet diz que sentiu a morte do amigo “como se desabasse o telhado de casa já antiga que ainda consegue se manter de pé, mas cada vez menos”. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque>> Acesso em: 25 maio 2015.

sistir, portanto, na imagem – ela mesma – como lugar coabitado pelas diferenças, sítio da alteridade e da reciprocidade, embora o “nós” da comunidade seja cada vez mais complicado – senão impedido – nas sociedades em que vivemos. Não são poucos os filmes que insistem nesse esforço.

Em *Nossa música* (2004), Jean-Luc Godard retorna a Sarajevo, na ex-Iugoslávia, palco terrível da guerra civil entre sérvios e bósnios (entre 1992 e 1995), para abordar, com os meios do cinema, a difícil questão do *Entre-nós* (título do livro do filósofo Emanuel Lévinas, e que inspira fortemente o filme). Não é a primeira vez que Godard se detém nos conflitos sangrentos e fratricidas da região dos Bálcãs: ele o fizera já em 1993, no brevíssimo *Je vous salue Sarajevo* (montado a partir de sucessivos reenquadramentos de uma conhecida fotografia de Ron Haviv; em *Forever Mozart* (1996) e em *História(s) do cinema* (1988-1998). Sede do Encontro Europeu do Livro em 2003, para qual Godard fora convidado, ao lado de escritores como Alain Bergounioux e Juan Goytisolo, dentre outros, Sarajevo aparece como uma cidade babélica, a exibir as cicatrizes da guerra do final do século XX, habitada por personagens sem lugar. Ressurgida em meio a um momento da história do capitalismo que poderia muito bem ser chamado de infernal – como diria Walter Benjamin –, a cidade vive seu *Purgatório*, após a primeira parte do filme, denominada Inferno, que traz uma impressionante martirologia de imagens (documentais e ficcionais) que exibem os infundáveis desastres e horrores da guerra – para retomar o título da obra de Goya, a que Godard recorre volta e meia, como em *História(s) do cinema*, por exemplo.

À maneira de um duplo, duas personagens nos interessam especialmente em *Nossa música*: “as irmãs espirituais” – como o diretor as designou – Judith Lerner e Olga Brodsky. Os seus gestos, desdobrados e espelhados, prefiguram as dificuldades da imagem dar forma ao comum nos dias de hoje. Para retomar os títulos da segunda e da terceira parte do filme, elas encarnam o Purgatório – das vidas e das imagens – e os apelos possíveis à Redenção. Judith, jornalista israelense, procura o embaixador francês em Sarajevo para lhe entregar uma carta endereçada pelo seu avô. Durante a Segunda Guerra, ele fora abrigado pelo embaixador, à época, estudante da École Normal Supérieure, em Paris. Para enfrentar de outro modo os intermináveis conflitos entre Israel e Palestina, ela lhe apresenta a proposta do avô, que sugere uma conversa – apenas uma conversa – entre homens livres que pudesse selar algum pacto ou acordo em torno da terra, da promessa e do perdão, e que seria publicada sem depender dos jornais. (O jornal israelense Haaretz não a publicaria, certamente...) Cético em seu papel de funcionário do Estado francês, o embaixador lhe devolve as palavras de uma das integrantes do movimento estudantil alemão e católico, Rosa Branca – Egen School, talvez? –, que enfrentou o nazismo e fora decapitada em 1943: “O sonho do indivíduo é ser dois. O sonho do Estado é ser um só”.

Como então liberar a política do comum – e o próprio pensamento – da figura do Um senão por meio daquela conversa infinita – de que nos fala Maurice Blanchot – capaz de sustentar a não relação e recusar a compreensão apropriadora que subsume o diverso no Uno, identifica o diferente e relaciona o outro ao mesmo? (Blanchot, 2001, p. 87). Para entrar na “consideração de outrem a partir da separação” – como quer Blanchot – seria preciso, de saída, dar-se conta dessa “presença que não posso dominar com o olhar” (Blanchot, 2001, p. 101), a que Lévinas denomina Rosto. Onde o olhar se depara com um visível que não se rende à forma aprisionadora, Outrem nos fala, do Exterior, sem que a diferença surja espelhada no idêntico, expropriada por aquele que olha.

Em *Nossa Música*, Judith Lerner conversa com o poeta palestino Mahmoud Darwish. O poeta fala em árabe e Sara Adler, a atriz, em hebreu, mas ela mantém o sentido (a direção) da escuta e acolhe, atenta e afetuosamente, o que outro lhe dirige. A tradução, sempre precária, com o que consegue alcançar dessa não relação, vem como um resto, nas legendas (que Godard hesitou em utilizar). Quando o poeta surge pela primeira vez, de costas, o plano é dominado pelo escuro. E quando aparecem os rostos dos dois interlocutores, Darwish e Judith, evita-se deliberadamente o campo/contracampo, armadilha imagética que dubla o Outro sob a figura do Mesmo. Afinal, nunca existiu verdadeiramente contracampo no cinema, provoca Godard.

