



la maison verte



SALLE 3

démocratie et
tragédie sont
nées à Athènes
en même temps



A resposta de Godard

Bernard Eisenschitz

Historiador, escritor, tradutor e ensaísta de cinema

Editor da revista semestral *Cinéma*

Resumo: A primeira parte deste texto descreve a exposição *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu*, de Jean-Luc Godard, realizada entre maio e agosto de 2006, no *Centre Pompidou*, em Paris. Em seguida, analisando a exposição como uma “resposta” de Godard ao *Centre*, o autor contesta uma certa concepção museográfica atual que pretende transformar o cinema em mais um objeto de exposição, suprimindo ou relativizando assim a dimensão da projeção e o rito social do espetáculo pago, que lhe eram próprios.

Palavras-chave: História do cinema. Museu. Arte moderna. Projeção.

O visitante da exposição concebida por Jean-Luc Godard é livre*. Que ele seja erudito ou não, que os artefatos lhe lancem sinais de reconhecimento ou não, nada se impõe à sua admiração. Cabe a ele decidir.

1

Antes da entrada das *galeries Sud*, uma prancha com duas reproduções do *Verrou* de Fragonard, a imagem de um monstro esperando uma moça chamada Goddard no plano de trás – Paulette Goddard em *The cat and the canary*, (Elliott Nugent, 1939) e uma frase: “O que é mostrado não pode ser dito”. O *Verrou*, que mostra na simultaneidade tempos sucessivos, desafia a descrição cronológica, como o faz um cinema anônimo de gênero. Há alguns outros motivos de pavor para as crianças. No corredor de entrada, uma imagem destinada aos pequenos alemães do século XIX: o *Struwwelpeter* (“Pedro, o descabelado”), que não corta nem os cabelos nem as unhas e será punido por onde pecou: seus dedos serão cortados junto com as unhas. Na frente, um açougueiro coloca três crianças em uma salgadeira, segundo a lenda de São Nicolas, nome por vezes atribuído ao açougueiro, como nessa prancha. Segundo as indicações inscritas na colagem, esse Nicklaus representa a exposição 2, “o inconsciente”, na qual entramos, enquanto a jovem Françoise Dolto representa a exposição 1, “a utopia”, que não se realizou. (É também uma pista: o poliglôtismo de Godard, desde o “Reiters Morgenlied” de Wilhelm Hauff, dito por Michel Subor em *Le petit soldat*, até seus jogos de palavras franglesas, suas “traduções” do árabe aqui e acolá,¹ as nuances da língua russa para designar a imagem, seu elogio da *bella lingua italiana*, a Babel da Cinecittà em *Le mépris* e de Sarajevo em *Notre musique*, e, aqui, bastante espanhol, sem esquecer o latim).

* *Voyage(s) en utopie*, JLG, 1946-2006, *À la recherche d'un théorème perdu*, exposição no Centre Pompidou, Paris, de 11 de maio a 14 de agosto de 2006, concepção: Jean-Luc Godard.

¹No original, *ici et ailleurs*, título definitivo de 1974 do filme que Godard e Gorin começaram a rodar na Palestina em 1970 (sob o título inicial *Jusqu'à la victoire*). [Nota do tradutor].

Essa colagem, como todo um percurso possível, é um comentário ao anúncio afixado na entrada, que reproduz um comunicado do *Centre Pompidou* explicando que em razão de “dificuldades artísticas, técnicas e financeiras”,

foi preciso renunciar ao projeto e retomar um outro, mais antigo. Jean-Luc Godard riscou os dois últimos adjetivos, reconhecendo apenas as diferenças “artísticas”.

