

Cinema, paisagem, resistência e atenção: uma análise *Je vous salue, Sarajevo* de Jean-Luc Godard¹

Maiara MASCARENHAS²

RESUMO

Este artigo objetiva discutir sobre como o cinema ampliado, híbrido e multimidiático estabelece um terreno fértil para refletir sobre a exceção, a experiência filosófica e o ato de resistência. Apoiando-nos teoricamente nos conceitos de “paisagem” (Jean-Luc Nancy, 2005) e “atenção” (Jonathan Crary, 2013), tomaremos como exemplo deste tipo de cinema o filme *Je vous salue, Sarajevo* (1993), de Jean-Luc Godard.

PALAVRAS-CHAVE: cinema híbrido; resistência; *Je vous salue, Sarajevo*.

Introdução

Este artigo objetiva discutir sobre como o cinema ampliado, híbrido e multimidiático estabelece um terreno fértil para refletir sobre a exceção, a experiência filosófica e o ato de resistência. Apoiando-nos teoricamente nos conceitos de “paisagem” (Jean-Luc Nancy, 2005) e “atenção” (Jonathan Crary, 2013), tomaremos como exemplo deste tipo de cinema o filme *Je vous salue, Sarajevo* (1993), de Jean-Luc Godard.

Tido, por Philippe Dubois (2004), como um dos maiores cineastas-pensadores da segunda metade do século XX, Jean-Luc Godard nasceu em Paris em 1930 e, desde os seus primeiros curtas, sua obra tem sido marcada pela permanente articulação entre experiências estilísticas e compromisso político-progressista.

Em 1993, por exemplo, Godard propõe, a partir de *Je vous salue, Sarajevo*, um dos mais viscerais e importantes ensaios visuais a respeito do poder da hegemonia cultural no ocidente. É um filme em que, claramente, percebemos como Godard faz da sua arte um de ato de resistência.

Ora, segundo Alain Badiou (2015), quando o cinema resiste, é possível pensarmos-lo como uma experiência filosófica. Para tanto, basta que observemos se, no fazer

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Mestranda do curso de Comunicação do PPGCOM/UFPE, e-mail: maimascarenhas@gmail.com

cinematográfico, está implicada uma escolha não corrente e, conseqüentemente, a defesa incessante dessa escolha. Afinal, não existe medida comum entre o poder (a norma) e o pensamento criativo.

Nesse sentido, *Je vous salue, Sarajevo* parece-nos consagrar-se como um dos mais brilhantes e resistentes filmes de Jean-Luc Godard. Nele, Godard perpassa por questões como quebra da normatividade, uso criativo do cinema, paisagem transcultural e resistência. Por isso, serão base da nossa fundamentação filosófica, para uma posterior análise dessa película, os seguintes livros: *O que é a filosofia?* (Gilles Deleuze & Felix Guattari, 2013); *The Birth of Presence* (Jean-Luc Nancy, 1993); *The Ground of Image* (Jean-Luc Nancy, 2005) e *Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna* (Jonathan Crary, 2013).

Cinema, Atenção e Paisagem

Se retomarmos o ponto no qual Jean-Luc Nancy defende que a *paisagem* é “a contemplação de um acesso: o passo, o limiar, a medida da bússola, como uma maneira de aderir ao que permanece inacessível” (Nancy, 2005, p.62), podemos nos aproximar de *Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna* (2013), livro em que Jonathan Crary retorna a Manet, Seurat e Cézanne para discutir sobre a imanência do cinema.

Dentro desse contexto, aliás, é interessante que procuremos compreender como as relações entre cinema, atenção e paisagem guardam consigo as contradições do nosso tempo de “massa civilizada” (Benjamin, 2000, p.104). Tempo este marcado pelo “rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas” (Simmel *apud* Charney *in* Charney & Schwartz, 2001, p.386).

É o que fica subscrito no interesse de Nancy pela *paisagem* ao percebermos que esse seu conceito nos fustiga a pensar sobre o quão densa é a época da representação no ocidente, questão esta que expande e designa os próprios limites da representação em nosso hemisfério.

