

CICLO DE CINEMA
E CONVERSAS

12 JAN 17:00



DOMINGOS NA CASA DO CINEMA **JEAN-LUC GODARD**

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

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 2B: FATALE BEAUTÉ

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

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

SERRAVES

SESSÃO 7

12 JAN | DOM | 17:00

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

HISTÓRIA(S) DO CINEMA 2A:
SÓ O CINEMA

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

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 2B: FATALE BEAUTE

HISTÓRIA(S) DO CINEMA 2B:
FATAL BELEZA

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

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

HISTÓRIA(S) DO CINEMA 3A:
A MOEDA DO ABSOLUTO

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

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

HISTÓRIA(S) DO CINEMA 3B:
UMA VAGA NOVA

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

Realização, argumento e montagem:

Jean-Luc Godard

Direção de som: Pierre-Alain Besse e François Musy

Com: Jean-Luc Godard, Serge Daney e Julie Delpy

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 exibir em formato DCP

Duração: 27 minutos (2A), 28 minutos (2B), 27 minutos (3A) e 27 minutos (3B)

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

3. História como Queda

Em meados dos anos 80, Godard desenvolveu a sua própria e impactante tese sobre a interação íntima entre o cinema e a história; é a ideia ou argumento que é posto em marcha - poética e cripticamente - nos primeiros dois episódios das *História(s)*, que constituem a sua Primeira (e mais longa) parte.

Em resumo, o cinema nasce com todo o seu esplendor - em "todas as suas histórias" - com uma função mágica, projetiva e redentora: o cinema vê o futuro e avisa-nos das tempestades que aí vêm. O cinema ainda está, nesta fase, colado à realidade, o "irmão mais novo" daquilo que Godard chama História com H maiúsculo na sua conceção mais clássica, a "única história" - a História que, para ele e para todos nós, é poderosamente definida em termos de trauma global (guerras, desastres ecológicos, exploração capitalista, matança comunista).

Com o advento da Segunda Guerra Mundial - e, mais particularmente, com o Holocausto - a história do cinema de Godard assume a sua bíblica Queda da graça. Com a chegada dos campos de concentração, o cinema perde os seus elos que o vinculavam ao Tempo e à Realidade; já não regista nada nem

sente nada, apenas trafica algo nas suas ilusões e evasões desesperadas. Depois dessa quebra, o cinema já só pode ser uma espécie de jogo de vigarice - ou então tenta desesperadamente afastar a escuridão dominante para deixar entrar um pouco de luz. As *História(s)* estão cheias de imagens, e referências, à escuridão e à luz.

O momento-chave da Parte 1A das *História(s)* surge quando é esboçada a ideia central da queda do cinema da sua graça - esta viragem dramática na estrutura da obra é anunciada pela chegada ou desvelamento do Holocausto, sinalizada (entre outras coisas) por um excerto do monumental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann.

4. O ensaio enquanto forma poética

As *História(s)* são, como já sugeri, um ensaio - mas totalmente diverso de uma visita guiada paciente e clara pela história social e do cinema que Martin Scorsese oferece nos seus documentários de "viagem pessoal" pelos cinemas americano e italiano (1995 e 1999, respetivamente). A forma ensaística de Godard não tem paralelo e é única e exclusivamente dele; funciona por trocadilhos, choques, flashes de associações, superimposições rudes, transições misteriosas, montagens alucinantes e vagas oceânicas de som e música. Godard gosta de quebrar as coisas e categorizá-las, mas gosta ainda mais de as misturar e de desorganizar as suas próprias categorias - como nos títulos de cada episódio, que aparecem dentro de todos os episódios como possíveis títulos alternativos. Tudo leva a todo o lado nas *História(s) do Cinema* - não de forma bonita e linear, mas num regresso constante ou numa espiral invertida.

É necessário, enquanto espectador, sentir a estrutura emocional de cada episódio: como ele sobe e desce, como cresce e morre - frequentemente várias vezes em cada episódio. Godard alonga-se nas aberturas, com passagens enigmáticas - onde oferece uma espécie de sumário aberto dos materiais que irá apresentar - e depois apressa-se numa enxurrada final e conclusiva, deixando-nos sem fôlego, e talvez até um pouco confusos, mas sempre a querer mais. É importante identificar os *plateaux* - os momentos onde Godard pausa ou hesita, investigando alguma ideia ou ligação - e só depois os momentos que anunciam uma mudança ou quebra, como algum *insert* complicado do mundo real ou da história do cinema. Godard é um mestre no jogo de cartas, e que mantém sempre os ases na manga.