O percurso não é sinalizado. A primeira sala, na qual a maior parte dos visitantes chega, é a do meio, “3, Ontem, a-ver”, rodeada de monitores. Uma deambulação natural segue o percurso das histórias do cinema de JLG, do que viu e do que tem: a felicidade do cinema americano, leveza dos corpos de *On the town* (Donen & Kelly, 1949) e peso de seu passado em *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954), o sagrado da *Notre sainte Russie*² com *Sayat Nova* (Paradjanov, 1968) e o início de *Arsenal* (Dovjenko, 1928), a Tela demoníaca com Mabuse e as moças de *Menschen am Sonntag* (Siodmak & Ulmer, 1930) (“Oh, moça morena / Por que então chorar tanto / Um jovem oficial do batalhão de / Hitler me roubou o coração”, escrevia no século passado Hans Lucas em “Por um cinema político”). As palavras do poeta armênio exprimem cansaço: “Estou farto desse mundo, ele não me toca mais. Hoje é pior do que ontem e estou muito cansado, cansado até de escrever versos...”. O que se tornou uma arte impossível e sonhada é condenada ao mesmo tempo, do outro lado da porta, por Dom Quixote, a quem Florence Delay comparava Godard nas mesas-redondas sobre as *História(s) do cinema* em Locarno, em 1995. O herói do filme inacabado de Orson Welles proclama que “não se opõe ao progresso. O mal está no humano, que se torna escravo dessas máquinas. Talvez na lua, a cavalaria ainda tenha seu lugar”. A melancolia godardiana tem por interlocutores Welles e Rossellini (trecho do *Messias* de 1975). A quarta parede enuncia a partir de extratos de JLG e de Anne-Marie Miéville (não somos obrigados a reconhecer) nove articulações: duas meninas negras correm num porto com um gravador de fita, depois um índio com um Nagra (“Alegoria”), um início e um fim de *Week-end* (“Imagem”), o mito do estéreo segundo JLG [“De-ver(es)”], o livreiro nazista de *One + One* (“Parábola”), a montadora cega de *JLG/JLG* (“Montagem”) etc. Saberemos apenas do outro lado da parede, na sala 2, que eram nove os temas/salas do projeto abandonado.

² Era o primeiro título de *Les enfants jouent à la Russie*.

Depois desse movimento circular, nos voltamos para o centro desta sala 3. E logo vemos telas Samsung inutilizadas que se amontoam sob o *Messias*. Aqui há vestígios de pranchas pregadas, plantas sem flores, vasos, treliças, tijolos, maquetes mal acabadas... e outros filmes ainda em telas de vídeo, o que resta do cinema francês: Bresson, Renoir, Guitry, Cocteau, Leenhardt. Dali, o *flâneur* pode escolher, de ambos os lados, ir ver “1, Hoje” ou “2, Anteontem”, mas será obrigado a passar de novo por esse “Ontem”, como nos apartamentos projetados de forma que ninguém possa se isolar. Um trem miniatura, constante acompanhante do cinema no século – aquele de *La ciotat*, de Orson Welles, de Auschwitz – assegura a ida e a vinda – *andata e ritorno* – entre “Ontem” e “Anteontem”.³

O trem não leva a “Hoje”, o apartamento moderno, já amplamente descrito,⁴ com fogões elétricos substituídos por telas nas quais vemos filmes pornôis ao som de *Serenade sans espoir*, cama em cuja cabeceira passa um recente filme de ação, envelopes sempre fechados com intenções do século 20 (apelo de Estocolmo – 1950, pela interdição da bomba atômica –, “os amanhães que cantam”, “nunca mais”), que não são muito pesadas (ideograma fácil: um pesa-cartas),⁵ estrelas ou cruzeiros – de Malta, de ferro, de guerra ou de cemitério – se sucedendo como os deuses da seqüência de *Outubro*, o comentário de Degas sobre o telefone (“alguém toca e você vai atender”). JLG acrescenta sob o *Marcheur*, de Giacometti, aquela que poderia ser uma de suas divisas: “Eu não ando”⁶ A parede de vidro das salas “Hoje” e “Ontem” dá para o exterior. Atrás das telas nas quais passam *loopings* de *la Môme vert de gris* (B. Borderie, 1953) ou de *Johnny Guitar*, são montadas as tendas colocadas à disposição da população de rua (os SDF, *sans domicile fixe*) pela organização *Médecins du Monde*.

