

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Tamiris Lalesca da Rocha

**LITERATURA(S), LIVRO(S) E CINEMA(S):**  
UMA LEITURA INTERMIDIÁTICA DE *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*,  
DE JEAN-LUC GODARD

Belo Horizonte  
2020

Tamiris Lalesca da Rocha

**LITERATURA(S), LIVRO(S) E CINEMA(S):  
UMA LEITURA INTERMIDIÁTICA DE *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*,  
DE JEAN-LUC GODARD**

Versão final.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Carina Utsch Terra

Belo Horizonte  
2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

G577h.Yr-I Rocha, Tamiris Lalesca da.  
Literatura(s), livro(s) e cinema(s) [manuscrito] : uma leitura intermediária de *Histoire(s) du cinema*, de Jean-Luc Godard / Tamiris Lalesca da Rocha. – 2020.  
134 f., enc.: il., fots (color)

Orientadora: Ana Carina Utsch Terra.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 130-134.

1. Godard, Jean-Luc, 1930- – *Histoire(s) du cinema* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Cinema e literatura – Teses. 3. Editores e edição – Teses. I. Utsch, Ana, 1977-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.933

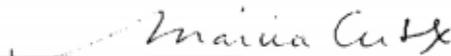
Dissertação intitulada *Literatura(s), Livro(s) e Cinema(s): uma leitura intermediática de Histoire(s) du Cinéma, de Jean-Luc Godard*, de autoria da Mestranda TAMIRIS LALESCA DA ROCHA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado **Linha de Pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias

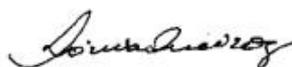
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:



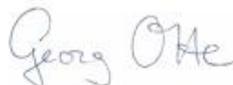
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra - EBA/UFMG – Orientadora (via videoconferência)



\_\_\_\_\_  
Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG (via videoconferência) Profa.



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz - FALE/UFMG (via videoconferência)



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Georg Otte  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me concedido proteção e maturidade nesta conquista. Aos meus pais, Wilton Romero e Vanda Bertolina, meus maiores exemplos de amor e dedicação. À minha irmã e melhor amiga, Thais Rocha, que sempre esteve ao meu lado. Ao meu companheiro, Àlef Souza, que me encorajou nos momentos difíceis.

Agradeço especialmente à minha orientadora Ana Carina Utsch Terra, pela perspicácia, dedicação e pelos saberes tão preciosos.

Tenho imensa gratidão por todos os professores, os quais tiveram papel essencial na construção do meu conhecimento, na ampliação dos meus horizontes e, principalmente, na minha formação como ser humano. Agradeço à professora Eliana Lourenço de Lima Reis, que me orientou na graduação e me incentivou a desenvolver o tema da minha monografia na pós-graduação, e ao professor Guilherme Trielli Ribeiro, que indicou livros e me auxiliou no projeto de mestrado.

Sou grata ao Programa Ações Afirmativas na UFMG, que, além de oferecer acolhimento e apoio aos estudantes negros, tem papel fundamental no aproveitamento acadêmico e no enriquecimento de sua permanência no Ensino Superior. Ao AppProva e ao Instituto Avaliar, por possibilitarem a minha formação acadêmica durante o meu desenvolvimento profissional.

Ao meu colega de pós-graduação Pedro Brito e à profissional do texto Olívia Almeida, por terem contribuído de forma significativa para esta dissertação. Aos amigos que me receberam e acolheram nestes anos de graduação e pós-graduação.

Por fim, agradeço a todos aqueles que acreditaram e acreditam em mim.

## RESUMO

A presente dissertação analisa a série *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, no âmbito da relação estabelecida com seu livro homônimo publicado pela editora Gallimard, em 1998. Além de refletir sobre questões presentes na passagem do cinema para o livro, apresenta-se aqui um estudo de como o livro e a literatura são representados na série. O interesse por literatura, edição, cinema e intermedialidade motivou a escolha dessa obra múltipla, que parte da literatura para se estabelecer no cinema e se transformar em livro. A relevância desta pesquisa se funda, assim, na exaltação do diálogo intrínseco entre diferentes campos de produção artística, literária, editorial e teórica, que se concentra exemplarmente na obra de um dos principais nomes do cinema, com todos os desdobramentos que revolucionaram o modo de se pensar e fazer cinema. Desse modo, contribui-se de forma original para o campo da Intermidialidade, tendo em vista que grande parte dos trabalhos que relacionam literatura e cinema abordam tais diálogos sob a perspectiva da transposição do livro para o cinema, e não do cinema para o livro. Ademais, explora-se a representação do livro no cinema, abordando questões sobre a materialidade e discutindo-as no âmbito dos Estudos Literários e dos Estudos Editoriais.

**Palavras-chave:** Cinema. Edição. Intermidialidade. Godard. *Histoires du cinéma*.

## ABSTRACT

This dissertation aims at analysing the series *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), written by Jean-Luc Godard, and its relation with his book of the same title, which was published by Gallimard, in 1998. Besides considering certain issues on its transition from the cinema to the book, this paper also presents a study on how the book and the literature are shown in the series. The interest in literature, edition, cinema and intermedial studies, motivated the choice of such multiple masterpiece which starts from literature to establish in the cinema and then, become a book. The importance of this research is then, based on the relevance of the intrinsic dialogue between the different fields of its artistic, literary, editorial and theoretical production, which focus, mainly, on the work of one of the most important cinema's name, with all the ramifications which revolutionized the way of thinking and making cinema. Therefore, it originally contributes to the intermediality, considering that great part of the studies which relate literature and cinema consider these dialogues but, under the perspective of making the book into a film, and not the film into a book. Moreover, it explores the book's representation in the cinema, discussing ideas about materiality in the context of Literary and Editorial Studies.

**Keywords:** Cinema. Edition. Intermedial studies. Godard. Histoires du cinéma.

## RÉSUMÉ

Ce travail analyse la série *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, dans le cadre de sa relation avec le livre homonyme publié chez Gallimard en 1988. Au-delà d'une réflexion concernant le passage du cinéma au livre, on étudie la façon dont le livre et la littérature sont représentés dans la série. L'intérêt autour de la littérature, de l'édition, du cinéma et de l'intermédialité a motivé le choix de cette œuvre multiple, qui part de la littérature, se déploie en cinéma et devient livre. En se penchant sur l'œuvre exemplaire de l'un des grands noms du cinéma - qui a révolutionné le mode de penser et de faire le cinéma -, cette recherche fait ressortir le dialogue intrinsèque entre les différents domaines de la production artistique, littéraire, éditoriale et théorique, d'où sa pertinence. Par conséquent, on contribue de manière originale aux études de l'intermédialité, étant donné que la plupart des travaux qui mettent en rapport littérature et cinéma le font sous la perspective de la transposition du livre au cinéma, et non pas du cinéma au livre. En outre, on explore la représentation du livre dans le cinéma par l'approche des questions sur la matérialité, en les discutant dans le domaine des Études Littéraires et celui des Études Éditoriales.

**Mots-clés:** Cinéma. Édition. Intermédialité. Godard. Histoires du cinéma.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Modulação de <i>Histoire(s)</i> .....	34
Figura 2 – Citação, recitação, relato e elogio em <i>Histoire(s) du cinéma</i> .....	41
Figura 3 – Citação do poema <i>Fugue de la mort</i> , de Paul Celan .....	43
Figura 4 – Evolução gráfica da coleção Blanche .....	56
Figura 5 – Gallimard, SNCF e NRF .....	57
Figura 6 – O homem e seu projetor .....	59
Figura 7 – Capa da segunda edição do livro <i>Histoire(s) du cinéma</i> (2006) .....	59
Figura 8 – Primeira página dos capítulos na edição de 2006 .....	60
Figura 9 – Contracapa da segunda edição de <i>Histoire(s) du cinéma</i> .....	61
Figura 10 – Sequência de imagens no livro <i>Histoire(s) du cinéma</i> .....	67
Figura 11 – Dedicatória a Glauber Rocha .....	69
Figura 12 – Dedicatória a Glauber no livro das <i>Histoire(s)</i> .....	69
Figura 13 – <i>Jupiter et Sémélé</i> (1895), de Gustave Moreau e Erich von Stroheim .....	70
Figura 14 – <i>Jupiter et Sémélé</i> (1895), de Gustave Moreau, e Erich von Stroheim no livro <i>Histoire(s)</i> , da Gallimard.....	71
Figura 15 – Jovem do filme <i>La Nouvelle Babylone</i> (1929), de Kozintsev e Trauberg .....	71
Figura 16 – Jovem do filme <i>La Nouvelle Babylone</i> (1929), de Kozintsev e Trauberg, no livro <i>Histoire(s)</i> , da Gallimard.....	72
Figura 17 – Cenas livrescas e das mãos .....	75
Figura 18 – Biblioteca como palco do cinema 1 .....	77
Figura 19 – Jean-Luc Godard na biblioteca.....	81
Figura 20 – Filme <i>Week-end</i> na biblioteca .....	84
Figura 21 – Godard como regente de distintas artes .....	85
Figura 22 – Biblioteca como palco do cinema 2 .....	89
Figura 23 – <i>La jeune fille lisant</i> , de Fragonard .....	94
Figura 24 – <i>Scène d'intérieur</i> , de Jeaurat .....	94
Figura 25 – <i>La lecture</i> , de Baudouin .....	95
Figura 26 – Julie Delpy lendo “Le Voyage”, de Charles Baudelaire .....	95
Figura 27 – Julie Delpy recitando “Le Voyage”, de Charles Baudelaire, durante o banho ....	96
Figura 28 – Julie Delpy com roupa de banho recitando “Le Voyage”, de Charles Baudelaire	97
Figura 29 – Julie Delpy lendo, em sua cama, “Le Voyage”, de Charles Baudelaire .....	97
Figura 30 – Reflexão sobre a condição do homem de pensar com as mãos.....	99
Figura 31 – As mãos e o livro .....	100
Figura 32 – Gesto de escrita e as mãos em <i>Histoire(s)</i> .....	102
Figura 33 – Godard usando a máquina de escrever.....	105

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1 Diálogos entre literatura, cinema e edição .....</b>	<b>13</b>
1.1 Das letras, as imagens, as mãos .....	13
1.2 Adaptação, cinema e edição .....	20
1.3 Das imagens, as letras .....	24
<b>Capítulo 2 Entre a tela e a página .....</b>	<b>29</b>
2.1 Literatura e escrita na série videográfica <i>Histoire(s)</i> .....	29
2.1.1 <i>Combinações de mídias em Histoire(s): escrever cinema</i> .....	32
2.1.2 <i>Referências literárias: Godard-leitor</i> .....	38
2.1.3 <i>Montagem e edição: Godard-editor</i> .....	45
2.2 O livro-cinema de Godard.....	50
2.2.1 <i>Coleção Blanche e processo editorial da Gallimard</i> .....	52
2.2.2 <i>Aspectos formais do livro-cinema Histoire(s) du cinéma</i> .....	58
2.2.3 <i>Transposições: da voz à palavra escrita</i> .....	62
2.2.4 <i>Transposições: imagem em movimento e imagem impressa</i> .....	66
<b>Capítulo 3 Cenas livrescas em <i>Histoire(s) du cinéma</i>, de Jean-Luc Godard.....</b>	<b>74</b>
3.1 História(s) do livro .....	74
3.1.1 <i>A biblioteca como suporte</i> .....	77
3.1.2 <i>A biblioteca e suas fontes</i> .....	80
3.1.3 <i>Godard na biblioteca</i> .....	84
3.1.4 <i>Os rastros da biblioteca</i> .....	88
3.2 Cultura escrita em <i>Histoire(s) du Cinéma</i> .....	92
3.2.1 <i>Cenas de leitura</i> .....	93
3.2.2 <i>As mãos e os livros</i> .....	99
3.2.3 <i>Cenas de escrita</i> .....	102
3.2.4 <i>A escrita e a máquina de escrever</i> .....	104
<b>Considerações finais .....</b>	<b>109</b>
<b>Referências .....</b>	<b>113</b>

## INTRODUÇÃO

As discussões sobre as relações estabelecidas entre cinema e literatura, imagem e textualidade se constituem no interior de um campo heterogêneo, traduzido por uma ampla tradição crítica, que integra diferentes espaços do conhecimento: da teoria do cinema à teoria literária, da comunicação aos estudos editoriais, do espectro das técnicas cinematográficas às questões relativas à adaptação. Nessa multiplicidade de espaços criativos e discursivos, o livro – apreendido material e conceitualmente – aparece ao mesmo tempo como ponto de interseção e entrelugar privilegiados para observar como essas relações são conduzidas e ganham forma.

Neste contexto, a obra do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, produzida entre 1988 e 1998, cuja complexidade intermediária enfrentou a transposição para as páginas de um livro, apresenta-se como objeto privilegiado para discutir o diálogo entre cinema e literatura. Consciente da ampla tradição crítica desenvolvida em torno da obra do cineasta, o presente trabalho pretende lançar luz sobre um elemento, sem dúvida, menos discutido e destacado: a presença insistente do livro, como unidade material e textual. A presença reiterada da biblioteca – que aparece como superfície da(s) história(s) do cinema –, a prática da citação e da recitação –, em gestos de leitores e leituras oralizadas ou silenciosas –, os elementos próprios do mundo da escrita – como os sons da máquina de escrever – compõem, sem dúvida, essa gramática livresca que circunda, de forma quase obsessiva, a obra de Godard.

De outro lado, a transposição complexa da tela para a página, na edição que a obra cinematográfica ganha em 1998, no ano de finalização da série *Histoire(s)*, leva-nos também a discutir a forma como o “fazer com as mãos” – figura primordial da poética godardiana – aproxima as duas versões dessa “história do cinema”, que, nos dois casos, na tela e na página, é fundamentalmente alimentada por livros e manejada como fragmentos textuais.

Para além do livro, é claro, *Histoire(s)* traça relações entre literatura, escrita, música, pintura, fotografia, filosofia e história, em um potente discurso imagético, que parece escapar a toda tentativa de apreensão. Para darmos conta dessas relações dadas entre diferentes mídias<sup>1</sup>, construímos uma leitura intermediária do filme e do livro homônimo, analisando aspectos formais e técnicos, o processo de produção e as

---

<sup>1</sup> “Mídias” como meio de expressão e intermédio capaz de transmitir uma mensagem.

referências literárias e cinematográficas dessa obra godardiana. Assim, recorreremos, aqui, a um lugar de reflexão que a intermedialidade nos confere, como tarefa intelectual, e nos valem das discussões teóricas que abrangem a teoria da literatura, a teoria do cinema, a história do livro e os estudos editoriais.

Para delinear as relações intermediáticas, evidenciadas nas duas obras de Godard através da figura do livro, parece importante indicar que nos baseamos no conceito amplo de intermedialidade explicitado por Irina Rajewsky: “um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias”<sup>2</sup>. Ademais, recuperamos o termo “transposição midiática” de uma das subcategorias<sup>3</sup> estabelecidas pela autora, que é definida como:

[...] a qualidade intermediática [que] tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático.<sup>4</sup>

A subcategoria “combinação de mídias” é recuperada nesta dissertação, pois, ao questionar sobre o fazer e o pensar cinema, *Histoire(s)* combina e evidencia os recursos cinematográficos empregados para a sua realização, traz experimentações com a imagem, o som, a palavra, aproximando-se também dos modos de fazer literatura. O crítico Mario Alves Coutinho, em seu livro *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*, examina a obra do cineasta e mostra como Godard, ao fazer cinema, concomitantemente, faz literatura por meio das “experimentações dos ‘possíveis da linguagem’”<sup>5</sup>, ou seja, Godard explora procedimentos e possibilidades da linguagem que renovam as sensibilidades linguísticas do espectador. Essa subcategoria, teorizada por Irina Rajewsky, ganha na obra de Godard um exemplo eloquente, exatamente por radicalizar os efeitos dessas combinações:

---

<sup>2</sup> RAJEWSKY. Intermedialidade, Intertextualidade e “remediação”, p. 18.

<sup>3</sup> Irina Rajewsky propôs uma divisão em três subcategorias: transposição midiática, combinações de mídias e referências intermediáticas.

<sup>4</sup> RAJEWSKY. Intermedialidade, Intertextualidade e “remediação”, p. 24.

<sup>5</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 41. “Possíveis da linguagem” é uma expressão de Valéry em “Cours de poétique”.

[...] configurações multimídias, mixmídias e intermídias. A qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto.<sup>6</sup>

A série videográfica também faz referências a distintas obras cinematográficas e literárias por meio de citações explícitas e implícitas, conforme demonstra o trabalho *Jean-Luc Godard: História(s) da literatura*, de Maurício Salles Vasconcelos, cuja originalidade reside no fato de indicar citações e alusões literárias na série e, principalmente, traçar relações entre obras literárias não referidas em *Histoire(s)*. Nesse sentido, percebemos que há uma constelação de escritores e obras literárias e cinematográficas evocadas na série. Embora não tenhamos nos detido profundamente na questão da éfrase<sup>7</sup> e na remediação<sup>8</sup>, compreendemos que, em relação a essa divisão tripartidária de Irina Rajewsky, *Histoire(s)* preenche as três subcategorias, inclusive a nomeada como “referências intermediáticas”, que consiste nas referências

[...] através da evocação ou da imitação de certas técnicas [...]. As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico [...], ou a outra mídia como sistema. [...] Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita [no sentido literal de simulação] elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos.<sup>9</sup>

As conexões da literatura com outras mídias evidenciam a importância de estudar e estabelecer relações comparativas intermediáticas no âmbito da Literatura Comparada.

---

<sup>6</sup> RAJEWSKY. Intermidialidade, Intertextualidade e “remediação”, p. 24.

<sup>7</sup> Irina Rajewsky menciona a éfrase em duas de suas três subcategorias: referência intermediática e transposição midiática. A éfrase se desdobrou em distintas definições nos estudos intermediáticos. Nesta dissertação, consideramos a seguinte definição: passagem verbal que evoca uma imagem na mente do leitor/espectador. Ver: VIEIRA. Éfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade.

<sup>8</sup> Conforme Irina Rajewsky, a remediação pode ser definida como um tipo de relação intermediática particular. A remediação ocorre quando as mídias remodelam qualidades, estruturas, técnicas de outras mídias preexistentes.

<sup>9</sup> RAJEWSKY. Intermidialidade, Intertextualidade e “remediação”, p. 25.

Conforme explica Tânia Carvalhal<sup>10</sup>, a comparação pode ser aplicada às diferentes áreas do conhecimento, tendo em vista que os campos da investigação comparativista progrediram com o reforço teórico, sendo um deles o estudo das relações interdisciplinares, que possibilitaram, por exemplo, relações entre a literatura e outras formas de manifestação da cultura. De acordo com Tânia Carvalhal, trabalhos que ultrapassam fronteiras – nacionais, artísticas ou intelectuais – e expressam o imbricamento da literatura com outras formas de expressão compreendem que a Literatura Comparada é, também, “uma forma de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”<sup>11</sup>.

Propor uma leitura intermediária de *Histoire(s) du cinéma* no âmbito da Literatura Comparada potencializa a compreensão de como o fenômeno literário pode se inscrever na mídia cinematográfica e como a materialidade livresca é dotada de valor expressivo capaz de evidenciar o caráter literário e escritural de uma obra e promover alterações significativas. Desse modo, buscamos abordar, principalmente, os estudos organizados por José Francisco Serafim<sup>12</sup> em torno de *Histoire(s) du cinéma*, as pesquisas de Maurício Salles de Vasconcelos<sup>13</sup> e Mario Alves Coutinho<sup>14</sup> sobre as relações estabelecidas entre a literatura e o cinema de Godard. Desta ampla tradição crítica, valemo-nos também das discussões feitas por Philippe Dubois<sup>15</sup> e Didi-Huberman<sup>16</sup> sobre a prática cinematográfica de Godard.

Em relação ao valor expressivo da materialidade livresca, recorreremos às pesquisas do campo da história do livro e da edição, como as de Roger Chartier e Paulo Silveira, para refletir sobre as relações estabelecidas entre o material e o simbólico. Nesse contexto, detemo-nos sobre a história da consolidação da coleção Blanche, da editora Gallimard, que integra o livro transposto da série videográfica *Histoire(s) du cinéma* e que é caracterizada por fazer circular diversos clássicos da literatura.

Ainda em relação à presença do livro na obra *Histoire(s)*, selecionamos cenas nas quais esse objeto privilegiado da cultura escrita ganha expressão, designando-as como cenas livrescas: leitura, escrita, biblioteca. Essas cenas mostram que o cinema de

---

<sup>10</sup> CARVALHAL. *Literatura comparada*.

<sup>11</sup> CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 73-74.

<sup>12</sup> SERAFIM. *Godard, imagens e memórias*.

<sup>13</sup> VASCONCELOS. *Jean-Luc Godard*.

<sup>14</sup> COUTINHO. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard e Godard, cinema, literatura (entrevistas)*.

<sup>15</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*.

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo e Pasados citados por Jean-Luc Godard*.

Godard, como afirma Jean-Michel Frodon<sup>17</sup>, passa muitas vezes pelo livro. O livro transposto, ao ser confrontado com o cinema, parece-nos revelar as escolhas editoriais que aludem às potencialidades da mídia audiovisual e reforçam o caráter escritural e poético da montagem de *Histoire(s)*. Além disso, as duas obras, quando tensionadas, lembram-nos das “dualidades disjuntivas”, expressão de Didi-Huberman, intrínsecas nas obras de Godard, estruturadas pela oposição interno e externo, liberdade e norma, não palpável e palpável.

O interesse por literatura, cinema e edição motivou a escolha desta pesquisa; portanto, as análises foram feitas à luz de livros, artigos, exposições, *sites* e vídeos que abordam essas três áreas. A dissertação está estruturada em introdução e três capítulos, intitulados “Diálogos entre literatura, cinema e edição”, “Entre a tela e a página” e “Cenas livrescas em *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard”, além das considerações finais e das referências.

No capítulo 1, “Diálogos entre literatura, cinema e edição”, convocamos a ampla discussão desenvolvida em torno das convergências e divergências entre literatura, cinema e edição, caracterizando-as no âmbito da obra *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard. Esse primeiro capítulo é composto por três subcapítulos: “Das letras, as imagens, as mãos”, em que analisamos as características e potencialidades presentes nas relações entre escrita, imagem, literatura e cinema e a importância do “fazer com as mãos” em *Histoire(s)*; “Adaptação, Cinema e Edição”, em que refletimos sobre a transposição midiática, a exploração comercial de obras pelas companhias de produção cinematográficas e também pelas editoras e evidenciamos as relações entre a Gallimard e a Gaumont; e, por fim, o subcapítulo “Das imagens, as letras”, em que ressaltamos como a literatura recorre à linguagem cinematográfica, e vice-versa, e como a literatura esteve presente em diversos movimentos artísticos do cinema, dentre eles a *Nouvelle Vague*.

No capítulo 2, “Entre a tela e a página”, estruturado em dois subcapítulos, discutimos aspectos técnicos, subjetivos e formais que envolvem a criação de *Histoire(s)*, o vídeo e o livro, bem como as instituições que as publicaram. No primeiro subcapítulo, “Literatura e escrita na série videográfica *Histoire(s)*”, contextualizamos a série e identificamos a presença marcante das combinações de mídias, potencializadas pelo vídeo, pela montagem e pelas referências literárias, a partir de citações e recursos

---

<sup>17</sup> FRODON. In: COUTINHO, *Godard, cinema, literatura* (entrevistas).

expressivos que chamam a atenção para o caráter visual da escrita. No segundo subcapítulo, “O livro-cinema de Godard”, tratamos da transposição midiática da série para o livro homônimo do cineasta, revelando as potencialidades midiáticas e os elementos editoriais de *Histoire(s)*, os quais ora preservam as características da coleção Blanche da Gallimard ora se distanciam das mesmas. Buscamos, nesse momento, evidenciar como tais elementos dotados de função expressiva refletem escolhas criativas que aproximam ou afastam o livro da série e possibilitam distintas experiências sensoriais ao espectador-leitor. Ressaltamos que, ao estabelecer comparações entre o livro e a série, consideramos as potencialidades e características de cada mídia, não sendo questões relacionadas à fidelidade.

No último capítulo, “Cenas livrescas em *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard”, refletimos sobre a representação do livro na série. Esse último capítulo integra dois subcapítulos: “História(s) do livro” e “Cultura escrita em *Histoire(s) du cinéma*”. Em História(s) do livro”, estudamos como a biblioteca e os livros servem de palco para o cinema, reforçando a proximidade entre literatura(s), livro(s) e cinema(s). Em “Cultura escrita em *Histoire(s) du cinéma*”, evidenciamos como *Histoire(s)* trata a relação entre o “fazer com as mãos” e o livro, analisamos as imagens que sintetizam a forma como o livro é visto pelo prisma da obra videográfica e as imagens que dizem respeito a cenas de leitura e de escrita.

É, então, sob essas perspectivas que buscamos lançar nas páginas a seguir uma leitura intermediária sobre *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, de modo a suscitar novas reflexões sobre a obra. A leitura feita sobre as obras videográfica e livresca de Godard não deve ser tomada como estanque, nem definitiva, mas como uma possibilidade de análise, de sistematização e de iluminação de faces menos discutidas da complexa obra godardiana. Espera-se, com a análise de *Histoire(s)*, evidenciar o modo como a transposição midiática de filme para livro envolve diferentes operações, que resultam em uma materialidade dotada de valor expressivo e plástico autônomo.

## CAPÍTULO 1

### DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA, CINEMA E EDIÇÃO

#### 1.1 Das letras, as imagens, as mãos

Os discursos constituídos em torno da questão “O que é a literatura?”, que dá título, inclusive, ao célebre ensaio de Jean-Paul Sartre, publicado em 1948, colocam-nos, e a despeito de qualquer objetivação, no interior de um espaço de potencialidades. Problematizada por Jacques Rancière<sup>18</sup>, na introdução do seu livro *La parole muette*, a questão é caracterizada, ao mesmo tempo, em torno de uma banalidade extrema e de sabedoria profunda, oposição conformada pelos seus atributos de obviedade e indeterminação. Uma das definições que positiva este espaço de indeterminação é a apresentada por Paul Valéry, para quem “a Literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem”<sup>19</sup>. Antoine Compagnon<sup>20</sup> discorre, no capítulo “Compreensão da literatura: a forma da expressão”, sobre a propriedade que torna certos textos literários, perpassando pelo pensamento do formalista Viktor Chklovski, que, em *A arte como procedimento*<sup>21</sup>, usa como critério de literariedade a desfamiliarização ou estranhamento (*ostranénie*), isto é, a literatura, ou a arte em geral, renova a sensibilidade linguística dos leitores ao valer-se de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da percepção. Nesse capítulo, Antoine Compagnon também cita o pensamento de Roman Jakobson<sup>22</sup>, o qual reflete que o efeito de desfamiliarização resulta do domínio de certos procedimentos que caracterizam a literatura como experimentação dos “possíveis da linguagem”<sup>23</sup>, segundo expressão de Valéry. Essas definições, ao ampliarem os espaços de ação da linguagem artística-literária, possibilitam a compreensão de que a literatura pode ganhar forma e realidade em diferentes mídias. Em suas articulações, a palavra literária apresenta valor estético que, ao se firmar como manifestação artística, adquire

---

<sup>18</sup> RANCIÈRE. *La parole muette*.

<sup>19</sup> VALÉRY. L’enseignement de la poétique au Collège de France, p. 1440 *apud* COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 40.

<sup>20</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 41.

<sup>21</sup> CHKLOVSKI. *A arte como procedimento*.

<sup>22</sup> JAKOBSON. *Questions de poétique*.

<sup>23</sup> JAKOBSON. *Questions de poétique*, p. 41.

“o poder de se metamorfosear em todas as formas discursivas”<sup>24</sup>, transgredindo os limites do tempo e do espaço.

Contudo, as relações entre literatura e cinema, apesar da exaltação da permeabilidade dos espaços, é tema de tensão na obra de vários teóricos e cineastas. Esse tensionamento é claramente evidenciado em *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, obra videográfica que traz reflexões sobre o fazer e o pensar cinematográfico à medida que manipula materiais de diferentes campos, em especial da literatura, a partir da presença obsedante de imagens de livros, frases e palavras que fazem referência a obras literárias assim como à aplicação de princípios de experimentação oriundos da literatura na proposição de uma linguagem cinematográfica. Embora grande parte dos filmes seja baseada em um texto, conforme critica o cineasta, autor e artista multimídia britânico Peter Greenaway em “Cinema: 105 anos de texto ilustrado”<sup>25</sup>, fazer cinema não é ilustrar o texto literário, pois cada mídia tem potências distintas. O cinema é uma arte audiovisual por excelência enquanto a literatura é um meio no qual impera a palavra escrita. Dessa forma, além da narração, o cinema traz experiências que dizem respeito a atmosfera, ambiência, estilo, *performance*, gestos, atitudes emocionais, enfim, “uma experiência [...] específica que não depende da história”<sup>26</sup>.

Desde a inauguração da sétima arte pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, no final do século XIX, o cinema recorre a elementos literários. Segundo Henri Mitterand<sup>27</sup>, as peças teatrais, inicialmente, serviram de base para os filmes, mas foram, aos poucos, substituídas por narrativas com cenas e cenários múltiplos, tendo em vista que as técnicas de filmagem e os equipamentos tornaram-se mais avançados, demandando obras com espaços diversificados. Os romances, por terem essas características, tornaram-se dominantes no mundo do filme, servindo como suporte do argumento e do roteiro cinematográfico. Dessa forma, romancistas aprimoraram técnicas para inscrever ações em um tempo e em um espaço. Inclusive, José Domingos de Brito<sup>28</sup> sugere correlações entre essas linguagens antes do surgimento do cinema, ao evocar uma teoria limite segundo a qual há um “pré-cinema” embutido em textos literários anteriores às expressões cinematográficas, cuja especificidade seria o fato de os escritores ordenarem

---

<sup>24</sup> COSSON. Letramento literário: teoria e prática, p. 17.

<sup>25</sup> Publicado originalmente em inglês na *Zoetrope Magazine* (v. 5, n. 1), em 2001, na cidade de Nove Iorque.