Como aponta Nancy, a paisagem é sempre uma paisagem do tempo, marcada por uma ausência da presença, isto é, pela presença do que não está lá, porque foi fagocitado pela lógica do sentido: isto é, da representação. Logo, é pertinente que nos debruçemos

sobre o problema da percepção estética interligado aos processos modernos de normatização.

Segundo Alain Badiou (Badiou, 2015, p. 38), no cinema, verificamos sempre relações paradoxais, relações entre termos heterogêneos: “a arte e as massas, a aristocracia e a democracia, a invenção e a investigação, o novo e o gosto predominante”. Sendo assim, o que nos interessa tanto na investigação filosófica de Nancy acerca do que é paisagem, como no ensaio foucaultiano de Crary acerca da imanência do cinema é, novamente, mostrar como uma análise crítica das relações entre cinema, atenção e paisagem – ou entre as tecnologias de reprodução, a atenção normativa e a paisagem – guarda consigo a possibilidade de construirmos um mundo mais livre da obsessão pós-moderna da normatividade.

Em sua definição do conceito de paisagem, Jean-Luc Nancy propõe, por exemplo, que um país representa a ordem de significado de uma extensão encarnada, de um corpo de limitado, de uma terra que, de tal forma, não tem nada de diferente em si mesma³. Por isso, constituída uma identidade normativa dentro de cada país, o trabalhador será sempre aquele que possa ocupar um lugar imóvel seja no campo ou na cidade.

Da mesma forma, Crary (2013), em sua extensa discussão sobre a imanência do cinema, defende que a modernidade ocidental, desde o século XIX, vem exigido que os indivíduos se definam e se adaptem de acordo com uma capacidade normativa de “prestar atenção”. Isto é, de se desprender de um amplo campo de atenção, visual ou auditivo, com o objetivo de isolar-se ou focalizar-se em um número reduzido de estímulos.

Ora, vivemos em uma era do excesso de informações. Ademais, a lógica dinâmica do capital enfraquece qualquer estrutura durável ou estável da percepção, impondo um regime disciplinar da atenção.

Imersa em um padrão de adaptabilidade a novas relações tecnológicas, configurações sociais e imperativos econômicos, a percepção da visão, por exemplo, tem, precisamente, como característica constante, a falta de características constantes.

³ Ver, em *Nosotros y los otros* (1991), a revisão crítica que Todorov faz acerca de certos modelos de realidades socialmente construídas – é o caso da(s) ideia(s) de humanismo: de totalitarismo: de individualismo: de eurocentrismo; de direitos humanos; de nazismo; de fascismo etc. –, demonstrando, tal qual Peter L. Berger e Thomas Luckmann, como as diferentes noções de “realidade” são sempre estabelecidas a partir da necessidade de controle social e da subjugação do outro. A partir de tais noções de “realidade”, Todorov afirma que a representação do outro é necessariamente o produto de uma cultura. Porém, a produção dessa cultura é pautada por um entendimento de mundo em que, cada vez menos, o diferente é possível, ao passo que o conhecimento (uma forma de padronização) é uma forma de dominação – afinal, o conhecimento não é condizente com o exotismo.

Não é à toa que aquilo que costumamos chamar de cinema, fotografia e televisão sejam justamente “elementos transitórios em uma sequência acelerada de deslocamentos e obsolescências que são parte das operações delirantes da modernização” (Crary, 2013, p.35).

Desde 1890, já se sabia que o problema da atenção era um problema moderno. Sendo assim, pressupunha-se que a vida moderna poderia produzir um sujeito controlado e atento, sobretudo, por meios externos de estimulação, bem como através de uma ampla gama de tecnologias da atração.

