

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

Ano 4 - Número 6 - Janeiro a Junho de 2007

[início](#)

TODAS AS HISTÓRIAS: CINEMA, LITERATURA E PENSAMENTO EM GODARD

Roberto Said
UFMG

ABSTRACT – This text analyzes, with the intention of fomenting the theoretical frictions among the literature, the movies and the history, the film-documentary *Histoire(s) du cinéma*, from Jean-Luc Godard. It tries to study the hybridism conceptual from the french moviemaker's historiographical project, that founded in the critic to the origin notions, tradition, influence and continuity, crosses the movies history with the 20 century history. In this perspective, it evaluates the movies relationship with the power, in other words, with the forces that they operate in the sense relationship among the signs and define the effective models of images production, texts, sounds and movements into the modernity.

1. A GAGUEIRA DA HISTÓRIA

É preciso juntar coisas que nunca foram relacionadas.
(Jean-Luc Godard)

Em *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard retoma, sob a pauta do documentário, os pressupostos teóricos e estéticos de sua obra cinematográfica, que se caracteriza, desde o primeiro longa-metragem, *Acosado*, pelo entrecruzamento do ensaio crítico com a narrativa, do elemento autobiográfico com o ficcional, do cinema com a literatura e as demais artes. Em seu audacioso projeto historiográfico, esse traço de hibridismo ganha outra dimensão à medida que a história do cinema funde-se com a história do século XX. Imagem e realidade embaralham-se sob o mesmo estatuto ontológico, tendo em vista que os acontecimentos políticos, estéticos, econômicos etc. desenrolados nos últimos cem anos não se revelam senão como imagens. Não há diferença entre as imagens, as coisas e os movimentos. Contar a história do cinema é, pois, contar a História da modernidade – a história da literatura, da pintura, mas também a história das guerras, do fascismo e do horror de nossa Era. “Uma só história”, “uma história apenas”, “todas as histórias”, anuncia o cineasta.

É justamente dessa perspectiva que ele inicia solitário *suas* histórias, sentado no espaço de sua biblioteca, tal como um escritor, diante da velha máquina de

escrever. As primeiras imagens em movimento irrompem então na tela como se se materializassem da música que salta das teclas, como que regidas pelo som da datilografia. Trata-se sem dúvida de imagens poéticas, minuciosamente construídas, porém, perturbadoras e incongruentes, já que encadeadas em fusões e seqüências inusitadas. A elas se soma o ruído contínuo da película rodando na moviola, e ainda os signos verbais (letreiros enigmáticos) que atravessam as cenas para compor o quadro do vídeo: palavras, sons e imagens, em trânsito. Nas *Histoire (s)*, esses registros semióticos se enlaçam, “como desconhecidos que se encontram na estrada e não podem mais se separar”, como se lê na tela, propondo uma concepção icônica do cinema e da História, através da qual se vêem sobrepostos o campo dos enunciados e o campo das visibilidades.

Diante do espectador emerge, assim, um mar de imagens, sons e combinações cifradas e herméticas, o qual coloca em cena e questiona, através da postura experimental e inovadora, todo o universo audiovisual contemporâneo. O que se pretende é empreender uma história voltada ao tempo presente: “consideremos o tempo, os locais onde vivemos, a situação exata e o apelo concreto que dela resulta”, propõe o cineasta. No entanto, sua narrativa histórica avança (?) de forma descontínua, entrecortada por recorrências e repetições. Pode-se mesmo dizer que, ao longo de todo o documentário, a repetição revela-se um traço determinante, apresentando-se simultaneamente como estratégia teórica, estética e narrativa. Repetem-se cenas, “falas”, retratos, textos e imagens, criando uma espécie de murmúrio incessante, uma conversação infinita, à maneira de Maurice Blanchot que, não ao acaso, é citado pelo cineasta.¹

Desse modo, os sons regidos pelos dedos pacientes do cineasta, juntamente com o barulho da película em curso, evocam imagens e enunciados que se repetem sem ordem aparente, ditando o tom de retomada e de re-elaboração que permeará a narrativa e a própria concepção de história do projeto, uma história repleta de repetições, como se nota na legenda à margem da tela: “A regra do jogo, A regra do jogo (...), fábrica de sonhos, fábrica de sonhos”.