<sup>26</sup> GREENAWAY. Cinema: 105 anos de texto ilustrado, p. 10.

<sup>27</sup> MITTERAND. 100 filmes: da literatura para o cinema.

<sup>28</sup> BRITO. *Literatura e cinema*, p. 25.

a narrativa a partir do olhar do narrador, isto é, da “ocularização” da cena a ser narrada. Portanto, a narrativa cinematográfica, segundo o autor, já se encontrava latente em alguns textos literários, sendo o cinema uma descoberta tecnológica que permitiu a visualização perceptiva de uma cena. Da mesma forma, Henri Mitterand<sup>29</sup> também assegura que os cineastas lançaram mão de uma reserva literária para compor sua própria linguagem.

Segundo Mario Alves Coutinho<sup>30</sup>, diferentemente dos países anglo-saxônicos (em especial os Estados Unidos), na França, a invenção do cinema despertou o interesse particular dos escritores, os quais receberam bem essa novidade e resolveram escrever críticas de cinema, fundar revistas, abrir cineclubes e até dirigir longas-metragens. Godard se integrou a essa tradição, assim como os escritores Cocteau, Delluc, Malraux e os artistas visuais Fernand Léger, Marcel Duchamp e Man Ray. Portanto, são variadas as relações estabelecidas entre o cinema e a literatura quando observadas sob o viés histórico, isto é, da constituição do cinema como linguagem; e do biográfico, ou seja, a partir da vida e atuação profissional de escritores e cineastas em diferentes contextos. Acerca do viés da recepção e da produção, o cinema e a literatura também se mostram como campos vastos e frutíferos de discussões de suas tensões e relações.

A literatura e o cinema, em suas múltiplas formas artísticas, convocam insistentemente o sentido da visão<sup>31</sup>, recurso sensível que não se limita a um registro mecânico de elementos, mas se desdobra em apreensões de padrões culturais e significativos. O ato de ver é uma atividade eminentemente ativa, conforme pondera Fábio Lucas<sup>32</sup> no prefácio do livro *Literatura e cinema*, organizado por José Domingos de Brito. Segundo Fábio Lucas, os olhos são o ponto de entrada na consciência ativa do observador, que o faz de maneira diferente para a escrita e para a imagem em movimento. A escrita, de acordo com o autor, demanda uma leitura cujas imagens projetam-se no campo da mente, e o suporte, no caso o livro, oferece aos olhos a reversibilidade, isto é, a possibilidade de ir e vir anunciada pela página; enquanto o cinema, que se dispõe em um painel, tem caráter de espetáculo e sua duração determinada é desenvolvida sem reversibilidade. Entretanto, o formato de vídeo ou de

---

<sup>29</sup> MITTERAND. 100 filmes: da literatura para o cinema.

<sup>30</sup> COUTINHO. *Escrever com a câmera*.

<sup>31</sup> É necessário ressaltar que, embora a maneira mais comum de se apreender a literatura e o cinema seja a partir da visão, essas artes são adaptáveis para que diferentes pessoas possam sentir prazer estético, como o braile e a audiodescrição.

<sup>32</sup> LUCAS. Prefácio. In: BRITO. *Literatura e cinema*.

DVD possibilita o acompanhamento individual, doméstico e pessoal, o que permite ver, parar, voltar e rever o filme.

Para além da noção da visão como meio de apreender a literatura e o cinema, pode-se pensar que ambas as mídias dizem respeito também ao não visto, ou seja, a letra e a imagem são recortes, meios de apresentar um “ponto de vista”. Essa reflexão dialoga com a ideia de perspectiva, apresentada por Jacques Derrida<sup>33</sup>, de que o ponto de vista é a perspectiva, um olhar direcionado segundo seu interesse, recortando um esquema que conseqüentemente se deve tanto ao engeguencimento quanto à visão. Portanto, o leitor-espectador vê somente o que foi selecionado e enquadrado. Evgen Bavcar, fotógrafo cego, relata, em *Memórias do Brasil*, a ideia do visível e do não visível quando afirma não imaginar “uma visão nova que não tivesse origem no ponto cego que dá ao olho humano a possibilidade de distinguir entre a luz e as trevas”<sup>34</sup>. Ele complementa que o fotógrafo é aquele que está nos interstícios, nem no lado das trevas nem do lado da luz, está no espaço privilegiado que se volta ao mesmo tempo para o espaço visível e para o invisível das coisas.

A escrita, gesto predominante na literatura, e a imagem, recurso amplamente usado no cinema, apresentam outras proximidades. Ao discutir as relações entre literatura e imagem em “Poéticas do visível”, Márcia Arbex faz referência direta à tese que Anne-Marie Christin desenvolve em seu livro *L'image écrite ou la déraison graphique*, de acordo com a qual a “escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela”<sup>35</sup>. É exatamente pela via desta “genealogia da escrita”, que parte da imagem para inscrever o signo, que Godard parece operar sua escritura cinematográfica, questionando a rigidez da distinção entre os dois universos e propondo insistentemente um paralelismo que justapõe a todo o momento imagem e palavra. Veremos ao longo deste trabalho que o símbolo maior desta consciência genética parece ter encontrado sua forma exemplar de manifestação justamente na imagem do objeto livro e na de seus leitores, que são colocados em cena insistentemente.

Na mesma direção, Vera Casa Nova, em um artigo no qual a dimensão intersemiótica das relações entre literatura e cinema é claramente marcada no título “Fricções”, oferece-nos também a chave barthesiana do *graphos* para a compreensão

---

<sup>33</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*.

<sup>34</sup> BAVCAR. *Memórias do Brasil*, p. 141.

<sup>35</sup> CHRISTIN. *L'image écrite ou la déraison graphique* apud ARBEX. *Poéticas do visível*, p. 17.

desses dois espaços de criação no interior da “vertigem do pensamento semiográfico; suportes diferentes de escritura que se suplementam e cujas consequências se multiplicam”<sup>36</sup>.

Neste regime de apropriação, no qual “o olhar é flagrado como *graphos*”<sup>37</sup>, o processo de criação da literatura e do cinema envolve a liberação do corpo, a distância do criador, que se manifesta através do jogo de signos, administrado pelo próprio leitor/espectador. Vera Casa Nova nos lembra que, sob a chave barthesiana da “écriture”<sup>38</sup>, na qual a subjetividade da posição e do gesto do sujeito é definidora, os limites entre os dois espaços de manifestação deste gesto escritural não são definidos por escolha de uma única categoria semântica. Roland Barthes<sup>39</sup>, ao discorrer sobre a noção de escrita para além do seu sentido mais amplo de conjunto de traços de linguagem por meio do qual um escritor assume a responsabilidade histórica de sua forma, volta-se para a dimensão manual da palavra, o ato de traçar as letras, gesto pelo qual a mão segura o instrumento de escrita e o apoia em uma superfície de modo a formar os signos. Aqui há o paralelismo entre esses “modos de fazer” que inscrevem o processo criativo com as mãos e a dimensão de que a figura da mão (nos seus diferentes sentidos metafóricos e objetivos) na obra de Godard nos parece inevitável.

De fato, o fazer da mão em *Histoire(s) du cinéma* se apresenta constantemente como metáfora do fazer cinematográfico, gesto de escritura. As mãos figuram de todas as maneiras: mãos do arquivo infinito do cinema universal, mãos que aparecem no ato da escrita e, principalmente, na intermediação com as máquinas, em especial a sala de edição, que aparece como um ateliê para todos os signos no qual, pela via da montagem, a escritura compõe relações inéditas entre literatura, pintura, música, fotografias, cinema. O fazer com a mão é, de fato, uma noção essencial para toda a obra de Godard, que, recentemente, no seu último filme *Imagem e palavra*<sup>40</sup>, nos ofereceu a dimensão da noção ontológica desse fazer com a seguinte fala: “a verdadeira condição do homem é pensar com as mãos”, fazendo uma referência direta ao escritor e ambientalista suíço Denis de Rougemont: “Existem os cinco dedos, os cinco sentidos, as cinco partes do

---

<sup>36</sup> CASA NOVA. *Fricções*, p. 73.

<sup>37</sup> CASA NOVA. *Fricções*, p. 72.

<sup>38</sup> Écriture é traduzido em *Variações sobre a escrita* como “escrita” e “escritura”, sendo esta compreendida como escrivência, prática de enunciação em que o sujeito se põe de um modo singular; e aquela como gesto manual, oposto à fala.

<sup>39</sup> BARTHES. *Variações sobre a escrita*.

<sup>40</sup> GODARD. *Le Livre d'image*.

mundo, sim, os cinco dedos da fada. Mas todos juntos, eles compõem a mão e a verdadeira condição do homem é pensar com suas mãos”<sup>41</sup>.

A propósito desse pensar com as mãos, e além da sua função de registro, de inscrição, Rosalind Krauss<sup>42</sup>, chama atenção para a sua função indicial, ao analisar fotografias de mãos como um dos exemplos mais antigos do ingresso do corpo no campo da representação. Assim como nas fotografias analisadas por Rosalind Krauss, a presença das mãos na obra de Godard parece anunciar a vinculação física entre o signo e o seu referente no interior do próprio fazer artístico, emanção da presença humana, da escritura e, por conseguinte, do caráter artesanal do processo de criação.

*Histoire(s)* de Godard relembra que o cinema foi feito para pensar. A obra traz o poder de lembrar “apesar de tudo”<sup>43</sup>, como disse Didi-Huberman, a propósito da presença devastadora dos campos de concentração de Auschwitz. Em uma espécie de missão redentora, as imagens reapresentam uma tragédia histórica observada, nesse passado conturbado, por lentes imponentes. Todavia, a potência dessa observância foi justamente a de trazer imagens para combater o esquecimento, revelar o que não queria ser visto, ou seja, “tornar visível aquilo, que sem ele, jamais poderia ter sido visto”<sup>44</sup>. O próprio Godard, em 1A (*Toutes les histoires*), primeira parte de *Histoire(s)*, anuncia: “o esquecimento do extermínio faz parte do próprio extermínio”. É desse modo que o fazer com as mãos inscreve, registra a memória, em uma posição de conflito com o esquecimento, marcando os gestos que atravessam o *graphos* e permitem ao espectador/leitor olhar imagens.

De outro lado, as relações entre literatura – entendida como espaço em que habita a textualidade criativa – e o cinema, nas suas manifestações mais evidentes, acontecem no interior do universo narrativo. Embora representem meios e modos distintos, as duas mídias, nas suas formas preponderantes, compartilham o propósito de contar histórias, valendo-se de personagens, tempo e espaço. A propósito desta proximidade, que faz com que o fazer cinematográfico esteja posicionado a reboque da literatura, Peter Greenaway, em “105 anos de texto ilustrado”<sup>45</sup> ao mesmo tempo em que constata essa “segunda posição” discute criticamente o estatuto mimético dessa linguagem audiovisual

---

<sup>41</sup> RAMOS. *O novo Godard*. Essa citação aparece novamente em *Le Livre d'image* (2018), mas, dessa vez, há, em primeiro plano, duas mãos manipulando a película de um filme em uma mesa de montagem.

<sup>42</sup> KRAUSS. *O fotográfico*.

<sup>43</sup> DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo*.

<sup>44</sup> BRESSON. *Imperativo de Bresson apud SCEMAMA. Para onde vai Godard...*, p. 52.

<sup>45</sup> GREENAWAY. *Cinema: 105 anos de texto ilustrado*, p. 1.

que insiste em ilustrar a literatura. Marcando claramente uma ruptura com relação a essa tradição narrativa analisada por Peter Greenaway, *Histoire(s)* subverte os usos da literatura e das letras, com a consciência indicial trazida pelas mãos, extraindo imagens que se justapõem e se organizam sob a forma de um livro, que é a própria literatura, e não mais sua representação.

## 1.2 Adaptação, cinema e edição

Foram frequentes os estudos sobre transposições midiáticas que se valiam de metodologias de análises comparativas que privilegiavam a literatura em detrimento de outras mídias e se pautavam na noção de fidelidade<sup>46</sup>, trazendo para a Literatura Comparada expressões de conotação negativa para tratar relações entre as mídias, como “impuro”, “traição” e “inferior. O texto-alvo, como o filme baseado em uma obra literária, passou a ser entendido como ameaça à literariedade<sup>47</sup> e um meio de transformar a literatura em mercadoria. As relações estabelecidas entre o mercado cinematográfico e o editorial, os quais se vincularam muitas vezes como forma de diversificarem seus produtos, também corroboram para o pensamento de que textos escritos literários ou filmes são adaptados para serem vendidos e capitalizarem ainda mais essas empresas.

Tratando-se dessa relação entre o mercado cinematográfico e o editorial, especificamente nos Estados Unidos e no Reino Unido, ocorreu uma mudança notável no mundo editorial: o surgimento das grandes corporações editoriais. Essa mudança promoveu a transformação de várias editoras independentes em grandes empresas, que operavam como uma organização ainda maior, dependente dos proprietários corporativos. John Brookshire Thompson<sup>48</sup> dividiu, em duas fases, as contribuições para o processo de consolidação dessas corporações: a primeira, ocorrida entre as décadas de 1960 e 1980, apresenta relações estreitas entre o mercado editorial e o cinematográfico; e a segunda fase começou na década de 1980 e ainda vigora.

A primeira fase, denominada “sinergia”, foi caracterizada pelo interesse de outras indústrias no campo editorial. Gestores de empresas de informação, entretenimento e informática tinham interesse nas editoras por estas aparentarem ser aquisições capazes de “prover conteúdo que poderia ser readaptado para outros setores do negócio e vice-versa”.<sup>49</sup> Thomas Whiteside<sup>50</sup> analisou as publicações comerciais de Nova Iorque nessa

---

<sup>46</sup> Segundo Alvaro Luiz Hattner, no artigo “Quem mexeu no meu texto?”, o próprio fato de a adaptação ocorrer a partir de dois meios com características diferentes, ainda que apresentem relevantes denominadores comuns, mostra a impossibilidade de fidelidade no processo de adaptação. Dessa forma, é inegável que na construção do texto-alvo há tanto criação quanto retomada de elementos presentes no texto-fonte.

<sup>47</sup> Ressalta-se que esse pensamento já foi superado por diversas pesquisas na área de Literatura Comparada. Estudiosos sobre a adaptação, como Robert Stam, Umberto Eco, Anne Bohnenkamp e Costas Constandinides, têm construído outras concepções acerca do tema. Por meio desses estudos, constata-se que a adaptação envolve criação independente, liberdade para inventar, omitir e expandir.

<sup>48</sup> THOMPSON. *Mercadores de cultura*.

<sup>49</sup> THOMPSON. *Mercadores de cultura*, p. 117.

<sup>50</sup> Autor do livro *Blockbuster Complex: Conglomerates, Show Business, and Book Publishing*, o jornalista americano também escreveu para *The New Yorker* durante 45 anos.

época (de 1960 a 1980) e escreveu um ensaio cujo tema central era o de como essas transposições estavam, cada vez mais, tornando-se parte de um negócio atrelado à indústria cinematográfica, dirigida pelos grandes estúdios de Hollywood. Ele relatou a prática de determinadas corporações de adquirirem casas editoriais para diversificarem os próprios investimentos, tendo em vista o crescente aparecimento de conteúdos de apelo popular, que geralmente eram transformados em filmes. Distintas empresas que se envolveram na área editorial não permaneceram com a atividade, inclusive as corporações ligadas ao cinema que ansiavam se apropriarem de conteúdos para a produção de filmes, pois os gestores dessas corporações perceberam que os direitos de filmes eram controlados, cada vez mais, por agentes, não por casas editoriais. Já a segunda fase, de acordo com Thompson, começou na década de 1980 e ainda vigora, sendo caracterizada como uma fase de crescimento, devido ao aumento das redes varejistas e das vendas que poderiam ser obtidas com os *best-sellers*. No entanto, há também o aumento dos custos e dos riscos de uma editora<sup>51</sup>.

O livro *Histoire(s) du cinéma* evidencia a relação estabelecida entre a Gallimard, editora consagrada que o publicou, e a Gaumont, companhia francesa de produção cinematográfica que lançou a série. Essas relações entre os mercados merecem atenção nesta pesquisa devido a essa proximidade entre a editora e a companhia de produção cinematográfica, que gerou a edição conjunta *Histoire(s)*. Foram vários livros publicados por meio dessa parceria, como *Gaumont: Depuis que le cinéma existe* (2015) e *Gaumont: un siècle de cinéma* (1994), ambos de François Garçon, *Musée Gaumont: Morceaux choisis* (2009), com documentação e histórias fornecidas pelo Museu Gaumont e *Les Premières feuilles de la Marguerite* (1994), de Jean-Louis Capitaine. Ressalta-se ainda que o atual dirigente da Gallimard, Antoine Gallimard, que ingressou na editora em 1973, é membro do Conselho Fiscal da Gaumont SA e faz parte do comitê de remuneração e de nomeação dessa companhia, conforme o documento de registro da Gaumont de 2017<sup>52</sup>. Ele também atua como Diretor Independente da Gaumont. O diretor executivo Antoine Gallimard ocupa, hoje, um lugar singular na edição francesa e traça vínculos com a Gaumont e outras empresas, tendo herdado a empresa de seu pai Claude,

---

<sup>51</sup> WHITESIDE. *apud* THOMPSON. *Mercadores de cultura*.

<sup>52</sup> Ver: 2017 Registration Document; Annual Report. Disponível em: <https://bit.ly/35bp4ei>. Acesso em: 10 out. 2019.

filho de Gaston Gallimard, um dos fundadores da Editora<sup>53</sup>. Em entrevista para o jornal diário francês *Le Figaro*, Antoine Gallimard relata:

Meu avô era editor, colecionador e empresário ao mesmo tempo. Esta última qualificação é importante. Para apoiar sua editora, lançou jornais, organizou concertos e imaginou uma produção audiovisual. Era mais um empreendedor-editor do que um livreiro-editor, tal como existia no início do século XX. Deste ponto de vista, me sinto bem perto dele.<sup>54</sup>

Esse caráter empreendedor reverbera na história da editora, uma vez que as edições *La Nouvelle Revue Française*, fundada por Gaston Gallimard a convite de André Gide e Jean Schlumberger em 1911, não tardaram a exercer sua influência com a participação, a partir de 1919, da Imprensa Sainte-Catherine em Bruges e, mais tarde, em 1938, do Atelier de Encadernação Babouot. Em 1933, Gallimard confia a Robert Aron a criação de *La New Film Company*, que produziu em 1934 a adaptação de *Madame Bovary* por Jean Renoir. Apesar do fracasso do filme, Gallimard persiste e cria, em 1936, uma empresa de pré-produção: *Synops*. Essas relações são atestadas pela modesta página *web* da Gallimard, pela exposição de galerias virtuais da Biblioteca Nacional da França sobre a história da editora<sup>55</sup> e pelo livro *La Traición de los Editores*, de Thierry Discepolo, os quais ainda nos mostram que a Gallimard adquire em 1945 a luxuosa editora Tel. Nos anos de 1950, a expansão da Gallimard se intensifica e passa a ser, então, um grupo de edição que reúne as editoras Denoël (1951), Presses d'aujourd'hui (1951), Mercure de France (1958) e Éditions de la Table Ronde (1958) e livrarias. Inclusive, a crítica presente no livro *La Traición de los Editores*, de Thierry Discepolo, refere-se ao paradoxo de a Gallimard ter se convertido em uma empresa comercial e rentável, e ter sido retratada como representante de edição independente durante a segunda Jornada de Edições Independentes, em setembro de 2009, evento que teve como orador Eric Vigne, que dirigiu, para Gallimard, as coleções NRF Essais, Tel, Folio-Essais e Folio-Histoire. O público que acompanhou a palestra do Eric Vigne, o qual denunciou os perigos e as disfunções que os “grandes grupos de comunicação”

---

<sup>53</sup> Claude Gallimard sucedeu a Gaston Gallimard em 1975. Antoine Gallimard assumiu em 1988 o grupo editorial. Período de atuação: Gaston Gallimard (1911-1975); Claude Gallimard (1975-1988); Antoine Gallimard (1988-).

<sup>54</sup> GALLIMARD. *l'indépendant*. "Mon grand-père était à la fois éditeur, collectionneur et entrepreneur. Cette dernière qualification est importante. Pour soutenir sa maison d'édition, il a lancé des journaux, organisé des concerts et imaginé une production audiovisuelle. C'était davantage un entrepreneur-éditeur qu'un libraire-éditeur comme il en existait au début du XXe siècle. De ce point de vue, je me sens assez proche de lui" (Tradução da autora).

<sup>55</sup> A exposição virtual *Gallimard: um siècle d'édition (1911-2001)* está disponível no site da Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/gallimard/>. Acesso em 10 jun. 2020.

representam para a “edição independente”, não se atentou para o fato de que a Gallimard é um grupo que reúne várias editoras, empresas de transmissão e distribuição na França e subsidiárias no exterior. A Gallimard e os agentes que participam dela, portanto, estreitam laços com distintas empresas, inclusive com o mercado cinematográfico.

Todavia, na contramão do pensamento de que o vínculo entre editoras com outras empresas, em especial as companhias de cinema (bem como a transposição midiática e a questão da fidelidade para com a fonte), promoveram (e ainda promovem) a ideia de transformação da literatura em mercadoria para diversificação de produtos, o livro transposto da série *Histoire(s) du cinéma* reforça a insistência do livro na poética godardiana, sendo, portanto, uma obra com ajustes ao novo meio, dotada de força expressiva, que promove uma recepção diferente e potencializada da série, reverberando, inclusive, na forma de se apropriar do filme. Desse modo, as análises das duas obras de Godard, filme e livro, a serem aprofundadas no capítulo a seguir, não se detêm à questão da fidelidade<sup>56</sup>, tendo em vista que são mídias diferentes. Embora envolvam o mesmo tema, são produções criativas independentes e complementares, fazendo jus ao que Claus Clüver<sup>57</sup> aponta: “Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia”. Portanto, a passagem do filme *Histoire(s) du cinéma* para o livro homônimo é compreendida, nesta pesquisa, como transposição midiática, que, na definição de Irina Rajewski, em *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, diz respeito à criação de um produto a partir de outro, ou seja, a transformação de uma mídia, ou de seu substrato, em outra mídia; e, para além disso, uma obra nova, complexa, literária, que complementa e reverbera diferentes maneiras de se olhar para a literatura, o livro, o cinema e as relações entre o mercado editorial e cinematográfico.

---

<sup>56</sup> Ainda sobre essa noção de fidelidade, ressalta-se que não é o foco dos estudos intermidiáticos, pois, como lembra Claus Clüver em *Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media*, “a nova versão não substitui o original”, mas constitui o que poderia ser considerado um suplemento. Claus Clüver diz que nos primórdios dos estudos cinematográficos, quando o cinema se estabelecia nos departamentos de literatura, a adaptação era abordada como tradução, isto é, havia a expectativa da fidelidade ao texto-base. Essa expectativa era motivada pela concepção de que o texto-base literário era original e privilegiado, e o filme adaptado, uma cópia de menor prestígio.

<sup>57</sup> CLÜVER. *Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media*, p. 17.

### 1.3 Das imagens, as letras

As obras que perfazem *Histoire(s)* potencializam a reflexão de que não apenas o cinema se vale da literatura como também, de maneira similar, a literatura recorre à linguagem cinematográfica, pois, à medida que o cinema se consolidou, ele contribuiu para a expressão literária. Essa relação que ocorre de modo recíproco, da literatura para o cinema e do cinema para a literatura, demonstra como as duas linguagens se relacionam. Lauro Zavala<sup>58</sup>, pesquisador acadêmico conhecido por trabalhos sobre teoria literária, semiótica e cinema, no artigo “Cine y literatura: Puentes, analogías y extrapolaciones” propõe um mapeamento geral para responder a uma das perguntas centrais de seu texto: “Quais são as pontes, analogias e extrapolações que existem entre os estudos da teoria literária e da teoria cinematográfica?”. Para isso, o autor discrimina os campos do cinema que incidiram na literatura, como a montagem paralela, as formas de simultaneidade cronológica e a multiplicação do ponto de vista narrativo. O cineasta soviético Sergei Eisenstein, por exemplo, por volta de 1928, concebeu um modo especial de montagem, realçando as disjunções e as descontinuidades para chamar a atenção do espectador, submetê-lo a uma ação sensorial e/ou psicológica. Ao fazer isso, o cinema, que até então havia se afastado da literatura devido às constantes hostilizações sofridas por plagiar obras literárias, voltou a se aproximar dela, porque ao se valer de novos experimentos, sobretudo do modo especial de montagem criado por Eisenstein, a linguagem fílmica foi ao encontro da linguagem literária vigente<sup>59</sup>. Isto é, alguns escritores e cineastas substituíram a narrativa linear realista, valorizando a fragmentação e a descontinuidade proporcionadas pelo corte. E são esses, justamente, os dois dos principais recursos usados em *Histoire(s) du cinéma*.

O filósofo italiano Umberto Eco reconhece que, a partir do cinema, surgiu uma temporalidade específica na literatura. Ao fazer referência ao romance *Dans le labyrinthe*, de Robbe-Grillet, Umberto Eco explica que a qualidade da narrativa é derivada “da aceitação de uma temporalidade ‘alheia’, que a literatura ‘aprendeu’ olhando o cinema e tentando transpor os seus artifícios para o plano literário”<sup>60</sup>. Essa temporalidade é caracterizada pela montagem de diferentes tempos, na qual resulta o efeito de suspense,

---

<sup>58</sup> ZAVALA. Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones.

<sup>59</sup> VIEIRA. *Do filme ao romance*.

<sup>60</sup> ECO. *Cinema e Literatura*, p. 193.

angústia, sentimento de fatalidade e inquietação. O historiador de arte Arnold Hauser<sup>61</sup> corrobora com a ideia de Umberto Eco, todavia, compreende que algumas novidades temporais do cinema “incorporadas” nos romances já foram usadas na literatura, mas seu emprego no romance tornou-se mais consistente com o advento da sétima arte, como uma renovação da linguagem literária. No panorama do cinema do século XX, foram frequentes as convergências entre o cinema e a literatura, como o *Nouveau Roman*, o experimentalismo e a *Nouvelle Vague*. No *Nouveau Roman*, liderado por Alain Robbe-Grillet, com a “escola do olhar”<sup>62</sup> (*école du regard*), e Marguerite Duras, a escrita buscava exteriorizar aspectos subjetivos das personagens e ações. Os objetos eram revisitados pelo olhar do narrador e tinham um papel coadjuvante no romance. Ademais, as contribuições dos escritores Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras com o cineasta Alain Resnais resultaram em obras que estão entre o cinema experimental e o narrativo, carregando simultaneamente grande força imagética e verbal, como *Hiroshima mon amour*<sup>63</sup> (1959), escrito por Marguerite Duras, e *L’année dernière à Marienbad*<sup>64</sup> (1961), escrito por Alain Robbe-Grillet. As produções cinematográficas de Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras ilustram as convergências entre literatura e cinema. Ademais, além de produzirem filmes, eles também escreveram e publicaram livros, como *The erasers*, *The Voyeur*, de Robbe-Grillet; e *O amante* e *Barragem contra o Pacífico*, de Duras.

No experimentalismo, atitude de explorar novos conceitos, escritores e cineastas se comprometiam com reflexões críticas sobre o fazer artístico, trazendo, em suas obras, articulações entre palavras e imagens. A *Nouvelle Vague* francesa é referida por Robert Stam<sup>65</sup> como um movimento de renovação do cinema iniciado em 1950, o qual possibilitou a jovens diretores realizarem seus primeiros filmes de ficção, revolucionando a linguagem fílmica e a história do cinema. Michel Marie<sup>66</sup> defende que na *Nouvelle Vague* houve marcas de um movimento artístico, uma vez que houve um *corpus* de obras doutrinal e manifesto<sup>67</sup>; um projeto estético; uma teoria associada a um

---

<sup>61</sup> HAUSER. A era do filme.

<sup>62</sup> Expressão usada por Roland Barthes.

<sup>63</sup> Traduzido para o português como *Hiroshima, meu amor*. Direção Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon, Sacha Kamenka, Takeo Shirakawa, Argos Films. Intérpretes: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson. Roteiro e Diálogos: Marguerite Duras. Arte Vídeo /Argos Films, 1959. (91 min), son., P&B, 2 DVD, 2004.

<sup>64</sup> Traduzido para o português como *O ano passado em Marienbad*. Título em inglês: *Last Year at Marienbad*. Direção: Alain Resnais. França. Roteiro de Alain Robbe-Grillet. Cocinor, 1961. (93 min), 35mm, P&B.

<sup>65</sup> STAM. *A literatura através do cinema*.

<sup>66</sup> MARIE. *A Nouvelle Vague e Godard*.

<sup>67</sup> Alguns exemplos de obras doutrinal são: Ensaios de Astruc, Truffaut, Bazin e Godard.

projeto<sup>68</sup>; filmes para exemplificar os critérios apontados no manifesto; constelação de artistas; apoio periodista para disseminar as visões e realizações do movimento, divulgado pelo *Cahiers du Cinéma*<sup>69</sup>, liderança do teórico André Bazin; além de fortes adversários<sup>70</sup>. Para Philippe Dubois<sup>71</sup>, não existiu unidade formal nem estética nos filmes produzidos pela *Nouvelle Vague*, tendo em vista que os filmes são totalmente diferentes uns dos outros. Tratou-se mais de uma ação de fazer filmes com aproximações de temas ou formas de encenação. Embora haja divergências acerca do que foi a *Nouvelle Vague*, é inegável a sua relação com a literatura.

