

VÍDEO

HISTÓRIA DE UMA MEMÓRIA

Histoire(s) du Cinéma, série de vídeos de Jean-Luc Godard. Paris: Gaumont, 1998.

Henri Arraes Gervaiseau

Em minha Histoire (s) du Cinéma não coloco mais os títulos dos filmes nem das pessoas. Se os colocamos, isso se torna um conhecimento livresco e acaba como naqueles programas de televisão: "Como se chamava o diretor da Cinemateca em tal ano?"; "Henri Langlois!". E ganha-se um sofá...
Jean-Luc Godard¹

No prefácio de *Introdução a uma verdadeira história do cinema* — transcrição de uma série de conferências de Jean-Luc Godard no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal em 1978 —, o cineasta lembra que ali fora para dar continuidade a um trabalho iniciado no ano precedente por Henri Langlois. E, assim, mais do que ministrar um curso, havia proposto ao diretor do Conservatório "considerar o negócio... como um negócio... um gênero de co-produção que seria uma espécie de roteiro de uma eventual série de filmes intitulada 'Introdução a uma verdadeira história do cinema e da televisão'. Verdadeira no sentido de que seria feita de imagens e de sons e não de textos, mesmo ilustrados. [...] Além do que [...] tínhamos esse projeto com Langlois"².

Aumont indica que "as conferências canadenses tinham adotado um princípio de confrontação, a cada vez, entre um filme de Godard e alguns outros filmes que tinham relação com ele", e que as duas séries de televisão que Godard havia realizado anteriormente, *Sobre e sob a comunicação* e *France tour détour deux enfants*, tinham uma estrutura em episódios, "cada um respeitando uma decupagem e uma 'grade' elaboradas a priori"³. Na gênese do projeto da

série pode-se observar que ele sugere uma incorporação desses dois princípios: a comparação de filmes e a estrutura episódica. Entretanto, dez anos depois, em meados dos anos 1980, quando Godard teve a possibilidade de retomar seu projeto, a idéia de confrontação dos filmes se tornara mais complexa e não mais incorporava, a não ser de maneira muito secundária, os próprios filmes do realizador.

A idéia inicial de uma história feita de imagens e de sons, nascida de um diálogo entre o cineasta e o fundador da Cinemateca Francesa, implicava a coleta de materiais que serviriam de base à elaboração da série. Ao longo dos anos Godard constituiu então um importante *corpus* com uma grande diversidade de fontes: filmes de ficção, documentários, noticiários, filmes amadores, programas de televisão, canções, fotografias célebres e anônimas, reproduções de obras de destaque da história da pintura etc.. Paralelamente a essa tarefa de coleta e classificação de arquivos audiovisuais, o cineasta procedeu a um segundo trabalho de classificação e seleção de trechos de procedência heterogênea: romances, poemas, ensaios, estudos da história da arte, da história do cinema, da literatura, da história social ou das ciências.

Como assinala Aumont, foi em 1986 — portanto oito anos após a viagem a Montreal — que começou a série de ensaios filmados, intitulada desde o início *Histoire(s) du Cinéma*. Eles vieram à luz pouco a pouco: os episódios 1A (*Toutes les histoires*) e 1B (*Une histoire seule*) em 1989; 2A (*Seul le Cinéma*) e 2B (*Fatale beauté*) em 1994; 3A (*La monnaie de l'absolu*) e 3B (*Une vague nouvelle*) em 1996; 4A (*Le contrôle de l'univers*) e 4B (*Les signes parmi nous*) em 1998. O projeto subjacente à série só adquiriu sua configuração final de forma muito progressiva. É assim, com base no conhecimento do resultado final, que procuraremos aqui traçar suas grandes linhas⁴.

A série foi produzida em meio a uma conjuntura de crise marcada por uma constelação de fatores: a condição subalterna a que o cinema foi relegado no seio da indústria audiovisual; a emergência de transformações profundas na temporalidade das nossas vidas com a aceleração cada vez mais intensa do

(1) Declaração a Jean Daive, in: Bergala, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (tomo 2: 1984-98). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 312.