Configura-se, desse modo, uma espécie de poética do refazer, a partir da qual as obras, autores e temas, bem como todas as demais referências históricas, literárias e cinematográficas são reinventadas e deslocadas, sob a lógica do eterno retorno nietzschiano. Um retorno marcado pela diferença, que engendra uma outra dimensão temporal para a narrativa fílmica e, por conseguinte, um outro formato para a construção histórica. Já não mais se trata de uma história linear e acumulativa, cujos eventos poderiam ser identificados por um fio único de causalidades, o qual invariavelmente conduz a uma origem ou a uma fundação perdida. Ao contrário, através de sua poética da repetição e do retorno, Godard abre para si não só um campo de experimentação de linguagem, mas, sobretudo um operador de (re)leitura para a História do cinema (e também para a História moderna), baseado na justaposição, no entrecruzamento de temporalidades diferentes e na liberdade de fabulação.

É preciso “apreender o retorno” do tempo, sugere a obra. Não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para se pensar as potencialidades e virtualidades da história, para lidar com as ruínas e com devir histórico. É preciso considerar o que poderia ter acontecido, “todas as histórias de filmes que nunca foram feitos”. O atual e o virtual. Contar “todas as histórias que existiram, que existirão ou que existiriam?”, indaga-se o cineasta francês. Pois sob o âmbito do retorno, não só os signos, mas também os tempos aparecem justapostos: o passado e o presente não são momentos sucessivos, mas coexistentes.

Nessa perspectiva, pode-se observar que o ritmo das cenas e a condução da

seqüência narrativa são mediados pela série de repetições, que instaura uma espécie de gagueira, uma “gagueira da linguagem”, como se se tratasse de uma falha inerente ao intento documental, a ponto de posicionar o autor como um estrangeiro dentro de sua própria língua (cinema e/ou documentário), um estrangeiro dentro da história (cinema e/ou século XX) da qual é também um dos seus principais personagens.² Essa gagueira manifestada nas repetições, ao privilegiar os retornos, a descontinuidade, o (des)compasso lento e minucioso das montagens, a evocação de obras não realizadas, ao reiterar nomes de filmes, livros, pintores, telas, artistas e produtores do cinema, fomenta uma narrativa histórica aberta, cifrada em um complexo conjunto ramificações e operações semióticas.

Trata-se portanto de uma *História* que não se oferece ao espectador, tal como um produto acabado, mas que o convoca a interpretações e ligações pessoais: um interminável jogo de armar. “HIS TOI TOI RE”, sugere a tela, dirigindo-se ao outro, oferecendo-lhe uma tarefa, um lugar na história. O entremeado de caminhos delineados pelo historiador demanda que cada um realize suas próprias montagens. “Uma só história”: “todas as histórias”, “*avec un S*”. O vídeo revela-nos, dessa forma, uma história marcada pela idiossincrasia fabuladora de seu autor, mas que se lança à cumplicidade de seus espectadores – personagens e atores do século das imagens.

Se, por um lado, como dizem alguns críticos, há nesse projeto uma intenção totalizadora, por outro, é importante notar que o cineasta recusa-se a mostrar “todos os lados das coisas”, todas as faces da História, seja ela a do cinema, seja a do mundo moderno. Pois não se trata de uma história Global, cuja meta consiste em reconstituir a significação ou identidade comum a todos os fenômenos de uma determinada época. As montagens, seqüências e repetições veiculadas nas *Histoire (s)* guardam “uma certa margem de indefinição”, “para que cada olho negocie para si mesmo”, colocando em xeque as possibilidades de totalização. Portanto, se há alguma idéia de totalidade presente no documentário seria a de uma “totalidade aberta”, paradoxal, pois a produção de sentido em relação a todas às histórias contadas e re-contadas cabe ao espectador e deve ser buscada justamente nas recorrências, nas descontinuidades, nos jogos e hiatos estabelecidos entre os signos-documentos. Em Godard, a pesquisa histórica, “caminho que não leva a lugar nenhum”, a nenhum lugar pré-estabelecido, não tem como finalidade informar ou desvelar uma verdade latente, mas provocar o pensamento.

