

CICLO DE CINEMA
E CONVERSAS

5 JAN 17:00

HISTOIRE DU (S) CINÉMA

DOMINGOS NA CASA DO CINEMA
JEAN-LUC GODARD

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 1A: TOUTES LES HISTOIRES
HISTOIRE(S) DU CINÉMA 1B: UNE HISTOIRE SEULE

SERRAVES

SESSÃO 6

5 JAN | DOM | 17:00

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 1A: TOUTES LES HISTOIRES

HISTÓRIA(S) DO CINEMA 1A:
TODAS AS HISTÓRIAS

Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1989 | 51'

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 1B: UNE HISTOIRE SEULE

HISTÓRIA(S) DO CINEMA 1B:
UMA HISTÓRIA SÓ

Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1989 | 42'

Realização, argumento e montagem:

Jean-Luc Godard

Direção de som: Pierre-Alain Besse e François Musy

Com: Jean-Luc Godard

Produção: JLG Films, Veja Film e Gaumont, com o apoio de Le Studio Canal +, La Sept Cinéma, Télévision Suisse-Romande (TSR), France 3 Cinéma e Centre national du cinema et de l'image animée (CNC)

Cópia: Vídeo, 1.33:1, a exhibir em formato DCP

Duração: 51 minutos (1A) e 42 minutos (1B)

País: França / Suíça

UMA CHAVE-MESTRA PARA AS HISTÓRIA(S) DO CINEMA

Acho que a melhor maneira de ver estes programas é entrar na imagem sem qualquer nome ou referência na cabeça. Quanto menos souberem, melhor.

- Jean-Luc Godard

1. Que História?

Imagens e sons, frequentemente sobrepostos e confrontados uns com os outros, que surgem e fogem. Algumas imagens são originais, feitas em vídeo - do cineasta, Jean-Luc Godard, no seu escritório-estúdio, a datilografar e a ler, ou de alguns famosos atores franceses a recitarem textos - mas a maioria do material é retirado de outras fontes. Imagens de filmes antigos; fotografias de artistas, escritores e atores; clássicos da pintura; e excertos de música, tanto clássica como popular. Será uma espécie de guia histórico, um guia para a arte do filme no seu contexto social? Sim e não. Porque o que temos é, sobretudo, uma muito particular visão da história, filtrada através de uma muito individual, inquieta e complexa sensibilidade. E as próprias palavras do seu autor são também inseridas nesta história como uma outra peça de um enorme puzzle.

Histoire(s) du cinéma (História(s) do Cinema, 1988-1998) de Jean-Luc Godard não se parece com nenhuma outra grande obra sobre cinema. Não é ficção, nem documentário, nem sequer uma colagem de excertos e fragmentos. Está muito mais próximo de um ensaio - um ensaio audiovisual, escrito a som e imagem. Mas enquanto ensaio, também não tem uma estrutura clara, com

premissa, argumentação, elaboração e conclusão. Na sua grande maioria, é críptico - ou, ao invés, poético.

Este projeto decorre através de um tipo de associação livre, de ligar um fragmento ao próximo. Muitas das ligações subtis entre os milhares de peças desta gigante montagem aparecem deliberadamente sem explicação nem sublinhado. O espectador penetra na obra tentando identificar e interpretar o que vai acontecendo de segundo a segundo. Centenas de críticos, admiradores e académicos de Godard por todo o mundo já escreveram livros, explicações e seguimentos para tentar clarificar as suas ligações e alusões.

Mas também se deve, desde já, deixar claro - tal como Godard referiu insistentemente - que, num outro nível, não é necessário ser-se académico ou historiador para ver e apreciar as *História(s) do Cinema*. Godard quer que *sintamos* o trabalho, que possamos intuir o que nos parece honesto, para sermos assoberbados pela obra. Este é um outro aspeto da sua natureza de poema vasto, ao invés de se apresentar como uma tese rigidamente intelectual. Tal como qualquer outro filme ou vídeo de Godard de qualquer período desde a sua longa-metragem de estreia, *À bout de souffle (O Acossado, 1960)*, existem emoções poderosas que se escondem atrás de um pensamento mais cerebral: emoções de melancolia, raiva e maravilhamento. Digase o que se disser das *História(s)*, elas são, acima de tudo, líricas - uma espécie de ode lírica. Este é o sentimento próprio e pessoal de Godard, mas é também um fenómeno cultural e coletivo - uma história, precisamente, do século XX, em todo o seu esplendor e miséria.