“Anteontem”, enfim, é o espaço mais lúdico, a começar porque se pode abordá-lo logo de início ou por último. JLG não é apenas um cultor dos jogos de acaso, ele manifesta o que ama e faz maravilhosamente: a bricolagem. Tratava-se de fabricar, por meio de uma bricolagem, um

³ No início, dois trens se cruzavam; mais tarde apenas um circulava, o outro permanecendo imóvel. Acidente?

⁴ “Uma saturação de signos magníficos”, no folder da exposição, assinada por Bamchade Pourvali para a “documentação”; Philippe Lançon, “JLG : ‘O que eles gostam no Pompidou são os mortos’”, *Libération*, 12 de julho de 2006; Alex Munt, “Jean-Luc Godard Exhibition”, *Senses of Cinema* [www.sensesofcinema.com], nº 40, julho-setembro de 2006; Bill Krohn, “Uma exposição excêntrica de Jean-Luc Godard vale ser vista de perto”, *The Economist*, 29 de junho de 2006; etc.

⁵ No original, *pèse-lettres*, balança utilizada nos correios para pesar as correspondências. [nota do tradutor]

⁶ No original, “je ne marche pas”, trocadilho com o *Marcheur*, significando também “eu não caio nessa”. [nota do tradutor].

mausoléu para si. Não tinha como dar certo. Alguns de seus vestígios: em uma das paredes, diversos acessórios do grande projeto com cartelas irônicas, dois recintos duplos (“Totem” e “Tabu”), um contador elétrico, uma roda de bicicleta. Em outra, uma cama desfeita e três quadros, os únicos originais (e já previstos como tais no projeto não realizado) nessa intervenção inteiramente baseada no princípio da reprodução⁷: *la Blouse roumaine* de Matisse, *les Musiciens* de Nicolas de Staël e um Hans Hartung.

Da exposição não realizada, tão comentada talvez para melhor ignorar a realidade do trabalho definitivo, restam, de fato, os alicerces, particularmente nessa sala. *Collage(s) de France* devia propor uma visão total do cinema, articulado em três vezes três salas formando um quadrado. 1: “o Mito (alegoria)”, 2: “a Humanidade (imagem)”, 3: “a Câmera (metáfora)”, 4: “o(s) Filme(s) (de-ver(es))”, 5: “o Inconsciente (aliança)”, 6: “os Canalhas (parábola)”, 7: “o Real (rébus ou devaneio)”, 8: “o Assassinato (montagem)”, 9: “o Túmulo (fábula)”. No centro do cômodo, cinco grandes caixas, maquetes do que seriam as salas 1, 3, 5, 6 e 8. Empilhadas ou dispersas, outras menores, na proporção 4 cm = 1 m. Ao fundo, três outras maquetes amontoadas: 9, 7 e 4.

A primeira “caixa” que encontramos é a da entrada, com seu título: “Arqueologia do cinema, colagens da França segundo JLG”. Uma sala de ruínas árabe-africana, com o livro *Hasards de l’Arabie heureuse (Nine Days to Mukalla)*, de Frederic Prokosch (romancista americano admirado pelos *Cahiers du Cinéma* da fase amarela, que deu seu nome ao produtor de *Le mépris*) no chão, e aquarelas de um pintor orientalista. Numa pequena tela, *Kid auto races at Venice* (1914), o primeiro filme em que Chaplin veste as roupas de Carlitos, Eisenstein caído. Ao fundo, o painel “Hollywood”, a “Meca do cinema”, sobre uma aquarela de Delacroix. O mito acaba de nascer, e nasceu na Arábia.

