

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

JEAN-LUC GODARD, PARA SEMPRE

27 de Janeiro de 2023

HISTOIRE(S) DU CINÉMA / 1988-1998

HISTÓRIA(S) DO CINEMA

uma série de oito filmes (um filme em 4X2 capítulos) de JEAN-LUC GODARD

- 1A TOUTES LES HISTOIRES / TODAS AS HISTÓRIAS** 1988 (51 min) *para Mary Meerson e para Monica Tegelaar*
1B UNE HISTOIRE SEULE / UMA HISTÓRIA SÓ 1989 (42 min) *para John Cassavetes e para Glauber Rocha*
2A SEUL LE CINÉMA / SÓ O CINEMA 1997 (26 min) *para Armand J. Cauliez e para Santiago Alvarez*
2B FATALE BEAUTÉ / FATAL BELEZA 1997 (28 min) *para Michèle Firk e para Nicole Ladmira*
3A LA MONNAIE DE L'ABSOLUE / A MOEDA DO ABSOLUTO 1998 (27 min) *para Gianni Amico e para James Agee*
3B UNE VAGUE NOUVELLE / UMA VAGA NOVA 1998 (27 min) *para Frédéric C. Froeschel e para Nahum Kleiman*
4A LE CONTROLE DE L'UNIVERS / O CONTROLO DO UNIVERSO 1998 (27 min) *para Michel Delahaye e para Jean Domarchi*
4B LES SIGNES PARMIS NOUS / OS SIGNOS ENTRE NÓS 1998 (38 min) *para Anne-Marie Miéville e para mim mesmo*

Realização, Argumento, Montagem, Narração: Jean-Luc Godard a partir de múltiplas referências – e excertos – textuais, sonoras, musicais, visuais referenciados em estudos publicados ao longo dos anos *Com:* Alain Cuny, Juliette Binoche, Sabine Azéma, Serge Daney, Julie Delpy, Jean-Luc Godard *Vozes:* Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gos, Geneviève Pasquier, Bérange Allaux, Anne-Marie Miéville, André Malraux, Paul Celan, Ezra Pound, David Warilow
Produção: Canal+, CNC, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision suisse romande, Vega Films (França, 1988-1998) *Cópias:* Gaumont, betacam SP, cor e preto-e-branco, versão original em francês com falas em inglês, alemão, italiano e ocasionalmente noutras línguas legendada em inglês e com legendagem electrónica em português, 266 minutos (duração total da projecção) *Primeira apresentação em Portugal (da versão integral):* emissão televisiva em 1999, na estação SIC *Edição portuguesa em dvd:* Dezembro de 2007 (Midas Filmes) *Primeira apresentação parcial na Cinemateca:* 10 de Novembro de 1990 (“Cinema Suíço, Anos 80”) *Primeira apresentação na Cinemateca (da versão integral, em três sessões):* 25 de Fevereiro de 2000 (“Gaumont: Uma História do Cinema”).

NOTAS

A sessão decorre com um intervalo (de 45 minutos) aos 147 minutos, no final do “capítulo” 2B; a segunda parte tem uma duração total de 119 minutos.

A projecção conta com tradução portuguesa, em legendagem electrónica, como previsto. Nota-se, porém, que a Cinemateca esperava apresentar uma versão sem legendas impressas, o que no caso de “um filme” com a densidade dos planos das *História(s) do Cinema* seria particularmente importante. Os materiais de projecção disponibilizados pela Gaumont incluem, impressos nas cópias, uma esparsa legendagem em inglês. Ponderados inconvenientes e vantagens, a opção foi manter a “dupla legendagem” tentando fazer coincidir a partição das legendas em inglês e em português quando é o caso. A rarefacção da legendagem em inglês segue provavelmente indicações originais de Jean-Luc Godard, muitas vezes avesso à legendagem dos seus filmes. A mais contínua legendagem em português responde à tentativa de ir ao encontro dos espectadores que não dominam a língua francesa.

Montagem, minha bela inquietação, lança Godard, uma, outra e outra vez ao longo das *História(s) do Cinema*, onde História do cinema rima com montagem no sentido programador em que Jean-Luc Godard se formou como espectador de filmes na Cinemateca francesa de Henri Langlois. Foi projecto de uma década: uma série construída com a tecnologia vídeo em oito, ou quatro vezes dois, capítulos encarando o século XX do cinema e a História desse mesmo século; quatro pares de filmes assim mesmo numerados, e desdobrados em alíneas, *a* e *b*. Do *1a* ao *4b*, o título que pôs termo à obra e – ao *busílis* – mas não foi o fim das *História(s)*, a que Godard voltou num filme de revisitação (*Moments choisis des histoire(s) du cinéma*, 2004) e que de certo modo não “largou”. O “dispositivo” configura outros dos seus filmes como se, nas *História(s)*, fosse possível encontrar os fundamentos de uma matriz fragmentária cujos estilhaços foram acompanhando o seu cinema

do século XXI até à explosividade final do *Livro de Imagem* (2018). Por fim, o filme chamado *livro* “tudo” dispara e dissolve na era digital consentâneo com o trabalho de experimentação e resistência de Godard.