(2) Godard, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du Cinéma*. Paris: Albatros, 1980, p. 15.

(3) Aumont, Jacques. *Amnésies. Fictions du cinema d'après Jean-Luc Godard*. Paris: POL, 1999, pp. 11-12.

(4) Para uma análise detalhada do ordenamento geral da série, ver Gervaiseau, Henri A. *O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. Rio de Janeiro: tese de doutorado, ECO-UFRJ, 2000.

fluxo de informações, característica da era das tecnologias de transmissão instantânea, em que a dimensão diacrônica do tempo parece se esvanecer; a emergência de uma cultura da memória como preocupação central das sociedades ocidentais desde o início dos anos 1980 (o debate sobre o Holocausto tendo desempenhado papel central nesse processo⁵); o desaparecimento das grandes utopias emancipadoras e socialistas do século XX e a súbita irrupção, nos países do Leste Europeu, de uma série de novos massacres sobre um fundo de guerra étnica; e, finalmente, o início da velhice de Godard, que vê progressivamente desaparecer em torno de si os seus contemporâneos. Ao que tudo indica, a realização da série deveria constituir uma resposta de Godard a essa conjuntura de crise. Tentaremos aqui identificar algumas das soluções que o cineasta encontrou para construir sua resposta.

A elaboração de uma trama de relações entre a história do século XX, a história do cinema e a do sujeito enunciativo constitui a base primeira do projeto da série. Por meio de uma recomposição fragmentada da trajetória de sua memória, Godard teria buscado instituir simultaneamente uma memória da história do cinema e uma legenda do século, produzindo *um conjunto de ensaios audiovisuais* que traduzisse a passagem do tempo, sempre relacionando seu discurso às práticas e aos dispositivos técnicos próprios da sétima arte. Somos tentados a relacionar esse programa com aquele que Michel de Certeau esboçou para a historiografia contemporânea. Ele observa o elo estabelecido pela historiografia entre o lendário de um tempo e "o que já é controlável, corrigível ou vedado por práticas técnicas"; a historiografia "não pode ser identificada com essas práticas, mas é produzida pelo que elas traçam, retiram ou confirmam na linguagem recebida de um meio". Sugere a possibilidade de considerar a historiografia um misto de ciência e ficção, que se configuraria "no ponto de junção entre o discurso científico e a linguagem comum", no ponto em que "o passado se conjuga com o presente e as interrogações que não têm tratamento técnico retornam em metáforas narrativas". Desta forma, o discurso histórico poderia ser compreendido como "ficção da relação social entre práticas especificadas e legendas gerais, entre técnicas

que produzem lugares e legendas que simbolizam o efeito do tempo"⁶.

A primeira decisão que Godard tomou para começar a responder à conjuntura de crise evocada parece ter sido, assim, a de situar o seu projeto no ponto de encontro entre história, memória coletiva e memória individual, partindo de uma série de pressupostos que encontramos em Halbwachs: a história contemporânea é a única que se aproxima da experiência vivida da memória coletiva; no cerne da memória coletiva encontra-se a partilha de um sentido comum; o dado imediato da consciência é a ligação entre memória individual e memória coletiva, a pluralidade das memórias coletivas que descobrimos a partir de uma memória individual⁷. Poderíamos então dizer que a base fundamental do projeto foi a elaboração de uma série de relações entre a memória do indivíduo Godard, a memória da geração de cineastas da Nouvelle Vague, à qual pertenceu, e a memória das gerações de cidadãos europeus que viveram e sofreram, no século XX, a odisséia da utopia da emancipação social e política da humanidade e foram profundamente marcados pelo trauma histórico do Holocausto.

