

Lances de um encontro porvir

Aline Magalhães Pinto
Doutoranda em história – PUC-RIO /Bolsista CNPQ

*“Compreender nossa situação no real não é defini-la, mas
encontrar-se numa disposição afetiva. Pensar não é mais
contemplar, mas engajar-se, estar
englobado no que se pensa, estar embarcado
-a acontecimento dramático de ser-no-mundo”
E. levinas*

*“No devido tempo demandaremos o impossível a fim de arrancar dele
A quilo que é possível. No devido tempo as ruas me chamarão sem se desculpar.
No devido tempo terei razão em dizer que
não há histórias...nos tumultos
somente os fantasmas de outras histórias.”
Handsworth Songs*

*“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
Jean-Luc Godard*

Resumo:

Partindo do filme, do diretor Jean-Luc Godard, *Notre Musique* (2004), este texto discute as relações humanas entre poder e ética. Se valendo dos recursos imagéticos e narrativos de Godard, a intenção é tomar o filme como uma abertura ao tempo-espço não sincrônico da troca. No esforço de sustentar este interstício, peço licença para fazer dialogar textos, idéias e imagens. Abusando do sentido lúdico, pretende-se aqui lançar-se num jogo hipertextual, de “peças” bastante distintas, se consideradas em suas características ditas objetivas: época de produção, corrente de pensamento, autores...A idéia é deixar em segundo plano o contexto de produção das obras para enfatizar um possível dialogo entre elas, numa dimensão discursiva, na qual as idéias emergem em uma temporalidade própria, específica; que possibilite pensar suas tangências e incongruências. Esta relação dialógica pressupõe que uma obra não se reduz a uma estrutura coerente, portadora de um sentido unívoco. O que se torna foco é a investigação de polissemias, buscando um resultado menos intersubjetivo e mais intertextual.

Abstract:

Based on the film, from director Jean-Luc Godard, *Notre Musique* (2004), this text discusses the relationship between power and human ethics. Using the imagistic and narratives resources of Godard, the intention is to take the film as an opening to the space-time non-synchronous . In an effort to sustain this in-let me raise a dialogue texts, ideas and images. We intend to launch here in a hypertextual game of "parts" quite distinct, : time of production, of thought, writers . This requires that a work is not reducible to a coherent structure, an unequivocal meaning. What becomes focus is the investigation of polysemies, seeking a result less intersubjective and more intertextual.

Nossa música, *Notre musique* Há pontos de partida, muitos cais. E de onde parto? Quero partir da vontade de um encontro. Um entre tantos outros. Não mais “legítimo” que os demais. Apenas o que foi possível escrever, agora. Aquele que, provisoriamente, se apresenta mais pertinente, porque que me toca; que se construiu ao longo de um caminho de leituras e discussões realizadas em um curso oferecido na pós-graduação em história da UFMG, pela

Prof. Kátia Baggio, em 2005; e que me levou a um filme: *Nossa música* (2004), do diretor Jean-luc Godard. Esse filme não será uma “fonte”, assim como, com este texto não se quer fazer uma “história” do cinema. A pretensão é tão somente dar corpo às inquietudes que brotaram e me perseguem, sem que possa dar a elas uma resposta. Tampouco, o silêncio.

Sem dúvida, “um filme testemunha” (FERRO, 1976. Pp. 202). O que *Nossa música* testemunha? Tentativas de encontros: da escrita e da imagem, da ficção e do real, do Eu e do Outro... É como uma abertura ao tempo-espaço não sincrônico da troca que tomo este filme. No esforço de sustentar este interstício, peço licença para fazer dialogar textos, idéias e imagens. Abusando do sentido lúdico, pretende-se aqui lançar-se num jogo hipertextual, de “peças” bastante distintas, se consideradas em suas características ditas objetivas: época de produção, corrente de pensamento, autores...A idéia é deixar em segundo plano o contexto de produção das obras para enfatizar um possível diálogo entre elas, numa dimensão discursiva, na qual as idéias emergem em uma temporalidade própria, específica; que possibilite pensar suas tangências e incongruências. Esta relação dialógica pressupõe que uma obra não se reduz a uma estrutura coerente, portadora de um sentido unívoco. O que se torna foco é a investigação de polissemias, buscando um resultado menos intersubjetivo e mais intertextual. No hipertexto, os diferentes percursos a serem feitos pelo sujeito interpretante, se constituem como possibilidade desse ser, ao mesmo tempo, criador/receptor de sentido, escolhendo dentre os elementos disponíveis, o que pretende incorporar ao seu trajeto. (MOSCATELI, 2003.Pp48-60)