Mantendo-nos na “época” das *História(s)*, acrescente-se que Godard referiu ele próprio dois outros títulos como “anexos” – *Les enfants jouent à la Russie* e *2x50 ans de cinéma français* e outra coisa não são *De L’origine du XXI ème siècle* ou *The Old Place* (co-realizado com Anne-Marie Miéville) ou *Dans le noir du temps*. Recuando um pouco, convirá notar, como outros foram notando, que a raiz mora já no posfácio vídeo de *Passion, Scénario du film Passion* (1982) ou mais contiguamente na complexidade dos materiais de *Allemagne neuf zéro* (1991) ou, antes, em *Nouvelle Vague* (1990). Acerca do primeiro, observou Luís Miguel Oliveira como “corresponde ao *trabalho de memória* que também marca os últimos anos do cinema de Godard – e que tem a sua expressão mais monumental nas *Histoire(s) du cinéma*. Uma memória que também é pessoal, e que faz do trabalho de Godard ao mesmo tempo *História* e *autobiografia*”. Em *Nouvelle Vague*, João Bénard da Costa viu o filme que “inaugurou o cinema visto como história do cinema (histórias do cinema) o cinema – pescadinha-de-rabo-na-boca, o cinema que é póstumo de si próprio, o cinema que é espelho de si próprio (...) o filme que inaugurou *avant la lettre* o segundo século do cinema. O século das *Histoire(s) du cinéma*”. Visto daqui, o caminho de Godard parece, em todo o caso, dirigir-se a este projecto, de que participa em pleno a dimensão auto-retrato que o foi habitando, de forma transparente em JLG/JLG (1994) e daí em diante.

É conhecido, damo-lo por adquirido, mas talvez valha a pena lembrar que Godard passou mais de uma década embrenhado nele e mais do que esse tempo a matutar na ideia: a génese remonta a 1975-76 e passou por uma proposta a Langlois no mesmo momento em que, conta Godard, lhe propôs “dinamitar a Cinemateca” e, sob a forma imaginária, lançou a réplica, “É preciso queimar os filmes, com fogo interior, bem entendido”; 1988-1998 é a baliza temporal dos primeiro e último de um conjunto de títulos que, no fundo, é possível referir como um único filme. São títulos que em si mesmos, por si só, indicam já a multitude dos seus níveis de entendimento – *Todas as histórias* e *Uma História só (1a e b)*, *Só o cinema* e *Fatal beleza (2a e b)*, *A moeda do absoluto* e *Uma vaga nova (3a e b)*, *O controlo do universo* e *Os signos entre nós (4a e b)*. Compô-lo como um trabalho no plural e de múltiplos sentidos – o “s” entre parêntesis em frente à palavra “história” é absolutamente decisivo – de consonância entre o cinema, “uma arte do século XIX” e o século XX em que se concretizou.

No seu sistema de associação encadeada de elementos visuais e sonoros (bandas sonoras, diálogos, textos, canções, o ruído da tracção de uma bobine de película numa moviola, o do bater de uma mão num teclado – dois motivos a pulsar com força nos primeiros capítulos, mais esbatidos nos seguintes), sobreposições, fundidos, referências, citações, fusões de associações e elementos (visuais e sonoros), propondo-se ainda como um compêndio de aforismos godardianos, as *História(s) do Cinema* configuram um olhar sobre o cinema, a sua História, as suas histórias, e a travessia do século XX. Em grande medida a partir das imagens e das palavras de outros, procedendo pelo cúmulo da colagem na era do vídeo – *Penso logo vídeo* (1b) – Godard constrói uma obra visceralmente pessoal, assumindo a torrencialidade, a fúria e a melancolia que são suas, com a ideia do horizonte do fim do cinema, de que as *História(s)* não são o elogio fúnebre porque por elas passa o impulso de uma vitalidade transbordante.