A abordagem de Godard, próxima daquela proposta à historiografia contemporânea por Michel de Certeau, visa restaurar a ambigüidade das relações objeto-sujeito e passado-presente, tornar visível a particularidade da pessoa do enunciativo, explicitar os afetos que estruturam as representações que ele elabora, a referir a aparelhagem e os procedimentos técnicos sobre os quais elabora seu discurso no campo de forças que permitiu produzi-lo. Como salienta Certeau, fazer uma interrogação sobre o sujeito do saber — e portanto sobre seus processos — implica "pensar o tempo", na medida em que todo sujeito "se organiza como uma estratificação de tempos heterogêneos" e "o tempo é precisamente a impossibilidade da identidade com o lugar"⁸. A tarefa "filosófica tanto quanto técnica" de Godard, a exemplo daquela da historiografia contemporânea, torna-se assim a de dizer o tempo como a ambivalência que

(5) Cf. Huyssens, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

(6) De Certeau, Michel. "L'histoire, science et fiction". In: *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard, 1987, p. 87.

(7) Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997.

(8) Certeau, op. cit., p. 92.

afeta o lugar da historiografia e pensar essa ambigüidade como o trabalho do tempo no seio desse lugar, na medida em que a história imediata, a história do tempo presente, "não autoriza mais a se distanciar de seu 'objeto' que de fato a domina, a envolve e a recoloca na rede de todas as histórias"⁹.

Ao situar seu projeto na fronteira entre história e memória, Godard optava por trabalhar no limiar do esquecimento e da lembrança, buscando exprimir uma experiência do tempo que se dá, como dizia Benjamin, num instante presente em que toda a temporalidade encontra-se repentinamente implicada, e, deste modo, mostrar as superposições e os saltos temporais na experiência da rememoração¹⁰. Leitor atento de Bergson, ele sabia que a sobrevivência das imagens é a condição de possibilidade da memória, e que tal sobrevivência, a sobrevivência *latente* das marcas psíquicas de uma impressão vivida dentro da memória, permite o reconhecimento, ato concreto pelo qual apreendemos o passado no presente, ato mnemônico por excelência que vem coroar o trabalho de busca (*anamnese*) ou de reencontro casual com o passado (*reminiscência*). Ele sabia, em outros termos, da ligação íntima que há entre a memória e as imagens que constituem o seu conteúdo e fazem ressurgir o tempo¹¹. Buscava, assim, trabalhar no limiar dos traços materiais (os fotogramas) e dos traços psíquicos (as imagens imateriais que formam o conteúdo da nossa memória) e subseqüentemente tirar partido do papel estratégico da imagem de base fotográfica como suporte de rememoração, como traço material da presença efetiva, no passado, de seres hoje ausentes. Eis porque também buscava, como apontou Bergala, produzir uma imagem de nova natureza que, depois de uma dolorosa passagem pelo esquecimento, pudesse ressurgir no presente e se comunicar, nesse ato, com um instante passado. Essa imagem deveria além disso, no curso da série, poder ser repetida e remeter, a cada vez, a uma nova configuração temporal, a um novo modo de inter-relacionamento do

presente, do passado e do futuro¹². O Holocausto, momento axial que impõe o dever de memória, constituiria o núcleo memorial central da série, em torno do qual se condensaria um conjunto de questões referentes tanto à história do cinema e à memória do cineasta (relação entre realidade e ficção) quanto a temas candentes da atualidade (conflito entre israelenses e palestinos, guerra da Bósnia).

A série de ensaios projetada deveria ter a dimensão de uma verdadeira epopéia¹³, celebrando um conjunto de tradições perdidas do mundo do cinema e evocando um complexo de representações sociais, políticas e religiosas às quais o mundo da história do cinema foi ligado, cada episódio combinando, em graus diversos, elementos míticos, lendários, históricos. A série deveria também favorecer uma reflexão crítica sobre esse mundo e propor, nesse contexto, um código moral. A epopéia projetada constituiria, por outro lado, uma legenda das vítimas, uma memória do sofrimento dos vencidos da história do século XX, as vítimas de Auschwitz sendo, na série, os delegados por excelência de todas as vítimas dessa história, pela própria singularidade do extermínio planificado de todo um povo, que atinge o elo de solidariedade entre os homens¹⁴.