Neste jogo textual há uma aposta que gira em torno da expectativa de que o filme de Godard seja capaz de criar este espaço-tempo, nem antes, nem depois da escrita e da imagem, mas “além” de ambos, e no intermédio de ambos. Ou seja, aposta-se que *Nossa música* seja capaz de nos levar a este “além”, que nada mais é do que “tocar o futuro de lado de cá”, reinscrever, re-inserir, pelo intermédio, a possibilidade de intervenção no mundo (BHABHA, 1998. Pp. 19 e ss). Porquê sua linguagem evoca uma série de conflitos de força (morte, vida;

luzes, sombras; real, imaginário; vítimas e criminosos; negativo, positivo; vencedores e derrotados...) sem, entretanto, buscar criar sentido invertendo estas dicotomias. O caminho escolhido pelo diretor é mostrar que o movimento e dinâmica entre estes ‘signos’ se faz dentro de fluidos limites. A diferença entre um e outro acaba sendo marcada por desvios e raptos na construção do sentido dado a cada um deles. Não se confere aos elementos de imagem e narrativa uma propriedade ou substância inalienável. A circulação destes signos, sempre histórica e mundana, impede que qualquer termo seja capaz de conter um significado auto-suficiente. (DERRIDA, 1991. Pp. 33-65)

Na contraposição montada pelo cineasta, todos elementos estão inscritos numa cadeia no interior da qual se remetem uns para os outros, num incansável jogo de diferenças. É este jogo que se anuncia na palestra que o diretor, atuando no filme no papel de si mesmo, oferta aos estudantes de cinema, em Sarajevo. Para Godard, o princípio do cinema, de contar histórias, de cruzar texto e imagem é “ ir até a luz, e apontá-la para nossa noite”. É o movimento de ir ao encontro das extremidades, entre luz e sombra, mais do que as próprias extremidades, que compõe a interpretação, o entendimento, e a criação humana: esse movimento ele denomina como nossa música.

Godard, ao longo de sua atividade como cineasta, manteve a escrita organicamente entranhada à suas obras. Para Dubois, Godard nunca deixou de reivindicar, ao mesmo tempo, o amor às palavras e a desconfiança para com elas (DUBOIS, 2004. Pp. 251-255). Ao longo de *Nossa música*, as relações entre o visível e o legível, entre o texto e o filme, a imagem e a escrita, cinema e literatura, são tecidas de maneira a compor, e simultaneamente decompor, a relação fundamental entre o “real” e aquilo que lhe escapa.

Na primeira parte do filme (o Inferno), o deslocamento do real/ficcional se faz pela mistura de imagens documentais com imagens de filmes Hollywoodianos, como por exemplo “Apocalypse Now,” “Zulu” e “Kiss Me Deadly”. Se trata de uma seqüência de dez minutos em que as imagens são retiradas de seu contexto original e, cuidadosamente, alojadas e imersas na

música que dita o ritmo e o tempo da narrativa criada ali. Usando o vídeo como suporte, *Nossa Música* se inicia com imagens disformes, indefinidas, de cores berrantes ou em preto-e-branco. Estes primeiros dez primeiros minutos de filme são divididos em quatro pequenos segmentos. Primeiro: momentos das mais diversas guerras que marcaram o século XX. Segundo: o arsenal tecnológico bélico, aviões, tanques, navios mísseis... Terceiro: populações em fuga e as vítimas de explosões e de execuções. Quarto: imagens de Sarajevo devastada¹. O documentário e a ficção destrincham a violência, a morte, a dor e o sofrimento provocados pela guerra. Os sentidos das várias imagens se chocam, se fundem e nos chocam: então, o efeito de ‘inferno’ está criado.

No Segundo reino, Godard usa com inventividade várias formas de presentificação do texto e da escrita nas imagens e pelas imagens. Ali, nos diálogos, misturam-se textos da filósofa Antonia Birnbaum, do sociólogo Wolfgang Sofsky, e dos escritores Maurice Blanchot e Fiodor Dostoevsky, de maneira que conferir a autoria do roteiro a Godard se torna uma tarefa não óbvia.

O recurso utilizado é a citação. A prática da citação aparece como uma repetição com distância crítica, que permite a criação de um sentido diferente no próprio âmago da semelhança. Desta forma, a citação surge como um desafio que vai contra uma definição rígida de criatividade e originalidade. A suposta ficção de um indivíduo criador cede lugar ao confisco, à seleção, à acumulação, e a repetição manifesta de imagens e textos já existentes. Várias noções se põem em causa: autenticidade, autoria, criação e unidade. O enfraquecimento destes pilares da interpretação moderna dá vazão a uma infinita riqueza de sentidos, que acentuam as fraturas do indivíduo que produz, e daquele que “vê” a obra. Os sujeitos, ‘criador’ e ‘receptor’, se percebem múltiplos, difíceis de localizar, provisórios, limitados².

¹ Cf: http://imagem_em_movimento.blogspot.com/2004/12/godard-do-inferno-ao-paraso.html

² O marco teórico escolhido para encetar Godard foi Roland Barthes. Assim, para citação: “As referências dadas assim não são de autoridade, mas de amizade”. Não invocam garantias, lembram por uma espécie de saudação dada de passagem, o que seduziu, o que convenceu, deu por um instante, uma satisfação. IN: Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso* Rio de Janeiro: F. Alves, 1988. Pp. 5.