Se a verdade tem mesmo duas faces, como menciona o poeta palestino, elas não se complementam como duas metades nem se separam como forças opostas que recuam diante da singularidade de uma e da outra. Outrem nunca ocupou verdadeiramente o contracampo na história do cinema. Se encarregamos as imagens e as palavras de dar forma ao comum, melhor procurar então outras figuras cinematográficas que não o campo/contracampo para tornar visível um espaço habitado por muitas diferenças, irreduzíveis aos binarismos e às dicotomias. Como chama atenção Elias Sanbar, se Mahmoud Darwish se proclama o poeta de Tróia não é simplesmente para contrastar a derrota diante da visibilidade da qual tanto usufruem os vitoriosos, mas para afirmar a potência da experiência da perda, com a qual os palestinos elaboram, cotidiana e incessantemente, sua resistência. “O palestino não é o contracampo do israelense”, afirma Godard, e é por isso que ele põe na boca de Judith as palavras emprestadas de Elias Sanbar, ligeiramente modificadas, quando a jornalista menciona os sonhos de um amigo árabe residente em Haifa (em um *travelling* lateral que passa suavemente pelo retrato de Hannah Arendt): “ele diz que não sonha com o inimigo, mas com ele mesmo. Não com Israel, mas com a Palestina”.

Podemos dizer que Judith Lerner, inspirada pelas palavras de Lévinas – ela folheia e recita trechos de *Entre nós* – e em conversa com o arquiteto Gilles Pêqueux, encarregado da reconstrução da velha ponte de Mostar, procura pela mediação que nos ligaria a Outrem sem expropriá-lo da sua singularidade. Após a imagem de arquivo (extraída da televisão) que mostra a ponte desabando, em razão dos bombardeios que sofrera na Guerra da Bósnia, escutamos a voz do arquiteto, que traduz, para Judith, as palavras da professora em sala de aula, diante do olhar atento das crianças: “é chamada de *O velho*, como se diz de um companheiro ou um pai”. Tendo ainda ao fundo as vozes das crianças que entoam a canção dedicada à ponte, enquanto correm as “águas mais verdes do mundo” – escutamos o barulho da corrente –, no plano seguinte, ouvimos Gilles afirmar que não se trata simplesmente de restabelecer a circulação de turistas entre as duas margens do rio Neretva, mas sim de, ao mesmo tempo, “restaurar o passado e tornar possível o futuro. Combinar o sofrimento com a culpa”. Nessa última frase destaca-se o pensamento de Lévinas, enquanto o plano seguinte traz as mãos de Judith – que folheia o livro do filósofo – e as palavras recitadas pelo arquiteto: “Dois rostos e uma verdade: a ponte”. “Isso me parece difícil”, comenta Judith, para logo indagar: “Se o Rosto simboliza o ‘não matarás’, como fazer um rosto com pedras?”. A pergunta parece combinar a conhecida fórmula de Lévinas – “Estar em relação com outrem face a face – é não poder matar” (2004, p. 32) – e uma inquietante invenção de Godard, verdadeiro motivo que percorre todo o filme, e muito próxima das críticas do filósofo: como alcançar as duas faces da verdade senão ressaltando na mediação

mesma – tome ela a forma da imagem ou da linguagem – entre um e outro, entre nós e os outros, a alteridade que resiste à compreensão aprisionadora, feita em termos lógicos ou conceituais? Como a ponte, que ligaria as duas margens, dois povos (israelenses e palestinos, croatas e muçulmanos) poderia sustentar a mediação (o “entre”) e garantir a alteridade de parte a parte? Nos termos de Lévinas, trata-se de contrapor a “alteridade do Outro homem” – apreendida na relação lógica entre partes ou frações comandadas pela unidade de um Todo – ao caráter absoluto de outrem enquanto tal, refratário a toda síntese, na nudez de seu rosto, exposto a nós, sem conceito, diante de nós como um “interlocutor puro”, e não capturado por uma ideia geral (Lévinas, 2004, p. 236).