É tanto que, cedo, conseguimos notar que áreas de conhecimento como a psicologia passaram a se debruçar sobre a atenção examinando: “tempo de reação, sensibilidade sensorial e perceptiva, cronometria mental, ação reflexa, respostas condicionadas” (Idem, p.49), inibição – tudo aquilo que pudesse mensurar, classificar e observar a atenção dos sujeitos. Assim, um observador normativo foi conceitualizado tanto em relação a objetos isolados, como em relação ao que não era percebido, ou era percebido vagamente ou em estado de distração – ou seja, passou a interessar também tudo aquilo que era excluído ou que se fechava para o campo perceptivo e pudesse ser normatizado.

Nesse contexto, a atenção passou também a ser formulada como função normativa e implicitamente natural de tal modo que os transtornos de atenção seriam capazes de produzir um conjunto de sintomas e comportamento capazes de interromper a coesão social.

Indivíduos com Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH) seriam, por consequência, aqueles que “não se concentram, não ouvem, recusam-se a prestar atenção e não seguem regras [...]. Falam excessivamente e fora de hora, não param de se mexer e lançam na conversa assuntos que não vêm ao caso” (Wallis *apud* Crary, *Ibidem*, p.59): em outras palavras, no capitalismo, grande parte da preocupação real ligada ao regime da atenção está relacionada à manutenção de uma conduta regida por normas pré-estabelecidas.

Do mesmo modo,

um modelo dominante da experiência esquizofrênica na maior parte do século XX foi o de um sujeito perceptivo com uma capacidade de atenção seletiva reduzida ou defeituosa. Ou seja, o esquizofrênico presta atenção em uma quantidade esmagadora de dados perceptivos (Crary, *Ibidem*, p.61),

sendo assim, incapaz de nutrir o comércio ou os negócios: uma vez que a lógica do consumo depende da aplicação da mente à imaginação do objeto, nós abrimos os olhos para o mundo e aquele objeto chama a nossa atenção.

Medidas sistemáticas para um controle da atenção eficiente sempre estiveram inscritas na lógica de objetos disciplinadores – computadores, videogames, televisão, entre outros –, procurando garantir que a docilidade dos sujeitos estivesse sempre ligada a padrões intensificados de consumo. É justo por isso que os sujeitos portadores de TDAH, esquizofrenia ou qualquer outra patologia capaz de desregular a atenção normativa se tornam intoleráveis para o capitalismo: eles não consomem, o discurso institucional da atenção distraída pautada pelo consumo, neles, não surte efeito.

Logo, ainda que nos soe estranho num primeiro momento, a atenção é um robusto aparato tecnológico da vida moderna: tal qual a fotografia, o vídeo, o cinema, o computador. Todos esses concebidos e programados segundo os mesmos princípios de produtividade e racionalidade, dentro da mesma lógica capitalista.

Na atenção focalizamos a mente, assim como a lente capta toda a luz que vai em sua direção e, em vez de permitir que ela se distribua de maneira uniforme, concentra-a num ponto de maior luminosidade e calor. Assim, a mente, em vez de distribuir a consciência sobre todos os elementos apresentados a ela, reúne-se toda para repousar em algum ponto selecionado que se destaca com brilho e distinção inusuais (Dewey *apud* Crary, *Ibidem*, p.48).

Os “algoritmos” de compactação de imagens e de possibilidades perceptivas, por sua vez, partem sempre da mesma premissa: a apreensão da realidade tem uma taxa elevadíssima de redundância e, através desta, o capitalismo desenvolve um finíssimo programa focado em beneficiar a indústria de bens de consumo – sejam eles simbólicos ou materiais –, excluindo, pois, tudo aquilo que estiver fora da padronização, da reprodutibilidade e da serialização dos bens culturais.

Vemos, então, a atenção envolvida numa inevitável fragmentação do campo perceptivo em que se torna praticamente impossível uma coerência autônoma da nossa experiência perceptiva.

Em sua discussão sobre a “lógica da caixa preta”, Vilém Flusser observa que a atenção descreve uma relação de autopresença ideal entre o sujeito e o mundo. Pois, como processo de seleção capitalista, a atenção é uma atividade de exclusão que faz com que as partes não consumíveis do campo perceptivo deixem de ser notadas: ou seja,

o objeto menos do capitalismo é notadamente uma imagem, cuja construção se alicerça na ideologia do consumo.