Numa entrevista da época aos *Inrockuptibles*, concretizou que se tratava “do fim de um certo cinema, de uma certa ideia do cinema lançada em meados do século XIX e que começou a desaparecer ao cabo de 120 anos, substituída pela infância de outras técnicas, outras máquinas e outras culturas que deixaram de estar ligadas à representação e à arte vindas da Grécia e de Homero. Perdeu-se esta arte como ideia da vida e da criação para passar a uma outra ideia. Uma alteração muito mais rápida e definitiva do que o fim da

perspectiva.” A premissa está explícita em *Os signos entre nós* – “Era, Era, Era... Este vendedor ambulante era o cinema” – que Godard descrevia então como o mais histórico dos episódios no sentido clássico do termo por “tentar pensar toda a história deste século que percorreu o cinema” no conjunto do “ensaio romanesco”, da “ecografia cinematográfica da história” que seriam as *História(s)*. *Os Signos entre nós* (título tomado de um romance de 1919 de Charles-Ferdinand Ramuz, escritor de Lausanne) é também aquele que retoma os temas e motivos anteriores e inscreve, na série, o mais linearmente biográfico dos capítulos, indício que começa por ser expresso na dedicatória, *A Anne Marie Mièville e a mim mesmo*, último dos pares das dedicatórias que abrem cada uma das *História(s)*. O amor e a fidelidade são o primeiro motivo das 4b, ao outro ou ao “outro cinema” (“Fatal Beleza” / “Do Absoluto do Cinema”). “Vejam os outros, não há palavras para ela. Não se inscreve em frases.” O caleidoscópio de imagens, sons e texto segue aqui um movimento que o inscreve como “matéria fantasma mas invisível” e logo depois no que tem de concreto, “Ainda virgem como um negativo, chame-se ele Ilford, Kodak ou Fuji, ainda, também, de uma só peça, e basta soprar-lhe com força para o estender, seja qual for o nome do soprador: Hitchcock, Langlois, Vigo. Sim, encadeemos. Montagem atractiva das ideias sem pontos de suspensão, não estamos num romance policial nem num romance de Céline. No cinema, é outra coisa, e em primeiro lugar a vida (...)”.

Assim discorrendo, Godard chega nestas *História(s)* finais ao ponto: “E de passagem aproveito para vos dizer que o único grande problema do cinema, me parece ser *onde e porquê começar um plano e onde e porquê acabá-lo*” (o sublinhado não é dele e é muito importante notar que a forma é interrogativa). Só depois surge a inscrição do título, *Os Signos entre nós*, tornando explícito o que este “historiador” ama no cinema, tal e qual se ouvia no vento da praia de *Forever Mozart* (1996), tomando palavras proferidas por Manoel de Oliveira numa conversa a dois à roda de *Hélas pour moi* e *Vale Abraão* (1993, publicada no *Libération*) – “uma saturação de signos magníficos banhados na luz da sua ausência de explicação”. O cinema é um signo e os signos estão entre nós, diz aqui Godard e, entendido entre a História e as histórias, que lhe pertencem e às quais pertence, o cinema e a memória da História ocupam o curso do filme em que também se diz, na voz de Mièville, que “pode fazer-se tudo, excepto a história do que se faz.” E assim, no momento em que assistia à lenta dissolução do século XX, é preciso não esquecer que “a única coisa que sobrevive a uma época é a forma de arte que ela criou para si.”

A circulação de motivos e fragmentos dentro da série e dela para fora, mas também concetricamente no conjunto da obra de Godard, é uma linha mestra, como o elemento das parselhas (o par, divisível e múltiplo de dois, é parte do conceito) e acima de tudo a noção do corte (*onde e porquê começar um plano e onde e porquê acabá-lo*), na qual se jogam todas as linhas e entrelinhas de todas as *História(s)*. Só um visionamento sacudido e em *repeat*, permite vislumbrar ao mesmo tempo a saturação, densidade, justeza de cada plano, profusamente pontuado, ao contrário – note-se, é curioso – das versões publicadas dos textos (frases) dos filmes de JLG (as *História(s)* e vários outros) impressos em minúsculas, modo corrido, com as mudanças de linha como únicas pausas. Ainda que a imersão na experiência de espectador de uma projecção destas *História(s) do Cinema* permita, de outro modo, tocar o âmago da coisa. Olhado como mistério que se projecta, em que a potência como ecrã (que acolhe o sopro de cada peça) é primordial, o cinema veio “instalar a ideia e a sensação”, tendo os homens reparado no mundo que, ali projectado, estava por contar. “Há pois quase 50 anos, na escuridão, o povo das salas obscuras queima imaginário para aquecer o real.” Ou então, o cinema é um vício: “O que passou pelo cinema e conservou essa marca, já não pode entrar noutra lugar.”