Numa outra, 3 (“Câmera”), o visitante teria mergulhado no escuro, iluminado apenas por luzes intermitentes vindas de fontes diversas. Um projetor roda, uma roda evoca o Kinetoscópio, telas de vários tamanhos dão a

⁷ Cf. PAÏNI, Dominique. D’après JLG... In *Jean-Luc Godard, Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006, p. 420-426. Nesse texto, Païni descreve o projeto “Collage(s) de France”, sobre o qual trabalhou como curador da exposição entre 2003 e janeiro de 2006.

ver um filme pornô – acima de uma pilha de cacos e ao lado de um deus egípcio – e *O homem com uma câmera* (1929) de Vertov. O livro que corresponde à sala é *La part maudite*, de Georges Bataille. (As telas estão na escala real da maquete – JLG utilizou uma gama divertida de pequenos e minúsculos monitores –, mas os livros são freqüentemente exemplares originais, o que provoca um estranho efeito de desmesura e não deixa de suscitar interrogações nos visitantes.)

5 (“o Inconsciente”): na parede, desenhos de crianças comentados por essas linhas, diretamente no chão:

“que há 50 anos uma criança compôs esses desenhos e os esqueceu mas, meio século mais tarde, tendo anotado algumas frases nesse livro e reencontrado os desenhos numa gaveta, a mulher que ela havia se tornado se apercebeu de que cada um dos textos correspondia exatamente a um desenho ou, reciprocamente, para ela o combate da imagem com o anjo do texto estava terminado”.

Resposta ao texto da entrada? Dedicatória àquela que foi a criança? Combate terminado para ela, e portanto não para ele?

Sem continuar a descrição, o efeito produzido é impressionante e sufocante. O título era “Collages de France”, “porque usamos muita cola”, comenta JLG numa *Reportagem amadora* sobre um estado anterior da maquete (setembro de 2005). A vontade de passear por esse circuito fechado evoca a travessia da *Viagem fantástica* (1966), de Richard Fleischer. Um percurso obrigatório, nenhuma abertura para o exterior, longos e magníficos textos (Malraux, Hannah Arendt, Bataille, Lévinas): o contrário daquilo que se tornou *Voyage(s) en utopie*.

Na parede contígua da sala “Ontem”, em oito pequenas telas, oito filmes (trechos ou mesclas) que foram ou deveriam ter sido produzidos especialmente para a exposição, preguiçosos como o recente *Vrai faux passeport*, inexistentes como *Dans le temps* (de Anne-Marie Miéville, sobre seu gato; JLG nunca filmou animais, excetuando-se

os pássaros do lago), surpreendentes (*Ce que je n'ai pas su dire*, AMM, *Une bonne à tout faire*) ou fortes, ainda que conhecidos (*Je vous salue Sarajevo*, *The old place*), levando a uma tela vertical com a luz de uma vela em frente a um Goya que encima uma outra divisa possível atribuída ao velho pintor, “*Aún aprendo*” (ainda aprendo).

Isso para a exposição que foi vista: *hoc opus, hic labor est*. Sabemos que quanto mais avançamos num trabalho de JLG, mais nos fascina descobrir os fios condutores do labirinto. Sabemos também que *Voyage(s) en utopie* desagradou sobretudo aos partidários das exposições de cineastas, dispositivos, instalações, cineastas transformados em artistas. Melhor para mim: foram sem dúvida as mesmas razões que me fizeram percorrer feliz a exposição. Então, como escapar à idolatria godardiana (não muito interessante), à paráfrase das intenções manifestas (raras), assim como ao desdém sumário pela exposição num clima de “cada qual com o seu trabalho” (que ecoa, quarenta anos depois, a acusação de desenvoltura e insignificância formulada desde os primeiros filmes)?