Nesse terreno, em que já se tornou muito difícil ter certeza de alguma coisa, Godard faz uso da citação de figuras³ do imaginário intelectual. As citações acontecem de maneiras múltiplas durante o filme: por meio da menção nos diálogos, como é o caso de Hannah Arendt, Kafka, Henri Curiel, Claude Lefort, Racine, Balzac, Bohr e Heinserberg; da evocação pela exibição de capas de livros, como no caso de *Entre nous*, de Levinas, e de “*Minuit*”, de Julien Green; a voz do arquiteto Gilles Pecqueux, responsável pela reconstrução da ponte *Mostar*, ou ainda da participação como personagens que atuam 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. Todas estas citações, retiradas do mundo “real”, deveriam conferir ao filme um caráter de documentário, ao se misturar à trama de personagens fictícios criam um universo onde o que é real e o que é ficcional se torna indecível⁴.

Deste indecível desponta um Paraíso? Um paraíso? A parte final do filme Godard começa quando a personagem Olga Brodsky tenta escapar da multiplicidade caótica em que vive, dos estilhaços de um conflito que persiste. É possível? O paraíso surge em continuidade à imagem do jardim da casa de Godard, no momento em que ele acaba de receber uma notícia sobre Olga. Desdobra na cena a imagem de um éden zelosamente cercado pelos *marines* estadunidenses. Neste reino, as imagens ganham contornos difusos, produzindo um efeito de paz, e ao mesmo tempo de estranheza. Pessoas, jovens e alegres, se divertem, num “clima” de férias eternas. Há muita luz, claridade que se conjuga com poucas falas. Tudo parece tão perfeito, silêncio que assusta. Mais um livro aparece, e de seu título, um presságio: *Sans espoir de retour*. Do Paraíso, portanto, não se escapa. Resta saber do que se trata tal lugar. Mais a frente,

³ Figura é uma fração de discurso. Deve ser entendida no sentido ginástico ou coreográfico, como um gesto do corpo captado na ação, e não no repouso; as figuras são aqui evocadas naquilo é possível imobilizar do corpo tensionado, do movimento de seu pensamento. Cf. Barthes, Roland. Op. Cit. Pp. 1

⁴ Os indecíveis são ‘ferramentas’ para desconstrução de cânones filosóficos e literários (e aqui também, cinematográficos) porque negocia e confunde o ato da interpretação, que provoca sobretudo um efeito de descentramento. Cf. Santiago, Silvano. *O silêncio o segredo Jacques Derrida*. In: Márgenes, Revista de cultura, n. 5, 2004. Pp: 4-11.

solicitando e invertendo a cena bíblica da expulsão do paraíso, um homem (um soldado?) oferece uma fruta à Olga. A beira da praia, a voz feminina narra “era um dia bonito, claro. Dava pra ver muito longe, mas não de onde Olga partiu”. E depois de tudo, o que é que acontece? Qual acontecimento se destrincha quando o filme acaba?

Uma trama nunca se oferece por completo. Puxar um de seus fios, contar uma história, implica em lidar com o fato de que não é possível abarcar o todo. Arriscar-se a narrar é antes de tudo lidar com a incompletude, com a incerteza. “Os escritores não sabem do que dizem” afirma Pierre Bergounioux, no filme. Para ele, da mesma forma como Homero não sabia nada sobre a guerra que narra, nós também não sabemos de coisa alguma. A legitimidade do feito narrado está em causa há quase o mesmo tempo em que o homem se pôs a contar histórias, pelo prazer de reconhecer as formas do tempo vivido.

A inquietude que marca a narrativa desde sempre, hoje assume a forma de uma dupla perda de certezas: a certeza de poder representar a identidade como nacional; e a certeza de poder narrar uma história com princípio, meio e fim. (SANTIAGO, 2004.).

Em *Nossa música*, entre línguas e religiões diferentes, cada voz procura seu espaço de expressão nessa babel multi-cultural de Sarajevo, criando um espaço ‘híbrido’, onde “cada criatura é dotada de uma série de identidades”: Olga Brodsky é uma estudante de cinema francesa, residindo em Sarajevo, judia de origem russa. Judith Lerner é uma jornalista israelense, que divide seu tempo entre Jerusalém e Nova York. O tradutor, Ramos Garcia, é um judeu egípcio, de mãe judia sionista, e pai comunista, que descobriu ser “francês” cumprindo serviço militar em Israel. Juan Goytisolo é um espanhol que vive que Marrocos, e é o típico “intelectual público”, viaja por todo o mundo, ativista de causas sociais, e escreve artigos para grandes jornais espanhóis. Henri Curiel, judeu egípcio, foi militante comunista internacionalista, acusado de terrorismo, e morto em Paris; Darwish nasceu em *Al-Birwah*, perto de *Akka* (Galiléia). Sua aldeia foi atacada pelos sionistas e os habitantes levados para outros lugares. Aos sete anos, fugiu para o Líbano. Um ano depois, retornou à

Palestina, onde encontrou sua aldeia totalmente arrasada. Um assentamento israelense ocupava-lhe o lugar. Foi para Moscou, para o Cairo, para a França, e entrecortou sua vida entre o estrangeiro e a Palestina. Estas experiências de desenraizamento se entrecruzam na trama do filme todo o tempo, tendo como ponto-chave o aeroporto, marcado pela interrogação, visível e incontornável, trazida pelo deslocamento: é uma experiência enriquecedora e não trágica, ou implica uma tristeza essencial, que jamais pode ser superada?