No curso da série, o enunciador¹⁵, à semelhança do narrador da epopéia, deveria relacionar os eventos evocados com a sua experiência. As histórias relatadas pelo enunciador, grande ancestral, permitiriam estabelecer uma ponte entre a memória e o passado histórico. Por meio da imagem e da palavra do enunciador seria possível tecer a rede formada pela multiplicidade de fatos esparsos que as histórias contadas evocariam¹⁶. Ao tentar dar conta de uma constelação de eventos, o enunciador buscaria de-

(9) Ibidem, pp. 90-91.

(10) Cf. Lissovski, Maurício. "História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin". *O Percevejo*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, ano 6, nº 6, 1998.

(11) Cf. as observações de Macron e de Ricoeur sobre o pensamento de Bergson: Macron, Emmanuel. "La lumière blanche du passé"; Ricoeur, Paul. "Aux origines de la mémoire, l'oubli de réserve". *Esprit*, nº 266-267, 2000.

(12) Bergala, Alain. "L'ange de l'histoire". In: *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.

(13) Cf. Revel, Nicole. "Épopée" (verbete). *CD-ROM Multimedia Encyclopaedia Universalis France*, 1998.

(14) Cf. Ricoeur, Paul. *Temps et récit— 3: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985, pp. 339-342.

(15) Na medida em que é fundamental diferenciar a figura poética do enunciador dos indivíduos que o encarnam, designamos Godard, bem como os seus diversos porta-vozes que aparecem na tela, por este simples nome: o enunciador.

(16) Sobre o papel mediador da narrativa dos anciões, ver Ricoeur, *Temps et récit...*, loc. cit., p. 208. Sobre o narrador, Benjamin, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

monstrar os seus encadeamentos, articulando, no curso da série, temporalidades heterogêneas de curta e de longa duração. Nesse quadro, alguns dos eventos evocados se revestiriam de uma dimensão de sintoma de pontos de ruptura, de brusca ou lenta deterioração de fenômenos históricos de longa duração¹⁷.

Os traços materiais que constituem os fotogramas dos filmes produzidos no curso da história do cinema, autênticos vestígios do passado, funcionariam como índice, como prova das relações entre acontecimentos estabelecidas pelo enunciador, e a relação entre esses vestígios e o mundo ao qual pertenciam permitiria uma figuração do contexto social e cultural desse mundo¹⁸. Tratava-se, em última instância, de promover o encontro de um conteúdo semântico com uma forma poética para exaltar a força central do cinema como lugar de memória redentor, capaz de esclarecer desafios do tempo presente. O canto que a série comporia deveria tornar-se uma espécie de "dádiva do sujeito enunciador"¹⁹ ao mundo do cinema — ao qual ele pertence —, tendo em vista a instauração de uma harmonia nova para ele e para a coletividade virtual constituída pelos espectadores de cinema.

Tal forma de abordagem, que trabalha deliberada e conscientemente a ambigüidade da posição do sujeito produtor de um saber sobre seu objeto, deveria ser associada a uma *postura poética* que, por meio do "eu" de um sujeito singular, tece uma reflexão sobre a relação essencial de cada um no mundo. O enunciador seria um ser sensível e pensante que exteriorizaria, pela palavra, pensamentos e emoções. No percurso desenhado pela multiplicidade dos discursos enunciados, o enunciador das *Histoire(s)* se veria em busca de si mesmo, estando em jogo o estabelecimento da sua identidade no tempo, no limiar da história do século XX e do cinema.