Justamente, esse percurso (esses percursos possíveis), livre, não constrangido, de uma bela leveza e segurança de gestos, nascidas de uma acumulação antiga de experiências, de filmes, de imagens, é uma resposta ou pede uma. Um amadurecimento, uma maturação, uma ruminação, de onde nasce o gesto rápido da inscrição. As pistas se cruzam e se recruzam, toda citação designa o trabalho de JLG e só podemos aprovar que ele não escreva, e mesmo que leia em diagonal: “A gente abre um livro para saber alguma coisa e às vezes é recompensado”.⁸ Não há nisso muita ambição. No entanto, alguns (todos honrados) dizem que JLG é ambicioso. Se fosse assim, seria um grave erro, e JLG o expiou gravemente (com a recepção desdenhosa dessa exposição).⁹

“Cale-se, Cassandra!” (*JLG-JLG*). A beleza e a emoção dos últimos longas-metragens (*Éloge de l'amour*, *Notre musique*, cujos títulos assinalam a vontade de lirismo) não exclui um pessimismo messiânico. J. L. Schefer receava, numa entrevista, que Godard se considerasse Malraux,

⁸ Num debate com Georges Nivat na televisão suíça, no preâmbulo à exibição de *Les enfants jouent à la Russie*.

⁹ Nesta passagem o autor faz uma paráfrase do seguinte trecho da fala de Marco Antônio na peça *Júlio César*, de William Shakespeare: “Amigos, cidadãos de Roma, ouvi-me; / Venho enterrar a César, não louvá-lo. / O mal que o homem faz vive após ele, / O bem se enterra às vezes com seus ossos. / Com César assim seja. O honrado Brutus / Disse que César era ambicioso; / Se isso é verdade, era uma dura falta, / E duramente, César a pagou.” (Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2001). [Nota do revisor]

e as referências a Hugo não são raras (*L'enfance de l'art, Histoire(s) du cinéma 3A: la Monnaie de l'absolu*).

O conflito com a instituição aconteceu então, disse esta, por razões financeiras; artísticas, diz Cassandra, riscando as outras motivações à entrada. JLG parece entregar apenas elementos de trabalho, fios esparsos, blocos de notas. “Mas um simples esboço rabiscado às pressas e nervosamente por vezes é mais revelador de um artista e de sua alma do que um quadro muito elaborado”, se surpreendia Georges Sadoul diante dos *Carabiniers*, em 1963, um mês antes de descobrir a “caverna de Ali Babá”, a sala-museu de Henri Langlois.¹⁰ Não estamos fugindo do assunto.

De início, controle e humor desse percurso. Malfeito? Quem falou? (Alguns amigos – amigos? – no dia da inauguração). Estes anos de trabalho tomam uma forma definitivamente mais aérea do que enfática.

Aqui como alhures, JLG está mais próximo de Langlois, que recusava as legendas explicativas em seu museu e não teria gostado de remontar as bobinas de intertítulos em suas cópias mudas, mesmo que tivesse dinheiro (quando tinha, fazia outra coisa com ele, comprava flores para Mary Pickford). Langlois não expunha a realidade do cinema, mas seu imaginário (Dominique Païni nota o parentesco entre os dois empreendimentos, com o comum “*parti pris* de confrontar testemunhos materiais e lembranças imateriais do cinema”)(PAÏNI, 2002). Os signos, portanto, talvez sem a carne. Será que é assim mesmo? Aqui, as oliveiras estão em vasos (tudo bem, podemos nos deitar no signo cama).

No projeto original, como nos conta Païni, a ordem da visita das nove salas “se impunha”.

“Cada uma delas devia convidar o visitante a uma reflexão de natureza política e filosófica graças a um empreendimento geral de aproximações – uma montagem de imagens tomadas de empréstimo da história da arte, da história do cinema e da atualidade – que poderia evocar o princípio do rébus” (PAÏNI, 2002).

¹⁰ Crônicas incluídas em *Chroniques du cinéma français*, Paris, 10/18 UGE, 1979, p. 303-305, 305-312.