A segunda certeza quebrada, a da continuidade narrativa, leva o narrador a reconsiderar a temporalidade e o sentido da obra. No filme, Godard remete, ao dividir a trama em seus três reinos, à obra clássica de Dante Alighieri, *A divina Comédia*. Ao fazer esta remissão, o autor usa uma estratégia de criação que produz, num duplo movimento, uma fissura no sentido e no tempo da obra: por um lado, ele 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. Por outro lado, a forma como ele monta os reinos não tem a pretensão de impor a sucessão necessária e inescapável entre eles. Eles estão postos um depois do outro, mas não há a intenção de imbricá-los de maneira absoluta. O inferno, o purgatório e o paraíso justapõem-se como possibilidades de advir um do outro. Nenhum dos reinos é capaz de organizar e definir a partir de si os demais, ou seja, não pode ser presente a ponto de determinar os outros como passado e futuro.

Desta forma, como um sentido transgressor à tradição que estabelece um *continuum* temporal, abre-se um tempo para a obra (e na obra, um tempo) no qual o inferno, o paraíso, e o purgatório aparecem como possibilidades a todo instante. O tempo não é configurado a partir da intervenção humana. Isto porque o ‘ser’ do tempo é criação e devir (REIS, 1994). A lógica temporal (passado, presente, futuro) não aparece como realidade dada, irreversível. Surgem possibilidades de efetivação de sentido, nessa outra duração que não estabelece uma separação hierárquica ou espacializada entre o reino presente (aquele que se

vê agora) e os demais. Os fluxos de intensidades permitem criar várias interações entre os reinos além da sucessão.

Pensar o tempo enquanto hesitação e devir significa uma distensão do sentido para além de suas próprias bordas. Para Maffesoli, na atualidade, o linearismo da história e do contar histórias fez-se substituir por uma espiral poli-cromática que apresenta um aspecto polissêmico, não progressista. Escapando da lógica do dever-ser, as vivências se apresentam como ensaio-erro: sem projeto, sem finalidade definida; revelando-se, no cotidiano, perpassada por múltiplas efervescências, temores de diversas ordens, anomalias inomináveis e nomadismos diversos. (MAFFESOLI, 2003)

O risco deste jogo é perder-se em tantas e variadas remissões, rastros, movimentos e possibilidades. Quando tudo aparece fluido demais, o grande risco é se abandonar numa letárgica inércia diante de tamanha transitoriedade, de tanta instabilidade. É um problema que ultrapassa os limites epistemológicos e chega a um expoente ético que se deve enfrentar. (GRAMMONT, 2001).

Exposta a aposta, e assumido o risco, pode então o jogo começar.

“Sem conceder a si mesmo um pouco de animismo, é quase insuportável ouvir vítimas sem sentir raiva ou asco pelo ponto a que chegaram, conosco ou apesar de nós”
Jean-Paul Curnier

“Quando tudo termina, nada mais é como antes. A violência deixa marcas irreparáveis. O ultraje do extermínio é indelével. A confiança no mundo que o terror aniquila é irreparável. O Sobrevivente não é só Outro, de é um outro”
C. Maillard

“A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida.”
Vinícius de Moraes

E de onde parto? Quero partir da vontade de um encontro. Mas qualquer encontro? Como regra, devemos tentar nos desviar da imagem deste ‘encontro’ toda vez que ela se destinar a mascarar a violência e a dominação. (CANCLINI, 2003). O fenômeno e a experiência do encontrar de um com o Outro, que também é sempre uma descoberta, não se reduz à formulação de uma ideologia que valorize híbridos e mestiços. O encontro a ser evitado é aquele que apenas produz o Outro silencioso, a quem se confere uma diferença radical, e logo se impõe um mutismo. O encontro onde o outro não pode falar por si é a tentativa de redução do diferente ao mesmo, não de troca, mas de submissão. Esta face do ‘encontro’ não pode ser ignorada, por mais que em nenhum momento da história tal redução possa ter sido total, visto que, pela natureza e complexidade das relações humanas, sempre algo escapa (SAID, 2003. 61-73).