Robert Stam<sup>72</sup>, teórico americano da semiótica cinematográfica, afirma ainda ser possível explorar a relação entre a *Nouvelle Vague* e a literatura por meio da prática (i) da adaptação dos diretores do movimento, como, a título de exemplo, *Jules et Jim* (1961)<sup>73</sup>, escrito por Henri-Pierre Roche, e adaptado por Truffaut; (ii) da influência literária sobre diretores, que, embora não tenham adaptado esses romancistas, foram afetados por eles, Faulkner sobre Godard<sup>74</sup> e Proust sobre Resnais<sup>75</sup>; e (iii) do *cine-roman* de diretores como Alain Resnais e Marguerite Duras. Segundo ele, os críticos do *Cahiers du Cinéma*, que posteriormente se tornaram núcleo da *Nouvelle Vague* francesa, eram ambivalentes a respeito da literatura: viam-na como um modelo a ser copiado e um inimigo a ser repudiado. Os críticos da célebre revista *Cahiers du Cinéma* criaram o conceito do cineasta como autor. Nesse momento, a questão da adaptação de textos literários ganhou o centro das discussões, por implicar um problema de autoria e dependência do cinema às práticas escritas. No ensaio intitulado *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*<sup>76</sup>, Alexandre Astruc propõe que o cinema estava em vias de se tornar um meio de expressão, uma linguagem, como a pintura e o romance. Astruc chamou essa nova era do cinema de *caméra-stylo*, que alude à linguagem escrita, tendo em vista que a sua intenção era a de mostrar que o cinema, antes concebido como apenas um espetáculo, tornou-se uma arte autônoma, em que a

---

<sup>68</sup> “O *auteurismo* como um meio de forjar um lugar para novos diretores”, conforme Robert Stam, em *A literatura através do cinema*.

<sup>69</sup> A revista *Cahiers du Cinéma* foi criada em 1951 e influenciou cinéfilos e críticos.

<sup>70</sup> Segundo Michel Marie (2012), os fortes adversários eram os marxistas e a tradição da qualidade.

<sup>71</sup> DUBOIS. In: COUTINHO. *Godard, cinema, literatura* (entrevistas).

<sup>72</sup> STAM. *A literatura através do cinema*.

<sup>73</sup> Traduzido para o português como *Jules e Jim, uma mulher para dois*. Diretor: François Truffaut Com: Henri Serre, Oskar Werner, Jeanne Moreau. França, 1961, 105 min.

<sup>74</sup> Godard cita várias frases de Faulkner em seus filmes.

<sup>75</sup> A procura obsessiva de Resnais pelo tempo cinematográfico perdido assemelha-se ao que é tratado no livro *Em busca do tempo perdido*, de Proust, publicado em 1913.

<sup>76</sup> Traduzido para o português como *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmara-caneta*.

*mise-en-scène* deixou de ser um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma escrita. O diretor passou, então, a ser comparado a um autor que escreve com a câmera, da mesma forma em que o escritor escreve com a caneta. Astruc, por meio de seu ensaio, propôs a tomada de consciência dessa transformação do cinema e trouxe aproximações entre o fazer cinematográfico e o literário. Segundo Robert Stam,

[...] no período pós-guerra da França, tanto o discurso fílmico quanto o literário vieram a gravitar em torno de conceitos como “autoria”, “escrita”, “textualidade”. Um “tropo grafológico” norteava a grande variedade de cunhagens e formulações da *camera-stylo* de Astruc ao *cine-roman* de Resnais [...]. O gosto dos diretores da *Nouvelle Vague* pela metáfora escritural não era uma surpresa, uma vez que muitos deles haviam começado como periodistas de cinema, para quem escrever artigos e fazer filmes eram simplesmente duas formas variantes de uma mesma expressão.<sup>77</sup>

O ensaio de Astruc forneceu reflexões sobre noções de autoria no cinema, as quais foram estabelecidas como discurso na década de 1950, sobretudo por meio da militância crítica da revista *Cahiers du Cinéma* nas páginas escritas pelos jovens críticos-cineastas François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol, os quais defendiam uma ruptura do “cinema francês de qualidade”. Truffaut à frente e os demais críticos começaram a estudar, por meio de sessões programadas por Henri Langlois na Cinemateca de Paris, as produções americanas não exibidas durante a Segunda Guerra Mundial e descobriram que certos cineastas conseguiam impor um estilo pessoal ao filme que dirigiam. Desse modo, cineastas como John Ford, Nicholas Ray, Howard Hawks e Jerry Lewis passaram a ter seus filmes analisados pelos críticos da *Cahiers*, e o conjunto das críticas levantaram questões relativas à autoria.

O artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado por Truffaut<sup>78</sup> em 1954, critica o realismo psicológico no cinema francês do pós-Guerra e a prática da adaptação literária, rejeitando a fidelidade do roteiro à obra original e a ênfase que os roteiristas atribuíam às palavras como elemento de maior importância para o filme. Como mérito, esse artigo de Truffaut levanta questões para debater a autoria no cinema, envolvendo as contribuições de roteiristas e diretores. A partir disso, percebe-se que a

---

<sup>77</sup> STAM. *A literatura através do cinema*, p. 331.

<sup>78</sup> No Brasil, o artigo, publicado, em 2005, no Rio de Janeiro, pela editora Jorge Zahar, na coletânea *O prazer dos olhos*, traz diversos prefácios e textos assinados por François Truffaut.

noção de autoria é associada ao diretor, que se vale de um determinado roteiro e acrescenta a ele sua visão artística, a partir da *mise-en-scène*, dos planos, das cenas etc.

Dessa forma, constatamos que, por meio de diferentes perspectivas, teorias e pesquisas, estabelecem-se, portanto, as relações entre a literatura, o cinema e a edição. No que diz respeito ao uso de recursos e obras literárias pela sétima arte ao longo da história de afirmação da linguagem cinematográfica – ressaltando-se citações, referências, transposição midiática e experimentações –, movimentos como a *Nouvelle Vague* atestam as correlações entre autor e diretor, imagem e escrita. O tema nos oferece ainda a oportunidade de estudar a utilização de recursos cinematográficos pela literatura; os modelos de colaboração entre escritores e cineastas; as parcerias entre o mercado editorial e o cinematográfico; as formas de produção e recepção de livros e filmes. Enfim, essas áreas partilham territórios moventes, fluidos e permeáveis, sendo que a intermedialidade surge como um processo que possibilita uma tarefa intelectual necessária para ampliar os horizontes de discussões de obras que perpassam múltiplas artes. Propor novas formas de leitura de *Histoire(s) du cinéma* é renovar discussões críticas acerca das relações entre literatura, cinema e edição, iluminando compreensões sobre escrita, imagem, montagem e materialidade. Desse modo, nas páginas a seguir, lança-se um olhar aprofundado sobre as obras *Histoire(s) du cinéma*, delineando aspectos técnicos, formais e ideológicos da série e do livro, bem como informações sobre as instituições que os lançaram.

## CAPÍTULO 2 ENTRE A TELA E A PÁGINA

### 2.1 Literatura e escrita na série videográfica *Histoire(s)*

No período compreendido entre 1988 e 1998, Jean-Luc Godard realizou o filme *Histoire(s) du cinéma*, obra de aproximadamente 270 minutos, que teve origem em um ciclo de conferências realizadas em Montreal, no outono de 1978. A obra, que desenvolve uma visão singular do cinema, documental e ficcional<sup>79</sup>, mesclando gêneros, formatos, suportes e mídias, é dividida em quatro capítulos, cada um composto por dois episódios, os quais foram criados progressivamente: 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 do filme, de acordo com a entrevista de Godard, concedida à revista cultural francesa *Les Inrockuptibles*<sup>80</sup>, surgiu em 1975-1976 e, dessa ideia, nasceu seu primeiro livro *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980). O título *Histoire(s)* não apenas designa a série videográfica, mas também seu conjunto de quatro volumes de livros publicado pela Gallimard em 9 de outubro de 1998, um mês antes da versão audiovisual<sup>81</sup>.

Godard lança mão de uma infinidade de manifestações artísticas-culturais – cinema, reportagens jornalísticas, discurso filosófico, citações literárias, reflexão historiográfica, música, pintura, artes gráficas, sons e ruídos – para construir uma narrativa em oito episódios, também autobiográfica, sobre a história do cinema. Apesar da promessa de constituição de uma obra dedicada à história do cinema – que é, sem dúvida, relativizada pela marca de plural presente no título *Histoire(s)* –, Godard recusa a designação de “historiador” e expande os limites de uma possível história do cinema em direção a uma história das artes, cujo conteúdo ganha sentido na dimensão dada à poética e aos modos de constituição do fazer artístico.

---

<sup>79</sup> Ficcional no sentido de “fingimento”, de narrativa intradieética.

<sup>80</sup> BONNAUD; VIVIA. *Jean-Luc Godard*.

<sup>81</sup> WITT. *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*. Conforme Witt, *Histoire(s)* não é apenas uma série, mas a complexa integração de outros trabalhos, como DVDs, CDs e livros.

O trabalho resulta em uma obra singular, na qual Godard retoma o princípio que presidira suas conferências em Montreal: um confronto do cinema, inscrito pelo pensamento, pela poesia e pela filosofia, em uma história mais ampla da arte. Não é por acaso que algumas de suas maiores referências para a realização do filme – evidenciadas pela exposição *Voyages en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006*, que teve lugar em 2006 no Centre Pompidou –<sup>82</sup>, são Elie Faure, André Malraux e Fernand Braudel, três pensadores franceses do século XX que têm suas obras profundamente marcadas pela reflexão sobre os modos de se fazer história. Esses pensadores, conforme explicita Michael Witt em seu livro *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*<sup>83</sup>, são constantemente apresentados como interlocutores privilegiados do cineasta: Elie Faure é, por exemplo, citado com destaque no início de *Pierrot le fou* (1965); André Malraux e Fernand Braudel foram incluídos na lista seleta de pensadores no episódio 4B (*Les signes parmi nous*) de *Histoire(s)*, em que Godard os credita por terem se questionado “O que é história?”.

Ao abordar a incidência de tais pensadores na obra de Godard, Michael Witt nos oferece uma definição plural de *Histoire(s) du cinéma*. A obra de Witt, intitulada *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*, apresenta-se como um conjunto de ensaios sobre a história do cinema, a história de Godard no cinema, a história do cinema em contexto com outras artes, a história do pensamento cinematográfico e a história do próprio século XX. Essa definição vai ao encontro da de Henri Gervaiseau, em *Limières: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, que compreende a série videográfica como uma recomposição fragmentada da trajetória da história do cinema, “um conjunto de ensaios audiovisuais que traduzam a passagem do tempo, sempre relacionando seu discurso às práticas e aos dispositivos técnicos próprios da sétima arte”<sup>84</sup>. O ponto de partida de Godard para a série, conforme reflete Michael Witt, foi a ideia de uma história audiovisual do cinema baseada na reprojeção, por meio do vídeo, e na montagem, importante ferramenta de composição da série. Henri Gervaiseau, em seu artigo que discute o modo como Godard estabelece em *Histoire(s)* relações entre a história do século XX, a história do cinema e a de sua própria atuação como sujeito

---

<sup>82</sup> As viagens na utopia, como os filmes do cineasta que abalam o espectador na simples recepção passiva de uma história, oferecem ao visitante os elementos de uma colagem com várias associações possíveis. Filmes, sequências de filmes, pinturas, imagens, tantos sinais que nutrem a imaginação do diretor e que cabem a cada visitante nutrir seu próprio reflexo ou seu próprio devaneio. *Voyage(s) en utopie* é uma obra de Godard que não é projetada em uma tela, mas é implantada no espaço. Para mais, conferir a exposição *Voyage(s) en Utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006*. Disponível em: <https://bit.ly/30O3afH>. Acesso em: 17 jul. 2020.

<sup>83</sup> WITT. *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*.

<sup>84</sup> GERVAISEAU. *Limières*, p. 45.

enunciador, sugere que o objetivo central de Godard, no que diz respeito ao projeto da série, “parece ter sido o de instituir, simultaneamente, uma memória da história do cinema e uma legenda do século”<sup>85</sup>, adotando o princípio poético de aproximar e justapor elementos que ainda não tinham sido aproximados através da montagem. Em relação à montagem, Godard reflete que:

[...] de uma maneira impressionante, o filme foi capaz de contar sua própria história de uma forma bem diferente das outras artes. [...] Pode-se colocar um Goya depois de um El Greco, e as duas imagens contam algo sem a necessidade de legenda. Não se vê isso em nenhum outro lugar. [...] Eu nunca vi uma história da literatura em que havia lado a lado um Cervantes e um Sartre.<sup>86</sup>

Para além das possibilidades técnicas e poéticas próprias da montagem, a multiplicidade de recursos expressivos manejados pelo cineasta em “combinações de mídias”, para usar o termo de Irina Rajewsky, são viabilizados tecnicamente pelo vídeo. De acordo com Michael Witt, o “vídeo permitiu não apenas copiar e combinar filmes, mas também incorporar todo tipo de sons e imagens extracinemáticos e fazê-los cinematicamente através da montagem”<sup>87</sup>. Essa ideia vai ao encontro das de Philippe Dubois, em *Cinema, vídeo, Godard*, livro que aprofunda a relação do cineasta com o vídeo, evidenciando que Godard utiliza o vídeo como um meio privilegiado de refletir sobre o próprio cinema. Nos anos de 1980, o vídeo “tornou-se um instrumento de expressão quase específico de uma análise, de uma interrogação, de uma investigação pessoal, de um questionamento dos cineastas em torno e no coração e sua arte”<sup>88</sup>. Philippe Dubois afirma que o vídeo, portanto, assume o lugar de um metadiscorso sobre o cinema, sendo Godard um dos cineastas que desenvolveu intensamente esse tipo de trabalho. Nesse sentido, *Histoire(s) du cinéma* é, sem dúvida, um exemplo de obra que se vale do vídeo para tratar o fazer e o pensar cinematográfico, por meio de combinações de mídias.

Não se trata aqui nem de discutir a extensa bibliografia crítica constituída em torno da obra do cineasta, que nos últimos anos foi especialmente construída no âmbito de questões relativas à citação, à historiografia, à montagem e ao ensaio, nem de integrar esse intrincado campo de análise. O objetivo é de discutir a obra à luz dos diálogos

---

<sup>85</sup> GERVAISEAU. *Limiares*, p. 45.

<sup>86</sup> GODARD. *À voix nue*, 20 de novembro de 1989 *apud* WITT. Jean-Luc Godard Cinema Historian. “In a striking manner, film was able to recount its own history in a way quite different from the other arts”. [...] One can put a Goya after an El Greco, and the two images recount (Tradução da autora).

<sup>87</sup> WITT. *Jean-Luc Godard*, p. 2.

<sup>88</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 131.

estabelecidos entre literatura, escrita e cinema, vídeo e livro, montagem e edição. Discute-se, também, a complexa transposição – ao mesmo tempo técnica, simbólica e midiática – da tela para a página, identificando questões menos presentes na rica tradição crítica que circunda essa obra do cineasta. Trata-se da transposição de uma obra plurimidiática e antinormativa para um livro que integra uma das coleções literárias mais aclamadas da história da literatura no século XX, no seio da normatividade do mundo da edição. Dessa forma, para caracterizar a complexidade da tarefa, propomo-nos a identificar e discutir algumas das inúmeras combinações de mídias e referências literárias que desafiam essa transposição, ressaltando a presença da escrita e da citação no cinema. Veremos que, no interior dessa multiplicidade, os atos de escrever e citar aparecem como elementos consensuais, fazeres artísticos, profundamente vinculados ao universo literário, que ganham forma tanto no processo de construção da obra cinematográfica quanto na escrita editorial como potência criativa.

### 2.1.1 Combinações de mídias em *Histoire(s)*: escrever cinema

A literatura e a palavra escrita sempre estiveram presentes na produção artística e intelectual de Godard, atravessando todos os seus espaços de criação. Já em *Acossado*, filme de 1961, percebe-se claramente os diálogos estabelecidos com os procedimentos literários<sup>89</sup>. Em entrevista à *Cahiers du Cinéma*, em 1962, Godard afirmou que:

Escrever já era fazer cinema, pois entre escrever e filmar existe uma diferença quantitativa, não qualitativa. [...] Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Atualmente continuo a me considerar um crítico [...]. Considero-me um ensaísta, faço ensaios sob a forma de romances, ou então romances sob a forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo, em vez de escrevê-los.<sup>90</sup>

A obra multiforme sobre a qual nos debruçaremos neste capítulo talvez seja a que encarna mais profundamente o pensamento godardiano relativo às relações entre escrever e filmar, apresentando-se como o ensaio que toma para si o próprio tema do fazer cinema. O filme é, portanto, um ensaio experimental e propõe novas formas de produção da imagem, com imagens de arquivo, videoescrita e citações literárias, valendo-se do vídeo, como recurso técnico-estético e como suporte, para refletir sobre o próprio cinema.

---

<sup>89</sup> COUTINHO. *Escrever com a câmera*.

<sup>90</sup> GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 285.

O cineasta tenciona os códigos cinematográficos, sobrepõe e separa imagens, sons e palavras, para conferir um universo em permanente mutação. “Godard escreve contrariando o real, filma contrariando o argumento, monta contrariando a filmagem, estreia contrariando o público, e volta a filmar contrariando o filme anterior”<sup>91</sup>. Essa característica de subversão aos códigos da linguagem cinematográfica e da narrativa é essencial para a construção de uma concepção de montagem baseada na ruptura, na repetição e nas disjunções. Essa análise vai ao encontro do pensamento de Ágnes Pethő<sup>92</sup>, em *Intermediality in Film: a Historiography of Methodologies*, que explora a obra godardiana. De acordo com a autora, Godard desenha sua *mise-en-scène* com os elementos visuais, técnicos e discursivos que atravessam a produção de um filme e que são geralmente “apagados” na sua finalização. A autora observa que *Histoire(s)* realiza uma fusão paradoxal e singular entre distintos elementos midiáticos, usando um meio aparentemente arcaico ou primitivo, fundado em sobreposições, justaposições, superposições e inserções, para o cinema falar sobre cinema<sup>93</sup> e, completamos, para tratar da literatura. Diante disso, a autora compreende que esses distintos elementos revelam uma poética histórica da intermedialidade cinematográfica, isto é, em um sentido básico, os filmes de Godard “podem ser vistos como uma viagem enciclopédica através de diferentes aspectos da linguagem e das várias possibilidades de sua remediação dentro do cinema”. Em *The screen is a blank page: Jean-Luc Godard’s Word and Image Plays*, Ágnes Pethő discorre sobre a relação entre palavra e imagem no cinema de Godard e pondera que o uso da linguagem nos filmes do cineasta é sempre visivelmente performativo; a escrita não é apenas transposta para a tela, mas está sujeita a algum tipo de ação: é lida em voz alta, digitada, citada etc.

É nesse contexto de relações entre elementos heterogêneos em ação, possibilitados pelo vídeo e pela montagem, que, em *Histoire(s)*, são reveladas “as experimentações dos possíveis da linguagem”, as quais aproximam a escrita da literatura e acentuam a imagem de Godard enquanto cineasta-escritor, alguém que “escreve com a câmera”. Valendo-se dessa expressão como título de sua tese de doutorado, Mario Alves

---

<sup>91</sup>GEADA. *Estéticas do cinema*, p. 14.

<sup>92</sup> Ressaltamos que Ágnes Pethő afirma que os numerosos reflexos de personagens presentes em pinturas, cartazes, quadinhos e figuras literárias nas obras de Godard podem ser vistos em paralelo com a lógica da remediação da tradicional *ekphrasis* literária.

<sup>93</sup> PETHŐ. *Intermediality in Film*, p. 64: “Godard draws on all these meaning, as the procession, in the form of functioning as a “mise en scène” of a number of bodies crossing the field of view. *Histoire(s)* accomplishes a uniquely paradoxical fusion of photographic collage, calligrammatic text with the musical and spiritual aspects of cinematic montage, and thus, using a seemingly archaic, or primitive medium [...] Godard effectively creates a singular inter-medium for cinema to speak about cinema” (Tradução da autora).

Coutinho aborda os procedimentos literários que envolvem a construção do cinema de Godard, evidenciando que o diálogo com a literatura é utilizado pelo diretor em conjunto com “os recursos cinematográficos (enquadramentos, luz, montagem) para filmar palavras, criar paronomásias, anagramas, usando cinematicamente o som para jogar e brincar com as palavras”<sup>94</sup>. Esses recursos foram também observados por Ágnes Pethő<sup>95</sup>, ao discutir como os textos nos filmes de Godard estão sujeitos à descontextualização e à recontextualização ao serem “arrancados” do contexto e divididos em palavras e letras que são reorganizadas e multiplicadas<sup>96</sup>. Um exemplo de procedimento escrito e literário, elucidado por Mario Alves Coutinho, é a modulação do nome da obra *Histoire(s)* ainda nos créditos da obra (Figura 1).

Figura 1 – Modulação de *Histoire(s)*



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

A paronomásia, recurso em que se empregam palavras semelhantes na forma e no som, mas com sentidos distintos, ocorre, nesse caso, a partir do jogo de uma palavra contida na outra. Por meio desse recurso, Mario Alves Coutinho explicita que o brincar e jogar com as palavras do título da obra, que se refere a uma história do cinema, cria, também, o sentido de “uma história de você (*toi*), a sua (*his*, em inglês) história, quer dizer, a história do espectador, ou de qualquer pessoa que esteja assistindo à obra”<sup>97</sup>. Lembramos, também, que “*toi toi toi*” é uma expressão usada no balé para desejar

<sup>94</sup> COUTINHO. *Escrever com a câmera*, p.11.

<sup>95</sup> PETHŐ, The screen is a blank page: Jean-Luc Godard's Word and Image Plays.

<sup>96</sup> PETHŐ, The screen is a blank page: Jean-Luc Godard's Word and Image Plays, p. 166 (Tradução da autora). A autora elenca alguns desses recursos: extração de palavras, inversões, brincadeiras com letras e onomatopeias.

<sup>97</sup> COUTINHO. *Escrever com a câmera*, p. 264.

sucesso, "boa sorte". Os recursos literários que, inclusive, foram amplamente usados pela poesia de vanguarda, estão presentes na série e exemplificam o trabalho do cineasta com a escrita e o uso de recursos da literatura.

Mahomed Bamba, estudioso de teorias da recepção cinematográfica, aprofunda, em seu artigo “Jogo de letras na tela: as marcas gráficas da enunciação em *Histoire(s) du cinéma*”, os usos e as funções da palavra escrita nessa obra-ensaio de Godard, focalizando a análise nos efeitos de sentido, explícitos e implícitos, provenientes da presença de “planos-gráficos” na estrutura filmica. Nesse artigo, o estudioso chama a atenção para o título do filme, *Histoire(s) du cinéma*, o qual a letra *S* é separada do resto da palavra “*histoire*”, em que o parêntese introduz uma ruptura na leitura, sendo um destaque gráfico que já faz uma provocação ao espectador, anunciando-se como um filme sobre as histórias singular e plural do cinema. Ademais, compreendemos que esse plural só existe visualmente, isto é, o *S* não é pronunciado quando lido, o que já deixa sugerida a força visual do filme. Mahomed Bamba evidencia o princípio lúdico e a fantasia tipográfica explorados por Godard, o qual nos aproxima da função visual da escrita. O pesquisador observa ainda que todos os níveis de expressão icônica, verbal e sonora são repartidos de forma igualitária:

Nessa repartição de papéis, os diversos textos escritos (em planos separados ou em sobreposição na imagem), bem como os próprios suportes e objetos que carregam e produzem as palavras escritas (cartas, livros e máquinas de escrever), asseguram a atividade de produção discursiva verbal do filme. Ao lado dessa utilização expressiva da língua escrita, opera, obviamente, outro processo de organização textual que envolve todos os tipos de imagens (em movimento, fotogramas, fotografias fixas, imagens pictóricas). No fluxo do filme, o discurso verbal (falado, lido e escrito) aparece ora em primeira posição ora em posição secundária na sua relação com os demais dados visuais, sonoros e musicais, que complexificam a estrutura discursiva de *Histoire(s) du cinéma*.<sup>98</sup>

Há momentos da série em que a escrita se encontra em uma relação de complementariedade e de redundância em relação à imagem; em outros momentos, há uma situação de descontinuidade. Mahomed Bamba afirma que, em quase todos os planos, as matérias de expressão da linguagem em *Histoire(s)* são mantidas em uma relação de

[...] concorrência (e coocorrência), fazendo com que seja difícil estabelecer uma relação de subordinação semiológica entre as dimensões

---

<sup>98</sup> BAMBA. Jogo de letras na tela, p. 164.

verbal, visual-icônica e sonora, e é justamente nesse aspecto que reside a particularidade da discursivização do filme de Godard, que torna *Histoire(s)* singular no que diz respeito ao uso da escrita e da imagem no cinema.<sup>99</sup>

Godard distribui de diferentes maneiras as palavras e as letras na tela, fazendo um jogo tipográfico, que considera a forma e a fragmentação de frases em um, dois ou mais planos, o que cria o efeito de ruptura, chama atenção para a montagem e instaura uma forma de leitura destoante da maioria dos filmes, os quais tendem a agrupar a escrita em um mínimo possível de imagens, para evitar a descontinuidade. *Histoire(s)* faz com que o espectador se atente à iconicidade da escrita, provocando, também, uma leitura simultânea e dinâmica, quando apresenta a escrita sobreposta à imagem e quando se vale do movimento, o que nos faz lembrar das videopoemas e dos campos estéticos de realizações da arte com as tecnologias computacionais.

Desse modo, entendemos que a fragmentação da escrita em planos distintos feitos por meio da montagem e do vídeo contribui para o aspecto “corpóreo” dessa obra, ou seja, o caráter que visa chamar atenção para as mídias, para o próprio fazer e pensar cinema. Henri Gervaiseau afirma que a postura poética em *Histoire(s)* reside no fato de a série evidenciar o “que os signos têm de palpável, de sensível e a procura de um ritmo próprio à expressão de suas combinações”<sup>100</sup>. A obra é produzida por meio de relações complexas em que, conforme Henri Gervaiseau, “cada elemento contribui para a significação, seja da ordem do escrito, do falado, do sonoro e do visual, através de um cruzamento incessante desses diferentes materiais e de um referimento constante de cada um desses elementos aos outros”.<sup>101</sup>

A diversidade de recursos usados, em especial a escrita e a literatura, nos quais nos focamos neste capítulo – em uma obra metalinguística sobre o fazer e pensar cinema e que “não apaga” os elementos que constituem a sua produção –, demonstra por si que a própria História do Cinema é inseparável das contribuições da literatura, conforme discutimos no capítulo anterior a partir das contribuições teóricas de distintos estudiosos. Em outras palavras, diríamos que é quase impossível contar a história do cinema sem mencionar a literatura e a escrita na constituição de sua linguagem. Por isso, valemo-nos da subcategoria “combinação de mídias”, teorizada por Irina Rajewsky, a qual diz respeito ao processo de combinar duas ou mais mídias para a constituição e

---

<sup>99</sup> BAMBA. Jogo de letras na tela, p. 164.

<sup>100</sup> GERVAISEAU. *Limiares*, p. 52.

<sup>101</sup> GERVAISEAU. *Limiares*, p. 52.

significado de uma obra – o que Jean-Luc Godard fez ao longo dessa aclamada série videográfica.

A escrita em *Histoire(s)* assume um caráter ao mesmo tempo imagético, literário e tipográfico. O desenho de letra assume um papel importante na obra godardiana, revelando o interesse do cineasta por essa área. Inclusive, não é por acaso que o estúdio holandês Atelier Carvalho-Beranau criou o tipo *Jean-Luc*<sup>102</sup> para comemorar o 80º aniversário de Godard. A origem das tipografias usadas pelo cineasta, que renunciam às usadas em filmes da época, inserindo-se no movimento contestatório da Nouvelle Vague, é um campo de pesquisa interessante e ainda pouco explorado. Neste universo vasto de saberes que perpassam o cinema de Godard, escolhemos abordar a presença dinâmica da escrita que afinal reverbera tanto na obra videográfica quanto na livresca, constituindo-se como elementos fundamentais em *Histoire(s)*.

Tais análises podem nos ajudar a identificar a dimensão da relação estabelecida entre literatura, escrita e cinema na obra do cineasta, dimensão que vai muito além – e até mesmo de forma contestadora – da conhecida herança narrativo-literária mais frequentemente identificada e estudada na história do cinema, como discutido no primeiro capítulo. De fato, essa relação vai além daquela criticada por Peter Greenaway<sup>103</sup>, no artigo “Cinema: 105 anos de texto ilustrado”, que diz respeito ao fato de o cinema, há anos, valer-se da forma narrativa, partindo da palavra para gerar imagens e apresentando-se, muitas vezes, como uma “desculpa para ilustrar a literatura”. A escrita em Godard surge como elemento do próprio fazer artístico cinematográfico, que recorre aos “possíveis da linguagem”, manifesta-se “através do jogo de signos, num regime a ser administrado pelo leitor/espectador. Uma poética que atravessa o *graphos*”<sup>104</sup>. Para Vera Casa Nova, o diálogo entre as artes – “os atritos”, conforme expressão da pesquisadora – é uma forma de mostrar a fecundidade e as tensões dos textos literários e fílmicos, que naturalmente “dialogam com a imagem, com sua potência significante e nômade”<sup>105</sup>.

Outro modo de figuração da escrita, na sua acepção mais ampla, aparece na obra godardiana através da representação do próprio ato de escrever, sobre o qual nos debruçaremos de forma mais detalhada no próximo capítulo. Jacques Aumont, por exemplo, pondera que Godard, em *Histoire(s) du cinéma*, usa sua máquina de escrever

---

<sup>102</sup> O tipo *Jean-Luc* foi utilizado no título desta dissertação.

<sup>103</sup> GREENAWAY. Cinema: 105 anos de texto ilustrado.

<sup>104</sup> CASA NOVA. *Fricções*, p. 72.

<sup>105</sup> CASA NOVA. *Fricções*, p. 75.

IBM sobretudo para fazer barulho, como um metralhadora. O barulho dessa máquina se mistura ao da moviola<sup>106</sup>, do microfone e do projetor de filme, aludindo a diferentes sons produzidos na criação artística. Para além das relações com a escrita, o teórico pensa nesses sons de máquina de escrever e máquina cinematográfica como meio de aludir ao som da guerra, que marcou o século XX, e que é, também, objeto recorrente da série. A partir dessa perspectiva, o uso da máquina de escrever, objeto exemplar do fazer literário, ao interligar as relações estabelecidas entre escrita, som e imagem, emblematiza a dimensão da escrita no projeto ensaístico do cineasta.