O convite é o mesmo (“É por uma utilização do espaço que um processo temporal era descrito, o do *próprio pensamento*”; “Não eram as imagens que desfilavam, de agora em diante eram os visitantes”, nota Païni), mas não a deambulação. Ainda Païni:

“O visitante se defrontava com uma espécie de grande quebra-cabeça que ele devia ordenar mentalmente [...] Cabia-lhe, então, lançar-se ao trabalho, fazer o esforço de associação (*assemblage*), fazer seus ‘deveres’ na exposição”.

Agora, não há mais deveres. As estudantes se decepcionaram por encontrarem não fotos dos filmes de Godard, mas algo mais parecido com a “arte moderna”. O Rossellini precisamente do *Centre Georges Pompidou* (filme de 1977) poderia ter gravado os comentários dos visitantes em sua variedade, ou, como em *From Chris to Christo*, aquele Chris (Marker) que está para Godard como o contracampo cuja ausência ele freqüentemente finge deplorar.¹¹ (“Ah, o que é isso?”, “Mas não tem referência”, “Você conhece esse escritor, Karl Kraus?”). A confusão, como sempre, vem da necessidade de tudo compreender, de tudo explicar, de querer sublinhar as ligações. Por que interpretar? “O que é mostrado não pode ser dito”. Que muitos, ao contrário, encontrem o inesperado, que *insights* e encontros se produzam, eis o que uma exposição pode fazer (*accrochage, mon beau souci*).¹² Se o filme impõe seu discurso, o visitante da exposição impõe seu ritmo, seus gostos e seus desgostos. JLG sabe disso e explora isso. O efêmero da exposição responde ao gesto do *hacedor*.

“O passado não é mais transmissível, pode apenas ser citado”, lembra o “Livro negro do contracampo”, diante do qual se passa entrando ou saindo, à escolha. E a frase que termina esse livro inencontrável originalmente concluía *L'introuvable*, de Dashiell Hammett: “*That may be, Nora said, but it's all pretty unsatisfactory*”, não muito satisfatório. Depois da saída, as duas oliveiras em seus vasos ainda estão lá.

¹¹ A “seqüência mostrando soldados mortos ao longo de uma linha de trem” “retomada nas *Histoire(s) du cinéma, Les enfants jouent à la Russie e De l'origine du siècle XXI*”, assim como na exposição (“Algumas chaves para *Voyage(s) en utopie*”, loc. cit.), não é de Arsenal, mas do tratamento de imagens de Dovjenko feita por Chris Marker em *Le Tombeau d'Alexandre*.

¹² O autor faz aqui um trocadilho com o célebre artigo de Godard intitulado “*Montage mon beau souci*” (1956), substituindo a montagem de cinema pela da exposição das obras no museu (*accrochage*). [Nota do tradutor].

2

Não é de hoje que alguns cineastas experimentais produzem filmes destinados às galerias.¹³ Nestes últimos anos, as exposições consagradas aos cineastas se multiplicaram, e eles se tornaram cada vez mais artistas que expõem sua obra ou suas obras, filmes ou produtos derivados, pendurados em museus ou galerias.

Recentemente, a nova apresentação das coleções do *Centre Pompidou*, *Le Mouvement des images*, organizada por Philippe-Alain Michaud,

“ilustra a migração massiva das imagens das salas de projeção para os espaços de exposição. O campo de existência do cinema é redefinido. Passagem, projeção, narrativa, montagem: os dados fundamentais da experiência fílmica escapam assim ao dispositivo cinematográfico tradicional, para surgir como um princípio de renovação da experiência das obras” (apresentação da programação de 2006).

Poderíamos objetar que essa renovação escapa precisamente à experiência fílmica. A intervenção de Antonioni em *Chambre 666*, de Wim Wenders, propõe outras perspectivas, ou ainda o coice de Langlois no final de seu último artigo, em um catálogo do *Centre Pompidou*: “Um novo cinema se inicia em Paris como em Nova Iorque, que não quer saber nem de arte, nem de Beaubourg” (LANGLOIS, 1977).