Há mais desencontros que encontros pela vida. Lidar com a alteridade têm sido um problema que fascina e atormenta. Por que? As outras pessoas são fonte de permanente contingência. Como algo que desconhecemos ou estranhamos, esse *outro* é a unidade organizadora do Eu, reconheço que sou como o outro me vê. O outro, como unidade de suas experiências, como vontade, e como paixão, vem organizar minha experiência. Ele é externo, e fundamental. Como lidar com ele? Se o Outro é o inferno, e não podemos sair dele, o que fazer? (SARTRE, 1997)

Voltemos ao filme para pensar as três dimensões, os três reinos, não como uma sucessão, mas como proposto acima, uma justaposição, que simula diversos caminhos para construir a relação humana. Muito mais do que uma mera reprodução, simular evoca aqui que os dispositivos de criação de Godard, por deslocar a distinção entre real e imaginário, permitem que a manipulação das imagens enriqueçam as experiências de realidade, não provocando apenas reflexão, mas também vivência. (OLIVEIRA, 2005. 114-127)

Vamos passear por estes caminhos. A voz narra “Assim, no tempo das fábulas, após as inundações e o dilúvio, homens armados surgiram da terra, e se exterminaram...” O inferno

são os outros, e não podemos deles abrir mão. Um caminho é sempre o ódio, a violência. A tentação de oprimir até aniquilar aquele que é fonte de minha angústia. A mola deflagradora da violência é o desejo. O homem é desejo: desejo mimético, que precisa do Outro, de experimentar a ameaça do outro. A racionalização plena do desejo é impossível. Logo, a violência é intestina, e estará sempre a disposição como alternativa para lidar com a alteridade. Não se limita ao uso da força física, mas a possibilidade ou ameaça de usá-la. Associa-se à idéia de poder: possibilidade de imposição da minha vontade sobre outrem. A violência não é uma sobrevivência da barbárie, algo que será eliminado num futuro plenamente racional (GIRARD, 1990). Se assim, a supressão do Outro pelo Eu é inescapável?

A voz continua “O que me espanta é que ainda haja sobreviventes”. Sim, há sobreviventes. Por um lado, o fantasma da possibilidade do inferno, da guerra, assombra todo tempo. Em “*Nossa música*” as menções a este ‘fantasma’ aparecem como as ruínas de Sarajevo, seus cemitérios repletos de jovens, a presença do exército da SFOR⁵. Por outro lado, pululam tentativas de se afastar dele, de fazer o caminho até o Outro de uma forma diversa. Como veredas abertas, surgem no filme, encarnadas na trama narrativa, o apelo de Juan Goytisolo nas ruínas da biblioteca, o esforço de Judith Lerner para reunir o avô judeu e o embaixador da França em Sarajevo, ou ainda a provocação de Godard em sua palestra, ao insinuar um paralelo entre o holocausto e a situação palestina por meio da comparação das fotos de judeus e muçulmanos, e também a reconstrução da ponte *Mostar*. Tais situações, no filme, atuam performaticamente, como registro e empenho em construir as relações humanas de maneira não violenta.

A busca por formas não violentas de convivência entre os homens 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

⁵ Força Estabilizadora (Stabilization Force SFOR) em serviço na Bosnia -Herzegovina . Sobre a atuação das forças da OTAN, na região dos Balcãs, Cf: <http://www.nato.int/sfor/organisation/mission.htm>, <http://diplo.uol.com.br/2006-01,a1222>.

não-opressoras de lidar com o Outro, é porque podemos ver e dizer o Outro. Enunciar a diferença não significa pensar um modelo de convivência humana que exclua o conflito, mas estar atento a necessidade e possibilidade de re-fundar, a todo instante, este conflito em bases não-violentas (ARENDT, 2005).

Ao ver e ao dizer a diferença concilia-se no Eu o “homem-fronteira” e o “homem-memória”, para traçar o contorno das formas identitárias no movimento de uma história, num percurso que é sempre tenso, perturbador, que leva aos limites do que nos é próprio, é próprio ao humano. O homem- fronteira avança determinado, desloca os limites do Eu, conquista novos espaços e delimita novos marcos. O homem-memória registra, cuida, se apegando aos sinais, traços e experiências vivenciadas. São duas faces desta ‘viagem’, movimento do olhar que busca o outro para encontrar a fronteira de si próprio, e a partir desta experiência construir a memória de um Eu e de um Outro (HARTOG, 2004) .

No filme, este é o papel não apenas da viagem até Sarajevo, que coloca os personagens num lugar que, por não pertencer a nenhum deles, põe em suspenso as identidades, como o de tudo o que acontece em Sarajevo, no reino Purgatório: trajetos percorridos entre várias alteridades. Na base destes trajetos, a língua, na qual habita e se refugia a memória, e que marca a singularidade, a fronteira de cada identidade. Na enunciação do Outro, no movimento de ver e dizê-lo, aparece a tradução como operação fundamental, e em referência a esta importância surge a personagem do tradutor Ramos Garcia, na trama do filme. ‘Habitante’ de várias línguas, hebraico, russo, francês, espanhol e português, Ramos Garcia adota a França como pátria, e é para o francês, e em francês que entende e faz entender a diversidade.