História(s) do Cinema, sejam lá o que forem, é um trabalho profundamente inoportuno. Frieda Grafe (1934-2002), uma figura importante da crítica alemã, propôs que os filmes se assumem como pontos de transição, de passagem, ou corredores de mediação entre períodos históricos distintos, muito mais do que objetos fixos num tempo e espaço cultural (ainda que, certa e inescapavelmente, o sejam). Dialogam com um passado difícil, complexo e com múltiplas camadas, apontando sempre a um não menos complicado futuro. A obra monumental de Godard habita todas estas posições e tempos simultaneamente. Por um lado, é uma ode a um cinema, o cinema clássico, em deslizamento perpétuo - e que já está, num certo sentido, perdido. Através de todas as suas técnicas e estratégias elaboradas, evoca um "mito do cinema" como algo já defunto, mas que pode sempre ser ressuscitado. Por outro lado, é uma obra totalmente virada para o futuro: as *História(s)* foram presciente e profeticamente feitas, de certa forma, para o nosso século XXI da visão digital - porque temos hoje a liberdade de as ver em pequenas doses, e de as repetir sempre que assim quisermos.

Esplendor e miséria: este par de palavras aparece escrito, impresso no ecrã, nas *História(s) do Cinema*. E essas palavras apontam para a ambivalência fundamental, a contradição ou paradoxo que se ergue e que rasga cada momento desta série. O cinema é grandioso, mas também é horrível. É visionário, até mesmo celestial, mas também é sujo, constantemente tingido pela indústria do capitalismo, pelas marcas e pela venda de carne, pelo seu pedalar de mentiras.

As *História(s) do Cinema* são a história de uma Queda no sentido bíblico, uma queda da inocência do Jardim do Éden. Godard

sentiu-se frequentemente atraído por este tipo de metáforas espirituais, independentemente das suas crenças religiosas (certamente mutáveis) ao longo dos anos. Por um ou dois breves momentos, o cinema foi inocente, puro e penetrante na sua visão clara do mundo. Depois, foi seduzido pelo dinheiro e perdeu o seu caminho. E foi arrastado para o esgoto. Mas nunca perde totalmente a memória do que já foi, ou a esperança do que poderá voltar a ser no futuro. A cada momento, o cinema ergue-se e cai, vive e morre, lida com o mais alto e com o mais baixo. É isto que fica expresso através dos elaborados padrões de montagem e mistura de Godard, em variações infinitamente finas, durante os 266 minutos da sua obra completa. O que justifica as justaposições constantes nas *Histoire(s)* de beleza e corrupção, do sublime e do vulgar, da arte e da pornografia (seja erótica ou violenta).

O próprio título da obra é o primeiro sintoma disto. Godard adora jogos de palavras: palavras faladas e escritas, ouvidas e lidas, nos seus deslizamentos e multiplicidades de significados. Ele interrompe palavras, parte-as em pedaços mais pequenos e ocultos, combina-as, baralha-as. Primeiro, o título, com o 's' em parêntesis, é simultaneamente singular e plural: sinaliza uma única "história do cinema", como se pensa convencionalmente essa história, mas também muitas outras novas e possíveis "histórias do cinema", incluindo as que o próprio Godard nos sugere. Por isso, a palavra *histoire* tem um duplo propósito: significa história e enredo (ou ficção) - porque a história, para Godard, é simultaneamente algo que é real e concreto, que existe objetivamente no mundo, mas é também

algo constantemente inventado, contado, construído, e muitas vezes com propósitos sinistros. Finalmente, a palavra *histoire* também tem significados coloquiais e sarcásticos em francês: é uma forma de descrever algo como sendo mentira ou um incômodo. Na verdade, a própria palavra cinema também tem, por vezes, essa mesma conotação no francês corrente, sendo uma forma de sinalizar algo como falso, forjado ou artificial.

E, no entanto, Godard ainda acredita, com todas as mentiras e faz-de-conta, numa história do cinema. E é uma história sobre a qual ele se sentiu, num momento muito específico da sua vida, compelido a contar.

2. Condições da Memória

As *História(s) do Cinema* ocupam um lugar especial na carreira de Godard, porque constituem a sua única grande obra, trabalhada e revista ao longo de vinte anos. Godard, sobretudo durante a sua juventude, sempre pareceu um artista de impulsos, espontaneidade e casualidade; mais um improvisador de jazz ou um action painter, já a iniciar um novo projeto antes do anterior estar terminado. Mas desta vez não.