Podemos também pensar que uma grande parte da vanguarda atual se expõe, no sentido de se exhibir, sobretudo para marcar sua presença e afirmar que ela existe. Há um sentido mais antigo da expressão “se expor” – colocar-se em perigo, correr riscos – que nos lembrou, entre outros, Nicholas Ray; é o que JLG faz aqui.

Repetir que para Henri Langlois, primeiro autor de um museu do cinema com uma concepção totalmente original, este aqui (o labirinto de *Chaillot*) só poderia acabar diante de filmes. Este museu está ausente do livro-manifesto da nova tendência, *O Tempo exposto: o cinema, da sala ao museu*, de Dominique Païni. Quando Païni fala de

¹³ Em Paris, a primeira foi sem dúvida a galerie *Givaudan*, que, por exemplo, oferecia à venda, por volta de 1967, o proibido *Marie et le curé*, de Diourka Medveckí.

Langlois, é sempre (com admiração) a propósito das suas programações-montagens.¹⁴ Mas não custa lembrar que o museu de Langlois ia para as salas, era feito para acabar em projeções, não para suplantá-las.

JLG notava, em seu *Autoportrait de décembre (JLG-JLG, 1995)*, que era preciso falar em “reprodução de filmes” ao tratar de sua passagem para a televisão ou para o vídeo. Dominique Païni, três anos mais tarde, se pergunta, por ocasião de sua exposição *Projections, les transports de l’image* (le Fresnoy, 1998) – que não anuncia filmes, mas “obras”: “É preciso acabar com a projeção?”.¹⁵ Como se importasse apagar o que o cinema tinha de próprio, ao lado das artes e alhures: a projeção, que destruía a unicidade da obra/espectador (o momento em que passamos do Kinetoscópio de Edison, com um único espectador, ao Cinematógrafo dos Lumière projetado numa sala diante de uma platéia), e a relação com o lucro, o lazer industrial no lugar da arte (o povo ou a pequena burguesia não vão mais ao museu ver obras eternas, mas pagam aos empresários por uma distração passageira e rentável, sombras elétricas, para falar chinês).

Acontece que JLG, o único da *Nouvelle Vague*, se interrogou sobre esses dois pontos da história. Provavelmente porque eles estavam ligados ao enraizamento do cinema nas mutações do século XIX, uma das grandes questões colocadas pelas *História(s)*. Ele aborda explicitamente a questão da projeção em *Les enfants jouent à la Russie* (1993) e *JLG-JLG (passim)*; e a da relação do cinema com o espetáculo pago, no diálogo com Michel Piccoli em *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995) e num debate, em *Apostrophes*, por volta de 1985, com o autor de um panfleto “anti-lumiériste” (SAUVAGE, 1985).

Felizmente para a arte moderna, a inversão da irrigação pintura-cinema, de que fala King Vidor a propósito de Andrew Wyeth (ver o filme deles, *Metaphor*, de 1979-1980), se produz mesmo tardiamente, mas o que isso muda no cinema? Colocar o cinema no museu é o sonho, tão velho quanto ele, de enobrecê-lo. Esse amor, ávido

¹⁴ Dominique Païni, *Le temps exposé, le cinéma de la salle au musée, Cahiers du Cinéma*, 2002, p. 24; cf. ainda, sobre o programador Langlois, seu *Le cinéma, un art moderne, Cahiers du Cinéma*, 1997, p. 169-184.

¹⁵ Ver também seu texto sobre *Adebar* (Peter Kubelka, 1957) na revista *Cinéma* 012, Automne 2006, p. 90-101.

por reconhecimento cultural, recalcou a dimensão popular e trivial do novo meio. Felizmente, a exposição de cinema vai hoje de par com as mais modernas concepções museográficas – ainda que isto não garanta *a priori* sua pertinência: não imaginamos uma exposição Bresson, Mizoguchi, Dreyer ou... Renoir. E o Dominique Païni cinéfilo há de convir que, se a intervenção atribuída a Salvador Dalí em *Spellbound* era um dos momentos fortes de sua exposição *Hitchcock e a arte*, ela é também um dos pontos mais baixos da arte de Hitchcock.