Entre as várias línguas que aparecem no filme, surge uma costura, a figura do tradutor, que negocia e transporta a diferença, ao mesmo tempo em que marca o corte, a distância entre elas. Ela funciona, como lembra Hartog, como um corte-sutura: ela nomeia o outro, classifica-o, domina-o. O Homem se diz em vários sentidos, em diversas línguas, mas é, no caso, em francês que ele é enunciado. Ao privilegiar um dos significados, entre tantos que um termo

pode ter, a tradução tende a anular o jogo das significações e a apagar as demais faces do traduzido. A tradução é a operação por excelência da retórica da alteridade, e na medida em que tende a transportar o outro ao mesmo, deve sempre estar em suspeição.

Mas se é fato que a tradução pode apenas mascarar a inabilidade em tratar o diferente como diferente, se ela marca uma vontade de compreender que visa antes transformar o outro no mesmo, contudo, ela não é capaz de evitar um gesto de mediação que provoca a abertura do abismo da transição. É nesse abismo aberto que se atinge o que se entende por cinema como *Complô*, se consolidando como “lugar onde o possível se prolifera, e onde a alternativa tem seu lugar” (PIGLIA apud REIS,1999. PP. 18.) É assim que surgem os ‘índios-vermelhos’, nas ruínas da biblioteca, ou na ponte em reconstrução. Falando em inglês, e ainda que não sejam entendidos, eles clamam, à beira do abismo, pelo direito de existir ainda que apenas como memória, após terem sido nomeados, distorcidos e exterminados. (HARTOG,2004.WOLFF,2004)

Os estranhos precisam se encontrar e o fazem, face a face, personificados agora nas figuras da judia Judith Lerner e do palestino Darwich. Ela em hebraico, ele em árabe, travam uma conversa? O diálogo se faz entre intraduzíveis, as idéias se cruzam sem a pretensão da tradução como uma mediação imparcial. No abismo aberto, o que seria apenas um diálogo entre surdos, se transforma não em “uma conversa justa, mas em apenas uma conversa” que expõe as arestas não aparadas de um conflito em que a retórica gira em torno daquele que convence como mais-vítima-que-o-outro, retórica, de um lado e outro, estilizada, por uma violência que não é somente injusta ou ilegal. Quer tornar impossível viver. É uma violência que trabalha a impossibilidade de ‘habitar’, seja a rica Tel-Aviv ou a arruinada Ramallah, ou Gaza, ou o Líbano. (BREYTENBACH, 2004.Pp. 63-74). Se tal conflito se dá como uma máquina de desfigurar tudo, paisagem, língua, Cidade, religião, Povo, não somente a resistência, como também a ‘derrota’ ou a ‘vitória’ não podem se medir em termos militares. Judith desafia Darwich: “Quando você diz que já não há mais espaço para Homero, e que você

tenta ser o poeta dos Troianos, e que ama os vencidos, você começa a falar como um judeu!”. Mas já não se trata mais de vencer, de ser vencido. Para o poeta, é com a sorte e o azar de serem inimigos de Israel que os palestinos tem que lidar. É com o uso da língua, “obediente como uma nuvem” que Darwich espera poder “falar em nome dos ausentes”; “porque se nos derrotarem na poesia, então será nosso fim”. (SALMON, 2004.Pp. 97-114)

O fim?

“Nós achamos que é nesse limite, nesse lugar de esgotamento, que é preciso recomençar” (DERRIDA, 2004.Pp 150)

*“Uma máxima brechtiana: nunca começar a partir dos bons,
velhos tempos, e sim a partir destes, miseráveis”
Walter Benjamin*

*“meu rosto está vindo tenho de tê-lo busco o encontro
estou amando tanto o meu rosto quero o encontro estou
amando tanto o meu rosto meu rosto escuro está perto de
mim quero o encontro”
Toni Morrison*

*" Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan
- A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco, mas pela curva do arco que estas
formam
Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo Depois acrescenta:
- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
Polo responde
- Sem pedras, o arco não existe"
Ítalo Calvino*

Quero partir da vontade de um encontro. Mas como será este encontro? Em *Nossa música*, a voz narrativa insiste “Não é só restabelecer a circulação de turistas por cima do Rio Neretva. É preciso restaurar o passado e tornar possível o futuro. Combinar o sofrimento com culpa. Duas faces e uma verdade: a ponte”.

“Podemos começar por aí? Pela terra, pela promessa, e em seguida pelo perdão?” Se não fôssemos capazes de perdoar e ser perdoados, eximidos das conseqüências daquilo que fazemos, nossa capacidade de agir ficaria restrita à um único ato, do qual jamais nos recuperaríamos. Combinar sofrimento e culpa é perdoar, os outros e nós mesmos. No filme, toda a cena que envolve a reconstrução da ponte é o próprio perdão.

Se desvincularmos esse termo de suas obrigações religiosas, entendendo a ação de perdoar como um poder que não deriva de um deus, porque são os homens quem perdoam e o perdão serve a eles, e a mais ninguém; deslocamos o eixo das relações de homem-deus, para homens-homens. Este deslocamento permite perceber, junto a Hanna Arendt, o ato de perdoar como a única reação à transgressão que não é somente uma reação, mas é um tipo de ação que intervêm no mundo de modo novo e inesperado, porque não é condicionada pelo ato que a provoca, e libera tanto quem perdoa, quanto quem é perdoado, tendo como função desenterrar a história humana, as relações humanas (ARENDT, 2004. Pp 248-254).