Seja um desenho à mão livre, uma descrição de paisagem que anotamos no papel ou uma fotografia, um vídeo, parecemos confinados a exercícios normatizados de anamnese e interpretação. Dentro dos quais, a nossa experiência perceptiva se dá a partir de um dispositivo lacrado e fechado: uma caixa preta, cujo interior é aparentemente inacessível.

Somos, cada vez mais, operadores de rótulos, apertadores de botões, “funcionários” das máquinas, lidamos com situações programadas sem nos darmos conta delas. Pensamos que podemos escolher e, como decorrência disso, nos imaginamos criativos e livres, mas nossa liberdade e nossa capacidade de invenção estão restritas a [...] um conjunto de possibilidades dadas a priori e que não podemos dominar inteiramente. [...] “Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho”. Não é por acaso que quase todas as fotografias da Torre Eiffel, do Big Ben, da Estátua da Liberdade são idênticas, independentemente dos valores de quem as fotografou (Machado, 2012, p. 46-48).

É como se a nossa experiência se traduzisse em “fantasmas” (Deleuze & Guattari, 2012, p.14) e perdêssemos o real em seu mais alto grau. No entanto, Gilles Deleuze e Felix Guattari torcem o capitalismo e a psicanálise, reforçando que a caixa preta não é um fantasma; mas, sim, um programa. Por isso, sobre tais dispositivos, devemos nos perguntar:

1) que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? (Idem, p. 15).

Podemos, assim, notar que o nosso conhecimento de Homem sobre as máquinas tecnológicas (incluindo o cinema, a nossa atenção e a paisagem) deve servir para que nós mesmos possamos nos libertar de nossas alienações e de nossos fantasmas – enfim, de todas as determinações de que não somos senhores –, tornando-nos senhores de nós mesmos. Pois, somente conhecendo os objetos tecnológicos, nós, os Homens, tornamo-nos sujeitos de nossa própria liberdade e de nossa própria existência.

Nesses termos, uma discussão sobre cinema, atenção e paisagem, como atividade reflexiva e voluntária, expressa o poder autônomo que nós, na condição de sujeitos, temos de nos organizar, nos impor e resistir no mundo que percebemos. Quanto mais

investigarmos esses três termos, mais poderemos notar o quanto as normatizações das sociedades modernas trazem, em si, as contradições para a sua própria desintegração – a normatização é inseparável da distração, do devaneio, da dissociação, do transe. Por isso, o cinema, a paisagem e a atenção não podem coincidir com o sonho moderno do controle, da disciplina; mas, sim, com o da autonomia⁴.

Por outro lado, também precisamos perceber que um estudo crítico sobre as relações entre cinema, paisagem e atenção normativa não é redutível a investigações psicológicas, muito menos a estratégias de disciplina e imperativos sociais.

Atenção e síntese já não são, portanto, mais a constituição da verdade; mas, sim, um alinhamento mutável e criativo de forças. Quando refletimos sobre cinema, atenção e paisagem, abrindo nossos corpos a conexões que supõem todo um agenciamento de circuitos, conjunções, superposições, passagens e distribuições de intensidade – recusando, assim, o projeto industrial previamente embutido nas máquinas tecnológicas (incluindo a nossa atenção) –, evitamos que a nossa vivência de mundo resulte simplesmente de um endosso dos objetivos de produtividade da sociedade capitalista.

Se existem várias maneiras de se lidar com os aparatos da modernidade, a perspectiva criativa – ou da arte – é certamente a mais desviante de todas. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte, numa sociedade tecnocrática como a nossa, seja precisamente a recusa sistemática da lógica capitalista.

Sendo assim, por mais severa que possa ser a nossa crítica ao capitalismo e à indústria do entretenimento, sabemos que tais instituições não são um monólito: elas estão repletas de contradições. E é, nessas brechas, que cada um de nós pode dobrar a lógica do capital, manipulando o programa inscrito em cada uma das tecnologias contemporâneas.