É importante salientar ainda que a própria estrutura dual dos episódios, sempre divididos em parte A e parte B, que não se fecham como metades complementares, insinua-se também como uma estratégia de abertura hermenêutica, à medida que cria um espaço limiar, uma fronteira por entre as tramas, personagens e seqüências históricas. É justamente nesse interstício, nesse *entre*, entre um *E* outro – um som e uma imagem, um retrato e outro, uma citação e outra, um livro e um filme, uma música e uma bela mulher, um quadro e um produtor, um cineasta e o campo de concentração, enfim, entre uma parte e outra dos episódios – é que se pode produzir significação. Nessa concepção de história, em que “é preciso juntar coisas que nunca foram relacionadas”, devemos tomar o um *E* o outro, propõe o cineasta, e não o um mais o outro. É bem verdade que uma imagem nunca está só, mas nesse jogo lançado na tela, não há uma soma euclidiana, mas sobreposição e estranhamento de signos. O que realmente importa são as relações *entre* imagens, *entre* sons.

Como observa Deleuze, o *E* aponta para a multiplicidade, para a destruição das identidades, das imagens e das codificações conformadas a significações dominantes. Como conector, ele desequilibra todas as relações pré-

estabelecidas, pois não é “nem um nem outro, é sempre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível.” (DELEUZE, 1992, 60). Nesse sentido, o *E* é a própria materialização da gagueira, da repetição e, conseqüentemente, é o operador da fabulação, o elemento que efetua a montagem das cenas, da narrativa e da própria História. Ao colocar lado a lado Picasso, Auschwitz e Elizabeth Taylor, Godard não está simplesmente fazendo documentário ou História, está sobretudo fazendo cinema, isto é, montagem.

Em *Histoire(s) du cinéma*, a própria História é pensada como cinema, à medida que também se efetua com a montagem. Ao juntar uma coisa *E* outra, ao promover um “encontro”, a fim de compreender “os signos a nossa volta”, o gesto histórico revela-se correlato ao cinematográfico: “*au montage on reconte le destin*” (GODARD, 1989). Refletir sobre a História é, pois, refletir sobre o cinema, ou seja, sobre a montagem, sobre a diferença que se passa entre dois, por entre o encontro. Fazer história é, então, submeter-se àquele momento redentor em que se tem um *E* o outro, o visível *E* o dizível, o passado *E* o presente *E* o futuro. Afinal só há o cinema, tudo é cinema, “*seul le cinema*”, repete a voz rouca do cineasta.

2. HISTÓRIA E PODER

Mas alguma coisa se perdeu no caminho, e o cinema tomou um outro rumo.
(Jean-Luc Godard)

Em uma entrevista concedida ao jornal *Le monde*, na ocasião do lançamento dos vídeos, livros e cds que compõem as *Histoire (s) du cinéma*, Godard declara que pretendeu fazer “arqueologia no sentido em que a faz Rosselini em *Viagem à Itália*, no sentido em que Foucault faz arqueologia.”³ Com efeito, pode-se notar que a concepção de história formulada pelo cineasta parte, tal como o projeto foucaultiano, de uma crítica às noções de origem, tradição, influência e continuidade – pilares da pesquisa histórica moderna. Esse movimento teórico o conduz a uma crítica interna dos “documentos”, dos “rastros do passado”, que supostamente permitiriam reconstituir o que os homens fizeram ou disseram. Por isso, as imagens da história do cinema (e do século), documentos para o historiador, não são organizadas em torno de um “sistema de relações homogêneas”. Ao contrário, são reordenadas em séries de multiplicidades, em novos conjuntos de relações, novos quadros, em novas “montagens”, cuja finalidade é revelar as descontinuidades, os acasos e descaminhos, os jogos da diferença e da repetição que atravessam e constituem o tempo histórico. Não se trata mais de buscar os elementos originários já que, como pontua o filósofo francês,

o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite, não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos. (FOUCAULT, 1997, 6)