A obra poética que Godard se propunha a criar deveria então compor uma totalidade de relações complexas em que cada elemento contribuiria para a significação, seja da ordem do escrito e do falado, do

sonoro e do visual, mediante um cruzamento incessante desses diferentes materiais e de um referimento constante de cada um desses elementos aos outros, a fim de assegurar a coerência e o dinamismo do conjunto. Uma gama muito rica de interpretações de cada episódio, e no seu interior de cada segmento, deveria ser possibilitada, mediante uma forma de composição dos fragmentos caracterizada por grande polifonia semântica. Embora uma grande liberdade devesse presidir à reunião sucessiva e/ou simultânea dos diferentes materiais de expressão utilizados, correspondendo a finalidades heterogêneas, tanto de ordem semântica quanto de ordem mais propriamente rítmica ou emocional, o jogo das inter-relações raramente seria gratuito. Se não devia haver aí a institucionalização de um sentido unívoco para cada segmento e se, muito pelo contrário, os sentidos deviam se escalonar, como em toda obra poética, o leque de sentidos a propor não teria por objetivo afirmar sua equivalência generalizada, mas, por meio da progressão gradativa necessária ao desenvolvimento da obra, compor algumas propostas semânticas mais importantes, deixando livre curso à expressão de suas nuances. O espectador seria levado então a decifrar essas propostas por meio do entrelaçamento progressivo das cadeias de significações, e em razão da extrema densidade da composição dos segmentos em cada episódio recorreu-se a uma grande variedade de meios mnemotécnicos, os mais próximos dos utilizados nos textos poéticos sendo, certamente, o retorno regular de sonoridades, de palavras, de associações de palavras ligadas ao próprio título da série: *Histoire(s) du Cinéma*.

O mais importante princípio poético da série consistiria — como aparece inscrito no curso do episódio 4B — em "aproximar coisas que até então nunca tinham sido aproximadas nem pareciam passíveis de aproximação"²⁰. Forest lembra que Breton, no *Manifesto surrealista* de 1924, citando o poeta francês Pierre Reverdy, "evoca essa 'luz da imagem' que nasce da aproximação como que fortuita de dois termos ou 'realidades distantes'": "A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas de uma aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais distantes e justas forem as ligações das duas realida-

(17) Sobre a integração narrativa entre evento, conjuntura e estrutura, ver Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000, esp. pp. 307-320.

(18) Sobre o traço material e a sua função de vestígio, ver Macron, op. cit. Sobre a relação entre vestígio e figuração, Ricoeur, *Temps et récit...*, loc. cit., p. 335.

(19) Revel, op. cit.

(20) Forest, Phillipe. "La rose dans la poussière de l'acier". *Art Press* ("Le siècle de Jean-Luc-Godard/Guide pour *Histoire(s) du Cinéma*"), nov. de 1998, pp. 18-19.

des, mais a imagem será forte — mais ela terá poder emotivo e realidade poética"²⁰. A aplicação desse princípio poético encontra-se no centro da elaboração do projeto²¹, mas antes de tratar disso convém voltar brevemente à particularidade e à grande diversidade dos materiais utilizados.

Ao lembrar os métodos de trabalho de Godard durante a realização da série, Douchet se refere com humor às quatro fitas: "a das imagens"; "a que entrega as palavras"; "a que transporta os barulhos"; e "a que se reserva à música"²². Após uma seleção, entre essas quatro fitas deveriam ser distribuídos os materiais pacientemente coletados no curso dos longos anos de amadurecimento do projeto. A seguir estabelecemos uma relação, indicativa e sintética, dos materiais selecionados para cada uma das fitas.

Na fita das imagens podem figurar:

— Imagens extraídas dos mais diversos filmes de ficção, de documentários, noticiários, filmes de família, filmes pornográficos. Notemos, com Bergala, que Godard teve de "comprar, registrar, percorrer milhares de fitas de vídeo" a fim de reencontrar os planos que não se encontravam disponíveis na sua memória voluntária, já que "na sua memória do cinema, como em qualquer memória, há muito mais informações virtualmente disponíveis do que acessíveis". Foi preciso então, para Godard, "contar em parte com o acaso (ou o pré-consciente, mas é às vezes a mesma coisa) para encontrar o plano do qual precisava, com o sentimento em que se encontrava, sem dúvida, em algum lugar, mas como uma agulha no palheiro". Bergala observa que o modo de aparição das imagens do passado na série se dá sobre *o fundo negro* de volta das imagens na memória involuntária, lembrando que o próprio Godard declarou que somente após ter terminado o conjunto da série percebeu o retorno constante de alguns planos, como se "o trabalho da memória inconsciente tivesse predominado sobre a sua preocupação em controlar rigorosamente o 'tempo de antena' de cada cineasta convocado na série"²³. Praticando, no curso da realização da série, o exercício da memória involuntária, Godard parece compartilhar a crença de Proust de que o

passado pode encontrar-se escondido "em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e do seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte se nos deparmos com ele... ou se jamais o encontramos"²⁴.

— Reproduções de fotografias e de quadros célebres e anônimos.

— Atores e atrizes convidados pelo cineasta, que declamam trechos de diversos textos selecionados e algumas vezes, mais simplesmente, meditam ou caminham no intervalo entre duas leituras.

— Imagens do próprio cineasta, apoiado às prateleiras de sua biblioteca, retirando livros, dos quais consulta capas e folheia páginas, ou trabalhando à mesa de montagem ou ainda, mais simplesmente, sentado e pensativo, charuto à boca.

— Além disso, podem coexistir diversas imagens por meio de efeitos de mixagem e de sobreimpressão, assim como inscrições verbais: títulos de filmes, de romances, trocadilhos, notas musicais, palavras de ordem, expressões consagradas, palavras atrofiadas, trechos de críticas cinematográficas etc..

Na fita "que entrega as palavras" podemos ouvir a voz do realizador, de atores e atrizes e de diversas outras pessoas que lêem trechos de poemas (Baudelaire, Valéry, Rimbaud etc.); de romances (Faulkner, Duras, Bernanos etc.); contos (Borges); obras de filosofia (Wittgenstein, Heidegger, Foucault etc.); peças de teatro (Beckett, Shakespeare etc.); epopéias (Homero); estudos e ensaios históricos, literários, sociológicos e outros (Braudel, Benjamin, Blanchot etc.); canções (Ferré, Ibañez, Coccianta etc.); estudos de história da arte (Faure, Malraux etc.); ensaios sobre a arte cinematográfica (Bazin, Epstein, Bresson, Rossellini etc.); enunciados científicos (J. Ort); diálogos de filmes sem os filmes; entrevistas e depoimentos de cineastas (Ophuls, Oliveira, Renoir); trechos de conversação etc.. Na fita que "transporta os barulhos" pode-se ouvir barulhos de vozes humanas (gritos de desespero, sussurros etc.); sons da natureza (trovão, vento, água que cai ou que corre etc.); barulhos de objetos produzidos pelo homem (sinos, buzinas, metralhadoras, bombas, máquina de escrever, bobinas de filmes girando em uma mesa de

(21) Para uma análise detalhada de diversas modalidades de aplicação desse princípio na organização da alternância dos planos do episódio 4B, ver Gervaiseau, op. cit.

(22) Douchet, Jean. "Images arrachées au journal du siècle". *Art Press* (loc. cit.), pp. 30-31.

(23) Bergala, *Nul mieux que Godard*, loc. cit., p. 141.

(24) Apud Benjamin, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 106.

(25) A expressão é de Michel de Certeau ("Lacan: une éthique de la parole". In: Certeau, op. cit., p. 177).

montagem etc.). E na fita "que se reserva à música" podemos ouvir canções clássicas, populares ou de variedades e música clássica e contemporânea.