Artistas ou não, cada um de nós é capaz de se confrontar com as rupturas, ausências e fissuras do campo perceptivo proposto pela lógica do consumo, cada um de nós pode realizar descobertas sem precedentes sobre a indeterminação da percepção normativa, percebendo como as instabilidades da atenção favorecem a uma reinvenção da experiência perceptiva e das práticas de representação. Cabe-nos, daí, ultrapassar os

⁴Para Piaget (2008), o dever primitivo resultante da pressão da sociedade sobre os sujeitos é a heteronomia (isto é, sujeitar-se à vontade da lei, como Kant costumava descrever ao teorizar sobre o Estado de Direito). Por outro lado, a autonomia é marcada pela presença do egocentrismo sem que a heteronomia seja anulada: em outras palavras, o sujeito autônomo pratica as regras como condição de cooperação, porém, não permite que a autoridade esteja acima da justiça – assim, como propõe Kant (2009), o sujeito autônomo, quando age segundo uma máxima escolhida, quer, ao mesmo tempo, que esta se torne uma lei universal. Para Kant, a autonomia consiste, portanto, em ser simultaneamente “cidadão e legislador”: ou seja, a vontade do Bem é ela própria uma criação livre.

limites do capitalismo, reinventando radicalmente os programas e os efeitos da nossa experiência perceptiva.

Sabemos que o campo das práticas da atenção e dos estudos do cinema e da paisagem oferecem uma fantástica superfície na qual objetos discursivos, práticas materiais e artefatos de representação estão igualmente envolvidos em torno da produção de efeitos de poder e de novos tipos de subjetividades (Crary, 2013). Logo, quando decidimos refletir sobre tema da atenção, da paisagem e das máquinas perceptivas – como é o caso do cinema – neste artigo, é porque estávamos atrás de campos de memória e de atenção plural, em que tudo significa incessantemente e várias vezes.

Análise do filme Je vous salue, Sarajevo

Se, na secção 2 este artigo, foi-nos necessário atravessar uma profunda discussão teórica sobre as relações entre paisagem, cinema ampliado e atenção normativa, é que estávamos, no fundo, interessados em pensar sobre como outras formas – que não as correntes – de experimentar as sensações do mundo, do eu e do outro configuram-se como atos de resistência.

Ora, ao refletir sobre as atividades criadoras, Gilles Deleuze afirma que, seja em arte, ciência ou filosofia, resistir é antes de tudo resistir “ao treinamento e à opinião corrente, ou seja, a todo tipo de interrogação imbecil” (Deleuze, 1988-89).

Logo, entendemos aqui que criar é a grande resistência na exata proporção em que a força do pensamento criativo exige, do seu criador, um ritmo próprio, o qual é alheio às medidas do poder, da norma e do estado.

Sendo assim, o que nos interessa, na presente secção do nosso artigo, é retomar essa teoria sobre a qual já refletimos e, através da mesma, analisar como *Je vous salue, Sarajevo* (1993) resiste.

Mas é preciso deixar muito claro que queremos estudar especificamente tal ensaio visual por acreditarmos que o mesmo seja um dos trabalhos mais brilhantes de Jean-Luc Godard. Afinal, em *Je vous salue, Sarajevo*, Godard consegue realizar, em pouco menos de três minutos e partindo apenas de uma única e insólita fotografia de guerra, uma das mais viscerais e importantes discussões, a respeito do poder da hegemonia cultural no ocidente.

Figura 1. *Je vous salue, Sarajevo* (1993)



Fonte: Youtube⁵

Como aponta Deleuze, o uso criativo da linguagem cinematográfica feito por Jean-Luc Godard não está povoado “de sonhos, de fantasmas ou de projetos, mas de atos, de coisas e até mesmo de pessoas” (Deleuze, 2010, p.53). Mas é, sobretudo, em películas como *Je vous salue, Sarajevo*, cuja solução criativa se dá única e exclusivamente através da combinação de narração e fotografia, que o uso ampliado do cinema faz a solidão criativa de Godard ganhar força, tornando-se, assim, um ato de resistência.