Perdoar não significa esquecer, eliminar da memória aqueles que precisam perdoar porque foram ofendidos. A presença dos índios-vermelhos na cena em que Judith Lerner fotografa a ponte lembra que o perdão não pode fazer as coisas voltarem atrás, nada pode trazer este povo de volta à vida. Goytisolo, em uma biblioteca vazia, lembra que a força de criação a surgir precisa tratar melhor os mortos, fortalecer as lembranças, para que os vivos possam navegar por este “vale de lágrimas”. Esta cena remete ao perdão que implica garantir aos ‘vestígios’, às ‘ruínas’, aos arruinados, àquilo que não pôde, ou não pode, sobreviver de outra forma, um lugar na memória e na história. Assim torna-se possível ter a disposição

necessária para mudar de idéia, e recomeçar, liberar a teia de relações e deixar a vida continuar.
(SOUZA,2000.Pp.45-66)

Se posso perdoar, é porque não estou encerrado em mim. O outro, percebido até então como uma falta, passa a ser compreendido como um excesso. Porque aquele que desconheço não se reduz ao que eu posso compreender. Porque eu sou outro, excedo a mim, a minha consciência. Aqui, o horizonte aberto pela alteridade deixa de ser uma fronteira a ser conquistada. Ele se abre como um rosto, que invoco, peço-lhe que me fale sobre si. Nesse lugar, onde a visão do rosto não envolve apenas ver, mas audição e palavra, se dá o Encontro. A ponte. O rosto significa outramente, ou seja, de outra forma me relacionar entre humanos.
(LEVINAS, 2005.Pp.21-34)

As relações entre identidade e alteridade têm ainda mais caminhos no filme de Godard. A personagem Olga Brodsky nos conduzirá por agora. Seu trajeto marca a violência a si mesmo. O suicídio é apresentado pela personagem como único problema filosófico sério, e como solução para o conflito vivido no político. As falas da personagem metaforizam a problemática do sacrifício e da morte: “Quando a casa está em chamas, é absurdo querer salvar os móveis”.

O diálogo entre Olga e seu tio, Ramos Garcia , versa em torno do martírio; pendula entre a indignação do tio, que não pode compreender a decisão da sobrinha, e a convicção de Olga: “E a libertação? E a vitória? Este será meu martírio? Esta noite estarei no paraíso...” Situando a liberdade entre a morte e a vida, o efeito é de tanto de afirmação da própria vida pelo fim do terror, quanto de afirmação da morte sem terror.

Olga não se mata, mas é morta (e não pelo ‘inimigo’, mas por pessoas, assim como ela, judias). A intenção da cena é dificultar a formação de um juízo rápido sobre a questão. Por adiar o sentido, provoca reflexão... Se, de um lado, falar em martírio para “homens-bomba” é quase um abuso de linguagem, na medida em que é um ato acompanhado da morte de

inocentes. Trata-se mais de um assassinato cometido por um *Kamikaze*. Por outro lado, há o “terror” de Estado, famílias que observam a vida sendo esmagada por tanques, tratores, escavadeiras. (SOYINCA, 2004.) Mas, o que fazer com 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.

O paraíso em “Nossa música” é um quadro idílico. A quietude do lugar é propícia a criar a atmosfera de sonho, de sublimação. O que se move no cenário, as águas e o vento, parece compor um todo absolutamente harmônico. O verde exuberante enche toda a tela completando a imagem do Éden. Pouco depois, percebe-se que o quadro idílico é um engodo. O paraíso tropical, ironicamente, é uma praia cercada pelo corpo de fuzileiros navais dos EUA. Não é uma escolha qualquer. Godard afirmou numa entrevista:

"Isso não é invenção minha. Todo mundo me aponta como anti-americano, mas é preciso saber que isso está lá, nos dois últimos versos do hino dos fuzileiros navais. Os norte-americanos querem tudo. Há muita terra no continente americano, mas porque só aquele pedaço que se chama América? Os Estados Unidos é o nome de um país sem terra, e por isso que eles a procuram em outras paragens"⁶

Estes são os versos a que se refere Godard: “*If the Army and the Navy / Ever look on Heaven's saxes; They will find the streets are guarded by United States Marines*”⁷. Ajunte a isso a simbologia envolvida no emblema do Corpo de Fuzileiros Navais: a águia, o globo e a âncora. A águia representando serviço para o país, o globo representando serviço em escala mundial, e

⁶ http://www.wellspring.com/movies/text.html?page=interviews&movie_id=59

a âncora representando as tradições navais. O paraíso de Godard é uma sátira ao país que só consegue pensar o mundo pelos campos opostos de uma dicotomia entre a hegemonia e o caos (AYERBE,2002). A auto-conferida responsabilidade com os destinos da segurança global levam ao absurdo da paz imposta por meio de intervenções que não são destinadas a promover um melhor convívio humano num mundo de misturas, migrações, cruzamento de fronteiras. (SAID, 2003.Pp. 316-336). Proclama a paz como isolamento, como reino absoluto do mesmo. O paraíso de Godard insinua que desistir da possibilidade do Outro é desistir do humano, um saída do mundo ou despedida. Mas não um fim. O desenrolar dos reinos, na medida em que o filme acontece, não cristaliza um sentido. Godard não oferece, por fim, mais que uma pergunta: que é que ouvimos quando soa a nossa música?