Ao construir e discutir a figura de Godard como um cineasta-escritor, que se vale tanto da sua máquina de escrever quanto das “experimentações dos possíveis da linguagem”, Mario Alves Coutinho, além de ressaltar a questão do uso de recursos literários no cinema godardiano, aponta a recorrência da citação como meio que contribui para o estabelecimento do diálogo entre a literatura e o cinema. Apoiando-nos em estudos que se dedicaram à prática da citação em *Histoire(s)*, retomamos essa questão do ponto de vista das relações estabelecidas entre textualidade e visualidade e entre o cinema e o livro.

### 2.1.2 Referências literárias: Godard-leitor

Nesse universo de “combinações de mídias”, a “imitação” de certas técnicas de escrita próprias da literatura ou evocação de obras literárias e ensaísticas são uma constante na poética de *Histoire(s)*. As referências literárias ocorrem no momento em que surge uma escrita imagética, tipográfica – que chama a atenção para o código –, e ganha expressão em um suporte – o vídeo –, possibilitando a inclusão de som e movimento, assim como a sobreposição e a justaposição de todos os elementos em uma única “cena”. No interior dessas referências que transbordam e transladam a palavra escrita, e seus caminhos semânticos, a literatura ganha forma pela citação, e é justamente, como veremos, pelo “gesto de citação” que o cinema se faz livro<sup>107</sup>. Como

---

<sup>106</sup> A moviola é a marca de um dispositivo de montagem cinematográfica que possibilita a exibição de filmes durante a sua montagem. Essa marca é uma metonímia de mesa de montagem.

<sup>107</sup> É diante das citações, como mostraremos no capítulo 3, que o livro, a literatura, a leitura e a escrita surgem como um constante fazer do próprio cinema. No subcapítulo 2.2, “O livro-cinema de Godard”, mostraremos que o livro da Gallimard é predominantemente composto pela citação de Godard, isto é, transpõe, em verso, o que é dito pelo cineasta.

veremos no capítulo 3, é diante das citações que as cenas livrescas – da biblioteca, da leitura e da escrita – surgem na série como um constante fazer cinematográfico.

Godard, além de figurar como escritor, faz-se presente como leitor, via privilegiada para a expressão da prática da citação, que também ganha forma nas vozes de atores e atrizes operando uma aprendizagem pela leitura. O cineasta-leitor compõe *Histoire(s)* a partir de colagens de citações que colocam em cena obras de vários autores. As combinações de mídias e referências feitas por meio da citação, em cenas livrescas em que Godard e outros atores leem, remetem-nos ao “bando das quatro fitas” de vídeo, expressão usada pelo diretor de cinema francês Jean Douchet, para tratar, de forma humorada, o método de trabalho de Godard em *Histoire(s)*. As quatro fitas de Jean Douchet, citadas no trabalho de Henri Gervaiseau<sup>108</sup>, são: I) “a que mantém a fita de imagens”; II) “a que entrega as palavras”; III) a que “transporta os barulhos”; IV) a que “se reserva à música”. Interessa-nos evidenciar a fita “que entrega as palavras”, na qual

[...] podemos ouvir: a voz do realizador, de atores e atrizes e de diversas outras pessoas que leem trechos de poemas (Eluard, Baudelaire, Valéry, Rimbaud; Pound etc.); de romances (Faulkner, Duras, Bernanos etc.); contos (Borges); obras, de filosofia (Wittgenstein, Heidegger, Foucault etc.); de peças de teatro (Beckett, Shakespeare etc.); de epopéias (Homero); de estudos e ensaios históricos, literários, sociológicos e outros (Braudel, Benjamin, Péguy, Blanthot etc.); de canções (Ferré, Ibañez, Coccianta etc.); de estudos de história da arte (Faure, Malraux etc.); de artigos e ensaios sobre a arte cinematográfica (Bazin, Epstein, Bresson, Rossellini etc.); de enunciados científicos (J. Ort); de diálogos de filmes sem os filmes; de entrevistas e depoimentos de cineastas (Ophuls, de Oliveira, Renoir); de trechos de conversação etc.<sup>109</sup>

O trabalho desafiador de reconhecer referências literárias, especificamente as literárias, foi contemplado em *Jean-Luc Godard: História(s) da literatura*, de Maurício Salles Vasconcelos<sup>110</sup>, que discute diferentes universos que perpassam a construção de *Histoire(s) du cinéma*, fazendo um trabalho minucioso de pesquisa, identificação de citações e alusões literárias presentes na obra de Godard, assim como as relações estabelecidas entre os aspectos visuais e literários que não foram explicitamente referidos pelo cineasta, evidenciando uma constelação de escritores que permeiam direta e indiretamente a sua obra: Homero, Safo, Ovídio, Dante, Cervantes, Hölderlin, Poe, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Proust, Beckett, Borges.

<sup>108</sup> GERVAISEAU. *Limiares*, p. 50.

<sup>109</sup> DOUCHET. *Images arrachées au journal du siècle*, p. 30-31 apud GERVAISEAU. *Limiares*, p. 52.

<sup>110</sup> VASCONCELOS. *Jean-Luc Godard: História(s) da literatura*.

Além desse trabalho de citação, Maurício Salles Vasconcelos aborda o trabalho de recitação, já mencionado no prefácio de seu livro, “Godard e as máquinas do mundo”, escrito por Jair Tadeu da Fonseca, que exalta a presença das personagens que ali estão para recitar. O teórico relembra que “*re-citar* significa dobrar, dublar, duplicar, citar novamente algo que já é citação, ou seja, repetição de algo que veio de outro lugar, sendo que em português recitar tem mais o sentido de dizer, em voz alta, poemas e narrativas”<sup>111</sup>. Acrescenta-se a esse significado, conforme o pesquisador, a acepção de *récit*, palavra em francês que corresponde a elogio, relato, história e recitativo musical. O seguinte trecho ilustra, conforme Jair Tadeu da Fonseca, a voz que cita, recita, relata e elogia em *Histoire(s) du cinéma*:

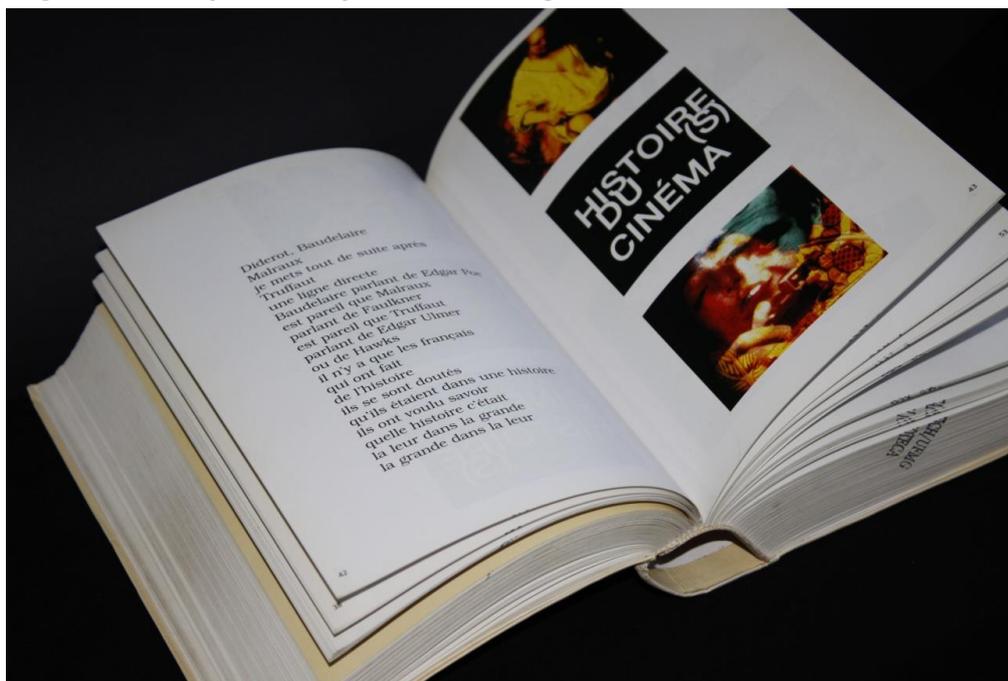
Diderot, Baudelaire,  
Malraux,  
logo depois eu ponho  
Truffaut  
em linha direta  
Baudelaire ao falar de Edgar Poe  
é como Malraux  
falando de Faulkner  
é como Truffaut  
ao falar de Edgar Ulmer  
ou de Hawks.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> FONSECA. Godard e as máquinas do mundo, p. 10-11.

<sup>112</sup> GODARD. *Jean-Luc. Seul le cinéma fatale beauté*, p. 42 *apud* FONSECA. Godard e as máquinas do mundo, p. 11: “Diderot, Baudelaire / Malraux / je mets tout de suite après / Truffaut / une ligne directe / Baudelaire parlant de Edgar Poe / est pareil que Malraux / Parlant de Faulkner / est pareil que Truffaut / Parlant de Edgar Ulmer / ou de Hawks” (Tradução de Jair Tadeu da Fonseca).

Figura 2 – Citação, recitação, relato e elogio em *Histoire(s) du cinéma*



Fonte: Da autora, 2020.

É interessante observar como esse trabalho ganha feições no filme. A prática da citação e da recitação possibilita o acompanhamento de leituras e sugere referências às literaturas e aos livros que se relacionam à construção de *Histoire(s)*. Tendo em vista que “toda citação é primeiro uma leitura”<sup>113</sup>, percebemos que, ao fazer cinema, por meio do vídeo, Godard inscreveu suas ações e reflexões do mundo da literatura, do livro e da leitura. Ademais, o cineasta se inscreve no universo da escrita, considerando que “a citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar”<sup>114</sup>.

Escrever, nesse sentido, é, como diz Antoine Compagnon, reescrever, o que não se diferencia de citar. “A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”<sup>115</sup>. Assim, ler e escrever, conforme Compagnon, são práticas substitutas do jogo de recorte e colagem nostálgico da infância. Nesse sentido, para além da concretude das imagens na tela, os recortes e colagens surgem em *Histoire(s)* pela via da leitura e da escrita. As forças das referências às obras literárias e aos livros provam o constante trabalho de citação e recitação. Como nos apresenta Mahomed Bamba em “Jogo de

<sup>113</sup> COMPAGNON. *O trabalho de citação*, p. 19.

<sup>114</sup> COMPAGNON. *O trabalho de citação*, p. 41.

<sup>115</sup> COMPAGNON. *O trabalho de citação*, p. 41.

letras na tela: as marcas gráficas da enunciação em *Histoire(s) du cinéma*”, as obras literárias quando não são ditas são reproduzidas graficamente na tela:

Quando a citação concerne a uma obra romanesca, emergem na tela palavras-imagens: as inscrições na tela são diretamente aproveitadas de uma página de livro aberto, formam-se grafismos filmados. Em alguns casos são editoras, revistas literárias, artigos, obras de escritores, que são visadas diretamente por estas palavras filmadas: “Nana”, “J’accuse”, “Bonjour, tristesse”, “NRF” (“Nouvelle Revue Française”) ou “Gallimard”.<sup>116</sup>

As citações também ocorrem a partir da reprodução de narrativas, relatos, poemas. Maurício Salles Vasconcelos incita uma constelação de autores que permeiam as cenas godardianas, canônicos e não canônicos, os quais são “ressuscitados”, publicados, arrancados do tempo e do espaço em que estariam mortos, mas são postos a “significar em outra cena, [...] ressurreição de sentidos”<sup>117</sup>. A citação extraída, mutilada, desenraizada – ablação, segundo Antoine Compagnon, que faz com que o membro amputado escolhido seja convertido em texto – pode ser lida a seguir:

Escreve  
ao escurecer  
para a Alemanha  
teu cabelo dourado

Margareta  
ele o escreve  
e vai  
para frente da casa<sup>118</sup>

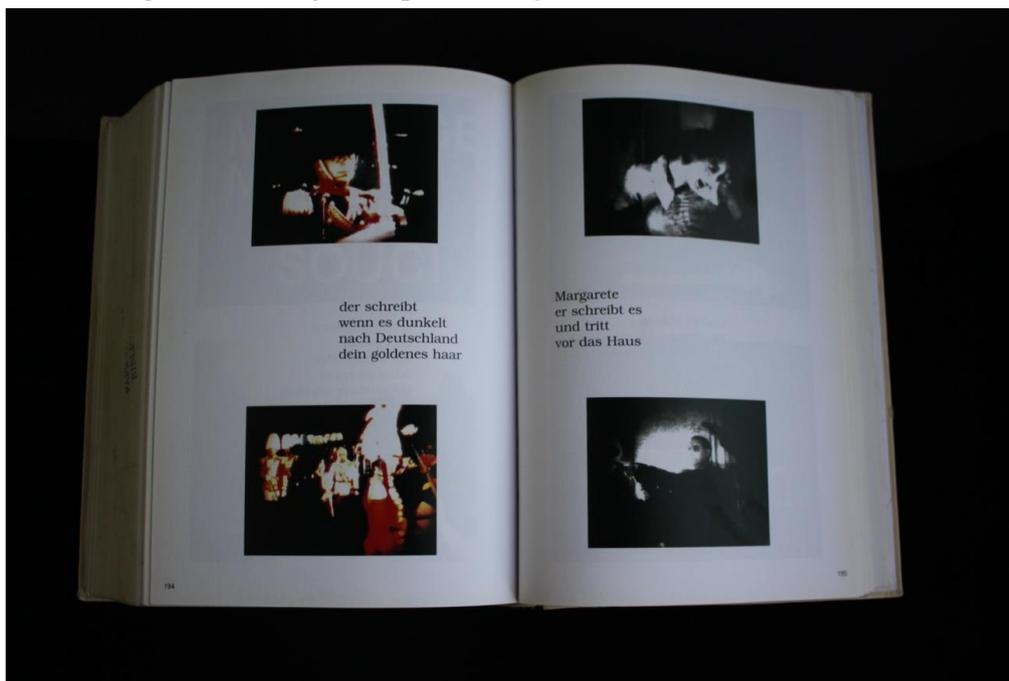
---

<sup>116</sup> BAMBA. *Jogo de letras na tela*, p. 26.

<sup>117</sup> FONSECA. *Godard e as máquinas do mundo*, p. 10.

<sup>118</sup> ARAÚJO. *Fuga fúnebre, de Paul Celan*. Tradução de Karin Bakke de Araújo, do poema “*Fugue de la mort*” [“Fuga fúnebre”], de Paul Celan.

Figura 3 – Citação do poema *Fugue de la mort*, de Paul Celan



Fonte: Da autora, 2020.

O gesto de citar e recitar, no filme, ocorre de forma livre, e convoca o leitor-espectador a um movimento especulativo, que pela via da decifração e da anamnese, multiplica as possibilidades semânticas das referências literárias apresentadas ao ritmo do universo de considerações de cada observador. O exemplo de citação oferecida refere-se ao poema “Fugue de la mort” (1945), de Paul Celan. Na série, ouve-se uma voz, que inferimos ser a do próprio Paul Celan, recitando o poema. Constatamos, diante disso, que o livro também comporta citações de diferentes vozes, embora seja predominante a de Godard. A partir disso, questionamos se as vozes desses leitores ocorrem, na série, na biblioteca, na presença de livros.

Em cenas livrescas, nas quais Godard se encontra em sua biblioteca com um livro em mãos, conseguimos reconhecer, em 3A, referências ao *Guerra e paz* (1867), romance histórico escrito por Liev Tolstói, citado pelo cineasta após uma longa leitura (em voz off) de *Pour la Serbie* (1876), discurso escrito por Victor Hugo. Diante disso, entendemos que há, também, no livro da Gallimard, a presença de um Godard-leitor. De fato, as referências se cruzam e se sobrepõem em uma velocidade que se opõe ao tempo da anamnese. Para a identificação dessa referência, por exemplo, tivemos que lançar mão da consulta ao livro *Histoire(s)*, que dá créditos aos autores, aos filmes e às fotografias e imagens diversas presentes na série. Aliás, quanto ao estatuto do livro,

Jacques Aumont pontua, em entrevista concedida a Mario Alves Coutinho, que nessa obra há:

[...] somente uma parte, uma parte que é precisamente a parte que o próprio Godard escreveu. O livro das *Histoire(s) du cinéma* é o que ele escreveu. Ou os pequenos livros da POL que são os roteiros de seus filmes. Esse é, certamente, o argumento principal em favor da literatura, ele é alguém que terminou por publicar livros, pois são textos de filmes. Godard é um personagem muito ambicioso. [...] existe em Godard esse lado, como dizer, faço cinema, mas este é um meio de tudo fazer, é o meio de fazer música, é o meio de fazer poesia, é o meio de fazer pintura, e o meio de fazer literatura, claro.<sup>119</sup>

Ao fazer equivaler os estatutos de todas as artes através do uso constante da citação, o cineasta, como indicado por Georges Didi-Huberman<sup>120</sup>, posiciona-se “a meio caminho entre dois gestos aparentemente contraditórios: a desautorização de tudo aquilo que ele cita e a reautorização de si mesmo enquanto ‘organizador consciente’ das relações forjadas e das montagens produzidas em seus filmes e textos”. Ainda para o teórico francês, trata-se, portanto, de cortar, colar, deslocar e ressignificar, transformando “o que foi” em algo novo nascido de relações inesperadas.

Percebemos claramente, a partir da postura explicitada por Didi-Huberman e das inúmeras menções ao universo da literatura e da história, que Godard se afirma como um cineasta-leitor. As ações do cineasta relatadas por Alain Bergala<sup>121</sup>, que se debruçou sobre os arquivos pessoais do diretor, exemplificam esse gesto de autorização e desautorização, discutido por Didi-Huberman, pelo artesanal ato de recortar-colar, teorizado por Antoine Compagnon. Tomando a ação literária ao pé da letra, Godard, revela-nos Alain Bergala, costumava cortar e colar frases de livros, modificá-las e usá-las em seus filmes, como “um copista que remete à palavra, mas modificando, que faz a frase se movimentar”<sup>122</sup>. Ademais, uma anedota narrada por Alain Bergala evidencia claramente as dificuldades no processo de passagem do filme ao livro, em que Godard teve de se valer da erudição de um amigo, Bernard Eisenschitz, para identificar as inúmeras referências às cenas de cinema que integram a grande colagem de *Histoire(s)*, a pedido da editora, que fez questão de apresentar a lista dos filmes citados na série. Tais recursos de combinações e referências, como afirmamos, são possibilitados pelo vídeo e pela montagem, os quais permitem combinações entre imagens, palavras e sons.

---

<sup>119</sup> COUTINHO. *Escrever com a câmera*, p. 254.

<sup>120</sup> DIDI-HUBERMAN. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, p. 15.

<sup>121</sup> BERGALA. In: COUTINHO. *Godard, cinema, literatura*.

<sup>122</sup> BERGALA. *Revista Devires*, n. 4, 2007 apud COUTINHO. *Escrever com a câmera*, p. 262.

Para organizar esses elementos heterogêneos em um ritmo singular, faz-se necessária e presente a figura do montador, a qual, como mostraremos, guarda proximidades com o editor.

### 2.1.3 *Montagem e edição: Godard-editor*

Um dos traços evidentes do cinema é ser uma arte da combinação e da organização, e a noção de montagem inclui essa característica por ser um recurso técnico que, em seu aspecto original, consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção. A montagem, nesse sentido, vale-se de elementos separados para criar uma totalidade, manipula planos com o intuito de construir a obra, organiza sucessão das unidades de montagem (planos) e estabelece a sua duração. Ao dar ordem a um material, acrescentando trilhas sonoras e efeitos visuais, o montador constrói a forma final do filme, cria um ritmo, acrescenta camadas de significados às imagens, modifica, acrescenta ou amplifica o que é visto pelo espectador.

É preciso ressaltar que não se trata aqui de desenvolver uma análise sobre a prática da montagem na obra de Godard, tarefa densa e árdua que constituiu boa parte da bibliografia crítica sobre a obra do cineasta. Trata-se aqui de explicitar o paralelismo entre o trabalho de montagem e o trabalho de edição para compreender os termos da transposição filme-livro, de maneira a evidenciar que as figurações de Godard como montador nos remetem à figura do editor, cuja definição do termo, que garante a noção de intervenção textual, parece ter se mantido no termo inglês, *editor*. Aliás, termo que também se faz presente no vocabulário técnico dos profissionais do cinema, vinculado ao agente responsável pela montagem, mostrando a conexão entre as tarefas. No trabalho de montagem, que caracteriza sua própria poética, Godard seleciona, altera, apaga, complementa, comenta, corta, publica palavras, imagens e sons de diferentes tradições visuais, musicais, textuais, iconográficas e icônicas para leitores-espectadores-ouvintes.

A montagem, nesse sentido, é um procedimento de construção e estética do filme para a organização de diferentes elementos previamente pensados e selecionados. Enquanto modalidade que articula imagens, palavras e sons, a montagem, conforme Maria de Fátima Augusto, em seu livro *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*, “antecede o próprio cinema, advém de outros universos como a literatura, o

teatro, a pintura, a fotografia”<sup>123</sup>. Segundo a autora, essa noção originou-se da divisão de trabalho na produção cinematográfica, o que possibilitou a execução e a especialização das diversas fases de produção, tornando-se uma atividade técnica, inventiva e produtora de imagens em movimento e com força poética. Desse modo, Maria de Fátima Augusto conclui que a função do montador é a de articular todo o conjunto do filme: roteiro, encenação e organização dos planos.

De maneira semelhante, o editor, em sua acepção que parece ter se preservado na língua inglesa, “possui o sentido de pessoa encarregada de organizar, isto é, selecionar, normalizar, revisar e supervisionar, para a publicação, os originais de uma obra”<sup>124</sup>. Nesse sentido, o editor se aproxima do montador por exercer a função de selecionar e organizar. Editar implica o ato de publicar, ou seja, “dar à luz”, colocar um produto em circulação, para que o público possa vê-lo. Esse conceito, como assegura Aníbal Bragança, estende-se a várias atividades, como a de “editor de periódicos, de cinema e vídeo, de cassetes e discos de áudio, e de outros meios audiovisuais”<sup>125</sup>, e é um dos conceitos que melhor representa a complexa função do editor na indústria editorial, pois inclui, de forma implícita, uma das distintas atividades do editor: a de tornar o livro publicamente conhecido. Ademais, Anibal Brangaça nos lembra que “além de parteiro, o editor dá forma, corpo e roupa à obra que faz nascer – e finalmente chegará às livrarias”<sup>126</sup>.

Essa função de tornar textos em livros envolve um movimento de escolha e criação, na qual o editor participa dentre os muitos agentes do processo editorial. É ele quem seleciona ou recusa determinados elementos, permitindo-os ou não de virem ao público. “São os editores, enfim, que decidem que textos vão ser transformados em livros”<sup>127</sup> e, conforme Aníbal Bragança, mesmo quando não partem deles a iniciativa dos projetos editoriais, a direção a seguir fica a seu cargo, levando-os a assumirem um espaço de decisão, comando e criação: lugar em que se encontra o coração do trabalho de editor (e do agente que participa da montagem cinematográfica). O gesto do editor de selecionar ou recusar, no que diz respeito à manipulação das palavras, possibilita uma analogia com Godard, tendo em vista o gesto do cineasta ao manejar seu manancial de arquivos e citações.

---

<sup>123</sup> AUGUSTO. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*, p. 53.

<sup>124</sup> ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 37.

<sup>125</sup> BRAGANÇA. *Eros pedagógico*, p. 14.

<sup>126</sup> BRAGANÇA. *Eros pedagógico*, p. 16.

<sup>127</sup> BRAGANÇA. *Eros pedagógico*, p. 17.

Veremos mais adiante que a “natureza” editorial de *Histoire(s)*, traduzida pelo intenso trabalho de citação e montagem, é exatamente o que assegurará a possibilidade de transladar a tela para a página e a página para a tela, em um constante pensar e fazer artesanal. Em outras palavras, o gesto do editor aparece aqui como uma equivalência do próprio processo de criação, assim como a montagem traduz o modo de construção das aproximações propostas pelo cineasta no filme.

Godard manipula os textos que cita, transformando-os também no âmbito da escrita. Acerca do aspecto da citação no livro da Gallimard, por exemplo, Didi-Huberman, em *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, ao discutir sobre as transformações dos textos citados por Godard, afirma que o cineasta modifica a ortografia<sup>128</sup>, retira as pontuações, inicia os versos com letra minúscula (“técnica que Godard, por outro lado, toma emprestado de Bertolt Brecht”)<sup>129</sup>. O gesto do editor, no âmbito da produção do livro, também guarda relações estreitas com o do montador-Godard. Nessa edição, “o pensar com as mãos” recebe um estatuto privilegiado, pois a intervenção manual do editor é ainda mais necessária e decisiva para a publicação do livro, feito à mão e idealizado de maneira integral pelo editor-escritor, na busca pela correspondência entre conteúdo e forma.

Por outro lado, observamos características da montagem de Godard que o diferenciam do gesto do editor de texto. Enquanto este visa esconder o processo pelo qual o texto se torna livro, ou seja, “apagando” as etapas de editoração do original, que não são vistas no produto final; a arte da montagem de Godard tende a evidenciar o processo, o corte, a confusão entre todos os registros textuais-visuais-temporais. Uma tal exposição que questiona a normatividade da narrativa cinematográfica e também se aproxima correlativamente dos códigos estéticos próprios do livro de artista, no interior do qual, de acordo com Paulo Silveira, a página, que representa a norma da cultura bibliográfica, é constantemente violada a favor do fazer artístico<sup>130</sup>. Interessante observar, como veremos na seção seguinte, que essa potência desconstrutora, que aparece também sob a forma de um livro, vai encontrar espaço de visibilização e circulação no interior de uma das coleções literárias mais respeitadas do mundo ocidental no século XX.

---

<sup>128</sup> Didi-Huberman exemplifica: “Là bas” [“alli” sin guion intermedio] en lugar de “lá-bas” [con guión intermedio].

<sup>129</sup> DIDI-HUBERMAN. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, p. 17.

<sup>130</sup> SILVEIRA. *A página violada da ternura à injúria na construção do livro de artista*, p. 27.

Em *A página violada*, Paulo Silveira, ao refletir sobre o livro de artista, potencializa a ideia da página, compreendendo-a como matéria expressiva, “plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e também porque é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem”<sup>131</sup>. Nesse sentido, a página sinaliza ser parte de um todo, constitui-se como a menor unidade possível do suporte livro que possibilita o fazer artístico; e o livro de artista é entendido, de forma ampla, como uma categoria, um campo de atuação artística, e também como o produto desse campo, o resultado das artes visuais<sup>132</sup>. Ao produzir o livro de artista, o criador equilibra-se entre o respeito às conformações tradicionais e a transgressão ao livro. É nessa postura dual que se funda o conceito de Paulo Silveira de *ternura* e *injúria*, sendo a ternura compreendida como o gesto de preservar a forma do livro, amor às conformações tradicionais, aos valores institucionais e à manutenção da tradição do livro; e a injúria como o agravo, a negação, a subversão do códice. Nesse sentido, como discutiremos na próxima seção, o livro *Histoire(s)* ganha toda a sua eloquência e seus tensionamentos no interior de uma coleção clássica, integrada à mais célebre das editoras francesas. Se, por um lado, a produção do livro de Godard pode ser discutida na chave da irreverência própria do livro de artista, subvertendo a unidade da página tradicional da coleção, por outro, o livro circula no interior de um espaço editorial absolutamente normativo, seja do ponto de vista da materialidade, seja do ponto de vista da legitimidade literária conferida à obra.

Em “Devolver uma imagem”, Didi-Huberman afirma que Godard assume a posição de montador em sua própria montagem, tomando pessoal e ostensivamente posse das imagens e das inscrições do mundo, de forma a “afirmar seu *estilo*; lirismo, ritmo efervescente, festival de pulsões visuais”<sup>133</sup>. No interior dessa prática, Godard utiliza, sem dúvida, os códigos do mundo editorial quando seleciona, organiza e determina a ordem dos elementos que vão (ou não) a público. Contudo, ao evidenciar esses elementos, que fazem parte do processo de construção, seja ele cinematográfico, textual ou plástico, Godard-editor subverte os códigos, viola a página e profere injúrias, ampliando as possibilidades semânticas da página e fazendo do seu livro, que é um filme, uma obra artística.

---

<sup>131</sup> SILVEIRA. *A página violada da ternura à injúria na construção do livro de artista*, p. 27.

<sup>132</sup> SILVEIRA. *A página violada da ternura à injúria na construção do livro de artista*.

<sup>133</sup> DIDI-HUBERMAN. *Devolver uma imagem*, p. 221.

Segundo Didi-Huberman, *Histoire(s)* mostra muito, monta tudo com tudo, como um “*deboche de imagens* compósitas animado pelo sopro idolátrico das musas”<sup>134</sup>. Godard constrói imagens plurais, ou seja, captadas nos seus efeitos de montagem, e isso é possível porque a montagem intensifica a imagem. Por isso, o cineasta é categórico ao afirmar que: “Não há a imagem, não há senão imagens. E há uma certa forma de juntar imagens: assim que há duas, há três. [...] É esse o fundamento do cinema”<sup>135</sup>. Não seria o processo editorial um dos responsáveis, também, por intensificar o texto, ao torná-lo livro? Em outras palavras, a edição acrescenta camadas de significados ao texto tal como a montagem acrescenta à imagem?

É verdade que os processos de “intensificação da imagem” – motivados pela colaboração entre o que a câmera capta, a montagem e o que a mente do espectador acrescenta – tornaram-se já na terceira década da invenção do cinema o principal alvo de estudos e debates. Lev Kuleshov fez um experimento<sup>136</sup> com uma imagem do ator russo Ivan Mozzhujin olhando para a câmera com a mesma expressão facial, intercalando-a com três tomadas diferentes: (I) um prato de sopa, (II) uma criança em um caixão e (III) uma mulher no sofá. Denominado “efeito Kuleshov”, esse experimento demonstrou que a justaposição de planos promove uma nova significação para as imagens, uma vez que o espectador interpreta o humor do ator de acordo com a imagem sobreposta. Portanto, o espectador poderia inferir que o ator estava com fome, se a imagem fosse seguida da sopa; triste, se a imagem fosse a da criança no caixão; ou interessado, se a imagem fosse a da mulher no sofá. Em suma, Lev Kuleshov mostrou que a mente humana “colore” com emoção o que é visto no cinema.