Ou, como afirma Denilson Lopes (2012, p.), refletindo sobre as relações entre o cinema híbrido e as paisagens transculturais de certas películas, como é o caso *Je vous salue, Sarajevo*, “palavras nascem. Palavras morrem. Palavras são esquecidas, se multiplicam, geram outras palavras, outras paisagens. Paisagens para contemplar. Paisagens em que possamos viver mais, ainda muito mais”.

Nesse sentido, é importante percebermos que, quando Gilles Deleuze faz menção à solidão criativa de Godard, ele está, na verdade, tentando se referir ao fato de que Jean-Luc Godard, diferentemente de outros artistas, é estrangeiro em sua própria língua. Ou seja, Jean-Luc Godard não se contenta com os limites e as regras impostas pela organização padrão da linguagem cinematográfica e, por isso, faz o cinema gaguejar ao povoar-se de outras línguas que permeiam as suas fronteiras: fotografia, literatura, televisão, música, pintura, rádio, teatro etc.

Godard aplica voltagem ao programa da linguagem cinematográfica e, daí então, passa a ser capaz de nos apresentar um cinema múltiplo, híbrido, ampliado e, por que

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>>. Acesso em: 21 abril 2018.

não, resistente? Assim, podemos dizer que o trabalho técnico do cineasta Godard pressupõe algo “como o silêncio ou como a gagueira, ou como o grito” (Deleuze, 2010, p.58), que são capazes de retransmitir e repetir os silêncios e os ruídos os quais foram apagados em nome da boa recepção das ordens.

Sendo assim, se nos interessa analisar *Je vous salue, Sarajevo*, após nossa reflexão teórica a respeito dos conceitos de “atenção normativa” e “paisagem”; é que percebemos nesse *corpus* uma clara abertura para o inumano, para o desconhecido, para o desvio das regras, para o ato de resistência. Isto é, tal filme pressupõe que, antes mesmo de nos instaurarmos no presente da linguagem da cinematográfica, ou naquilo que Deleuze chamaria de atualização, de materialização da linguagem cinematográfica, convém que nos instalemos na virtualidade do cinema e, a partir disso, pensemos nas potencialidades e nos usos criativos que tal linguagem oferece e que, num primeiro momento, lhe parecem tão estranhos.

Je vous salue, Sarajevo pede, portanto, que abandonemos o “objeto menos” da linguagem cinematográfica que é a própria obra fílmica materializada, tal qual comumente a conhecemos. Em outras palavras, se pensarmos na “forma de expressão” (Hjelmslev *apud* Barthes, 2006, p.43) de *Je vous salue, Sarajevo*, veremos que, como defende Jacques Rancière (2014) a respeito da imagem pensativa, esse é um filme que faz a linguagem cinematográfica encher-se e encher-nos de pensamento: Godard não nos propõe uma linguagem única, estéril, milimetricamente organizada; pelo contrário! Em *Je vous salue, Sarajevo*, damos de encontrão, na verdade, com uma única e insólita fotografia de guerra que será decupada, enquanto os três minutos de fala do cineasta nos arrebatam com a morte da vida.

Figuras 2, 3, 4 e 5. *Screenshots* da decupagem fotográfica, proposta por Godard, em *Je Vous Salue, Sarajevo* (1993)





Por outro lado também nos interessa pensar na “substância” e na “forma de conteúdo” (Hjelmslev *apud* Barthes, 2006, p.43-44) desse filme. Ora, em *Je vous salue, Sarajevo*, Godard não está interessado somente em fazer gaguejar a tecnicidade da linguagem cinematográfica: aliás, é muito claro que a escolha por fazer um filme híbrido, combinando ensaio, cinema e fotografia, antecipa a ideia que Godard quer defender na narração do seu filme:

Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo (Godard, 1993).