No princípio, partindo do paradoxo da impotência e possibilidade – *não mudes nada para que tudo seja diferente* – 1a *Todas as histórias* abrem expondo a intenção, acautelando “Não mostres todos os lados das coisas. Guarda para ti uma margem de indefinido”, e advertindo, 1b *Uma história só*, “As duas grandes

histórias foram o sexo e a morte” como dizem os planos de Jennifer Jones e Gregory Peck no *Duelo ao Sol*. Este primeiro par de capítulos vai às origens, à cronologia do cinematógrafo, à da glória e ocaso do cinema dos estúdios de Hollywood, ao seu lado fabril e mitológico, remetendo para a “infância da arte”, que bastarão “uma ou duas guerras mundiais para perverter”. Depois 2a *Só o cinema* e 2b *Fatal beleza*: a literatura, a pintura e o cinema, a cada um o seu caminho. “Dizia eu, nem uma arte nem uma técnica. Um mistério.” A perspectiva inclui a reflexão sobre o empreendimento: no capítulo 2a, Serge Daney sublinha que teria de ser JLG a ocupar-se de um feito como as *História(s)*. É o capítulo em que a matéria começa por ser a cinefilia, e por inerência a Nouvelle Vague, tópico da conversa filmada em finais dos anos 1980, por altura da emissão dos primeiros dois episódios da série, separados dos seguintes pelo considerável lapso de tempo da quase década que havia de decorrer: “Há evidentemente muitas razões que indicam por que deves ser tu a fazer esta história. Parece-me importante dizer que isto só podia vir de alguém da geração da Nouvelle Vague.” É que, como Daney elabora, a geração que começou a fazer cinema nos anos 1950 e 60 (a meio do século XX), que viveu a cinefilia e a crítica de cinema, é a primeira a ter a possibilidade de se descobrir herdeira de uma história, “que era já rica e complicada e variada”. *Fatal beleza* espraia-se pelas pulsões da morte e da beleza, do ponto de vista do espectador-cineasta nascido em 1930.

A moeda do absoluto e *Uma vaga nova*, 3a e 3b, dizem *Viva!* ao cinema italiano e a França: o capítulo que termina com a pungência cantada de *La Nostra Lingua Italiana*, e narrada na voz de Godard – “a língua de Ovídeo e de Virgílio, de Dante e de Leopardi, passara para as imagens” – retoma o tronco da História e do cinema, associado à possibilidade de uma posição política, ocupando-se especialmente da Segunda Guerra. Se o cinema *pode alguma coisa*, “a chama apagar-se-á definitivamente em Auschwitz”. Na tese de Godard, o cinema que soube fazer da ficção um sismógrafo – *A Regra do Jogo* de Renoir é o primeiro título citado nestas *História(s)* – falhou o reconhecimento da realidade. A pergunta é: “O que fez com que em 1940, 45, não tenha havido cinema de resistência?” Vem o elogio do cinema italiano, no arrasto de *Roma Cidade Aberta*: “O único filme que resistiu à Ocupação do cinema pela América, a uma certa maneira uniforme de fazer cinema, foi um filme italiano. Não é um acaso. A Itália foi o país que menos se bateu, que muito sofreu, mas que traiu duas vezes, e que assim sofreu por ter perdido a identidade. E se a reencontrou com *Roma Cidade Aberta*, foi porque o filme foi feito por pessoas sem uniforme. Foi a única vez.” N’*A vaga nova*, ao epicentro volta a Nouvelle Vague, geração de amigos e de um mentor, Langlois. “E então fez-se luz.” A fraternidade das metáforas foi a dádiva de um “passado metamorfoseado no presente”. Um mea culpa: “O nosso único erro foi termos acreditado que se tratava de um começo.” Na parte a do par 4, *O controlo do universo* é de Alfred Hitchcock, “o único poeta maldito que alcançou o sucesso” por ter sido “o maior criador de formas do século XX. E são as formas que por fim nos dizem o que reside no fundo das coisas”.

A perspectiva histórica do ciclópico projecto de Godard é debatida na sua conversa com Daney, na abertura do capítulo (2a) dedicado à figuração de como “só o cinema” pode fulgurantemente dar conta dessa história. E mesmo, como se conclui, como “só o cinema” “autoriza Orfeu a voltar-se” “sem fazer morrer Eurídice”. Diríamos que, no seu conjunto, as *História(s) do Cinema* são o belo programa forjado por Godard para o lembrar, e se o pessimismo que atravessa o fim de *Os signos entre nós* (4b) é salvo pelo gesto autobiográfico da inscrição da primeira pessoa, é preciso esperar por ele para ouvir a premissa de partida, que de algum modo ilumina a primeira réplica do primeiro capítulo onde se diz que é preciso não mudar nada para que tudo seja diferente: *Aproximar as coisas que não foram ainda aproximadas e não parecem dispostas a sê-lo*. Os encadeamentos de Godard são dele e são únicos porque produzem sentidos para além daqueles que, cada um por si, os elementos, vários, por ele convocados transportam. E isso, já se sabe, é o cinema.