Sergei Eisenstein, um dos primeiros teóricos do cinema, foi além ao colocar na tela o que constatara: que a montagem não modifica apenas as emoções e percepções, mas as cria. Em *O encouraçado Potemkin* (1925), Sergei Eisenstein utiliza imagens que parecem desconexas para gerar sentimentos, como a cena das laranjas caindo pelos degraus de Odessa e os soldados do czar atirando sobre a multidão, o que leva o espectador a se questionar: se as laranjas rolam escada, conforme discute Ana Maria Bahiana em seu livro *Como ver um filme*<sup>137</sup>, o que ocorre com as pessoas?. Em *A greve*, o diretor associa o massacre final dos operários a imagens do sacrifício de um touro em

---

<sup>134</sup> DIDI-HUBERMAN. Devolver uma imagem, p. 163.

<sup>135</sup> GODARD. *Jean-Luc Godard rencontre Regis Debray*, p. 430.

<sup>136</sup> KALEGARI. *O efeito Kuleshov e a consciência intencional*.

<sup>137</sup> BAHIANA. *Como ver um filme*, p. 103. Cf. também AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET, *A estética do filme*, p. 79-84.

um matadouro, valendo-se do choque da descontinuidade e produzindo efeitos de sentido. Lev Kuleshov e Sergei Eisenstein propõem uma montagem visível, na qual o espectador se atenta para o fato de que está vendo uma representação da realidade, pois há mudanças abruptas de ritmo. Esse modo de montagem é intensamente usado em *Histoires(s)*, tendo em vista que impera imagens tão díspares quanto as laranjas e as pessoas em *O encouraçado Potemkin* (1925) e justapõe a mesma imagem a imagens diferentes, produzindo o efeito Kuleshov. As imagens em *Histoire(s)* são produzidas predominantemente a partir do corte seco, o qual subverte a realidade; e da superposição, quando a imagem é nitidamente colocada sobre a outra, criando efeitos de sentido.

Ao refletir sobre essas questões, percebemos que o processo de “montagem do livro” acrescenta sentidos ao “texto-filme” pelas vias das escolhas formais e, inclusive, pela história da própria instituição que a publica, como mostraremos a seguir, ao analisarmos a edição *Histoire(s) du cinéma* pela Gallimard. E não seria o livro-cinema da coleção Blanche da Gallimard uma maneira de reafirmar o caráter literário de *Histoire(s)*? Seria esse um modo de desconstruir e construir um gesto metalinguístico?

## 2.2 O livro-cinema de Godard

*Histoire(s) du cinéma*, em sua estreita relação com a palavra impressa, deu origem à primeira edição do livro homônimo de Jean-Luc Godard, publicado em quatro volumes, em 1998, pela Gallimard, em parceria com o Centro Nacional de Cinematografia, do Ministério da Cultura e da Comunicação da França. No mesmo ano da publicação do livro, surgiram os últimos episódios da série: 4A (*Le contrôle de l'univers*) e 4B (*Les signes parmi nous*).

A série ganha nova publicação em 2006, desta vez em um único volume que reúne o conteúdo dos quatro primeiros publicados em 1998. Essa edição, que nos serviu de base para a análise da obra neste capítulo, foi lançada por ocasião da exposição *Voyage(s) en Utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006: À La Recherche D'un Théorème Perdu*, dedicada à obra do diretor, no Center Pompidou<sup>138</sup>. A edição aparece como um livro de imagens que se estrutura em quatro capítulos, cada um composto por dois

---

<sup>138</sup> Para mais informações sobre a exposição, *Voyage(s) en Utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006: À La Recherche D'un Théorème Perdu*, que aconteceu no período de 11 de maio a 14 de agosto de 2006, ver o site do Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou. Disponível em: <https://bit.ly/2D9ek6J>. Acesso em: 01 abr. 2020.

episódios, assim como a série. Há uma breve apresentação textual de cada capítulo, imagens coloridas presentes na série, fragmentos estruturados em versos que integram o intenso trabalho de citação da fala de Godard e, ao final de cada capítulo, há ainda referências dos filmes, dos escritores e das fotografias apropriadas pelo cineasta.

Tendo em vista que as duas obras – a videográfica e a livresca – tornam-se uma e prolongam a experiência do receptor, devido ao diálogo estabelecido entre o cinema e o livro, o livro e o cinema, propomos uma leitura intermediática e editorial de *Histoire(s)*, evidenciando o processo de transposição midiática da tela para a página e ressaltando o processo de produção da Gallimard e os elementos editoriais formais do livro. Em decorrência da estreita proximidade da obra com a estrutura material e conceitual do objeto livro – como a organização em capítulos, a presença de dedicatórias, imagens de livros e leitores e a evocação contínua da palavra escrita –, lançamos mão dos termos “cinema-livro” e “livro-cinema” para nos referir ora à obra cinematográfica, ora à versão editorial.

Como já discutido no primeiro capítulo, não se trata de um tipo de apropriação intermediática espelhada na prática da adaptação. As aproximações entre literatura e cinema, entre o mundo da cultura escrita e da visualidade ganham realidade tanto na tela quanto nas páginas e encarnam, sobretudo, os processos de criação do cineasta, para quem escrever já era fazer cinema. As duas produções, o cinema-livro e o livro-cinema, confrontadas às célebres “figuras de oposição”<sup>139</sup> que habitam o universo do cineasta-ensaísta – e que figuram inclusive em títulos de filmes e em célebres reversões semânticas<sup>140</sup> –, parecem figurar como um resultado concreto das “dualidades disjuntivas”<sup>141</sup> insistentemente presentes na obra godardiana. Para além do uso retórico dessas dualidades, é preciso evidenciar que – como indica Georges Didi-Huberman ao ressaltar essa característica nos títulos dos capítulos do seu livro *Pasados citados por Jean-Luc Godard*<sup>142</sup> – elas nos dão a chave para a identificação de um tensionamento estrutural na obra do cineasta, que é traduzido pela oposição interno e externo, liberdade e norma.

---

<sup>139</sup> Expressão de Didi-Huberman.

<sup>140</sup> A título de exemplo: 1961 – Une femme est une femme, 1962 – Vivre sa vie, 1966 – Masculine-feminine, 15 faits précis, 1967 – Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1967 – La chinoise, ou plutot a la chinoise, 1976 – Six fois deux, sur et sous la communication.

<sup>141</sup> Expressão de Didi-Huberman.

<sup>142</sup> Os títulos dos capítulos são: “I – Dos de una: o del lenguaje (Paralógico); “II – A dos bandas: o del montaje (Dialético); “III – De doble filo: o de la historia (Contrariada); “IV – Arrojando cuchillos: o de la política (Divina); “V – Dos liebres a la vez: O de la autoridad (Equívoca); “VI – Dos pájaros de un tiro: o de la poesía (Expletiva)”.

Lembremos de uma cena celebrada pela tradição crítica: Labarthe (Paul), ao lado de Anna Karina (Nana), em um debate que integra uma das famosas cenas do filme *Vivre sa vie* (1962), menciona um aluno de oito anos do seu pai que tentava explicar sua preferência pelas galinhas: “A galinha é um animal composto de exterior e de interior. Se retiramos o exterior nos resta o interior, quando retiramos o interior então podemos ver a alma”<sup>143</sup>. Maureen Turim, em ensaio dedicado ao filme, ressalta exatamente essa cena para discutir a noção de exterior e interior como elementos estruturais da obra do cineasta. As figuras de oposição e a dualidade mobilizam também o pensamento de Georges Didi-Huberman, refletindo sobre a prática da citação na obra de Godard, a posicionar em um duplo movimento, no qual, como já indicamos, a rejeição à autoridade, que é caracterizada por deslocamentos e justaposições estabelecidas pela sua prática de montagem, iguala-se à afirmação da autoridade do próprio diretor. No interior dessa discussão, o livro *Histoire(s)*, que tensiona sem dúvida a relação entre desobediência e norma, parece oferecer aquilo que a velocidade da montagem e as transformações (por vezes deformantes) das aproximações e analogias propostas não podem garantir à performance cinematográfica. Deste ponto de vista, o livro fixa, normatiza, nomeia, cita, organiza aquilo que a cena menciona, insinua, aproxima, indica, seleciona, corta, coloca em movimento. A dimensão escritural das imagens ganha toda sua expressão.

### 2.2.1 Coleção Blanche e processo editorial da Gallimard

Dedicada à literatura francesa – romances, ensaios e poesia –, a coleção Blanche, no interior da qual aparece a obra de Godard, surgiu em 1911 com os primeiros títulos do selo editorial *Éditions de la Nouvelle Revue Française*, colocados sob a responsabilidade de Gaston Gallimard e dos quais Paul Claudel, André Gide e Charles-Louis Philippe foram os primeiros autores. De acordo com Sofia Corte-Real, no livro *La Nouvelle Revue Française: uma aventura literária no século das tormentas*, que desenvolve uma abordagem histórica da famosa coleção e de sua influência na literatura do século XX, a estreia da revista se dá em 1908, sendo o primeiro número publicado no dia 15 de novembro de 1908, sob a direção de Eugène Montfort. No entanto, houve

---

<sup>143</sup> TURIM. Three-Way Mirroring in *Vivre sa vie*, p. 89: “La poule est un animal qui se compose de l’extérieur et de l’intérieur. Si on enlève l’extérieur il reste l’intérieur, quand on retire l’intérieur alors on voit l’âme” (Tradução da autora).

divergências no grupo dos fundadores, o que causou a sua dissolução. Segundo a autora, no dia 1º de fevereiro de 1909, um grupo de seis escritores<sup>144</sup>, dos quais André Gide era o líder, criou novas edições mensais consagradas à resenha e à crítica literária. Com a atuação de Gide e o círculo de fundadores, e em seguida de Jacques Rivière e Jean Paulhan, a *NRF* conhece um grande sucesso e renova as perspectivas do romance, do teatro e da poesia, reunindo as grandes vozes do entreguerras. Gide e Jean Schlumberger contatam Gaston Gallimard para gerenciar a empresa, o qual assume a administração em 31 de maio de 1911, criando uma associação chamada *Editions de la Nouvelle Revue Française*. Os primeiros livros da *NRF* foram publicados em junho de 1911: *L'Otage*, de Paul Claudel; *Isabelle*, de André Gide; e *La Mère et enfant*, de Charles-Louis Philippe<sup>145</sup>. Em 1919, a associação tornou-se a Livraria Gallimard.

Durante a fundação, a *NRF* desenvolveu o conceito de classicismo moderno, com o objetivo de estender o pensamento clássico francês à literatura do século XX, como é discutido no artigo de Vesna Rodic, intitulado “Lyricism, Aesthetic Tradition and the Debates on Nationalism in *La Nouvelle Revue Française* – 1909-1914”, que aborda a jornada literária da *NRF*, desde o seu surgimento até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, examinando o papel da revista na definição de políticas culturais francesas por meio dos debates nacionalistas que envolveram a tradição literária. Como ressaltado tanto por Vesna Rodic quanto por Sofia Corte-Real<sup>146</sup>, a *NRF* adotou um posicionamento que se desenvolvia em oposição à *Action Française*, isto é, um movimento de caráter nacionalista e antissemita, fundado por Maurice Pujo e Henri Vaugeois em 1899. Nesse sentido, a direção estética da revista inicialmente foi de natureza polêmica, tendo em vista a adoção de um classicismo moderno que surgiu, em grande parte, em resposta ao político Charles Maurice, que se tornou o principal intelectual da *Action Française* e tornou esse movimento mais preparado para acabar com os valores democráticos.

Embora a *NRF* tenha trazido resenhas enraizadas em atividades modernistas, segundo Vesna Rodic, desde o início, a revista favoreceu o simbolismo e o romantismo. Em relação às publicações que perpassaram esses movimentos literários, a revista gozava de prestígio por ter os maiores escritores da época. Para além da literatura, a influência da *NRF* e, posteriormente, da Gallimard, excedeu as fronteiras da França, chegou às universidades e escolas secundárias de distintos países, conforme demonstra

---

<sup>144</sup> A saber, André Gide, Jean Schlumberger, Jacques Copeau, André ruyters, Henri Ghéon e Marcel Drouin.

<sup>145</sup> Vide a exposição da Gallimard na BNF. Capa do livro *Isabelle*, de André Gide. Disponível em: [http://expositions.bnf.fr/gallimard/grand/gal\\_281.htm](http://expositions.bnf.fr/gallimard/grand/gal_281.htm). Acesso em: 21 jul. 2020.

<sup>146</sup> CORTE-REAL. *La Nouvelle Revue Française*.

Jacqueline Baishanski, em seu artigo “Entre les deux guerres: *La Nouvelle Revue Française*”. A autora evidencia que as publicações da *NRF* se tornaram referência para os jovens intelectuais, sendo, portanto, muito mais do que uma revista literária de prestígio, tornando-se “uma instituição real”. Assim, a Gallimard dominou o panorama da literatura francesa do século XX, explorou o universo das pesquisas, o que pode ser atestado por seu catálogo que contempla filosofia, história, história da arte, ciências humanas e sociais etc.

Ao comparar os conteúdos que integram a Gallimard na atualidade com as publicações realizadas no início da *NRF*, percebemos que as edições conservam a base do seu programa editorial, que continua a oferecer espaço para a criação literária e para a crítica francesa e estrangeira. A coleção Blanche – cuja história se confunde com *NRF* – é caracterizada, também, por reunir prestigiados gêneros da literatura francesa do século XX, como as famosas coleções poéticas, os grandes textos críticos, as obras dramáticas, os diários e as correspondências literárias, bem como as séries de obras completas que continuam a aparecer, como Artaud, Bataille, *Cahiers* de Valéry, Duras, García Lorca, Ghelderode e Ionesco.

O processo editorial da Gallimard geralmente é composto por diretor de coleção, editor, designer gráfico, profissionais do serviço de imprensa e comunicação e críticos literários e membros do comitê de premiação literária. O editor é participante do comitê de leitura, espaço de discussão essencial para a consistência da linha editorial, criação do livro, perspectivas da casa, estabelecimento de contratos com autores selecionados. No caso da coleção Blanche, não há diretor de coleção dedicado ao seu programa, conforme as informações presentes no *site* da Gallimard. Diante disso, as publicações dessa coleção são intimamente ligadas ao comitê de leitura<sup>147</sup>.

Embora o processo editorial seja estruturado e criterioso, pode haver equívocos, sendo que o mais conhecido na história da editora foi a recusa ao clássico *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o qual foi publicado em 1913 pela Éditions Grasset. Após perceber esse equívoco, foi necessária a ação conjunta de Gide, Jacques Rivière, secretário da revista desde 1912, e Gaston Gallimard, para que Proust fosse publicado pela *Éditions de la Nouvelle Revue Française*. Impresso em novembro de 1918, *À sombra das Raparigas em flor*, de Marcel Proust, recebeu o Prêmio Goncourt de 1919. Essa situação revela que a Gallimard está sempre em busca de grandes autores para

---

<sup>147</sup> A lista dos membros do comitê de leitura (1925-2010) pode ser consultada no *site* da Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/gallimard/reperes/02.htm>. Acesso em: 17 jul. 2020.

publicar, além de buscar manter a qualidade de seus livros e ser referência no campo editorial. Transpor *Histoire(s)* é, sem dúvidas, uma escolha assertiva, que trouxe um público preexistente de cinéfilos, que admiram o cineasta, e possibilitou reflexões mais detidas acerca do caráter literário e escritural da obra videográfica. Sem dúvidas, o aspecto canônico e vanguardista da obra do cineasta contribuíram para esse tipo de consagração<sup>148</sup>.

Para alguns leitores, a coleção Blanche permanecerá para sempre como a de Proust, Claudel, Gide, Malraux, Camus, Sartre. Desde a origem da coleção, houve preocupações relacionadas à forma e ao conteúdo das edições, como observa Paul Claudel, em carta para Gide, em 2 de junho de 1910, alguns meses antes da criação da revista *NRF*: “Estou muito interessado em seus projetos de editora e espero que algo saia dela. A questão toda é se uma empresa comercial pode viver publicando apenas excelentes trabalhos de forma e fundos”. Preocupação compartilhada por André Gide, ao responder: “Espero desta empresa uma consolidação extraordinária da literatura (e tipografia)”<sup>149</sup>.

O nome da coleção, preservado até hoje devido à sua forma, refere-se a uma dupla correspondência, com a *Revue Blanche* e a capa de cor creme que dá o tom da maioria dos primeiros volumes de capa dura publicados, duplamente enquadrados com filetes vermelhos e pretos, características ainda presentes nas edições publicadas hoje. O nome “Blanche” tem tradição e conotação literária, levando-nos a associar à *La Revue Blanche*, revista francesa de arte e literatura, publicada entre 1889 e 1903. Apresentamos a seguir a evolução gráfica da coleção Blanche, disponibilizada pela Biblioteca Nacional da França na exposição virtual *Gallimard: un siècle d'édition*<sup>150</sup>.

---

<sup>148</sup> Buscamos informações, via e-mail, com a Editora Gallimard para compreendermos o processo editorial que envolveu a produção de *Histoire(s)* em parceria com a Gaumont, mas não obtivemos respostas. Desse modo, acreditamos que, diante do aspecto canônico de Godard, a publicação se deu a partir de um projeto editorial envolvendo as duas empresas e o cineasta.

<sup>149</sup> COLLECTION Blanche. Disponível em: [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcencode\)/116029](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcencode)/116029). Acesso em: 20 abr. 2020: “Claudel écrivait à Gide le 2 juin 1910, quelques mois avant la création des Éditions de la Nouvelle Revue française: «Je suis très intéressé par vos projets de maison d'édition et j'espère qu'il en sortira quelque chose. Toute la question est de savoir si une entreprise commerciale peut vivre en n'éditant que des ouvrages excellents de forme et de fonds.» Préoccupation partagée par l'auteur des Caves du Vatican: «J'attends de cette entreprise un extraordinaire assainissement de la littérature (et de la typographie).»” (Tradução da autora).

<sup>150</sup> Como já dito, a exposição virtual *Gallimard: un siècle d'édition (1911-2001)* está no *site* da Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/gallimard/>. Acesso em 10 jun. 2020.

Figura 4 – Evolução gráfica da coleção Blanche



Fonte: GALLIMARD. *Evolution graphique de la collection Blanche : catalogue, porte folio*. Disponível em: [http://expositions.bnf.fr/gallimard/grand/gal\\_491.htm](http://expositions.bnf.fr/gallimard/grand/gal_491.htm). Acesso em: 17 jul. 2020.

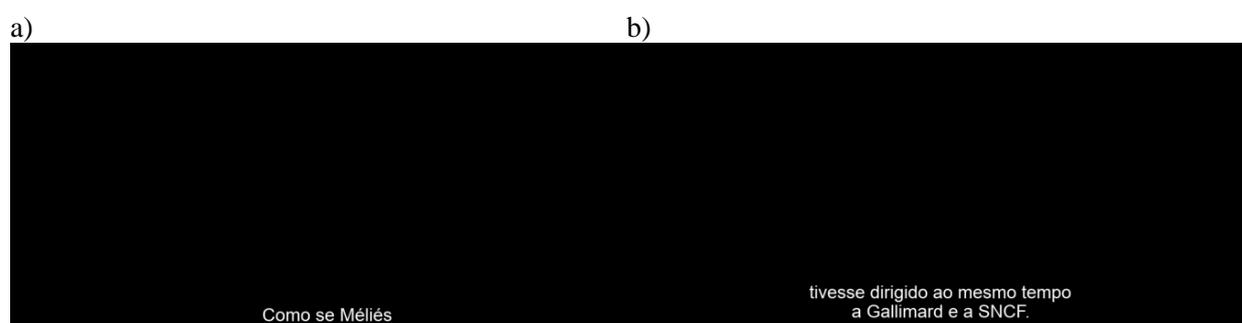
As características materiais da coleção foram pensadas a partir da publicação dos três primeiros volumes pela editora Verbeke, em Bruges, na Bélgica<sup>151</sup>. A estrutura final das publicações da coleção revela a recusa categórica do tratamento decorativo em

<sup>151</sup> COLLECTION Blanche. Disponível em: [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcencode\)/116029](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcencode)/116029). Acesso em: 20 abr. 2020.

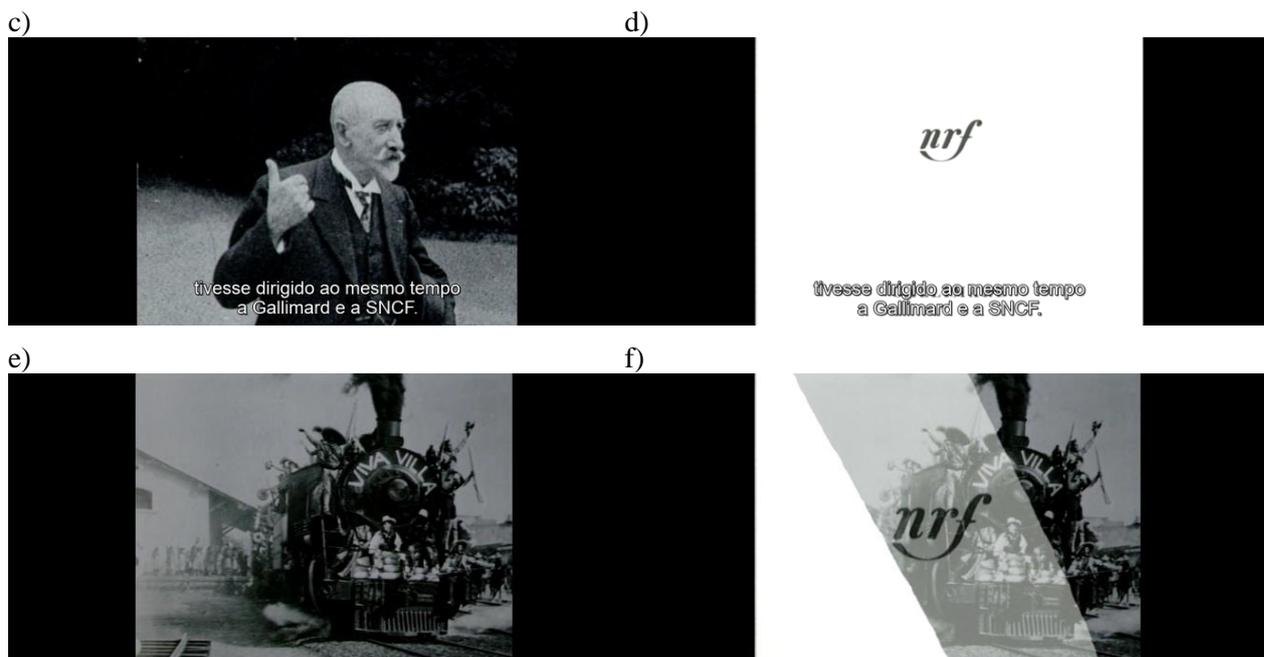
benefício da legibilidade, privilegiando a unidade tipográfica e a sobriedade da composição. É interessante observar que o livro-cinema analisado nesta dissertação apresenta imagem em sua capa, divergindo do *design* da Blanche, consolidado ao longo da trajetória dessa coleção amplamente conhecida como a dos grandes clássicos das literaturas francesa e estrangeira. A presença da imagem nos faz refletir sobre as reverberações do tensionamento entre a liberdade criativa do filme e a normatividade legitimadora da obra na coleção.

Inclusive, é devido a essa liberdade criativa que Godard menciona, em *Histoire(s)*, a NRF e a Gallimard, relacionado-a a George Méliès e à Société Nationale des Chemins de fer Français (SNCF)<sup>152</sup>, que aparecem de forma privilegiada já no primeiro capítulo, “1A (*Toutes les histoires*)”. Essa menção é feita no momento em que Godard faz referência à competência artística de George Méliès: conhecido por ser mágico ilusionista; dono do teatro Robert-Houdin; criador do primeiro filme de ficção científica da história, *Viagem à lua* (1902); inventor do *stop-motion*, técnica de filmagem de quadro a quadro que gera a ilusão de movimentos a seres inanimados; responsável por introduzir efeitos especiais e técnicas de montagem essenciais para o desenvolvimento da edição moderna. Uma das figuras mais importantes dos primórdios da sétima arte, George Méliès caiu no esquecimento em 1913, mas foi resgatado, em 1938, por Henri Langlois, nas sessões disponibilizadas na Cinemateca de Paris. Como um elogio que ilustra a potência de George Méliès, Godard afirmou que o mágico ilusionista poderia ter dirigido ao mesmo tempo a editora Gallimard e a SNCF.

Figura 5 – Gallimard, SNCF e NRF



<sup>152</sup> A equipe de gerenciamento da SNCF está agrupada em torno de Frédéric Saint-Geours, presidente do conselho de supervisão, Guillaume Pepy, presidente do conselho executivo, e Patrick Jeantet, vice-presidente do conselho de administração. Para mais informações sobre a história da SNCF, conferir o *site*. Disponível em: <https://www.sncf.com/en/group/history>. Acesso em: 20 abr. 2020.



- Legenda: a) 1A (*Toutes les histoires*). 19min45seg.  
 b) 1A (*Toutes les histoires*). 19min47seg.  
 c) 1A (*Toutes les histoires*). 19min48seg.  
 d) 1A (*Toutes les histoires*). 19min49seg.  
 e) 1A (*Toutes les histoires*). 19min51seg.  
 f) 1A (*Toutes les histoires*). 19min52seg.

Fonte: GODARD, *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme).

## 2.2.2 Aspectos formais do livro-cinema *Histoire(s) du cinéma*

É nesse primeiro capítulo da série que vemos a imagem que estampa a capa do livro-cinema. Trata-se de uma cena de ação de projeção cinematográfica, um homem sentado em uma cadeira, manuseando um projetor. Essa imagem do filme é resgatada pela Gallimard para compor a capa da edição de 2006. Esse fato nos chama atenção pois, tradicionalmente, a coleção construiu sua identidade recusando a presença de imagens em benefício da afirmação da forma do livro e da tipografia e dando preferência para a discrição da composição, no que diz respeito à sua forma, e para temas literários, no que tange ao conteúdo.

Figura 6 – O homem e seu projetor



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

Figura 7 – Capa da segunda edição do livro *Histoire(s) du cinéma* (2006)



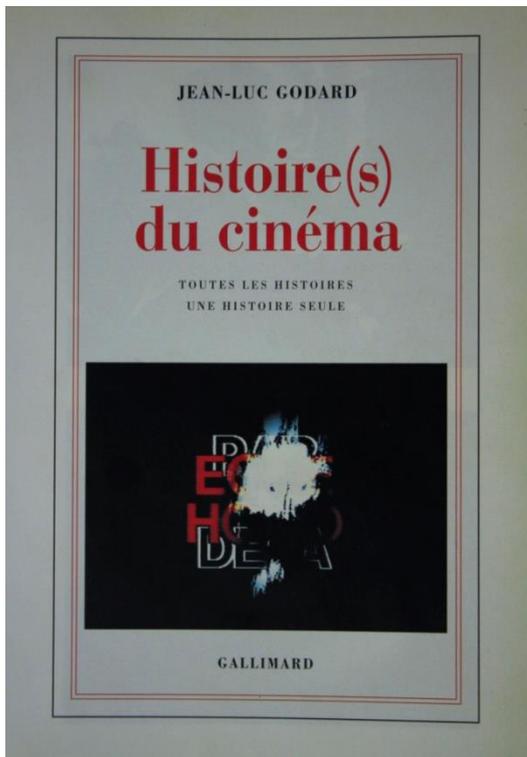
Fonte: Da autora, 2020.

Cada um dos quatro volumes da edição de 1998 contém imagens na capa, que foram preservadas na introdução de cada um dos quatro capítulos da edição de 2006, como pode ser observado na Figura 8. Ademais, a contracapa da edição de 2006 (Figura 9) apresenta a imagem de Godard, em sua biblioteca, durante o processo criativo e de construção da série; e revela a parceria entre a Gallimard e a Gaumont. Observa-se ainda, na Figura 9 (e também na Figura 7), que o dorso do livro indica os quatro capítulos que constituem a obra.

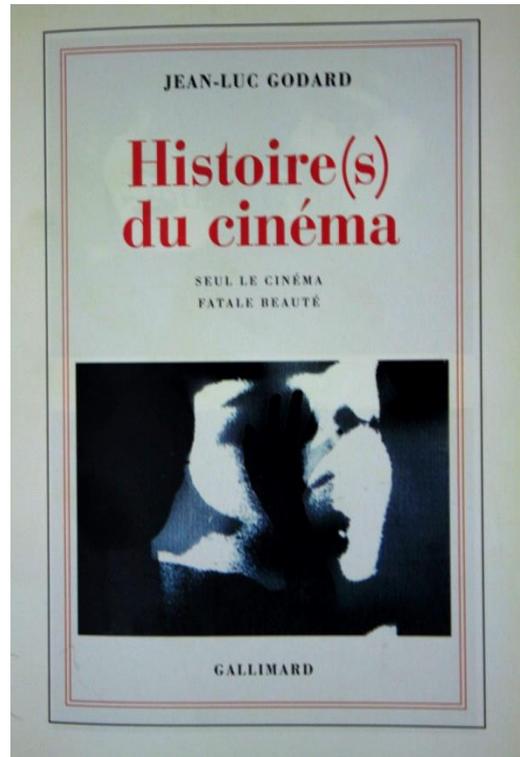
A biblioteca, que será discutida no próximo capítulo, ganha o estatuto de suporte, palco, materialidade e superfície que dá a ver o filme *Week-end*, de Godard. Mais à frente, no capítulo 3, demarcaremos o momento em que essa cena é identificada na série e levantaremos reflexões sobre as relações entre o filme *Week-end*, a literatura, o livro, a biblioteca e o cinema.