A propósito de tal tipo de película, José María Perceval, em seu livro *El racismo y la xenofobia: excluir al diferente* (2013), acredita existir um certo cinema de investigação, alheio a classificações maniqueístas, através do qual é possível romper com os princípios fundamentais da exclusão e da invisibilidade do outro. É o caso de filmes como *O Ato de Matar* (Oppheimer, 2012) e *Je vous salue, Sarajevo* (Godard, 1993), por exemplo:

Figura 6. *O Ato de matar* (2012)



Fonte: Youtube⁶

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FMzOvxHyBnQ>. Acesso em: 9 maio 2018.

Figura 7. *Je vous salue, Sarajevo* (1993)



Em tais obras, quando os realizadores decidem procurar reencontrar a memória, a qual ficou perdida porque foi silenciada no momento em que história oficial se estabeleceu, terminam não só se aproximando daquilo que Jean-Luc Nancy chama de comunidade improvável – isto é, uma comunidade na qual a história, a memória sejam frutos, a um só tempo, do imaginário dos vencedores e dos vencidos; dos torturadores e das vítimas; dos algozes e dos excluídos –, mas, também, da desnormalização da linguagem cinematográfica. Afinal, tais filmes, ou tais paisagens cinematográficas, que são produto da solidão criativa de seus diretores, fazem, como já discutimos nesta secção, a linguagem cinematográfica gaguejar.

Ora, como defende Roberto Machado (2009), sabemos que pensar é ter uma nova ideia e há especificidades dos saberes. Logo, podemos dizer que cada saber responde a suas próprias questões ou procura resolver, por conta própria e com seus próprios meios, problemas semelhantes aos colocados pelos outros saberes. Que faz, então, Godard, quando parte da decupagem de uma fotografia, senão refletir sobre o próprio cinema?

É retomando, a partir dos meios próprios ao cinema, o problema de fotografia da “repressão da consciência histórica” (Flusser, 1985, p.64) imposto pelo clique do fotógrafo que Jean-Luc Godard fustiga a gramática e os temas do cinema. Afinal, como defende Deleuze, em *O Ato da Criação* (1987), se um cineasta pode pensar um problema de fotografia ou de qualquer outra linguagem, é na medida e em função da atividade que ele realiza: isto é, o cinema.

É por isso, aliás, que um realizador tão inventivo como Jean-Luc Godard, mesmo quando parte de problema de outro saber, termina refletindo sobre o seu próprio ato de trabalho: o ato filmico. Ora, tal reflexão é interessante porque, no dizíamos no começo

desse artigo, é preciso que refaçamos as nossas perguntas para que cheguemos às soluções verdadeiras.

Nesses termos, quando um cineasta como Godard opta por renovar o seu trabalho artístico através do uso criativo da linguagem cinematográfica alinhado ao interesse por questões próprias a outras formas de arte; ele nos faz, na verdade, ver que é possível pensar o cinema como uma experiência filosófica. E, daí, relacioná-lo aos conceitos de memória e paisagem, os quais já discutimos aqui.

Afinal, que faz um cineasta, senão, acessar a memória, a paisagem, que, como já discutimos aqui, são o Todo – isto é, a regra e a exceção – quando realiza um filme como *Je vous salue, Sarajevo*?

Figura 8. *Je vous salue, Sarajevo* (1993)



Nesse sentido, também é parte da experimentação filosófica de Godard, acerca da norma, da memória, da resistência e da paisagem, construir uma película em que som e imagem deem conta de situações, a princípio, diametralmente opostas. Em outras palavras, se, para fazer resistir a arte da vida que ainda floresce, Jean-Luc Godard parte uma fotografia impregnada pela norma; é que, para fazer compreender aquilo que foi silenciado, é preciso que retomemos aquilo que causou o silêncio.

Logo, partindo do princípio de que “somente o que narra é capaz de nos fazer compreender” (Sontag, 1991, p.22), Godard consegue pôr em xeque, em *Je vous salue, Sarajevo*, não somente a questão da violência que parecia inquestionável durante o massacre de Sarajevo, mas, concomitantemente, o silenciamento das vítimas desse massacre, cujos rostos, sequer, podemos ver.