Como vemos, a série foi estruturada com base em uma grande quantidade de fragmentos de obras, de materiais tangíveis e cotidianos, conjunto de coisas que até então *nunca haviam sido aproximadas nem pareciam passíveis de aproximação*. Qual foi o princípio mais importante que comandou a combinação dessas quatro fitas — entre as quais, como bem viu Douchet, tratava-se de criar um vaivém constante, em forma de interferências, ressonâncias e repercussões? Em primeiro lugar, um papel essencialmente rítmico e emocional foi destinado à fita "que transporta os barulhos" e à parte instrumental da fita que "se reserva à música". Em segundo lugar, a produção das proposições semânticas mais importantes foi possibilitada, no essencial, pela combinação da fita de imagens com aquela que "entrega as palavras", embora uma dimensão rítmica e emocional de primeiro plano esteja também presente na apresentação dos materiais dessas duas fitas.

Poderíamos então nos perguntar como a combinação de um mosaico de citações de obras escritas e de uma grande quantidade de fragmentos de obras pictóricas, fotográficas, cinematográficas, televisivas etc. pôde, progressivamente, constituir o discurso audiovisual da série. Parece-nos que a empreitada se tornou possível pelo fato de que *Histoires(s) du Cinéma*, ensaio crítico de um novo gênero, relato odisséico da travessia de um mundo originário, história de uma memória, é uma obra em que a palavra do sujeito enunciativo — como acontece na epopéia — desempenha um papel de primeiro plano. Os textos ditos em voz alta pelo enunciativo e por seus porta-vozes, quer se trate de trechos escritos por terceiros ou pelo próprio realizador, não são apresentados como tais ao longo da série. Por meio do "retorno da voz no texto"²⁵ dos enunciados, essas inumeráveis citações textuais se encontram de súbito metamorfoseadas, imersas no presente que o ato enunciativo instaura.

As imagens, qualquer que seja sua origem, fazem figura de passado e é a exploração das relações existentes entre essas imagens do passado e as palavras proferidas no presente da enunciação que

permite estabelecer novas proposições semânticas. Assim, para Godard, no contexto da série, uma imagem montável é, como indicou Aumont, uma imagem "que comporta pelo menos um aspecto pelo qual ela vai poder entrar em relação com outras", com uma palavra, contendo portanto "uma reserva virtual que não se esgota no que ela comunica ou exprime". Assim compreendida, observa Aumont, a montagem se torna uma atualização desse virtual, um modo de agenciar imagens sonoras e em movimento para fazer surgir o virtual que elas comportavam²⁶. Até então esse virtual não havia podido se atualizar na medida em que essas imagens *nunca haviam sido aproximadas e não pareciam passíveis de aproximação*. Essas imagens e palavras ressurgem desconectadas dos filmes, das histórias e dos textos em que se encontravam inseridas e vão formar, por meio da montagem, novas constelações, novos arranjos imprevisíveis que correspondem a deslocamentos de intensidade psíquica e temporal inesperados e produzem novos sentidos. Arranjos e constelações percebidos fugazmente que, pela força do seu impacto emocional, intelectual e plástico, permanecem vivos na nossa memória de espectadores e parecem devolver à arte cinematográfica a sua aura perdida.

O reencontro da aura é também a celebração elegíaca da memória das vítimas e do sofrimento. Frente ao fracasso das utopias e à constatação da permanência da miséria, "último fundamento da comunidade moderna", não há, para o neo-humanismo de Godard, resignação, mas celebração da epifania do gesto humano engajado na circunstância, na busca do resgate da camada mais profunda de solidariedade entre os humanos que se procurou aniquilar em Auschwitz. A série compõe um vasto *corpus* feito de gestos, no sentido amplo de posturas e expressões de rostos e corpos. Podemos perceber, subjacente ao projeto da série, uma outra história do cinema, uma história dos corpos e dos gestos por meio do cinema. O que a série nos diz, de forma poética, é que sem esse engajamento existencial de cada um, que o gesto simboliza, o êxito da luta coletiva contra a miséria torna-se *cronicamente inviável*.

Henri Gervaiseu é pesquisador associado ao Núcleo de Estudos da Poética da Imagem da ECA-USP e documentarista.

(26) Aumont, op. cit., p. 18.