Referências Bibliográficas

- Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.Pp. 248- 254
- Arendt, Hannah *Entre o passado e o futuro* São Paulo, Perspectiva, 2005.
- Ayerbe, Luís Fernando. *Estados Unidos e América Latina: a construção da hegemonia*. São Paulo:Editora UNESP, 2002, Pp. 32-34.
- Breytenbach, Breyten. *Carta aberta ao General Sharon*. IN: Viagem à Palestina/ Russel Banks. ... [et al.] Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. Pp 63-74
- Derrida, J. *A êmência de Platão* São Paulo: Iluminuras, 1997. pp 111.
- Derrida, Jacques. *Margens da filosofia*. Papirus, Campinas, 1991.Pp 33-65
- Dubois, Philippe. *Cinema, vídeo Godard*. COSACNAIFY,São Paulo, 2004.Pp. 251-317
- Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1998. Pp. 19 e ss.
- Hartog, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2004.

- Garcia Canclini, Nestor. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003. Girad, René. *A vidência e o sagrado*. São Paulo: Editora Universidade Paulista, 1990;
- Goodis, David. *Sans espoir de Retour*. Gallimard, 1999.
- Grammont, G. *Catharse e teoria da leitura*. Varia História. Belo Horizonte, n. 25. Julho 2001. pp. 73-80
- Levinas, Emmanuel. *Entre Nós – ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. Pp: 21-34.
- Ferro, Marc. *O filme: uma contra análise da sociedade?* In: Le Goff, J. e Nora, P. História: Novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Pp: 202
- Maffesoli, M. *Dinâmica da vidência*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais. Edições Vértices, 1987.
- Maffesoli, Michel. *O Instante eterno O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São paulo: Zouk, 2003.
- Moscatei, R. *História intelectual: a problemática da interpretação de textos* In: grandes nomes da história intelectual/ Marcos Antônio Lopes (org.). São Paulo: contexto, 2003.
- Oliveira, Luís Alberto. *Virtualidades Reais*. IN: Muito além do espetáculo. Novaes, Adauto. (org). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. Pp. 114-127
- Reis, Eliana Lourenço de Lima. *O entre-lugar do discurso africano* In: Pós-colonialismo, identidade, e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro, Relume-dumará, 1999.
- Reis, J. C. *Tempo história e evasão*. Campinas: Papirus 1994.
- Said, Edward. O choque de definições. IN: Reflexões sobre o exílio. Op. Cit. Pp:316-336.
- Salmon, Christian. *Sabraen ou a paciência*. IN: Viagem à Palestina. Op. Cit. Pp: 97-114.
- Santiago, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: ED UFMG. 2004.
- Sartre, Jean-Paul. *A existência do Outro* IN: O Ser e o nada – ensaio de Ontologia fenomenológica. Petrópolis, Rj: Vozes, 1997.
- Souza, Ricardo Timm de. *Fulcro da história, Urgência do pensamento sobre a compreensão do conjunto da obra de Emmanuel Levinas*. IN: Sentido e alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas. Porto Alegre:EDI-PUCRS, 2000. Pp. 45-66.
- Velho, Gilberto. *Vidência, reciprocidade e desigualdade uma perspectiva antropológica*. IN: Cidadania e violência. Org: Velho, G. & Alvito, M. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.;

Wolff, Francis. *Quem é bárbaro?* IN: Civilização e barbárie. Novaes, Adauto. (Org). São Paulo, Companhia das letras, 2004.

ⁱ U.S. MARINE CORP HYMN LYRICS.

From the Halls of Montezuma
To the Shores of Tripoli;
We fight our country's battles
In the air, on land and sea;
First to fight for right and freedom
And to keep our honor clean;
We are proud to claim the title
of United States Marine.

Our flag's unfurled to every breeze
From dawn to setting sun;
We have fought in ev'ry clime and place
Where we could take a gun;
In the snow of far-off Northern lands
And in sunny tropic scenes;
You will find us always on the job--
The United States Marines.

Here's health to you and to our Corps
Which we are proud to serve
In many a strife we've fought for life
And never lost our nerve;
If the Army and the Navy
Ever look on Heaven's scenes;
They will find the streets are guarded
By United States Marines.

Cf: <http://www.lyricsdownload.com/patriotic-tunes-us-marine-corps-hymn-lyrics.html> ,
<http://www.usmc.mil/marinelink/mcn2000.nsf/homepage?readform> , <http://www.marines.com> .