Figura 9. *Je vous salue, Sarajevo* (1993)



É exatamente isso que defendíamos quando falávamos que, por mais severas que possam ser as nossas críticas à norma, à cultura, às tecnologias de reprodução, à percepção normativa, à história oficial, é preciso que entendamos que tais instituições não são um monólito e, assim, procuremos entender o programa dessas instituições como forma de resistir às mesmas. Afinal, se procurarmos compreender aquilo que é a lógica da regra, veremos que tal instituição está repleta de brechas e contradições, sobretudo, porque, é exatamente, no mesmo seio da vida, da memória e da paisagem, que nascem tanto a regra, como a exceção.

Considerações Finais

A compreensão das relações entre paisagem e atenção, a partir dos conceitos propostos, respectivamente, por Nancy (2005) e Crary (2013), é, com certeza, a questão epistemológica mais fundamental deste artigo. Existem várias maneiras de lidar com noções e conceitos já normatizados em nossa sociedade, sobretudo, aqueles que dizem respeito à percepção normativa, como é o caso de “paisagem” e “atenção”. Mas perspectivas criativas – e/ou ligadas à arte – como as propostas por Nancy e Crary, discutidas aqui, são certamente as mais desviantes de todas.

Quem sabe até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte, numa sociedade tecnocrática como a nossa, como já exposto, seja precisamente o de resistir: isto é, o de recusar sistematicamente a lógica capitalista. É nesse sentido, aliás, que, assim como propõem Crary, Deleuze, Guattari e Nancy em suas densas reflexões teóricas, Jean-Luc Godard, ao gaguejar na gramática e nos temas da atividade cinematográfica, faz do seu trabalho um grande ato de resistência.

Para que atinjamos alturas e tons mais altos de nossa personalidade, isto é, para que resistamos, talvez precisássemos reduzir nosso grau de atenção com relação ao presente e ao controle social. Ou seja, para atingir comunidades cada vez mais improváveis, como defende Jean-Luc Nancy, discutindo sobre o seu conceito de paisagem, é preciso que a nossa atenção se distancie tanto de um equilíbrio-sensório motor do corpo no presente, bem como de interpretações normatizadas da realidade.

Dessa forma, a única e insólita fotografia de guerra, a partir da qual trabalha Godard em *Je vous salue, Sarajevo*, revela-se como uma superfície de reflexão e resistência. Não é à toa, portanto, que, através de superfícies como essa, seja possível perceber como, para além das práticas e representações normativas, certos objetos discursivos estão envolvidos em torno da produção de novos efeitos de poder e de novos tipos de subjetividades.

Referências

BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerard (Org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006. 16ª edição.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000. 3ª edição, 2ª reimpressão.

BOUTANG, André-Pierre. **Abecedário de Deleuze**. França, 1988-89. (Entrevista em vídeo).

CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles.; Felix, GUATTARI. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2013. 3ª edição, 1ª reimpressão.

_____. **Mil Platôs Vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2012. 2ª edição.

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012. 2ª edição.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010. 2ª edição.

_____. **O ato da criação**. Paris (La Fémis), 1987. (Conferência). Disponível em: <<http://www.filozar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20-%20O%20ato%20de%20Cria%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 3ª reimpressão.

_____. O Filme-Ensaio. In: **Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

NANCY, Jean-Luc. **The Birth of Presente**. Estados Unidos: Stanford University Press, 1993.

_____. **The Ground of Image**. Estados Unidos: Fordham University Press, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 1ª edição, 2ª tiragem.

PIAGET, Jean. Os procedimentos da educação moral. In: MACEDO, Lino de (Org.). **Cinco Estudos de Moral**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008. 1ª reimpressão.

TODOROV, Tzvetan. **Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana**. México: Siglo XXI Editores, 1991.

Audiovisual

Je Vous Salue, Sarajevo (Jean-Luc Godard, França, 1993)

O ato de matar (Joshua Oppheimer, Reino Unido/Dinamarca/Noruega, 2012)