Figura 8 – Primeira página dos capítulos na edição de 2006

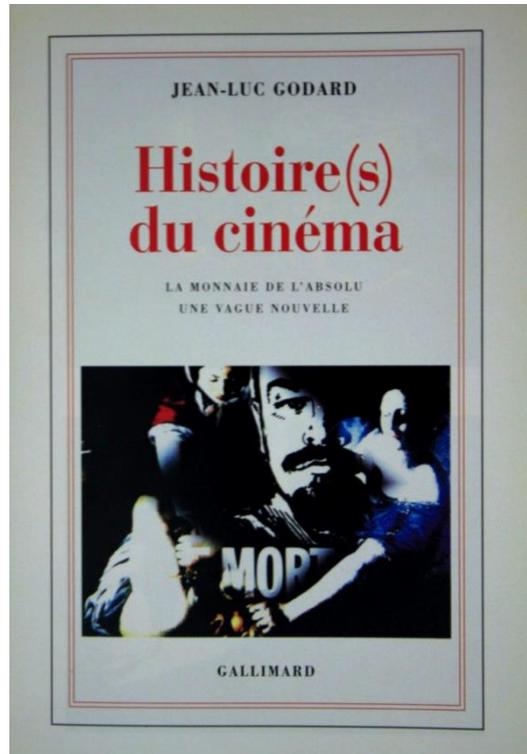
a)



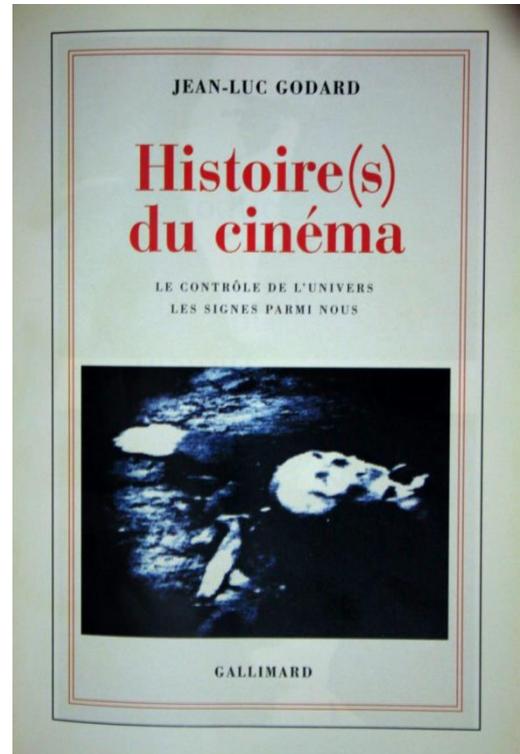
b)



c)



d)



Legenda: a) Capa do volume 1: 1A (*Toutes les histoires*) e 1B (*Une histoire seule*).  
b) Capa do volume 2: 2A (*Seul le cinéma*) e 2B (*Fatale beauté*).  
c) Capa do volume 3: 3A (*La monnaie de l'absolu*) e 3B (*Une vague nouvelle*).  
d) Capa do volume 4: 4A (*Le contrôle de l'univers*) e 4B (*Les signes parmi nous*).

Fonte: Da autora, 2020.

Figura 9 – Contracapa da segunda edição de *Histoire(s) du cinéma*



Fonte: Da autora, 2020.

Como já observamos, no livro-cinema, há predominância de imagens na capa e na contracapa – advindas de frames da série ou recriadas. Imagens e palavras, agora somente impressas, parecem querer manter o estatuto de equivalência que marca o trabalho de montagem e citação na obra fílmica. O livro transpõe predominantemente as ocorrências verbais de Godard (*voz off* ou *over*), ou seja, as citações pronunciadas pelo cineasta são transpostas para a escrita. Nesse sentido, entendemos que o recurso da escrita usado intensamente na série videográfica, conforme mostramos no subcapítulo anterior, torna-se ainda mais presente por meio da transcrição da voz de Godard. As palavras que chamam a atenção para o signo, as paronomásias, os anagramas, os procedimentos escritos e literários elucidados por Coutinho e Bamba são vistos, agora, na materialidade livresca.

Compreendemos, a partir dessas observações, que o livro-cinema constituído por imagens e por um extenso espectro de referências cinematográficas e literárias, que integra a coleção Blanche da Gallimard, é caracterizado pela dimensão escritural e literária/poética do cinema de Godard. Os aspectos normativos do livro, como objeto editorial, impõem, sem dúvida, fixação e ordenação da extensa rede de citações que dão espessura à obra do cineasta. Por razões desconhecidas, provavelmente relacionadas com direitos de autor, de acordo com Sébastien Fevry<sup>153</sup>, que se ateu sobre as relações

---

<sup>153</sup> FEVRY. La Novellisation des films de mémoire. Trace du Film, Trace de l'histoire. In: BAETENS, Jan; LITS, Marc [Éditeurs]. La Novellisation. *Du film au livre / Novelization. From film to novel*. Leuven: Leuven University Press, 2004, p. 178.

estabelecidas entre as duas obras a partir de uma abordagem intermediária, a obra impressa é publicada antes do lançamento completo do filme pela Gaumont em 1998. Arriscamos a pensar na possibilidade de o livro ter colaborado para a fixação das fontes que aparecem no filme e que, com isso, tornam juridicamente possível tanto para a Galliamard quanto para a Gaumont o uso da imensidão de imagens e textos.

### 2.2.3 *Transposições: da voz à palavra escrita*

A transposição das falas de Godard à página e para a palavra impressa, estruturada em versos, é uma característica do livro, que indica as transformações – diante da transposição midiática do cinema para o livro – e as escolhas editoriais significativas, conferindo sentido ao texto. Diante de uma série heterogênea e polifônica, por refletir o discurso de distintos grupos e da indústria cinematográfica ao valer-se de obras – por consequência vozes – em diferentes tempos e espaços, o livro-cinema optou pelo caminho mais autoral, selecionando para compor a sua textualidade a voz de Godard, de forma predominante, transcrevendo o que ele cita, recita, reflete e diz.

Diante dessa transposição, observa-se, *a priori*, que a página não “dá conta” do caráter performativo de Godard, com sua voz grave, silêncios, sons, ações. Inclusive, a ausência de pontuação não possibilita a percepção de recursos específicos da fala, como as hesitações e entonações. Todavia, embora a voz e outros sons desapareçam nessa transcrição, nessa passagem do audiovisual para o escrito, torna-se notável que a transformação da voz de Godard em palavra escrita, que ganha a forma de versos – assim como Didi-Huberman já havia revelado como um desejo do cineasta de “transformar todo texto, por mais trivial que seja, em poema” –<sup>154</sup>, oferece ao leitor-espectador outras possibilidades de apropriação, que o tempo fugaz do cinema não permitiria.

A concepção de Godard como poeta é teorizada na comunicação “Cinema e poesia: Godard face a Pasolini”, por Georges Didi-Huberman, em 29 de março de 2014, no Museu de Serralves, na cidade do Porto. Didi-Huberman aproxima e distancia a produção de dois dos maiores expoentes das formas cinematográficas surgidas nos anos de 1960: Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini, sendo este tomado como um poeta da imagem e aquele como um poeta da montagem. Didi-Huberman inicia a comunicação fazendo referência a dois textos do formalista russo Viktor Chklovski, *Arte como*

---

<sup>154</sup> DIDI-HUBERMAN. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, p. 17.

*procedimento e Poesia e prosa no cinema* (1917), que foram lidos por Pasolini para a elaboração de *Cinema de poesia* em 1965. As questões tratadas por Pasolini em *Cinema de poesia* continuam no âmago da prática cinematográfica de Godard, de acordo com o teórico francês. Pasolini ressalta que

[...] no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.<sup>155</sup>

Desse modo, quando a câmera se mostra, ou seja, chama a atenção sobre si, o aparato do cinema é percebido por desconstruir a *mise-en-scène*. Nesse sentido, o poético corresponde à opacidade pela qual o meio de expressão se faz ver, exhibe estruturas e privilegia o que Roman Jakobson denomina “função poética” da linguagem<sup>156</sup>.

Dessa forma, segundo Didi-Huberman, Godard poetiza reenquadrando e reordenando inúmeras citações alheias em *Histoire(s)*, o teórico chama a atenção para o caráter fragmentário do cinema de Godard que utiliza planos breves, isto é, não vai até ao fim de sua duração. Em outras palavras, Godard se vale de recursos cinematográficos que chamam a atenção para o signo. Didi-Huberman conclui que Godard seria um “cineasta de poesia”, ao qual a poesia jamais o satisfazia plenamente, pois ele deseja fazer algo mais que poesia. O caráter fragmentário da obra de Godard, portanto, seria um dos motivos de o livro-cinema da Gallimard ter se valido da estrutura canônica em que se dá a ver a poesia: o poema, disposto em estrofes e versos?

É interessante evidenciar que há outro livro escrito em versos sobre a filmografia de Godard: *Vivre sa Vie* (2005), do poeta e crítico literário belga Jan Baetens, o qual compôs versos transpondo a visão cinematográfica de *Vivre sa Vie* (1962), de Godard, em imagens poéticas. O livro de Jan Baetens, publicado pela editora independente Les Impressions Nouvelles, Coleção Traverses, é denominado, em sua capa, como “uma romantização em versos do filme de Jean-Luc Godard”<sup>157</sup>. No artigo “Jean-Luc Godard’s Passages from the Photo-Graphic to the Post-Cinematic: Images in between Intermediality and Convergence”, Ágnes Pethő faz referência ao livro de Jan Baetens e reflete que essa obra “não simplesmente ‘extrai’ algumas das qualidades literárias do

---

<sup>155</sup> PASOLINI. *Cinema de prosa e cinema de poesia*, p. 104.

<sup>156</sup> JAKOBSON, Roman. *Linguística e Poética*, p. 131.

<sup>157</sup> BAETENS. *Vivre sa Vie*: “Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard. Texto da quarta capa.

filme, mas cria passagens intermediáticas mais complexas: um tipo incomum de *ekphrasis* no caso da romantização [de Jan Baetens]”<sup>158</sup>.

Em uma outra chave de interpretação, Sébastien Fevry, em um ensaio no qual discute os processos de romantização dos chamados “filmes de memória”, categoria que pretende dar conta do cinema que se coloca a serviço da memória<sup>159</sup>, ajuda-nos a compreender as motivações de uma tal transposição, a despeito da discussão sobre a categoria propriamente dita. O teórico da Universidade de Louvain começa seu ensaio com uma questão aparentemente retórica:

Se o filme de memória pretende lembrar o passado, qual é o papel exato de sua transposição escrita? Trata-se apenas de guardar os rastros do filme, de permitir ao leitor voltar a algumas passagens, de fixar o que desfilava precedentemente na tela? Neste caso, a romantização exerceria uma função memorial, um desdobramento que redirecionaria ao passado do evento que o filme faz ressurgir do passado. Ele seria ao mesmo tempo rastro do filme e rastro da História.<sup>160</sup>

Apesar de a ideia ser sedutora, o autor relativiza esse tipo de transposição como fenômeno cujas motivações podem ser categorizadas e ressalta o caráter diverso das romantizações identificadas. Nesse momento, além de mencionar *O soldado Ryan* de Spielberg, os densos testemunhos da *Shoah*, de Lanzmann, Fevry se debruça também sobre *Histoire(s) du cinéma*. Os três filmes, que foram objeto de “romantizações”, cada um à sua maneira, integram, de acordo com o autor, o espectro do “filme de memória”. No interior dessa categoria, os processos de adaptação para a forma livro serão profundamente influenciados pela natureza dos testemunhos, dos arquivos e das reconstituições. Se o arquivo filmado parece resistir à tentativa de adaptação textual, como indica o autor, a transposição ganha força quando assume as potencialidades da imagem na página impressa. Foi exatamente o caso de *Histoire(s) du cinéma* que, longe de se valer de uma tentativa de descrição verbal do arquivo, reforça a eloquência das justaposições, as relações problemáticas entre as imagens, já propostas no filme, no

---

<sup>158</sup> PETHŐ. Jean-Luc Godard’s Passages from the Photo-Graphic to the Post-Cinematic, p. 26: “[...] These works do not simply ‘extract’ some of the literary qualities of the films, but create more complex intermedial passages: an unusual type of ekphrasis in the case of the novelization” (Tradução da autora). Claus Clüver discorda da proposta de Agnes Petho de éfrase cinematográfica, excluindo o cinema do discurso efrástico, compreendendo que a éfrase verbaliza principalmente o encontro de um espectador com (a) configuração (ões) visual (is) não cinética (s). Ver: CLÜVER, Claus. *A new look at an old topic: ekphrasis revisited*.

<sup>159</sup> Ver: MacDougall, David. Films of memory, *Visual Anthropology Review*. Ver também: Lecoine, François. Japon mon amour. Regards croisés France/Japon sur la mémoire filmique de la défaite japonaise de 1945. In: Carola Hänel-Mesnard, Marie Liénard-Yéterian, Christina Marinas, eds, Culture et mémoire. *Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts visuels, la littérature et le théâtre*. Palaiseau, Éd. École Polytechnique, coll. Diffusion école, 2008, p. 193-202.

<sup>160</sup> FEVRY. La Novellisation des films de mémoire, p.177.

momento de criar suas páginas duplas, com a presença massiva de imagens. O autor nos dá o exemplo do capítulo-episódio 3A (*La monnaie de l'absolu*), no qual dois videogramas polêmicos são confrontados e, com isso, insiste nas problematizações incitadas pela montagem: um campo de concentração e um filme pornográfico alemão. O projeto gráfico e os efeitos dados pelas páginas duplas colaboram para a manutenção das motivações que estabeleceram os processos de montagem.

Ainda de acordo com Fevry, enquanto o filme impõe seu ritmo acelerado e quase deformante ao espectador, o livro oferece a possibilidade de o leitor fazer, ele mesmo, sua montagem, contrapondo a rapidez profusa das sequências de montagens ao ordenado e ritmado tempo da página. De fato, o tempo, os espaços e a mecânica tátil propostos pelo livro permitem ao leitor-espectador refletir sobre os jogos de justaposição que fudem, seja através da citação, seja através da montagem, o pensamento godardiano. Desse ponto de vista, e radicalizando aqui os poderes do códice, o livro aparece como o “dois” (das insistentes “dualidades disjuntivas”, conforme expressão de Didi-Huberman) que torna possível o “um”, como o interior do exterior, aquilo que possibilita o próprio exercício de reflexão daquilo que foi primeiramente fixado no suporte vídeo. Sem dúvida, todos os milhares de videogramas que integraram o livro da Gallimard foram objeto de uma seleção, mais uma vez o processo de montagem, de identificação das páginas duplas, de escolha dos textos a serem confrontados.

De fato, a transposição de cinema para a literatura não é algo comum<sup>161</sup>, principalmente quando imagens de arquivo constituem a parte essencial do filme. Fevry cita os quatro volumes de *Histoire(s)* como um exemplo de obra que explora o potencial oferecido pela combinação de escrita e imagem. Essa publicação conjunta entre a Gallimard e a Gaumont possibilita, segundo o autor, um jogo de leiaute que mantém o espírito da montagem godardiana – a nosso ver, pelas imagens e, também, pela escolha criativa de transcrever a voz de Godard em versos.

O jogo de leiaute e a materialidade livresca oferecem ainda, como indica Fevry, o recurso de fazer a sua própria montagem, através do ir e vir da página. É nesse tempo de leitura que há a possibilidade de refletir sobre o elo, as junções dos planos e de escolher o que se deseja ver; ao contrário do filme, que impõe seu ritmo ao espectador. Essa

---

<sup>161</sup> Em meu trabalho de conclusão de curso, sob a orientação da professora Eliana Lourenço de Lima Reis, exemplifiquei as estratégias de vendas de editoras baseadas na transposição de filmes para livros. No Brasil, por exemplo, a editora Abril lançou, em 2009, uma coleção especial intitulada Disney-Pixar para ler e ouvir, reunindo, em livro e CD, histórias como *Procurando Nemo*; *Up: Altas Aventuras*; *Carros*; *Monstros S.A* e *Wall-E*. Esse processo também ocorre em filmes em *live-action*, como é o caso de obras como *Simplesmente Helena*, escrito por Carolina Kotscho e *Minha mãe é uma peça*, de Paulo Gustavo.

possibilidade surge, aqui, como uma das dualidades entre o cinema e o livro, a imposição de imagens em uma dada velocidade e a possibilidade de desfrutar imagens no tempo do leitor. Ademais, nesse sentido, o leitor atua como um montador-editor, pois o processo de escolha criativa pode envolver a sua leitura. Se Godard fez escolhas “entre os bilhões de fotos que compõem a memória do século, esse processo de seleção continua com o livro”<sup>162</sup>.

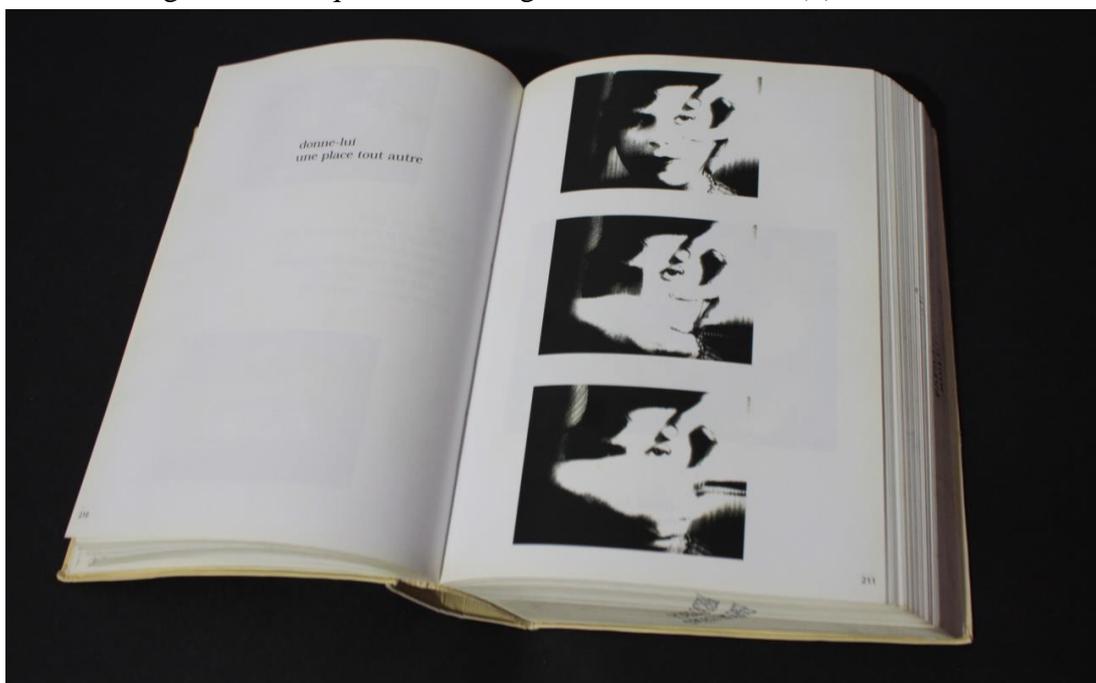
#### 2.2.4 *Transposições: imagem em movimento e imagem impressa*

Apesar da impossibilidade de levar a imagem em movimento para a página impressa, a simultaneidade é parcialmente preservada no jogo de citação palavra-imagem e na própria ordem estabelecida no encadeamento das páginas. Observamos imagens que simulam a movimentação de uma cena a outra por meio da sobreposição, recurso amplamente usado na série e, também, a partir do uso de fotogramas projetados em cadência. Tal estratégia, própria do universo da montagem, faz clara referência ao modo de produção de alguns filmes citados pela série e realizados por meio de imagens estáticas, que produzem a ilusão de movimento ao serem projetadas em uma cadência de 24 fotogramas por segundo, uma vez que imagens dispostas sequencialmente a uma velocidade específica não são processadas individualmente. Vejamos um exemplo dessa sequência de imagens, na Figura 10, que se assemelham a fotogramas no livro-cinema *Histoire(s)*. As imagens são do célebre filme *Un chien andalou*, de 1928, dirigido por Luis Buñuel.

---

<sup>162</sup> FEVRY. La Novellisation des films de mémoire, p. 177.

Figura 10 – Sequência de imagens no livro *Histoire(s) du cinéma*



Fonte: Da autora, 2020.

No que tange à materialidade das imagens no cinema e no livro, as quais se assemelham a fotogramas, o contato com o livro, possibilitado por meio das mãos, diverge da ação-olhar sempre urgente presente no espectador. De certa forma, o vídeo traz uma imagem que pode ser considerada *duplamente imaterial*, conforme as palavras de Philippe Dubois<sup>163</sup>, em *Cinema, vídeo, Godard*, ou seja, trazem uma imagem refletida, por um lado, e projetada, por outro.

A imagem vista no cinema, como explica Philippe Dubois, é um reflexo sobre uma tela branca de uma imagem vinda de outro suporte, que é invisível enquanto tal. Esse reflexo, oferecido nessa mídia, é literalmente impalpável, portanto, ninguém consegue tocar essas imagens. “Podemos eventualmente tocar a tela, mas nunca a imagem”<sup>164</sup>. Philippe Dubois lembra a esse respeito a sequência de *Tempo de guerra* (1963), de Godard, em que um dos protagonistas vai pela primeira vez ao cinematógrafo e vê, na tela, uma mulher que se despe para tomar banho. O protagonista se aproxima da tela, da mesma forma que se aproximaria de um corpo real, para tocar seu objeto de desejo, tentando um contato com essa imagem-reflexo, que lhe foge às mãos. De tanto insistir em tocar essa imagem, que escorre aos dedos e foge às suas investidas, o homem

---

<sup>163</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*.

<sup>164</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 61.

acaba arrancando a tela da parede e derrubando-a, o que não interrompe a imagem do corpo da mulher, que agora é projetada na parede de tijolos por detrás da tela arrancada. Outra impalpabilidade da imagem cinematográfica, argumentada por Philippe Dubois, refere-se ao fenômeno perceptivo da projeção, isto é, a imagem que o espectador acredita ver, a ilusão perceptiva de movimento, produzida pela sequência de 24 frames por segundo.

Diante dessas duas mídias em que se dá a ver a obra *Histoire(s)* – tela e página –, ressaltamos outra dualidade: o palpável e o não palpável entre o livro-cinema e o cinema-livro, que se situa exatamente como produto exemplar dos processos de criação do cineasta. Philippe Dubois, em *Cinema, vídeo, Godard*, já havia ressaltado o caráter imaterial da imagem videográfica, cuja realidade “objetal”, material, que seria possível na sua base, desapareceu. Enquanto nos primórdios da tecnologia cinematográfica ainda era possível ter contato com fotogramas, hoje o vídeo e o próprio cinema não apresentam mais imagem-fonte. “Não há mais nada para se ver que seja material (paradoxo de algo intitulado justamente vídeo – ‘eu vejo’)”<sup>165</sup>. Esse caráter não palpável ocorre pelo fato de essas tecnologias analógicas e digitais oferecerem a imagem a partir de impulsos elétricos codificados; diferentemente do fotograma e das imagens presentes nas páginas do livro, as quais permitem a sensibilidade tátil. Enquanto a série videográfica afirma esse caráter “imaterial”, ao ser transposta em livro, as imagens ganham uma materialidade bibliográfica, palpável, que as aproxima da base do cinema, ou seja, do fotograma. É a potencialidade de cada mídia que possibilita ou não a experiência tátil com as imagens.

Para além das questões relativas ao estatuto material das imagens, destacamos algumas diferenças nas formas de apresentação das imagens-arquivo no filme e no livro, indicando a presença de uma autonomia plástica-editorial na obra impressa, ao contrário do que uma leitura rápida poderia sugerir. O exemplo a seguir em torno da menção de Glauber Rocha ilustra bem essa autonomia<sup>166</sup>. No filme, a dedicatória “pour Glauber Rocha” aparece no centro da imagem com a representação do cineasta brasileiro. A dedicatória é seguida por um videograma que traz a indicação tipográfica da célebre personagem de *Deus e do Diabo na Terra do Sol*, Antonio das Mortes (Figura 11). No livro, a dedicatória aparece em vermelho sobre um videograma de *Moonfleet*, de Fritz Lang, que é sucedida pela imagem, em uma versão sem dúvida mais pictórica, da

---

<sup>165</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 24.

<sup>166</sup> Cf. ARAUJO SILVA. Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho.

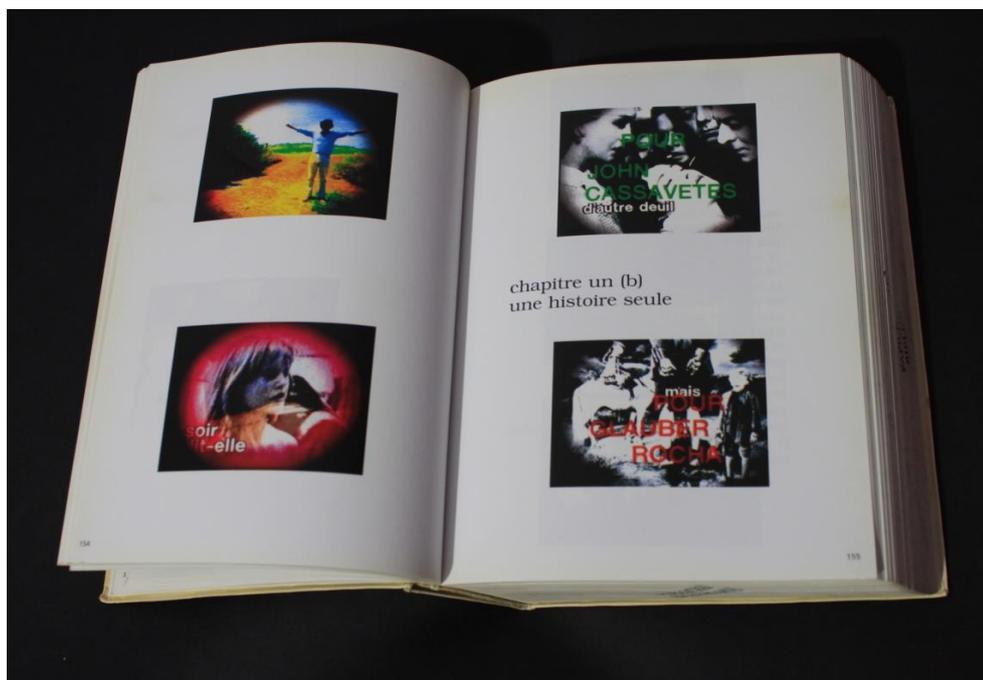
representação do cineasta brasileiro (Figura 12); valendo-se da expressão de Irina Rajewsky, trata-se de uma fotografia representada “como se” fosse uma pintura. Diante disso, constatamos que a edição é também objeto de um processo criativo que extrapola a simples passagem dos videograma para a página.

Figura 11 – Dedicatória a Glauber Rocha



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme).

Figura 12 – Dedicatória a Glauber no livro das *Histoire(s)*



Fonte: Da autora, 2020.

Desse ponto de vista, identificamos aqui mais alguns exemplos que reafirmam a ideia de autonomia editorial. Em 1A (*Toutes les histoires*), indicamos, por exemplo, a montagem da pintura *Jupiter et Sémélé* (1895), de Gustave Moreau junto à filmagem de Erich von

Stroheim. Na série, observamos, por meio de um plano americano<sup>167</sup>, Erich von Stroheim durante a gravação de um filme; e no livro, o cineasta é visto a partir de um plano fechado<sup>168</sup>. Diante da escolha do plano americano, reconhecemos um ambiente de gravação e o cineasta em plena atuação na companhia de duas pessoas manipulando equipamentos cinematográficos, uma cena que se sobrepõe à pintura *Jupiter et Sémélé*. No livro, observamos que o rosto de Erich von Stroheim é ressaltado a partir de um plano fechado e pela montagem que apresenta o cineasta ao lado da pintura *Jupiter et Sémélé*, a qual, diferentemente da apresentada pelo vídeo, é composta pela frase “Avant j'étais un Createur” (‘antes eu era um criador’), com fonte vermelha. Outro exemplo que reafirma a autonomia da edição da Gallimard em relação ao filme é a imagem de uma jovem do filme *La Nouvelle Babylone* (1929), dirigido por Leonid Trauberg e Grigori Kozintsev. Na série, identificamos uma imagem mais nítida, o que possibilita ver o contorno do rosto da mulher e ler a palavra *rever* (‘sonhar’); no livro, percebemos que a imagem é duplicada e se materializa em uma página dupla, valendo-se, respectivamente, da escrita da palavra *rever* com a cor de fonte branca e preta, o que cria o efeito de sentido que evoca o apagamento e a revelação dessa palavra.

Figura 13 – *Jupiter et Sémélé* (1895), de Gustave Moreau e Erich von Stroheim

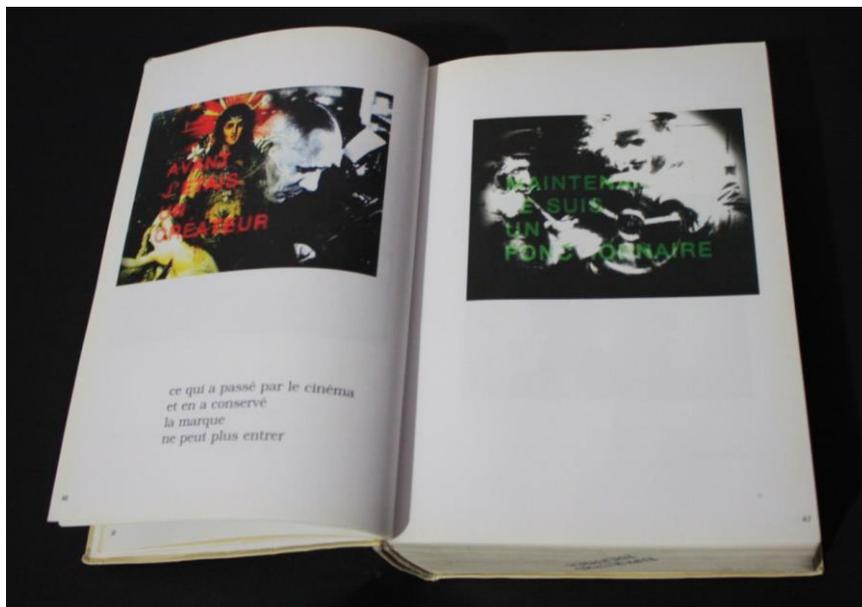


Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

<sup>167</sup> O plano americano, denominado *mid shot* (médio/moderado), enquadra os personagens do joelho para cima e revela o ambiente no qual eles estão inseridos.