Contrariamente à maioria dos museógrafos e autores da arte moderna, JLG traz consigo uma memória: “Dos que escaparam, eu sou o único que conseguiu sobreviver sem cair na miséria (...) com uma idéia do cinema e de sua grandeza”(GODARD, 1998: 34). Ele conseguiu realizar o projeto desejado por Païni, mostrando sua inutilidade.

Como se lembram as pessoas que não filmam, que não fotografam... como a humanidade fazia para se lembrar... Alguns traziam e transmitiam uma memória progressivamente de(re)formada, como é dito no início de *Hélas pour moi*. Eu era esse homem, disse em outro lugar JLG. “Nosso espírito é poroso ao esquecimento. Eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a erosão trágica dos anos, os traços de Beatriz”. ■■■■

Tradução: Oswaldo Teixeira e Irene Ernest Dias
Revisão Técnica: Mateus Araújo Silva

Referências

- BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- GODARD, Jean-Luc. Montage mon beau souci. *Cahiers du Cinéma*, dez. 1956, n. 65, Tomo XI.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, t. II 1984-1998*. ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- HAMMETT, Dashiell. *L'Introuvable*. Paris: Gallimard, 1934. [Ed. orig.: *The Thin Man*, 1934].
- KROHN, Bill. Uma exposição excêntrica de Jean-Luc Godard vale ser vista de perto. *The Economist*, 29 de junho de 2006.
- LANÇON, Philippe. JLG: O que eles gostam no Pompidou são os mortos. *Libération*, 12 de julho de 2006.

LANGLOIS, Henri. Cinéma. In: *Paris - New York*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1977.

MUNT, Alex. Jean-Luc Godard Exhibition. *Senses of Cinema* [www.sensesofcinema.com], n° 40, julho-setembro de 2006.

PAÏNI, Dominique. D'après JLG... In *Jean-Luc Godard, Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

PAÏNI, Dominique. *Le Temps exposé, le cinéma de la salle au musée*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 2002.

PAÏNI, Dominique. *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1997.

POURVALI, Bamchade. Uma saturação de signos magníficos. (Folder da exposição *Voyage(s) en utopie, JLG*) Paris: Centre Pompidou, DAEP, 2006.

PROKOSCH, Frederic. *Hasards de l'Arabie heureuse*. Paris: Gallimard, 1955 (Ed. orig.: *Nine Days to Mukalla*. NYC: The Viking Press, 1953).

SADOUL, Georges. *Chroniques du cinéma français: 1939-1967*. Paris: UGE, 1979.

SAUVAGE, Léo. *L'Affaire Lumière, Du mythe à l'histoire, Enquête sur les origines du cinéma*. Paris: Lherminier, 1985.

Résumé: La première partie de ce texte décrit l'exposition *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu* de Jean-Luc Godard, réalisée entre mai et août 2006, au Centre Pompidou à Paris. Ensuite, analysant l'exposition comme une "réponse" de Godard au Centre, l'auteur discute critiqueusement une certaine conception muséologique actuelle qui prétend prendre le cinéma comme un objet de plus à exposer, en supprimant ou en relativisant ainsi la dimension de projection et le rite social du spectacle payant, qui lui appartenaient en propre.

Mots-clés: Histoire du cinéma. Musée. Art moderne. Projection.



Abstract: The first part of this article describes the exhibition *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu*, by Jean-Luc Godard, made between May and August of 2006, at *Centre Pompidou*, Paris. Afterwards, by analyzing the exhibition as a "reply" from Godard to the *Centre*, the author contests a certain contemporary museumgraphic conception that attempts to transform cinema into one more object of exhibition, suppressing or turning relative, therefore, the dimension of projection and the social ritual of a paid spectacle, which characterize cinema as such.

Keywords: History of cinema. Museum. Modern art. Projection.