Desse modo, às perguntas de Lévinas – “Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas?” – Godard responde afirmativamente, sobretudo quando destaca a dimensão icônica da imagem cinematográfica, sua “presença sensível não mediatizada” (nos termos de Rancière), de valor fenomenológico, mas que não se reduz à unidade do plano (daí a combinação do ícone – em seu aspecto forte de aparição, na vizinhança do sagrado – com a música e o com o texto, recitado ou citado). A reconciliação que Judith tanto busca passa, portanto, pela maneira com que os signos do cinema, combinados, nos fazem face, irredutíveis em sua alteridade, presença manifesta sem conceito, coisa sensível que nos afeta à maneira de um “ritmo impessoal” (desprendido, pois, da relação intersubjetiva)³, como sugere Lévinas (2004, p. 33).

Olga Brodsky, duplo espiritual de Judith Lerner, toma outra direção, e outra decisão, mais enigmática e “sem esperança de retorno” – para lembrar o título do livro de David Goodis que surge nas mãos de um rapaz na terceira e última parte do filme, denominada *Paraíso* (uma ilha vigiada pelos Mariners americanos....). Durante o Encontro Europeu do Livro, Godard ministra sua “lição das imagens”, prossequindo com o programa (desde os anos 1970) de “aprender a ver – e não a ler – as imagens”. Olga assiste à apresentação em que o cineasta – em pessoa –, a certa altura, contrasta a fotografia de 1948 dos israelenses (que, em seus barcos, partem rumo à Terra Prometida, guiados pelo relato bíblico) e dos palestinos (confrontados ao real da sua perda histórica, em meio a uma inundação). “O povo israelense se torna ficção; o povo palestino, documentário”: eis as duas faces da verdade, ou os dois momentos de uma mesma história, distingue Godard. O vaivém dos travellings, que percorrem a pequena audiência, mostra o rosto atento e meditativo de Olga, enquanto o dos outros surge desfocado, embora próximos. Se a verdade tem mesmo dois rostos, não será nem o texto nem o campo-contracampo que conseguirão contrastar a singularidade de um e de outro sem reduzi-los às duas metades lógicas de uma unidade. Diferentemente de Judith Lerner, que procura a reconciliação na exposição recíproca das diferenças, uma diante da outra (na nudez do Rosto, para retomar os termos de Lévinas), Olga se vê diante do inconciliável e opta por um gesto extremo. Tendo sobre o colo as cartelas com os letreiros de *O martírio de Joana D’Arc*, seus olhos e seu rosto ora se abaixam, ora se levantam, enquanto as palavras tomam toda a tela: “E a libertação?/E a vitória?/Isso será meu martírio/Esta noite eu estarei no paraíso”. Inquieta quanto ao “outro mundo”, destituída da esperança que anima a heroína de Dreyer (encontrar o Senhor no Paraíso), ela arrisca o sacrifício em nome da paz.

³ Em uma entrevista, Rancière caracteriza o modo combinado com que Godard trata a imagem, fazendo-a variar entre dois polos: como “autoafirmação da presença sensível” e como “construção linguageira ao infinito”. Cf. Balthazar n. 4, été 2001, p.78-86. Sobre a insistente referência de Godard ao ícone, cf. GUIMARÃES, César. “O projetor e os ícones”, in COUTINHO, Mário Alves, SOUTO MAYOR, Ana Lúcia (org). Godard e a educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 81-96.

Nos minutos finais do filme, Ramos Garcia, tio de Olga, o intérprete que traduzira os escritores presentes no Encontro Europeu do Livro, telefona para Godard, que aparece cuidando das flores do seu jardim. Ramos conta que a sobrinha entrara em um cinema em Telaviv e conclamara aos espectadores que, aqueles que quisessem morrer pela paz, permanecessem na sala. Nenhum deles arriscou esse sacrifício. Esvaziado o cinema, os franco-atiradores não hesitaram e fizeram seu serviço. Na mochila, no lugar de explosivos, Olga só tinha livros. Ao diretor que ministrara a oficina sobre as relações entre ficção e documentário, ela deixara um filme feito com as novas câmaras digitais. (Será que elas poderiam salvar o cinema? – alguém da audiência perguntara ao diretor, que permanecera impassível, em silêncio). As câmaras digitais não salvarão o cinema, nem as imagens salvarão o mundo, que prosseguirá seu curso tortuoso, mas em seus muitos meandros, novas imagens e novas narrativas virão à luz. Afinal, o princípio do cinema não consiste em ir até a luz e apontá-la para nossa noite, como afirmara Godard ao final da lição sobre as imagens? Espessa noite comum de todos, iluminada pela oscilante lâmpada do cinema, que vem nos reanimar e recompor o mundo, entre o real e o imaginado, entre documentário e ficção. (A sequência que antecede à aparição da primeira cartela emprestada ao filme de Dreyer – “E a libertação?” – traz uma luz que balança, como um pêndulo). O filme que Olga teria feito e deixado com Godard poderia ser tomado como uma senha para o “a seguir” que anima toda narrativa, pois o seu fim é apenas provisório, e ela nos promete que um outro narrador surgirá e “será apanhado na espiral sem fim das narrativas que fazem o mundo e que o farão ainda”, como sugere Jean-Louis Comolli. Um outro narrador surgirá para dar continuidade a essa história, como veremos a seguir.

