

Um Historiador Cineasta Miguel Mesquita Duarte¹

Michael Witt. 2013. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 274p. ISBN: 978-0-253-00722-3.

Ver equivale, para Jean-Luc Godard, a *comparar* pelo menos duas imagens e a traçar relações entre elas. A infraestrutura técnica do cinema e da projeção deve permitir que isso aconteça. É necessário projetar uma imagem ao lado da outra de forma a fazer emergir a dimensão crítica, histórica e expressiva da imagem, que não é senão essa relação entre dois elementos díspares que se ligam através dos choques e dos conflitos gerados na distância que os aproxima. É isto fazer a história do cinema. *Só o cinema* é capaz de dar a ver historicamente através da projeção, da montagem, isto é, através do estabelecimento de conexões entre *todas as histórias* inscritas nas *estórias* que o cinema inventou e que permanecem como legado da cultura do século XX.

Esta ideia expressa por Godard constitui um dos aspetos mais complexos que presidem à construção de *Histoire(s) du Cinéma*, verdadeiro *tour de force* da prática godardiana, e que atua como centro gravitacional do estudo de Michael Witt sobre a profusa obra do realizador francês. Em *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*, Michael Witt procura demonstrar que muitos dos temas, metodologias e preocupações expressas por Godard no projeto das *Histoire(s)* – projeto que se centra na investigação das relações entre o cinema, a historiografia do século XX e a história do cinema e do audiovisual – devem ser mapeados ao longo das quase três décadas de trabalho (desde o final da década de 60 até 1998, ano da sua estreia) que acompanharam a conceção desse projeto culminante na prática godardiana.

Os trabalhos desenvolvidos com Anne Marie Miéville a meio da década de 70, como por exemplo *Numéro Deux* (1975), *Ici et Ailleurs* (1974) e *Comment ça va* (1976), constituem, deste ponto de vista, momentos inaugurais de uma estratégia que viria a ser expandida em *Histoire(s) du cinéma*. O vídeo aparece, já aí, como um dispositivo que possibilita a comparação, a transformação e a manipulação das imagens, permitindo a Godard deslocar-se de uma imagem a outra através de composições que ligam o autobiográfico, a crítica da televisão e a especulação histórica. Witt vai ao ponto de considerar *Ici et Ailleurs* como “o primeiro capítulo” de *Histoire(s) du*

¹ Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História da Arte, 1069-061 Lisboa.

Cinéma (47). Mas nas *Histoire(s)* não é exatamente de uma montagem interna ao ecrã, baseada na sua divisão em diferentes quadros, de que se deverá falar, mas antes de um processo de *mixing* centrado nas transições, *flashes* rítmicos, incrustações e alterações da velocidade do movimento das imagens.

Um outro período importante ao nível da contextualização das *Histoire(s)* é aquele correspondente à fase de trabalho do meio da década de 80 para diante, correspondente à sistematização, por parte de Godard, dos episódios que viriam a compor a versão final do projeto (organizado com base em oito episódios, de 1A, 1B, 2A... até ao 4B). Os filmes dessa fase referem-se frequentemente a uma preocupação filosófica e histórica em investigar o passado, em questionar o tipo de acesso que o sujeito pode ter à história e às formas como é construída, como acontece nos títulos *Grandeur et Décadence d'un Petit Commerce du Cinéma* (1986), *Nouvelle Vague* (1990), *Hélas Pour Moi* (1993). A alegoria órfica, proeminente em vários filmes ensaísticos e citada no episódio 3B das *Histoire(s)*, refere-se a um olhar que é lançado para trás em relação a algo ou a outrem que nos é inacessível.

Nesse sentido, o mito de Orfeu relaciona-se intimamente com o trabalho historiográfico que confronta o sujeito com uma realidade desaparecida que não pode ser apropriada factualmente. No cinema, a história ocupa um lugar transitório, uma espécie de limbo que concerne à captura do tempo, dos gestos e das expressões que se encontram em suspenso na emulsão de celuloide, atuando como um *não-lugar* propício à restituição e à sobrevivência das imagens, algo que, segundo Witt, é tratado nas *Histoire(s)* por via da referência alegórica à presença dos fantasmas e das aparições no cinema, tal como acontece por exemplo em 1B e 3B. A apropriação do famoso *dictum* de William Faulkner de que *o passado não está morto, nem sequer chega a ser passado*, relaciona-se precisamente com a conceção de que cada momento do passado é *virtualmente* tornado presente à história (I).