As *História(s)* são uma estrutura vasta e poética. Podemos trabalhá-la, desconstruí-la, não só como uma sucessão de ideias, mas como um flutuante castelo de motivos, sempre repetidos e variados. Consideremos, por exemplo, o motivo dos olhos: os olhos de James Stewart em *Rear Window (Janela Indiscreta, 1954)* de Hitchcock, que também é o olhar do próprio cinema ou da câmara; olhos chocados de horror, num *insert zoom* muito súbito, de *The Fury (A Fúria, 1978)* de Brian de Palma; e os olhos de Godard, que emblematicamente tentam ver o escuro, ou o futuro. Ou o motivo da queda, sempre ligado à perda ou à corrupção da inocência: corpos que caem, ou que desmaiam no cinema mudo; aviões de guerra que se despenham, derrotados; e muitos mais.

Godard procede, tal como sugeri, por associação livre. É este processo mental que ele imita e recria através

da montagem, convidando-nos a acompanhá-lo na emoção (e às vezes no enigma) deste tipo de salto mental de percepção e de associação. Por vezes, as ligações são claras, e outras vezes são laterais: neste último caso, o elo escondido precisa de ser descoberto.

Consideremos uma das melhores passagens deste projeto, logo no primeiro episódio. A primeira ligação nesta secção dá-se entre a adaptação cinematográfica de *Fausto* (1926) de F.W. Murnau e o musical de Hollywood *A Roda da Fortuna* (1953) de Vincente Minelli. Podemos engajar em associações emocionais e intelectuais, algumas bastante claras, outras deliberadamente cómicas: um homem (Mefistófeles), aparentemente a arder, depois uma mulher (a divina bailarina Cyd Charisse), também envolta em fogo. A justaposição é muito bela, entre o preto e branco e a cor, entre o filme artístico germânico e a cultura popular americana, entre o estático trágico e o movimento erótico nos gestos. Duas pistas de som sobrepõem-se: um Quarteto de Beethoven, e uma passagem falada de *O Último Ano em Marienbad* (1961) de Alain Resnais, sobre uma mulher que "nunca muda", congelada na sua beleza glacial.

E podemos ir mais longe, porque a história de Fausto refere-se a um homem que vende a sua alma - e Godard lamenta-se constantemente sobre a substituição do corpo e da alma no cinema, e a sua cristalização em imagem. Mas qual será a ligação específica entre Murnau e Minelli? Muito simplesmente, em *A Roda da Fortuna* (ainda que não propriamente nesta cena que Godard cita sobre a 'Girl Hunt Ballet'), o enredo envolve um cineasta pretensioso que encena uma versão musical de *Fausto*: é este o elo escondido.

A sequência depois muda para uma magnífica rima ou alternância de dois movimentos, um para a direita e outro para a esquerda, como se estivessem prestes a encontrarem-se no mesmo espaço narrativo, embora tirados de dois filmes a preto e branco totalmente distintos. O primeiro, campestre e com caça, é da *Regra do Jogo* (1939) de Renoir; e o segundo, com uma mulher que cai ao ser perseguida e atacada por um homem, é dos *Amantes Crucificados* (1954) de Kenji Mizoguchi. Novamente, lirismo e erotismo torcem-se e convertem-se em ameaça e violência.

Adrian Martin

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

HISTÓRIA(S) DO CINEMA – UMA SÉRIE DE OITO FILMES (UM FILME EM 4X2 CAPÍTULOS) DE JEAN-LUC GODARD

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 projeto 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 *busilis* - 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 de *O 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. [...]

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* (*Duel in the Sun*, 1946). 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 perspetiva 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 inêrência 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* (*Roma, città aperta*, 1945): "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 perspetiva histórica do ciclópico projeto 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.

Maria João Madeira
(excertos de "História(s) do Cinema", *Folhas da Cinemateca*, janeiro de 2023)

PRÓXIMAS SESSÕES

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 PARMİ NOUS

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

26 JAN | DOM | 17:00

SPOT OF THE 22ND JI.HLAVA IDFF

Jean-Luc Godard | SUI | 2018 | 1'

LE LIVRE D'IMAGE

Jean-Luc Godard | SUI, FRA | 2018 | 88'

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