As *História(s)*, que se dividem em quatro partes principais e oito secções separadas, foi originalmente feita para e financiada pela televisão francesa, pelo Canal Plus. Estreou, parte por parte, entre 1988 e 1998; no final, Godard regressou-lhes e remontou-as. Também envolvida no processo, a cadeia de cinemas Gaumont, que deu a Godard um raro e privilegiado contrato de direitos de autor - raríssimos artistas audiovisuais

conseguiriam escapar às consequências do furto a granel de excertos (ou citações) que compõem o seu trabalho.

Uma vez completas, as *História(s) do Cinema* disseminaram-se por vários e diversos formatos: em VHS e DVD, em vários tipos de livro (um só de texto, outro só de imagens), a sua banda sonora foi editada em CD pela ECM Records, com quem Godard mantém uma afiliação próxima. O projeto também levou a várias curtas-metragens em estilo spin-off, uma exposição no Pompidou em Paris, e uma versão condensada, em 35mm, intitulada *Moments choisis* (2004). Godard também se mostrou anormalmente disponível para falar e explicar a sua obra, em várias entrevistas em múltiplos media - e alguns destes falatórios dignos de maratona também apareceram, mais tarde, sob o formato de livros.

Por um lado, as *História(s)* são uma continuação de uma série de projetos notáveis que Godard fez para a televisão francesa durante os anos 70. À semelhança desses projetos, este apresenta-se como uma barragem sem compromissos contra os formatos standardizados da televisão. As várias partes deste projeto não têm uma duração consistente nem permitem uma inserção simples de intervalos comerciais. É também, e furiestamente, low-tech. Não existe nada de vistoso ou lustroso nas *História(s) do Cinema*. Embora as suas imagens em multi-camadas sejam notáveis na forma como gerem a cor e o design, Godard restringe-se às ferramentas vídeo mais rudimentares à sua disposição, como os *dissolves*, o efeito 'blinking' com fotogramas a negro e a alternância rápida entre duas imagens que ele vê

em dois monitores diferentes na sua suite de montagem. Mais: as suas fontes originais estão longe de serem perfeitas. Godard usa cópias VHS degradadas, apanhadas aqui e ali, para praticamente todos os filmes que vão sendo citados. É frequente o formato estar errado, a cópia má, a versão disponível adulterada por produtores ou distribuidores. Mas Godard aceita tudo isto como condição do seu projeto. Esta é uma visão do cinema largamente mediada pelos clubes de vídeo suburbanos dos anos 80. A aventura das *História(s)* começou em 1979. Godard foi convidado para dar uma série de conferências no Canadá, mais tarde transcritas e coligidas sob o título de uma *Introdução para uma verdadeira história do cinema - "verdadeira"*, porque foi contada ou constituída pela "evidência" das imagens e sons, ao invés de unicamente por palavras. A curadoria de Godard incluiu excertos de filmes, sobre os quais o próprio falava, acerca das associações entre esses filmes e a história do seu próprio trabalho. Nessa altura, Godard começara a intuir que uma história "invisível", e inédita, do cinema estava embebida naquilo que ele chamava a "geologia e geografia" dos próprios filmes; havia também uma "solidariedade que existe entre a história do cinema e a própria história": ele disse que "a última (a própria história) é necessária para contar a primeira (a história do cinema)". Uma terceira dimensão deste projeto, na sua fase inaugural, era claramente pessoal, até mesmo autobiográfica: rever o seu próprio trabalho e a sua vida e, de alguma forma, fazer sentido através deles no quadro da história e do cinema.

Até meados dos anos 80, Godard raramente usara citações diretas de outros filmes no seu trabalho, exceto em

circunstâncias especiais. Começou por fazê-lo em projetos vídeo de pequena escala, em colaboração com Anne-Marie Miéville, tais como em *Soft and Hard* (1986). Durante a longa produção das *História(s) do Cinema*, o uso da citação começou a infiltrar-se noutros projetos híbridos de Godard, na fronteira entre a ficção, o documentário e o ensaio, tais como o raramente visto, mas extraordinário *Germany Year 90 Nine Zero (Alemanha Nova Zero, 1991)*. Desde o final das *História(s)*, Godard tem feito um uso recorrente desta colagem de citações em todas as suas longas-metragens para cinema, tais como *Notre Musique (A Nossa Música, 2005)* ou *Film Socialism (Filme Socialismo, 2010)*.