A tentativa de identificação de uma genealogia do processo histórico desenvolvido por Godard aparece assim como um dos aspetos mais importantes e, de resto, mais bem elaborados do livro de Michael Witt. O autor destaca a influência de historiadores-filósofos como Walter Benjamin, Charles Péguy, André Malraux, Fernand Braudel e Emil Cioran, todos eles autores que privilegiam a centralidade da “*imagética poética*” na construção historiográfica (76).

Péguy e Benjamin são aqueles que, segundo Witt, exercem uma influência mais decisiva em *Histoire(s) du Cinéma*. O primeiro - por via, da obra *Clio: Dialogue de l'Histoire et de l'Âme Païene* (1932), aludida por Godard em 4B - serve-se do método da montagem entre elementos e referências díspares, conferindo destaque ao papel do leitor na produção criativa da obra. A história, *Clio*, não tem que ver com um texto estabilizado como verdade eterna e universal, mas com o movimento de risco e de envolvimento do historiador que se serve

de uma forma de escrita intuitiva e poética capaz de dar conta da dinâmica da história e da própria vida. É esta componente fabulatória que permitirá a Godard evocar “certos aspetos do passado, como o desejo e o afeto” (78), habitualmente desatentados nas historiografias tradicionais.

O segundo, Walter Benjamin, exerce a sua influência principalmente por via das *Teses sobre a Filosofia da História*, mencionadas por Godard em filmes como *The Old Place* (2000), *Hélas Pour Moi* (1993) e *Les Enfants Jouent à la Russie* (1998). O aforismo pauliniano, tantas vezes erroneamente compreendido na obra de Godard, de que “a imagem chegará no tempo da sua ressurreição”, deve ser ligado, como demonstrado por Michael Witt, à dimensão messiânica do tempo em Benjamin. Mais concretamente, à ideia de que o passado encerra configurações e desejos incumpridos que são suscetíveis de retornar num tempo mais adiantado da sua existência, capturando o pensamento numa constelação rica em tensões.

Esta interpretação não é original. Ela havia sido já ensaiada por George Didi-Huberman no seu excelente texto sobre o projeto de Godard em *Imagens Apesar de Tudo* (2003). Todavia, a abordagem de Michael Witt apresenta a vantagem de investigar pontos de contacto entre Godard e Benjamin que esclarecem aspetos polémicos da *intriga* montada nas *Histoire(s)*. Entre estes aspetos polémicos está o facto de, segundo Godard, o cinema ter emergido, na época do mudo, como um dispositivo revolucionário capaz de reunir o coletivo em torno de um novo projeto social e político, mas cujas possibilidades foram desaproveitadas e substituídas pela exploração comercial dos *talkies* e pela industrialização massiva às mãos de Hollywood (180).

O esquema aparentemente simples do apogeu e subsequente desintegração das possibilidades formais e cognitivas do cinema (algo que é simbolizado, por exemplo, no início de 1A, pelo pacto faustiano do cinema com a narrativa, o sexo e o espetáculo, traindo a sua inclinação documental e artística), encerra, na verdade, um argumento de base histórico. Godard desenvolve-o através de múltiplas perspetivas que concernem, nomeadamente, à industrialização precoce do cinema, à dominação masculinizante dos processos de produção e de realização, ao aparecimento do sonoro, e, sobretudo, ao impacto produzido pela Segunda Guerra e pela televisão.

A relação de Godard com Benjamin faz-se pois por duas vias. Em primeiro lugar, é comum a ambos um modelo crítico que associa o cinema à constituição de uma nova mentalidade capaz de intensificar a perceção e a apreensão coletiva do mundo (de resto, a questão do cinema e da identidade nacional, tratada no 5º capítulo, deve ser igualmente entendida segundo um envolvimento das formas cinematográficas numa determinada sociedade, ávida por *projetar* uma imagem para si e para o exterior).