<sup>168</sup> O plano fechado aproxima a personagem da câmera, de modo que a personagem ocupe a maior parte do cenário.

Figura 14 – Jupiter et Sémélé (1895), de Gustave Moreau, e Erich von Stroheim no livro *Histoire(s)*, da Gallimard



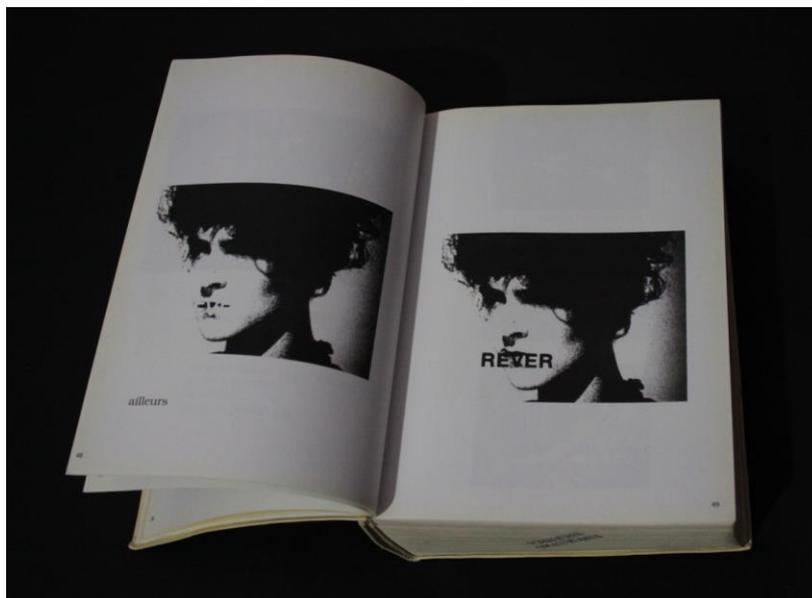
Fonte: Da autora, 2020.

Figura 15 – Jovem do filme *La Nouvelle Babylone* (1929), de Kozintsev e Trauberg



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

Figura 16 – Jovem do filme *La Nouvelle Babylone* (1929), de Kozintsev e Trauberg, no livro *Histoire(s)*, da Gallimard



Fonte: Da autora, 2020.

Em relação à sequência dos planos da série, verifica-se que o livro-cinema nem sempre mantém a continuidade das imagens, tendo em vista que algumas páginas são destinadas apenas ao texto verbal. Ademais, o livro apresenta a série de forma sintetizada, tendo em vista que não registra tudo o que se vê na tela e algumas imagens fogem à ordem das que são apresentadas na série. O cinema apresenta, de forma simultânea, imagens, músicas e vozes, diferentemente do texto verbal, cuja representação é percebida gradativamente. Cada uma das mídias encontradas no cinema pode transmitir ou reforçar uma ideia, acrescentar maior dramaticidade à cena, dentre outras funções que condicionam a recepção.

Godard, no cinema-livro e no livro-cinema *Histoire(s)*, intensificou sensações usando, principalmente, imagens e palavras. Na série, o som é também um recurso expressivo. Sem dúvida, o livro não apreende o caráter metalinguístico do filme, pois uma das propostas de *Histoire(s) du cinéma* é a de fazer um ensaio reflexivo sobre o modo de fazer e de pensar o cinema, por meio de cenas do próprio cinema. Todavia, o livro torna-se metalinguístico na medida em que as imagens de livros, leitores e bibliotecas, que estão presentes na série, ganham destaque nas páginas. Contudo, se o livro não pode conter o cinema, ele pode prolongar a experiência cinematográfica através das suas próprias competências físicas, marcadas, sobretudo, pelas possibilidades de ir e vir anunciadas pela página; pode ainda incitar a noção de unidade

ao leitor, listando e indicando referências que não estão presentes no “tempo do espectador”. Esses elementos de referência contribuem para a experiência do leitor, inclusive auxiliando-o na lembrança do texto-base, ou seja, do texto ao qual a série faz referência.

Diante das reflexões feitas ao longo deste capítulo, percebemos que todos os elementos que acompanham o livro-cinema possuem força discursiva, sendo capazes, portanto, de ampliar as experiências do leitor, reforçar o caráter escritural e literário do cinema godardiano e evidenciar oposições latentes que figuram as criações artísticas do cineasta: interno e externo, palpável e não palpável; norma e liberdade. Dessa forma, as duas obras do cineasta, que afinal se fazem uma, constroem-se de forma indissociável, revelando as proximidades entre os universos cinematográfico, editorial e literário. E o que une tais universos é, sem dúvidas, o livro.

### CAPÍTULO 3

#### CENAS LIVRESCAS EM *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, DE JEAN-LUC GODARD

##### 3.1 História(s) do livro

Seja através da exaltação de suas diferentes materialidades, seja através de referências textuais explícitas, a imagem do livro é recorrente na obra *Histoire(s) du cinéma*, bem como as práticas relativas ao seu uso. De fato, para além da obra em questão, as formas variadas de apropriação do livro na obra de Godard evidenciam o forte vínculo cultivado pelo diretor entre cinema e literatura. O livro, na sua forma mais concreta, encarnada no formato do códice, figura como o objeto que marca a nossa sensibilidade tátil, ligando o corpo às páginas, às mãos, à produção do conhecimento. Aliás, como já discutimos no primeiro capítulo, ademais do diálogo estabelecido entre cinema e edição, não seria esse o motivo que fez com que o filme *Histoire(s)* assumisse também a forma de um livro pela editora Gallimard? Não seriam os poderes dessa estrutura-livro que levaram o cineasta a lançar mão de uma multiplicidade de imagens de livros e leitores ao longo da heterogeneidade de imagens em um filme que busca, *a priori*, abordar o fazer e pensar cinema?

Analisar o livro na sua materialidade, como fizemos no capítulo 2, é diferente de estudá-lo, como fazemos aqui, pela via da representação, uma vez que a dimensão oferecida pelo cinema reflete as formas em que um livro se dá a ver no interior de um universo plurimidiático, que nos expõe aos sons e aos movimentos constituídos em torno das práticas da escrita e da leitura, provocando quase todos os sentidos. A presença de imagens com a ostentação de diferentes práticas e usos relativos ao livro nos incitou a constituir um *corpus* de cenas livrescas que evidenciam a dimensão ocupada pelo livro na obra do cineasta. Sem dúvida, essa multiplicidade, claramente exposta nos quadros a seguir, impõe-nos a escolha de algumas das inúmeras figurações do livro para desenvolver uma leitura intermediática. Essa leitura reafirma uma das proposições fundamentais deste trabalho, de acordo com a qual o cinema de Godard, em especial *Histoire(s)*, busca no livro e na literatura aquilo que o constitui como cinema, e se transforma em livro em um prolongamento da experiência visual e auditiva do filme.

Apesar de o tratamento sistemático das cenas livrescas ultrapassar os limites do nosso trabalho, oferecemos aqui um quadro com as indicações dessas cenas presentes nos quatro episódios. Assinalamos que as indicações fazem apenas referência à primeira

aparição temática de cada uma das cenas, que, ao longo dos quatro capítulos, multiplicam-se vertiginosamente em uma estratégia de repetição, conformando, de fato, grande parte do filme. Dessa forma, apontar aqui todas as cenas livrescas seria um gesto hiperbólico e sem sentido. Contudo, ao categorizá-las sob a forma de quatro subtemas – A biblioteca e o livro, Cenas de leitura, Gesto de escrita, As mãos – e ao indicar os momentos nos quais elas figuram pela primeira vez em cada capítulo, o que perfaz mais de 50 cenas singulares que se alternam e se repetem ao longo do filme, atestamos a dimensão ocupada pelo mundo do livro na série de Godard e indicamos as relações intersubjetivas tecidas entre elas.

Figura 17 – Cenas livrescas e das mãos

Capítulo	Episódio	Tema	Frame
Capítulo 1	1A <i>Toutes les histoires</i>	A biblioteca e o livro	07'41'' / 08'11'' / 15'03'' / 00'35''
		Cenas de leitura	08'22''
		Gesto de escrita	04'29'' / 05'06''
		As mãos	42'49''
	1B <i>Une histoire seule, em 1989</i>	A biblioteca e o livro	07'46''/ 11'45''/ 12'16'' / 16'34''/ 17'09''/ 18'56''/ 25'50''/ 28'34''/ 30'02''/32'39''/11'29''/ 18'56''
		Cenas de leitura	16'37''/ 19'38''
		Gesto de escrita	09'49''
		As mãos	20'34''
Capítulo 2	2A <i>Seul Le cinema</i>	A biblioteca e o livro	22'03''/ 23'34''
		Cenas de leitura	13'12''/ 23'43''
		Gesto de escrita	00'19''/11'19''
		As mãos	00'19''
	2B <i>Fatale beauté, em 1994</i>	A biblioteca e o livro	19'42''/ 13'51''/ 22'11''
		Cenas de leitura	13'31''
		Gesto de escrita	00'58''/ 05'45''
		As mãos	00'49''
Capítulo 3	3A <i>La monnaie de l'absolu</i>	A biblioteca e o livro	05'50''
			05'09''/10'03''
		Cenas de leitura	09'59''/ 10'03''/18'25''
	3B <i>Une vague nouvelle</i>	A biblioteca e o livro	12'21''/14'30''/15'38''/22'25''
		Cenas de leitura	22'38''/25'14''
		Gesto de escrita	13'32''/26'57''
Capítulo 4	4A <i>Le contrôle de l'univers</i>	A biblioteca e o livro	-
		Cenas de leitura	07'05''
		Gesto de escrita	-
		As mãos	07'19''
	4B <i>Les signes parmi nous, em 1998</i>	A biblioteca e o livro	15'26''/29'12''/29'22''
		Cenas de leitura	-
		Gesto de escrita	18'35
		As mãos	26'13''

Fonte: Da autora, 2020.

De fato, as cenas integradas no interior dessas quatro categorias presentificam a obsessão pelo “ato” de ler, de escrever e de manipular, conferindo uma dimensão essencial às mãos. A propósito das relações entre as mãos e os livros, a insistência das imagens que trazem o ato de folhear um livro nos remete aos “poderes do códice”, objeto que, como afirmou Michel Melot<sup>169</sup>, traz, em oposição às formas que o antecedem imediatamente, a saber, o *volumen*, a liberação das mãos no ato de leitura, marcando, de acordo com a ampla historiografia do livro<sup>170</sup>, o momento de grande transformação nos modos de produção e circulação do conhecimento. De fato, com o códice, as mãos do leitor, antes totalmente mobilizadas pelo gesto imposto pelo manuseio do rolo, experimentam a possibilidade de multiplicar suas ações ao longo da leitura de forma simultânea: ler, escrever e comparar são os atos, de acordo com Anthony Grafton, geradores da grande tradição exegética da qual somos herdeiros<sup>171</sup>. Não se trata aqui de fazer um panorama dos suportes de escrita, mas de refletir sobre a maneira como essas características ao mesmo tempo conceituais e físicas, próprias de um objeto milenar, absolutamente naturalizado pelo uso, ganham uma dimensão poético-metodológica definidora na obra do cineasta, na qual o livro – seja sobre a forma do objeto, da escrita ou da leitura – se afirma compulsivamente.

Das possibilidades, então, inéditas oferecidas pelo códice, ressaltamos exatamente aquilo que é exaltado insistentemente pelas imagens livrescas presentes na obra de Godard: seu caráter ao mesmo tempo portátil e múltiplo, contido e aberto que convoca a multiplicação de seus usos. É esse formato, portanto, que permite a liberdade do pensamento pelas mãos, figura-instrumento de suma importância na obra do cineasta, que dedica um dos episódios do seu *Histoire(s)* ao fazer com as mãos, 4A (*Le controle de l'univers*), por sua vez, citado no filme *Le livre d'image* (2018), no qual o cineasta afirma também com todas as letras: “a verdadeira condição do homem é de pensar com suas mãos”.

---

<sup>169</sup> MELOT. *Livro*, p. 24-25.

<sup>170</sup> A título de exemplo, cf. BÁEZ. *Los primeros libros de la humanidad*.

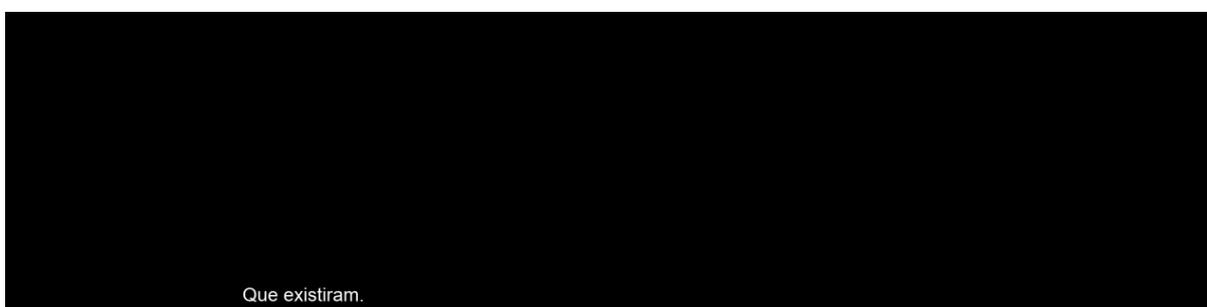
<sup>171</sup> GRAFTON. *La page de l'Antiquité à l'ère*.

### 3.1.1 A biblioteca como suporte

Dentre as inúmeras cenas livrescas, a biblioteca aparece de forma insistente, ganhando o estatuto de laboratório, escritório, mesa de montagem, enfim, espaço de criação. Nesse ambiente, as relações entre cinema e literatura ganham força a partir da justaposição de filmes adaptados, citações a escritores, títulos de livros, passagens literárias, experimentações de linguagem e, como não poderia deixar de ser, por meio do gesto das mãos do cineasta-leitor compondo sua obra. É durante esse gesto de Godard que alguns dos livros fundamentais para o pensamento do cineasta – como *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, de Henri Bergson, e *Os moedeiros falsos*, de André Gide – preenchem a cena. São vários os planos em que a biblioteca se mescla às imagens cinematográficas, sintetizando essa relação estabelecida entre literatura(s), livro(s) e cinema(s). Os *frames* a seguir situam a biblioteca como espaço fundamental do fazer cinematográfico.

Figura 18 – Biblioteca como palco do cinema 1





Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme).

Nessas sequências de imagens do primeiro capítulo de *Histoire(s)*, 1A (*Toutes les histoires*) (1998), Godard seleciona um livro da prateleira, folheia-o enquanto fuma seu charuto e lê em voz alta: “matéria e memória”, explicitando o título da obra homônima de Henri Bergson, encarnada na famosa capa vermelha da editora Presses Universitaires de France. Acompanhando a leitura do cineasta, a montagem sobrepõe à biblioteca uma cena do filme *Carrosse d’or*, o primeiro do cineasta Jean Renoir filmado na Europa depois da Segunda Guerra Mundial.

Em seguida, Godard repõe o livro na prateleira enquanto verbaliza as palavras: “Todas as histórias que existissem: *As mil e uma noites*<sup>172</sup>. Todas as histórias que existissem, *Os moedeiros falsos*<sup>173</sup>, Que existirem ou que existissem? Que existiram.”<sup>174</sup> Nesse curto intervalo de tempo, somos expostos à sobreposição vertiginosa de inúmeras cenas, que não oferecem ao espectador a possibilidade de apreensão imediata das imagens. Em um primeiro momento, a associação entre as imagens sobrepostas e os títulos verbalizados de duas obras literárias é tentadora (e talvez seja essa a interpretação da maioria dos espectadores), contudo, ao analisar de forma mais detida, identificamos que as imagens fazem referência a outras histórias – as que existem, as que existiriam, as que existissem – confundindo o estatuto de história e ficção através de um plano vertiginoso que se dá na superfície da própria biblioteca.

Ainda sobre as obras mencionadas pelo cineasta, é interessante ressaltar seu caráter metalinguístico. *As mil e uma noites* – contos que falam sobre contos que sustentam a própria vida – e *Os moedeiros falsos* – um romance sobre a construção do romance, em que o protagonista é um escritor que planeja elaborar um romance homônimo – trazem questões sobre os limites entre o ficcional e o real. As duas “histórias” são obras dentro de obras, abordam processos de elaboração da obra usando a própria linguagem como tema e conteúdo, tal como *Histoire(s)*, que recorre ao cinema para falar sobre o cinema na superfície de uma biblioteca que aparece, sem dúvida, como um grande laboratório de criação.

No momento em que Godard menciona os livros, ouve-se o som do cineasta digitando em sua máquina de escrever e surgem cenas do filme *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton, especificamente sombras de figuras humanas e, em seguida, de uma criança que, posteriormente, aponta o dedo para a sombra de um criminoso, mas que na leitura proposta pela montagem ressalta a figura emblemática do quadro seguinte. Nele surgem imagens de um arquivo histórico que traz a figura do General de Gaulle após o célebre e controverso discurso de Libertação de Paris. De fato, diante da sombra do colaboracionismo francês, Charles de Gaulle tenta um discurso de união falando em

---

<sup>172</sup> O *corpus* mais antigo do *Livro das mil e uma noites*, conforme o pesquisador brasileiro de literatura árabe Mamede Mustafa Jarouche, é do ramo sírio, constituído pelos manuscritos copiados na região do Levante (Mediterrâneo). Sabe-se que na realidade não são mais do que quatro exemplares e todos hoje estão depositados em bibliotecas europeias.

<sup>173</sup> *Os moedeiros falsos* é um livro escrito por André Gide, um dos fundadores da Editora Gallimard e da Revista *Nouvelle Revue Française*.

<sup>174</sup> Original: *Matière et mémoire toutes les histoires qu'il y aurait. Les Mille et Une Nuits toutes les histoires qu'il y aurait. Les Faux-monnayeurs qu'il y aura ou qu'il y aurait qu'il y a eu.*

nome de todos os franceses como os atores da Liberação<sup>175</sup>. Não temos aqui recursos para inferir sobre a possibilidade de uma crítica ao famoso discurso do general, mas, sem dúvida, a maneira como a imagem é justaposta nos leva a questionar o ideal de grandeza e dignidade do fato histórico, tal como foi construído no imediato pós-guerra.

Sem dúvida, há nessa sucessão de sobreposições e imagens e discursos, carregados de literatura, cinema e história, o questionamento do próprio estatuto simbólico da ficção, o qual é interrogado por Didi-Huberman, em *Diante da imagem*, ao refletir que deveria ser evidente a fragilidade inerente em relação a todo procedimento de verificação da História, o caráter lacunar, em particular no “domínio dos objetos figurativos fabricados pelo homem”<sup>176</sup>. O historiador, para Didi-Huberman, “não é senão, em todos os sentidos do termo, o fíctio, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler”<sup>177</sup>.

Especular sobre as relações estabelecidas entre as imagens que muitas vezes se sobrepõem é, sem dúvida, tarefa que ultrapassa os limites do nosso trabalho, que não se apresenta como uma tentativa de deciframento do enigma godardiano. Contudo a identificação das referências cinematográficas e literárias, que não são em nenhum momento explicitadas no filme ou no livro, ajuda-nos ao menos a mapear o universo de referências e temporalidades do cineasta. A mesma estratégia, da biblioteca como suporte para a projeção de imagens aparece em todos os capítulos, marcando, sem dúvida, suas relações de interdependência.

### 3.1.2 A biblioteca e suas fontes

Jean-Luc Godard assume essa tarefa de se valer do passado, da arte da montagem e da citação para mesclar os registros textuais-visuais-temporais. Nesse sentido, há remissão e invenção diante do passado, o que implica uma desconstrução da convencional separação entre o documental e o ficcional. *Histoire(s)* que, para além da montagem, perpassa o texto ensaístico e curatorial, possibilita novas maneiras de refletir as relações entre literatura e cinema, biblioteca e fotografia. É a partir da montagem que

---

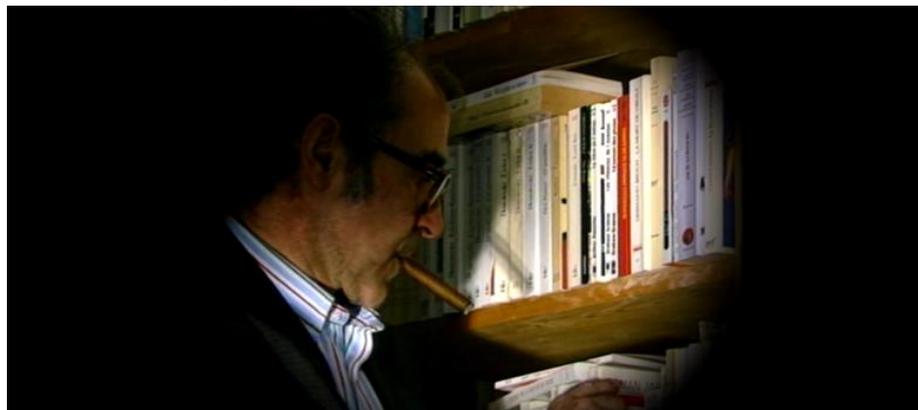
<sup>175</sup> Robert Gildea analisa essa imagem nacional em seu livro *Combatientes na sombra*, que recorre à expressão “resistência na França”, no lugar de “resistência francesa”, devido ao enorme número de estrangeiros que se juntaram à luta contra o nazismo.

<sup>176</sup> DIDI-HUBERMAN. *Diante da imagem*, p. 10.

<sup>177</sup> DIDI-HUBERMAN. *Diante da imagem*, p. 1.

Godard constrói cenas de bibliotecas caracterizadas pela estética da câmara escura<sup>178</sup>. Nessas cenas, a imagem da biblioteca não aparece invertida, como na câmara escura, mas surge dentro de um círculo marcado pela emblemática borda de sombra.

Figura 19 – Jean-Luc Godard na biblioteca



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

Como mostra a história da fotografia, a biblioteca sempre foi um local privilegiado para refletir sobre a relação entre realidade, ficção e livros. Muriel Pic, em *As desordens da biblioteca*, realiza fotomontagens e desenvolve reflexões a partir de uma imagem de biblioteca contida no *The pencil of nature*, publicado em 1844 por William Henry Talbot, o inventor do calótipo<sup>179</sup>, processo fotográfico que se valia de papel translúcido em uma câmara escura para a produção de um negativo-positivo. Talbot, o inventor do papel negativo, abriu a possibilidade de uma reprodução infinita da fotografia. *The pencil of nature* é o primeiro livro de fotografias do qual se tem notícias, obra que serviu para Talbot fazer a publicidade de sua invenção, tão revolucionária quanto o daguerreotipo<sup>180</sup>, tendo em vista que o calótipo permitiu inscrever a fotografia em um livro. Ou seja, “permitiu elevar a página à potência de uma paisagem inundada pela luz”<sup>181</sup>.

As cenas da biblioteca de Godard representadas sob a estética da câmara escura nos remetem à biblioteca de Talbot e à dimensão ocupada pela biblioteca na história da

---

<sup>178</sup> Invenção do campo da óptica que consiste em uma caixa com paredes opacas e um pequeno orifício. Ao inserir um objeto de frente para a câmara, nota-se que a imagem deste é refletida e invertida na face oposta da caixa. O princípio básico desse instrumento é o mesmo da câmara fotográfica analógica, a qual se diferencia da câmara escura pelo fato de a imagem ser fixada através de um processo químico.

<sup>179</sup> Um dos primeiros processos fotográficos. Invenção de William Henry Talbot.

<sup>180</sup> Um dos primeiros processos fotográficos a ser anunciado e comercializado. Invenção de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851)

<sup>181</sup> PIC. *As desordens da biblioteca*, p. 57.

fotografia. A propósito da biblioteca de Talbot, Muriel Pic nos apresenta uma reflexão interessante sobre as relações entre a fotografia e a escrita, a propósito da prancha VII, de *The pencil of nature*, “Cena em uma biblioteca”, cuja imagem, que não nos permite identificar os livros ali expostos, incita uma longa discussão sobre ficção e realidade. Ao buscar explicações no texto, que acompanha a fotografia da biblioteca de Talbot, o leitor se depara com uma narrativa poética, com a história improvável de raios ultravioletas que permitem a observação do que acontece em uma câmera escura; o texto aqui, mais uma vez, reflete sobre a fixação da imagem fotográfica. A biblioteca se torna um espaço tanto para registro documental quanto para a imaginação, isto é, há uma cena “verdadeira”, permeada por um espaço de imaginação, através do qual Talbot mostra a realidade da imagem fotográfica e a ficção do texto verbal, narrativa intradieética dos livros, levando-nos a especular sobre o conteúdo da biblioteca, produzindo um efeito de ficção. Muriel Pic reflete sobre isso ao dizer que:

[...] não é o lugar biblioteca que é fotografado, mas os livros. Se nos entregarmos à ficção do texto, podemos, contudo, conceber que a abertura em uma parede que ele menciona dá para uma biblioteca imersa no escuro e inundada por raios invisíveis, graças aos quais um fotógrafo, localizado no interior da câmara em questão, faz uma foto de duas estantes de livros. Infelizmente, essa fotografia tirada no interior de uma *Bibliotheca obscura* não nos deixa decifrar os títulos das obras. Não é apenas o fato de *ver* que está dramatizado, mas o fato de *ler*.<sup>182</sup>

As reflexões de Muriel Pic ganham importância na nossa análise exatamente por trazerem, em uma cena de biblioteca, e no interior da relação palavra-imagem, questionamentos sobre o estatuto da ficção. A leitura ensaística da autora francesa explora o imaginário das bibliotecas a partir da fotografia de Talbot, ressaltando o seu diálogo com o fenômeno literário, evidenciando uma relação íntima entre a biblioteca e a fotografia, relação esta prenunciada pelas fotomontagens apresentadas no início do livro. Portanto, a biblioteca, fixada na imagem fotográfica, torna-se um espaço de registro documental, de ficção (narrativa intradieética dos livros citados), de livros e de questionamentos contendo todas as histórias, “as que existem, as que existiriam, as que existissem”<sup>183</sup>, assim como as cenas projetadas de forma vertiginosa sobre a biblioteca de Godard.

Os livros que estão na biblioteca de Godard, embora possam ser vistos, não podem ser lidos, eles somente são acessados quando o cineasta decide retirá-los da

---

<sup>182</sup> PIC. *As desordens da biblioteca*, p. 54.

<sup>183</sup> GODARD. *Histoire(s) du cinéma*.

estante e lê-los. A biblioteca se mescla às cenas cinematográficas que parecem narrar o enredo dos livros ou contar histórias presentes em filmes, que, inicialmente, letra a letra, foram escritos em uma máquina de escrever por um leitor cercado por livros. Essas cenas de filmes se sobrepõem e se justapõem aos livros a partir de distintas ferramentas de montagem intra e interplanos e se repetem ao longo da série, reforçando o caráter de proximidade entre o cinema, a literatura e o livro.

Por não ser possível ler os títulos dos livros dispostos na estante, a imagem da biblioteca e do cineasta lendo interpenetra realidade e ficção, como a *Cena em uma biblioteca*, de Talbot, em que Muriel Pic caracteriza o espaço da biblioteca como um local de análise documental e de imaginação, pois “um livro chama outro, antecedente ou posterior, movimento infinito no qual o saber se desordena”<sup>184</sup>. Nas cenas de *Histoire(s)*, os livros e os filmes chamam outros livros. É nesse trabalho de montagem e transformação que os filmes citam livros, os livros na biblioteca materializam filmes e as mãos surgem como elemento essencial do fazer cinematográfico, mãos que em diversos momentos são exaltadas pela capacidade de apagar e escrever<sup>185</sup>, são elas que ao longo de *Histoire(s)* se conectam aos livros, em um constante pensar.

Sobre essa forma de apropriação, ao mesmo tempo documental e ficcional, a imagem do episódio *2B (Fatale beauté)* (1997) nos oferece uma imagem eloquente, que aparece inclusive na contracapa do livro-cinema analisado no capítulo 2. Nela, Godard seleciona livros da biblioteca, à qual são, dessa vez, justapostas, as imagens de seu filme *Week-end* (1967). Nesse momento, Godard diz em voz *off*: “Os filmes são mercadorias e é preciso queimar os filmes, disse-o a Langlois. Mas atenção com o fogo interior. A arte é como um incêndio, nasce daquilo que queima”. A voz *off* é intercalada, em uma polifonia, e mais uma vez, com as citações dos livros *Matéria e memória*, *As mil e uma noites* e *Os moedeiros falsos*. Vemos a biblioteca em meio ao fogo no exato momento em que o cineasta traz a reflexão sobre a arte junto ao imperativo de destruição (que é aqui criação) destinado ao diretor da cinemateca francesa, Henri Langlois.

---

<sup>184</sup> PIC. As desordens da biblioteca, p. 70.

<sup>185</sup> Nas palavras de Godard: “só a mão que apaga pode escrever” (1A – *Toutes les histoires*).

Figura 20 – Filme *Week-end* na biblioteca



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

Como é frequente na obra do cineasta, *Week-end* também é um filme que se apropria da literatura. Os protagonistas ambiciosos do filme planejam uma viagem ao interior da França, em busca de uma herança, e encontram, além de estradas engarrafadas e acidentes de carro, personagens de histórias infantis. Quando os protagonistas Roland e Corinne se embrenham e se perdem em uma floresta, encontram um homem e uma mulher vestidos como personagens de contos. A mulher, por exemplo, quando questionada pelos protagonistas acerca do caminho para Oinville, responde enigmaticamente se eles gostariam de uma “informação poética”. Essa mulher recita continuamente versos de um livro que tem em mãos. Após mais diálogos, aparece o subtítulo “Du côté de chez Lewis Carroll”, dupla referência literária que faz alusão à obra *Du côté de chez Swann*, primeiro volume do romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, e ao romancista Lewis Carroll. Diante da cena, que nos traz, em segundos, uma sobreposição vertiginosa e polifônica de imagens, sons e narrativas, percebemos a que ponto as diferentes formas de manifestação da cultura se interpenetram, tendo no livro o ponto de intersecção, o motor de criação e a resposta imagética para a reflexão sobre os modos de fazer cinema.