Ernest Pignon-Ernest, que já havia feito o retrato de Mahmoud Darwich em outra ocasião, planejava retribuir a visita que o poeta lhe fizera no seu ateliê em Ivry. A morte, porém, impede o reencontro dos amigos e, quatro anos depois do lançamento de *Nossa música*, o artista viaja à Palestina para fazer com que a imagem do poeta retornasse aos lugares que ele habitou e que ressurgiram em sua poesia, transfigurados, rememorados, redivivos. O pintor cola então o desenho de Darwich, em tamanho natural, nas paredes e nos muros: no jardim do centro cultural Khalil Sakakini, em Ramallah, na esquina de uma rua em Belém, em meio aos destroços de uma casa destruída (assassinada, da mesma maneira que seus moradores, dirá o poeta), na Galiléia, terra natal do escritor, e também no muro que Israel construiu na Cisjordânia. Os desenhos, as imagens de Darwich feitas por Pignon-Ernest vêm habitar o real, *entre nós*, fustigadas pelas forças que compõem e atravessam o território conflituoso no qual israelenses e palestinos habitam, inconciliáveis, irreconciliáveis.

Ao comentar seu processo de criação, Pignon-Ernest diz que procura nos lugares tudo aquilo que os constitui – eventos, experiências ali depositadas, marcas que restam, refúgios de histórias e refugio da história – para neles inscrever um elemento de ficção e transformá-los em espaços poéticos nos quais o contexto antigo passa a conviver com o presente, despertando novas sensações e – poderíamos acrescentar, por nossa conta – recolocando em circulação as significações que sustentam o comum de uma comunidade (Pignon-Ernest, 2010, p. 8).

Sem perder a distância que os separa, a imagem produz um efeito sobre o real, colocando-se na sua orla, e torna-se, ela mesma, espaço coabitado pelos vivos e mortos, conhecidos e estranhos (ou estrangeiros), crianças e adultos, desaparecidos e sobreviventes. Mas, nesse movimento, ela menos funda o comum do que o entrega a uma destinação incerta, em devir, que enlaça, sem fechar, o que se vê e o que não se vê.

Somente assim as imagens podem fazer apelo à comunidade dos espectadores, reunidos sem fusão, preservados os lugares distintos de onde cada um vê, essa “nuca” do mundo que escapa a todos, e que ninguém vê. É desse modo que elas entretecem o liame invisível da comunidade dos que veem juntos, ligados em sua separação, distantes de toda identificação com um corpo único.

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita. A palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. **Corps et cadre. Cinema, éthique, politique**. Lagrasse: Verdier, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis; SORREL, Vincent. **Cinéma, mode d’emploi. De l’argentique au numérique**. Lagrasse: Verdier, 2015.

GUIMARÃES, César. **O projetor e os ícones** in: COUTINHO, Mário Alves, SOUTO MAIOR, Ana Lúcia (org). Godard e a educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. **Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise**. Galáxia n. 22, dez, 2011.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós. Ensaio sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 2004
MONDZAIN, Marie-José (org). Voir ensemble. Paris: Gallimard, 2003.

MONDZAIN, Marie-José. **Nada Tudo Qualquer coisa. Ou a arte das imagens como poder de transformação**. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). A república por vir. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2011.

NANCY, Jean-Luc. **La création du monde ou la mondialisation**. Paris: Galilée, 2002.

NANCY, Jean-Luc. **La communauté désœuvré**. Paris: Christian Bourgois, 2004.

PIGNON-ERNEST, Ernest. **Face aux murs**. Paris: Delpire, 2010.

PONTBRIAND, Chantal; NANCY, Jean-Luc. **Conversaço**. Revista do Programa em Artes Visuais. Trad. Gisele Ribeiro e Glória Ferreira. Salvador/EBA & Rio de Janeiro/UFRJ, ano VIII, n.8, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **Entrevista realizada por Sophie Charlin, Stéphane Delorme et Matthias Lavin**. Balthazar, n° 4, été 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Exo experimental org./Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política**. Devires: Cinema e Humanidades, v. 7, n.2, dez. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
SILVA, Rodrigo. Apresentação (elegia do comum). In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). *A república por vir*. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.