Em segundo lugar, Godard retira de Benjamin a propensão *re-dentora* do cinema e da própria História. Nos dois casos, ela é estabelecida a partir de uma conceção mais ampla da noção de *montagem*, processo suscetível de ressignificar os acontecimentos do passado à luz do seu confronto com o presente crítico do olhar. Neste sentido, a utilização recorrente de Godard do plano no qual uma mão procura o contacto com uma outra, situada na margem oposta do ecrã, assim como do plano que mostra a ação de unir um fragmento de película a outro, aparecem como momentos que metaforizam uma forma de pensamento em ação. Ela caracteriza uma metodologia *construtivista* (como podíamos encontrar já em *O Livro das Passagens*, de Walter Benjamin, espécie de colagem literária de índole cinematográfica) que envolve também, em Godard, uma componente de *resistência* relativamente às formas da indústria audiovisual, sendo a partir daí que é possível compreender o facto da atividade de Godard se exercer ao nível de uma permanente tensão com as obras do passado.

No 3º capítulo, intitulado *Modelos e Guias*, Michael Witt reserva ainda espaço para uma análise genealógica das *Histoire(s)* no campo da história da arte e da criação audiovisual. No primeiro campo, Witt contabiliza os papéis de Élie Faure e de André Malraux. De ambos, Godard herdaria uma conceção global, comparativa e metamorfoseadora das formas artísticas consideradas nos seus diálogos e contactos com o passado (a influência do trabalho de Henri Langlois na Cinemateca Francesa passa igualmente por aqui). Já no campo dos métodos audiovisuais, Witt destaca um conjunto de realizadores que fazem uso do *found footage* e da dimensão ensaística do documentário: Santiago Álvarez, com *79 Springs* (1969); Mikhail Romm e o incontornável *Ordinary Fascism* (1965); Chris Marker e o tratamento polifónico da história em *Le Fond de l’Air est Rouge* (1977).

Outra relação importante destacada pelo autor é a do envolvimento das *Histoire(s)* com Orson Welles e Hollis Frampton. O primeiro pela inventividade visual e plástica dos seus filmes, mas também pela vertente ensaística de meta-filmes como *F for Fake* (1973) e *Filming Othello* (1978), nos quais é patente a visão autobiográfica de um autor que reflete sobre a sua própria obra, o cinema e os modos de produção das imagens (108). O segundo pelas estratégias de recontextualização e montagem criativa de materiais de arquivo. Hollis Frampton convocaria a figura de um “meta-historiador” (107) que não se limita a catalogar exaustivamente o material produzido (até porque essa tarefa se revelaria impossível face à extensão dos materiais preservados), mas que é capaz de inventar uma tradição por via das práticas de coleção e recombinação de imagens no filme.

É a partir desta atividade do *bricoleur-historiador* que Michael Witt explorará a ideia de que mais do que um cineasta, Godard surge como um autêntico artista visual multifacetado capaz de unir a filosofia, a história, a poesia multimédia, a arte gráfica, e até a

experimentação sonora. No último capítulo do livro, o autor avança inclusivamente a possibilidade de Godard poder ser considerado um artista sonoro que integra a herança da música concreta e se serve dela com o intuito de produzir uma imagem sonora autónoma e plena de criatividade.

Apesar da abordagem de Michael Witt à prática godardiana não ter o arrojo conceptual que já conhecemos em autores como Didi-Huberman, Jacques Aumont, ou Raymond Bellour, o livro acaba por compensar essa lacuna através de um trabalho de cuidadosa ilustração que permite ao leitor reforçar o entendimento de determinados argumentos e ter uma percepção aproximada da profusão sensorial que caracteriza o projeto de Godard. Por outro lado, os dois objetivos principais delineados pelo autor são plenamente atingidos: primeiro, demonstrar que as *Histoire(s)* estabelecem contaminações importantes com o trabalho produzido por Godard no período da conceção do projeto; segundo, elucidar o sentido de algumas das mais importantes proposições históricas contidas nas *Histoire(s)* através de uma análise sistematizada dos seus temas, influências e genealogias. Apesar de sentirmos que a hipótese de uma ligação das *Histoire(s)* ao projeto do *atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (que é apenas referido pelo autor na nota introdutória) constitui uma espécie de oportunidade perdida, o livro é capaz de demonstrar que as *Histoire(s)* constituem uma forma alternativa do espectador experienciar a história e o passado, convocando um ato de *ver* simultaneamente intelectual e afetivo que, no final, concorre para uma apreensão amplificada da noção de cinema.