Trata-se, portanto, de abandonar as grandes narrativas, as grandes unidades, isto é, de renunciar a uma forma única de historicidade que visa a compreender, sob o mesmo “método” ou “princípio”, os fenômenos políticos, sociais, econômicos etc. É preciso, ao contrário, que o historiador se volte aos pequenos episódios, às micro-histórias. De acordo com Foucault, deve-se

espreitar a história lá onde menos se espera, nos eventos que parecem não possuir história, como os sentimentos, o amor, a consciência e os instintos (FOUCAULT, 1999, 15). É justamente esse o movimento presente nas *Histoire (s)*: “o momento mais efêmero do instante possui um ilustre passado”. A história do cinema parece mesmo revelar-se na “beleza fatal” das mulheres, nos objetos ínfimos dos filmes de Hitchcock, nos diálogos e fragmentos poéticos, nos pequenos casos e romances da vida dos artistas e produtores.

Todavia, ao empreender sua história-arqueologia do cinema, ao buscar constituir as suas séries no curso da história, Godard depara-se com o poder, ou seja, com as forças que operam nas relações de sentido entre os signos e definem os modelos vigentes de produção de imagens, sons e movimentos na modernidade. O que se expõe no documentário é justamente o diagrama, o mapa dos relacionamentos de forças que constituem o poder no âmbito do cinema (cf. DELEUZE, 1998). A busca arqueológica o conduziu, então, a um embate com o poder, mais especificamente com as forças totalitárias ligadas ao mercado e à produção cinematográfica.

De acordo com Godard, a história do século XX, bem como a do cinema foram atravessadas pelo fascismo, seja sob sua forma política, seja sob sua forma mediática, a rigor indissociáveis. Nesse sentido, o documentário apresenta-nos, dentre outras, duas grandes séries: a primeira, que “nos acompanha a passos lentos”, é história do cinema do pensamento, da criação e da liberdade, já a outra, que “avança, caminha na nossa direção, a passos precipitados”, é a história do cinema dos negócios, a história estreita e caduca do cinema mercadológico. Em outras palavras, uma história com um S e outra com SS – daí a profusão de imagens do fascismo que atravessam todos os episódios.

De um lado, vê-se a série de referências e citações acerca do cinema experimental, reflexivo, desde seus primeiros vôos até a *Nouvelle Vague*. Figuram nessa história produtores, diretores, atores, literatos e artistas de diversas áreas de atuação, todos voltados ao pensamento, à crítica política e estética. Ao descortinar uma liberdade incalculável de criação para o ser, o cinema apresentava-se como a “fábrica de sonhos” e de transformação do homem moderno, nas primeiras décadas do século. “Onde eu crio, sou verdadeiro”, afirma o cineasta, citando Rilke.

De outro lado, vê-se que “alguma coisa aconteceu” e o cinema, assim como o próprio homem moderno, tomaram “outro rumo”. O horror do holocausto parece ser o ponto de inflexão, isto porque, doravante, no lugar da arte, da liberdade de pensamento, emergem o “Estado, a polícia e a propaganda”. Um “regime total”, produtor de imagens e histórias da barbárie: Leningrado, Hiroshima, Israel, Sarajevo, o Iraque. Nesses tempos em que se trocaram os profetas pelos homens de Estado, a poesia pela razão de Estado, as promessas de liberdade e criação, as potencialidades críticas e estéticas propiciadas pelo cinema e pela vida moderna se desfizeram. Como bem define o autor, “o Estado é o contrário do amor”.

A imagem, sob a ótica do mercado, subjugada à “peste”, “ao poder de Hollywood”, “ao poder da babilônia”, não mais expressa, apenas informa, comunica: “o comércio segue os filmes.” Já não mais se pretende incitar o pensamento, mas somente convencer. O poder simbólico da imagem somente se manifesta para fins coercitivos. Todavia, “uma imagem não é forte por ser brutal ou fantasiosa, mas porque a associação de idéias é distante e justa”, como afirma o letrado no vídeo.