É importante referir que, no que toca às obras culturais que cita, Godard não é necessariamente muito mais conhecedor do que nós, os seus espectadores. Ele próprio afirma divertidamente que se esqueceu de muito mais do que aquilo que conseguiu reter - e, realmente, ele próprio precisou de ajuda para identificar muitos dos excertos das *História(s)*. Uma grande parte da experiência da história, na visão de Godard, é o esquecimento da história, é o nosso esquecimento ou semi-esquecimento disso, que pode ser criminalmente amnésico, mas também incrivelmente criativo. As *História(s) do Cinema* levam-nos ao centro deste turbilhão de memórias - algumas vagas e fracas, outras absolutamente cortantes.

Godard foi sempre um falador, um homem de fragmentos ao invés de obras completas e perfeitamente dominadas: tais como os livros - que são, para ele, títulos, capas, frases arrancadas, palavras-chave, lombadas numa estante (como fica claro no seu obsessivo gesto de pesquisar

o conteúdo de livros durante as *História(s)*). Os filmes, também, são por vezes importantes unicamente devido aos seus títulos icônicos, emblemáticos ou ricamente sugestivos: *Broken Blossoms* (1919), *Cries and Whispers* (1973), *Rules of the Game* (1939)...

Enquanto historiador do mundo real, Godard está igualmente aberto à suspeita. Ele próprio tem sido muito criticado neste aspeto: por aquilo que ele considera serem as palavras-chave da História - como *resistência, emprego, exílio*, etc. - Godard tem tendência para misturar fenómenos de natureza muito diferente. Ele próprio deu uma indicação muito precoce disto mesmo, numa entrevista a Peter Wollen - imortalizada no filme de Jon Jost *Godard 80* (1980) - quando alegremente igualou a experiência traumática do povo vietnamita durante a guerra com os americanos com o ferimento de mota, quase mortal, que o próprio sofreu em 1972. Por exemplo, em relação às *História(s)*, quando os dois entrevistadores da *Positif* o pressionaram a justificar o “deslizamento semântico e geográfico” entre a “ocupação alemã da Segunda Guerra Mundial e a ocupação americana que, segundo o que diz, se seguiu”, ele simplesmente respondeu: “É assim que vejo as coisas”.

É fácil sobrestimar o estatuto de intelectual de Godard. Não devemos deixar que este equívoco nos intimide enquanto viajamos pelas *História(s)*. E no entanto, pela mesma lógica, Godard quer ser levado muito a sério em relação ao conceito central a que chegou no decurso da sua elaboração das *História(s) do Cinema*.

Adrian Martin

(texto traduzido e enxertado de *A Skeleton Key to Histoire(s) du cinéma*, www.screeningthepast.com)

EPISÓDIO 1A: TOUTES LES HISTOIRES

Parece-nos que este episódio introdutório possui, num primeiro momento, um conjunto de objetivos de ordem geral. São eles: afirmar a existência de uma pluralidade de territórios da história do cinema - *todas* as histórias; precisar o objeto da série - as histórias que *aconteceram*; chamar a atenção do espectador para dimensões esquecidas por essa história - exemplo: a história dos filmes *que jamais foram feitos*; introduzir de forma elíptica temas que serão ulteriormente retomados em outros episódios - exemplo: o cinematógrafo, instrumento de comunicação com o mundo dos mortos (*a morte faz-nos promessas através do cinematógrafo*).

Por outro lado, o episódio 1A possui uma série de objetivos específicos. O primeiro parece ser o de demonstrar a instrumentalização, feita pela indústria de Hollywood - com a chegada de Thalberg à Metro Goldwyn Mayer -, da capacidade do cinema para nos transportar, a baixo custo, para um alhures - “para um mundo que esteja de acordo com o nosso desejo” - com vista a erigir uma espetacular potência de ficção, sem que seja levada em consideração a questão central dos efeitos possíveis dessa potência sobre o mundo real.

O segundo objetivo parece ser o de exaltar, por oposição, através do exemplo do *pobre cinema das atualidades* produzido durante a Segunda Guerra Mundial, a capacidade singular e única de testemunho do cinema, a sua aptidão para tornar visível e sensível a atualidade da história. Nesse contexto, duas questões centrais são levantadas: a relação do cinema com o mito e a dos efeitos da ficção sobre o real. Como conclusão, é introduzida uma primeira

meditação sobre a arte do recolhimento e da expressão dos traços deixados pela História.