O cineasta constata, assim, que a “fábrica de sonhos” transformou-se na indústria do espetáculo: “Ilusões perdidas”, “O mundo por um níquel”. No curso dessa história desencantada, a *Nouvelle Vague* revelou-se apenas “*une*

vague nouvelle”, o que parecia ser o início era o fim; aqueles jovens cineastas, formados na cinemateca de Henri Langlois, que pensavam ser os primeiros, eram na verdade os últimos. Afinal, “no cinema de hoje, há mais auto-estradas do que trilhas” (GODARD, 2002).

Agora, apenas *imagens justas*, isto é, imagens (idéias) sempre conformes a significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas, sempre palavras que verificam algo, para dizer junto com Deleuze (1992, 14). É a polícia do pensamento, a imagem voltada à coerção. Não mais a imagem desencarnada do real, a imagem voltada ao devir, que não pretende dar ordens, representar algo ou alguém, mas que se pretende apenas enquanto uma idéia, *justo uma idéia*, segundo os termos do cineasta.

Essas duas séries narradas nas *Histoire (s) du cinéma* traçam, dessa maneira, o diagrama, o campo de forças dos poderes que atravessam o século das imagens. Diante dele, Godard se posiciona, inserindo-se diretamente no (dis)curso histórico, a fim de avaliar o vir-a-ser do cinema e da arte no próximo milênio. Declara-se, antes de tudo, um inimigo, um “inimigo em retirada” do “nosso tempo”, de esse tempo totalitário e do cinema que o acompanha:

Sim, ao totalitarismo do presente aplicado mecanicamente, cada dia mais opressor em todo o planeta, a essa tirania sem rosto que anula todos em benefício exclusivo da organização sistemática do tempo unificado, do instante, a essa tirania global e abstrata, do meu ponto de vista eu tento me opor.⁴

Sob a proteção de Clio, as *Histoire (s) du cinéma* opõem-se ao “crepúsculo do cinema”, ao declararem sua fidelidade sombria “às coisas vencidas”. Conclamam assim à volta do pensamento: “é hora do pensamento voltar a ser o que é, perigoso para o pensador, e transformar o real.” Arthur Rimbaud, George Bataille, Maurice Blanchôt, Emily Dickinson, Jorge Luís Borges são evocados no último episódio, para que se possa relançar os dados, recriar novas formas para o cinema e para a arte. Pois “quando um século se dissolve devagar no seguinte, certas pessoas transformam os meios de sobrevivência antigos em meios novos.” São justamente esses novos meios que devemos chamar de arte. É preciso, então, retomar o ato criativo, aquele que ameaça quem o ousou, a fim de resgatar o “olhar documentário” do cinema, aquele que reflete sobre suas próprias condições, que “ouve o tempo e tenta fazer com que o ouçam”. Afinal, “o cinematógrafo nunca quis fazer um acontecimento, mas uma visão.”

NOTAS

1. No último episódio vê-se um retrato recente de Maurice Blanchot, flagrado em um estacionamento. Logo em seguida sua imagem funde-se com a do vampiro Nosferatu.
2. Deleuze já apontou a gagueira como um traço da obra godardiana, ao analisar a série de entrevistas para a televisão *6 X 2*.
3. Entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, 21 de mar. 1999, tradução de José Marcos Macedo.
4. Cf. *Histoires du cinéma*, 4b.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro* . São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário* . Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir* . Lisboa: Relógio D'água, 1984.
- CARVALHO, Bernardo. “O mistério do Cinema”. *Folha de São Paulo* , Caderno Mais!, São Paulo, 23 mar.1999.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações* . Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault* . Lisboa: Vega, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber* . Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder* . Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- GODARD, Jean-Luc. “Le montage, la solitude et la liberté. Conférence du 26 avril 1989, transcrite par emmanuelle Sardou et Fabrice Puchault.
- GODARD, Jean-Luc. “O mais célebre dos esquecidos. Entrevista a Fernando Eichenberg.” *Bravo!* n.º 61, out. 2002.
- GODARD, Jean-Luc, ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinema et mémoire du siècle* . Tour: Farrago, 2000.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural* . Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. “Cinema, literatura – Godard estréia”. S/d.