No início do episódio, ao surgirem as primeiras imagens, dois enunciados enigmáticos são propostos, parecendo sugerir uma dupla chave de leitura para o espectador: “que cada olho negoceie por si próprio” e “não mostre todos os lados das coisas, guarde para si uma margem de indefinição”. Na sequência destas duas frases, aparece, inscrito diretamente sobre os fotogramas dos filmes que aparecem na tela - entre outros: *A Roda da Fortuna* (1953), *A Regra do Jogo* (1939), *Os Amantes Crucificados* (1954), *O Rancho das Paixões* (1952) -, um dos enunciados centrais do primeiro episódio: “o cinema substitui o nosso olhar por um mundo que esteja de acordo com o nosso desejo”.

A partir daí, na primeira parte do episódio, Godard esforça-se para mostrar - inicialmente através do exemplo de Thalberg - que a indústria do cinema vai rapidamente aproveitar-se da força que o cinema possui de nos transportar para esse outro lugar de encantamento, “porque está de acordo com os nossos desejos”. O relato logo adquire, como aliás acontecerá com muita frequência ao longo de toda a série, uma dimensão mitológica e trágica - “a fundação, o pai fundador, o filho único, e foi preciso que essa história passasse por aqui [...] para que isso se ponha a existir [...] isso, a potência de Hollywood, a potência da Babilônia”.

Note-se que quando a voz *off* de Godard diz “a potência de Hollywood”, dois breves enunciados, em inglês, aparecem na imagem. Depois, quando ele diz “a potência da Babilônia”, surge mais um enunciado. Esses três enunciados constituem as citações de slogans

criados pela indústria de cinema norte-americana: *Trade follows films*, *A film is a girl and a gun*, *The world for a nickel*.

Encontram-se assim destacados, inscritos sobre imagens de filmes: a) a importância da indústria do cinema na difusão dos produtos comerciais dos Estados Unidos da América; b) a importância para a indústria do cinema americano das histórias que relacionem o sexo (*a girl*) e a morte (*a gun*) - temas imbricados aqui, que o enunciator retomará no episódio seguinte, dizendo que *as grandes histórias* da indústria do cinema foram o sexo e a morte; c) uma das principais razões do imenso sucesso dessa indústria é o acesso a esse mundo que nos encanta a todos, porque está de acordo com os nossos desejos, encontra-se ao alcance da mão, ou antes, do bolso de todos, já que não custa quase nada, apenas um níquel.

Salientemos que a escolha muito precisa de planos em que esses enunciados vêm inscrever-se dá, por vezes, uma base quase documental à dimensão mitológica adquirida pela referência à potência de Hollywood (igualada à potência da Babilônia). A citação de plano mais significativa, a esse respeito, é a da reconstituição da Babilônia no filme *Intolerância* de D.W. Griffith. É sobre essa imagem que virá inscrever-se a primeira parte do enunciado: *The world for a nickel*.

No fim do primeiro segmento, dedicado a Thalberg, estabelece-se uma subtil ligação entre a fábrica de sonhos constituída por Hollywood e o cinema soviético dos primeiros tempos; a ideia proposta por este segmento parece ser a de que mesmo o comunismo sonhou em adquirir, um dia, a capacidade de nos transportar para um alhures.

No caso da URSS, esse outro lugar é paradoxalmente ligado a um horizonte de esperas e utopias que remetem, em última instância, a necessidades relacionadas à atualidade da sua história, razão pela qual, pouco depois do enunciado “uma fábrica de sonhos, e fábricas assim o comunismo esgotou-se de tanto sonhá-las”, aparece na tela a expressão vertoviana *kino pravda*, enquanto escutamos a voz *off* de Godard dizer: “história do cinema, atualidade da história, história das atualidades”. De imediato, não se dá sequência a esse tema, que só ressurgirá com força na segunda metade do episódio.

Henri Gervaiseau

(excerto de “Limiares: Histoire(s) du cinema de Jean-Luc Godard”, *Significação: revista de cultura audiovisual*, 33, nº 26, 2006, p. 55-57)

PRÓXIMAS SESSÕES

12 JAN | DOM | 17:00

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 2A: SEUL DE CINÉMA

Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1997 | 27'

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 2B: FATALE BEAUTÉ

Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1997 | 28'

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 3A: LA MONNAIE DE L'ABSOLU

Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1997 | 27'

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 3B: UNE VAGUE NOUVELLE

Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1997 | 27'

19 JAN | DOM | 17:00

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 4A: LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS

Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1997 | 28'

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 4B: LES SIGNES PARI MI NOUS

Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1997 | 37'

www.serralves.pt

 /fundacao_serralves

 /fundacaoserralves

 /fundacaoserralves

 /serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Linhas gerais:

(+351) 808 200 543

(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede
fixa nacional.



Apoio institucional