### 3.1.3 Godard na biblioteca

Nesse espaço de livros, para além das relações estabelecidas entre cinema, literatura, realidade e ficção, em que o meio audiovisual cita o literário e se dá a ver na

biblioteca, os livros também compartilham o ambiente com diferentes artes e linguagens, como a dança, a pintura, a música e o teatro. Ao se valer de diferentes linguagens, *Histoire(s)* reafirma o relato de Jacques Aumont, concedido a Mario Alves Coutinho, pesquisador brasileiro que reuniu entrevistas de intelectuais franceses do mundo cinematográfico, para tratar a presença da literatura na obra de Godard. Conforme Jacques Aumont, Godard iria amar ter sido um homem da Renascença<sup>186</sup>, por ser um artista que não se conforma com os limites estabelecidos pelos espaços de conhecimento, valendo-se da literatura, da pintura e da música sem estabelecer necessariamente uma hierarquia poética.

Na imagem a seguir, vemos uma sobreposição de objetos que sugere a caracterização de diferentes campos artísticos. Junto à projeção do filme *Adieu Philippine* (1962), de Jacques Rozier, que aparece em um dos planos que compõe a montagem, vemos Godard diante de uma estante de partituras, acompanhado de um microfone e de um cavalete de pintura, mimetizando um regente e conduzindo com as mãos sua própria obra: *Horatio e Liliane*, de *Adieu Philippine*, dançam à luz de uma paisagem com vista para o mar.

Figura 21 – Godard como regente de distintas artes



Fonte: GODARD, *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

Dessa vez, a biblioteca se torna espaço para distintas artes e linguagens, configurando-se, como o próprio cinema, em um meio plurimidiático. A imagem apresentada também evidencia a diversidade da biblioteca, esboçando o retrato de um leitor heterogêneo que transforma o ato de ler não somente em “poética da ficção

<sup>186</sup>AMOUNT in COUTINHO. *Godard, cinema, literatura* (entrevistas).

cinematográfica”, mas também em cena de ficção. As diversas referências textuais que figuram em *Histoire(s)* têm provavelmente parte de sua origem nessa biblioteca. Alain Bergala<sup>187</sup>, um dos entrevistados por Mario Alves Coutinho, relata que, ao preparar um filme, Godard costumava fazer um pequeno caderno no qual colava frases sem se preocupar com as devidas referências. Ele recorria, portanto, a um estoque de frases soltas, cujas origens eram desconhecidas, como é revelado no trecho a seguir, em que Alain Bergala trata das relações do cineasta com os livros:

Godard diz que não escreve nem três linhas, pois quer procurar tudo nos livros. Grosso modo, ele faz colagens de citações. Durante todo o tempo, Godard está sempre folheando algum livro, e apropriando-se de um fragmento. Quando ele lê uma revista, por exemplo, ele arranca uma página e a classifica. Ele rasga livros também. [...] Se ele encontra uma citação que o agrada, mesmo sendo um belo livro, ele arranca a página e diz: “Isto pode me servir”. Desta maneira sempre existiram muitos dossiês na sua casa. Godard é alguém que separa fragmentos. Eis como ele lê um livro: não necessariamente do início ao fim, não necessariamente inteiro, mas sempre muito rápido. Todo tempo, ele investiga, procura algo. Quando fazia *Histoire(s) du cinéma (História(s) do cinema, 1988-1998)*, Godard passou algum tempo numa casa de campo de Dominique Païni, diretor da Cinemateca Francesa na época. Païni levava cassetes com filmes para Godard, que os assistia em modo acelerado, somente em busca de um plano. Para ele, “As coisas que contam vão fatalmente cair em cima de nós. Se folhearmos um livro encontraremos a frase importante”. A premissa de que ele parte é que, se existe alguma coisa que o interessa num livro, ele vai encontrá-la. Desse modo, ele sobrevoa, depois corta, anota, mas esse não é o momento de feitura do filme. Depois, quando ele vai realizar um novo trabalho, ele recorre às suas citações. Godard tem uma espécie de estoque de frases, de textos. Ele não para. Ele tem muitas coleções. Ele é como um colecionador de frases, de páginas, de imagens, uma espécie de pescador de pérolas. Mas nem sempre é assim. Quando Godard, por exemplo, se depara com o texto *Sobre o conceito da história*, de Walter Benjamin, ele o lê durante um ano, medita sobre as teses, estabelece uma espécie de relação com o texto, que não é da ordem da separação. Existem textos na sua casa que ele trabalhou durante dez anos...<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> BERGALA. In: COUTINHO. *Godard, cinema, literatura* (entrevistas), p. 90.

<sup>188</sup> BERGALA. In: COUTINHO. *Godard, cinema, literatura* (entrevistas), p. 90.

Nesse sentido, a afirmação anterior de Jacques Aumont, que posiciona Godard no âmbito das práticas culturais do séc. XVI, ainda que seja metafórica, leva-nos a identificar, de fato, a maneira como os hábitos de leitura do diretor se aproxima de uma forma de apropriação da cultura, escrita própria da renascença. Basta pensarmos, por exemplo, e como estudado por Roger Chartier<sup>189</sup> e Armando Petrucci<sup>190</sup>, na prática dos “cadernos de lugares comuns”, que acolhiam as citações que viriam a ser metamorfoseadas sob a forma de novos textos, constituindo a base do processo de construção do conhecimento e das práticas formais da leitura humanista. Como afirmam Roger Chartier e Guglielmo Cavallo, “o caderno de lugar comum é um objeto emblemático da leitura humanista. Trata-se de um instrumento pedagógico indispensável ao estudante que pretende desenvolver uma leitura letrada”<sup>191</sup>. Aprendiz ou mestre, o leitor copia nesses cadernos organizados por temas os fragmentos de textos que leram e que se tornam em seguida o recurso fundamental para a produção de novos textos. A abundância de matérias que eles contêm – citações textuais, fatos observados, exemplos lidos – nutrem a prática da argumentação. Por outro lado, essa prática é, assim, alimentada também pela leitura reiterada dos mesmos textos, dos mesmos fragmentos, que passam a constituir uma espécie de “cosmogonia” do conhecimento, que se inscreve insistentemente nos novos textos. Chartier chega a afirmar que esses produtos da cultura letrada constituem no séc. XVI um verdadeiro gênero editorial.

Curiosamente, é a partir de um objeto similar, como nos indica o testemunho de Alain Bergala, que Godard constrói suas fontes, suas miscelâneas de palavras e imagens, que em seguida se transformam em objeto para a montagem cinematográfica, no seu caso, sinônimo do próprio processo de criação. Ao tratar das relações de Godard com os livros, Alain Bergala relata, também, os aspectos de produção inerentes à construção da série, revelando o caráter de curadoria, edição, montagem, seleção de fragmentos de livros, frases, planos de videocassetes, todos escolhidos a partir de uma heterogeneidade de elementos lidos e assistidos, em sua maioria, de maneira vertiginosa. Por outro lado, o relato nos leva a refletir que há também um trabalho de gestação, ruminação, reflexão que demandou anos de afincos e leitura no trabalho do cineasta.

---

<sup>189</sup> CHARTIER. *A ordem dos livros*.

<sup>190</sup> Cf. PETRUCCI. *La Scrittura. Ideologia e rappresentazione*.

<sup>191</sup> CAVALLO; CHARTIER. Les modèles de lecture des temps modernes. "Le cahier de lieux communs est le second objet emblématique de la lecture humaniste. Il s'agit, à la fois, d'un instrument pédagogique que chaque écolier ou chaque étudiant se doit de tenir et d'un accompagnement indispensable de la lecture lettrée" (Tradução da autora).

A propósito dos seus hábitos de leitura, na sequência da entrevista, Mario Alves Coutinho cita *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, como exemplo de uma leitura na qual Godard se deteve durante anos. Alain Bergala confirma, revelando que Godard trabalha alguns textos verdadeiramente, marcando-os, lendo-os completamente. Todavia, nem sempre os referencia, uma vez que, ao preparar um filme, o cineasta se vale do seu “caderno de lugares comuns” sem se preocupar em anotar as devidas referências bibliográficas. Para Godard, “uma vez destacada do livro, a frase passa a ser um material”, ou seja, torna-se outro elemento, desvinculado do autor para lhe servir como meio de produzir novos filmes. Alain Bergala complementa na entrevista a Mario Alves Coutinho:

Ao folhear um livro, se existirem duas páginas que o agradam, Godard arranca-as e considera que o resto pode ser jogado fora. Ele possui essa relação singular com os livros... Ele não é, absolutamente, um feticista... No limite, ele não tem necessidade de possuir o livro. É uma relação bastante estranha. Contudo, os livros são o que existe de mais importante para ele<sup>192</sup>.

### 3.1.4 Os rastros da biblioteca

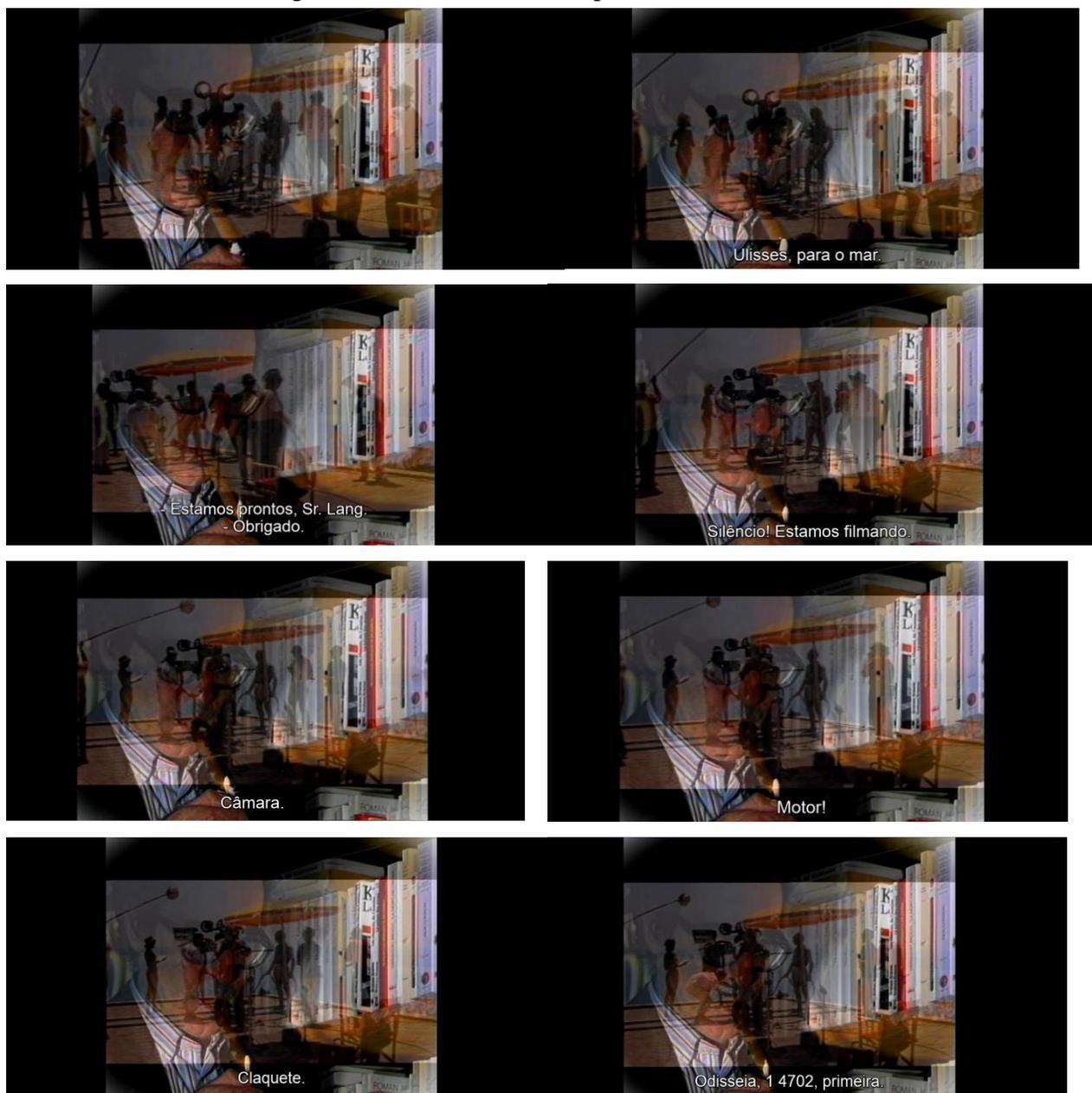
Reconhecer as referências literárias feitas em *Histoire(s)* é algo desafiador, pois Godard “desautoriza” o texto-fonte, transformando-o em algo novo, que se revela como um palimpsesto, cujo novo texto continua a ter vestígios do que foi apagado. De maneira contínua e insistente, os livros são utilizados no processo de criação de *Histoire(s)*. Na sequência a seguir, do episódio 1B (*Une histoire seule*) (1989), Godard fuma, mais uma vez, um charuto em sua biblioteca enquanto se sobrepõem, aos livros na estante, imagens de seu filme *Le mépris* (1963), centrado na figura de um escritor que é contratado para alterar um roteiro de um filme baseado na *Odisseia*, de Homero. As cenas retratam o momento das filmagens da adaptação literária e referenciam o diretor alemão Fritz Lang, que fez uma participação especial em *Le mépris*, interpretando a si próprio como diretor do filme em questão. *Le mépris* evidencia os instrumentos usados durante a filmagem (como câmera, motor, claquete), a identificação dos planos e das tomadas durante a produção e os discursos de ordem comuns no momento das filmagens: “Silêncio! Estamos filmando”, “avançar” e “ação”, apresentando-se quase

---

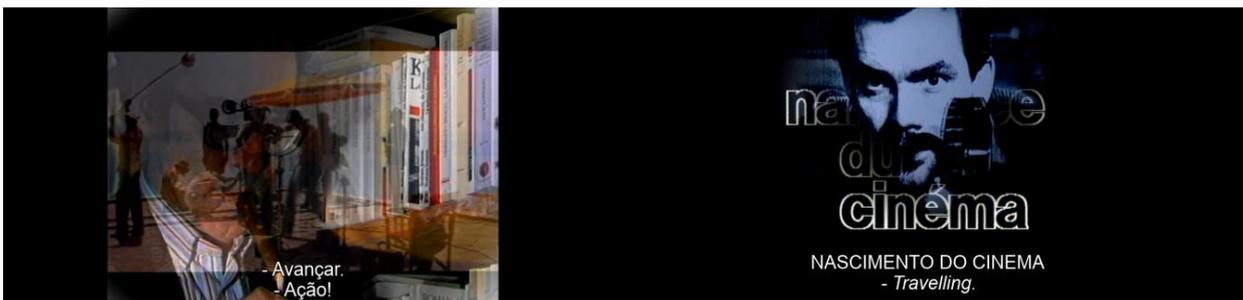
<sup>192</sup>BERGALA. In: COUTINHO. *Godard, cinema, literatura* (entrevistas), p. 90.

*making-of*. O filme de Godard trata de um cânone literário e foi baseado no romance homônimo, *Il disprezzo* (1954), de Alberto Moravia, conforme é anunciado oralmente por ele na abertura: “*C’est d’après le roman d’Alberto Moravia*”<sup>193</sup>, ou seja, as cenas que surgem sobrepostas à biblioteca operam uma *mise-en-abîme* na qual as “histórias” ininterruptas da biblioteca voltam, mais uma vez, metamorfoseadas em cinema sobre a superfície da própria biblioteca.

Figura 22 – Biblioteca como palco do cinema 2



<sup>193</sup> Essa apresentação é do romance de Alberto Moravia.



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme).

Nessa sequência, a imagem do próprio cineasta projetada em sua biblioteca se mescla à projeção do seu filme sobre a produção de um filme, no qual ele próprio aparece como assistente de direção. Em *Le mépris*, os personagens discutem as possibilidades de versões cinematográficas singulares da *Odisséia* de Homero, em que o produtor Jeremy Prokosch sugere a infidelidade de Penélope. O roteirista Paul Laval propõe o desprezo de Penélope por Ulisses a partir da sugestão de que ela deixasse ser cortejada e aceitasse os presentes dos seus pretendentes, sendo que esse desprezo da personagem, que dá nome ao filme, é o que teria motivado Ulisses a fazer a célebre viagem a Troia. Robert Stam<sup>194</sup>, ao tratar de questões da adaptação de *Le mépris*, evidencia o caráter de “operações” e “transformações” do romance *Il disprezzo* (1954), de Alberto Moravia. “Em termos genéricos e narrativos, Godard transforma um romance de análise psicológica [...] num filme de vários gêneros, misturando tragédia, sátira, documentário, filme-sobre-filmes, e romance (distópico)”<sup>195</sup>. Diferentemente do romance que enfatiza a fase da pré-produção, em especial o roteiro da *Odisséia*, o filme evidencia, conforme Stam, a produção, a reescrita do roteiro e a filmagem. A partir da figura de diversos cineastas, o filme discute as diferentes possibilidades de adaptação do roteiro, sugerindo diferentes desfechos para aquele que é um dos textos mais comentados da história literária.

São várias as “histórias de livros”, presentes e projetadas na biblioteca de Godard, em um ir e vir intermediário, que nos remete ao procedimento que dá origem ao palimpsesto, percebido como superfície na qual o apagamento e a sobreposição operam a concretização da matéria escrita e da imagem.

Em *Um texto sob o outro: o palimpsesto*, Michel Schneider transforma o palimpsesto, pergaminho ou papiro, cuja inscrição é raspada para permitir a

<sup>194</sup> STAM. *A literatura através do cinema*.

<sup>195</sup> STAM. *A literatura através do cinema*, p. 368.

sobreposição de um novo texto, em uma categoria teórica da crítica literária. Tais reflexões perpassam o ato de apagar, que deixa vestígios, e a própria invenção (o “novo texto”) que se apoia sobre o já-escrito. Em outras palavras, as produções textuais expõem outros textos de lugares e tempos distintos, revelando uma memória insistente e contínua do fazer literário.

Ao identificar Proust durante a leitura de um texto de Stendhal, Roland Barthes, em *O prazer do texto*, discute esse diálogo infinito dos textos como prerrogativa da própria literatura. Barthes comenta que a escrita proustiana compõe “a obra de referência, a *mathesis* geral, a *mandala* de toda a cosmogonia literária [...]. Não é uma ‘autoridade’; é simplesmente *uma lembrança circular*. E é bem isso o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito”<sup>196</sup>. Nesse sentido, de forma semelhante a um palimpsesto, o texto encontra-se dentro do texto, como um tecido não acabado, que “se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”<sup>197</sup>. O que Roland Barthes questiona é a ideia da obra original e da genialidade do poeta/autor, visto que uma obra já se encontra, potencialmente, em obras precedentes.

A cena de *Le mépris* projetada sobre a biblioteca de Godard parece assumir a lógica do “palimpsesto” de Michel Schneider e do “entrelaçamento perpétuo” de Roland Barthes. Trata-se não apenas do romance homônimo *II disprezzo* (1954), de Alberto Moravia, e da *Odisséia*, de Homero, mas de distintas histórias, invenções que apagam, renovam, reescrevem e se apoiam sobre o já escrito. Outrossim, a sequência disponibilizada neste capítulo elucida a ideia de Georges Didi-Huberman, já abordada nesta dissertação, de que Godard se posiciona entre dois gestos, a desautorização e a reautorização de textos e imagens. É no interior desse movimento e nos rastros deixados por esses palimpsestos, que ganham forma no processo de montagem, que nos lançamos em direção à busca de alguns espaços literários e cinematográficos próprios das citações, que não são evidenciadas, em nenhum momento, nas duas versões (filme e livro) de *Histoire(s)*. Com efeito, *Histoire(s)* não referencia suas citações, e Godard, na posse de seu “caderno de lugares comuns”, reutiliza-as em suas montagens, ao cortar, colar, deslocar e ressignificar, transformando o já escrito em um nunca visto.

---

<sup>196</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 49.

<sup>197</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 49.

### 3.2 Cultura escrita em *Histoire(s) du Cinéma*

Ao dar forma e realidade à presença insistente do livro, as cenas de escrita e leitura em *Histoire(s)* reafirmam a dimensão que a cultura escrita ocupa na obra do cineasta. Junto à biblioteca, a máquina de escrever torna-se ícone do espaço de leitura de Godard e assume também a função de reiterar a imagem das mãos como uma categoria de produção do conhecimento. Como afirma Christian Jacob, em seu projeto de antropologia histórica do conhecimento, “o elogio das mãos é também o elogio do pensamento”<sup>198</sup>. Godard coloca sua máquina de escrever em ação exatamente nos momentos dedicados à leitura, prática que figura ostensivamente na sua obra, reforçando a ideia da leitura como uma prática do fazer, tal como discutimos na primeira parte do capítulo. A experiência tátil latente ganha expressão visual por meio dos enquadramentos que buscam captar as mãos que escrevem e as mãos de quem lê, a manipulação da máquina, da caneta e das páginas dos livros, a concentração durante a leitura silenciosa ou em voz alta, a intimidade de cada personagem com o livro na biblioteca, no quarto, na praia, na solidão. Afinal, como já lembramos no primeiro capítulo desta dissertação, é o próprio Godard que afirma solenemente: “Finalmente, eu creio que o que há de mais extraordinário a ser filmado são as pessoas que leem. Por que nenhum cineasta faz isso? Filmar alguém lendo é muito mais interessante do que a maioria dos filmes feitos. Porque o cinema não seria apenas filmar pessoas lendo belos livros”<sup>199</sup>.

*Histoire(s)* elege a representação dos gestos e das ações de leitura e escrita para refletir sobre a poética cinematográfica e os paralelismos entre as diferentes formas de criação artística. Marcados pela materialidade do próprio fazer, os vínculos são estabelecidos entre, de um lado, a presença do leitor, do livro e da máquina de escrever e, de outro lado, os procedimentos de criação do próprio filme. Ao afirmar a força do trabalho humano, esses vínculos – em vez de minimizarem as suas “marcas do fazer”, para reforçar o pacto da ficção ou um possível “efeito de realidade” – evidenciam, como afirma Ágnes Pethő<sup>200</sup>, a presença de elementos que conformam material e visualmente a reflexão sobre os modos de produção do cinema.

---

<sup>198</sup> JACOB. L'éloge de la main est aussi celui de la pensée, p. 31 *apud* RAMOS. *O novo Godard*.

<sup>199</sup> GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 322: “Finalement, je crois que ce qu'il y a de plus extraordinaire à filmer, ce sont des gens qui lisent. Pourquoi aucun cinéaste ne le fait-il? Filmer quelqu'un en train de lire, ce serait déjà beaucoup plus intéressant que la majorité des films qui se font. Pourquoi le cinéma ne serait-ce pas simplement filmer des gens en train de lire de beaux livres” (Tradução da autora).

<sup>200</sup> PETHŐ. *Intermediality in Film*, p. 40-65.

Além de produto cultural, que ganha significado no ato comunicativo em que se dá a ver a literatura e o cinema, o livro, em *Histoire(s)*, é compreendido também na sua dimensão física, estrutura massiva, suporte da palavra escrita, que invade a cena e participa de forma efetiva da gramática visual e simbólica do cinema de Godard, seja através do ato de escrita, da presença constante da biblioteca, como já discutimos, da projeção de imagens de leitores ou da aparição inesperada de livros nas cenas. Essa presença insistente do livro e das práticas estabelecidas em seu entorno nos leva a refletir sobre o próprio estatuto da leitura e da escrita na obra do cineasta à luz dos discursos sobre a História do livro, da leitura e da escrita.

### 3.2.1 *Cenas de leitura*

Em *Práticas da leitura*, obra coletiva publicada em 1985 que marcou profundamente os estudos no campo da história do livro, Roger Chartier coloca em questão a naturalização dessa prática cultural, evidenciando suas singularidades sócio-históricas e suas variadas formas de representação. Nesse contexto historiográfico, o autor distingue, especialmente, duas formas de leitura que marcaram os processos de apropriação do texto no Ocidente. A primeira, monumental, hierática, pública e oralizada, correspondia a uma apropriação intensiva de um número reduzido de textos; a segunda, íntima, privada, personalizada e silenciosa, marcou uma transformação fundamental nos modos de apropriação dos textos que, com a chegada da imprensa, passam a circular de forma mais abrangente e extensiva. Sem dúvida, não se trata de reduzir as diferentes formas de leitura a dois modelos situados historicamente. Qualquer tentativa de interpretação deve levar em conta as singularidades de diferentes comunidades de leitores, assim como suas formas de representação<sup>201</sup>.

A respeito da segunda categoria, intensificada nos séculos XVIII e XIX, em função das transformações dos modos de produção e circulação do impresso, Roger Chartier encontra nos pintores franceses do período seus grandes intérpretes, oferecendo exemplos – *A jovem leitora*, de Fragonard, *Cena de interior*, de Jeurat, e *A leitura*, de Baudoin – para discutir as formas de representação da leitura feminina, silenciosa e de foro íntimo, “em que a heroína, no segredo da solidão, deixa se surpreender por uma emoção discreta ou desordenada”<sup>202</sup>. Chartier, ao historicizar essa prática, chega a

---

<sup>201</sup> CHARTIER. *Práticas da leitura*, p. 90.

<sup>202</sup> CHARTIER. *Práticas da leitura*, p. 90.

estudar o próprio mobiliário criado em função dessa leitura da intimidade, “onde o leitor, mais frequentemente a leitora, pode se instalar à vontade e abandonar-se ao prazer do livro”<sup>203</sup>. O que está em jogo nessas análises é exatamente o reconhecimento de uma transformação histórica das formas dominantes de representação da leitura. Sem dúvida, a leitura de foro privado já havia sido representada anteriormente, contudo sua recorrência é identificada a partir dos séculos XVIII e XIX. Traduzindo uma prática social instituída, tais representações geram, de acordo com Robert Bared<sup>204</sup>, uma ampla tradição iconográfica europeia em torno da imagem da “leitora”, de Fragonard a Van Gogh, de Picasso a Godard, como pode ser observado nas Figuras 23, 24 e 25.

Figura 23 – *La jeune fille lisant*, de Fragonard



Fonte: WikiArt. Enciclopédia de Artes Visuais.  
Disponível em: <https://bit.ly/3iqKI51>. Acesso em: 21 jul. 2020.

Figura 24 – *Scène d'intérieur*, de Jeaurat



Fonte: Walker Art Gallery  
Disponível em: <https://bit.ly/3dKjMt7>. Acesso em: 21 jul. 2020.

---

<sup>203</sup> CHARTIER. *Práticas da leitura*, p. 91

<sup>204</sup> BARED. *Le livre dans la peinture*.

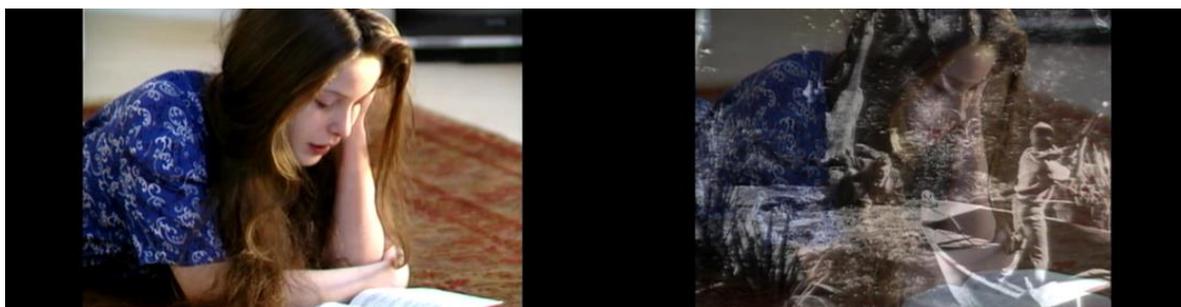
Figura 25 – *La lecture*, de Baudouin



Fonte: Le journal des Arts.fr  
Disponível em: <https://bit.ly/3gs8Z91>. Acesso em: 21 jul. 2020.

No interior dessa extensa tradição, as cenas que estampam as situações do foro privado, na intimidade, estão amplamente presentes em *Histoire(s)*. Em uma das cenas principais do episódio 2A (*Seul le cinéma*) (1997), a leitura da atriz Julie Delpy – adolescente, à época –, ainda que oralizada para o espectador, integra claramente a longa tradição iconográfica constituída em torno da prática, na qual os gestos e as expressões da “leitora ideal” ressaltam uma experiência sensual, fundada na relação com o objeto livro.

Figura 26 – Julie Delpy lendo “Le Voyage”, de Charles Baudelaire



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme).

Nessa cena (Figura 26), a personagem se debruça sobre o livro *Les Fleurs du mal*, especificamente sobre o poema “Le Voyage”, de Charles Baudelaire. No tapete da sala, o braço e os cabelos compridos da leitora tocam as páginas abertas do livro, enquanto seus versos são lidos em voz alta: “Para a criança, que adora olhar mapas e telas, / O universo se iguala ao seu vasto apetite. / Ah, como é grande o mundo à tibia luz das velas! / E na saudade quão pequeno é o seu limite!”<sup>205</sup>. Após a leitura do primeiro verso, sobrepõem-se as pinturas *Paix – Funérailles en mer*, de Turner, e *Étude pour une baignade à Asnières*, de Seurat, e, em seguida, nos demais versos, sobrepõe-se, uma vez mais, o filme *La Nuit du chasseur* (1955), de Laughton, no momento em que duas crianças entram em um barco e fogem de um carrasco. A música ao fundo, “Quatuor à cordes dit” (1905), de Webern, mistura-se a ruídos de animais.

Ainda na cena de leitura feminina, com o efeito de câmara escura, a atriz aparece em uma banheira (Figura 27) e, em segundo plano, vemos um livro aberto que a espreita durante o banho. Em vez de ler, a garota recita os versos iniciais da parte VI de “Le Voyage”. Os versos recitados pela leitora se misturam às discussões sobre cinema entre Serge Daney e Jean-Luc Godard. Em outra cena de memorização e recitação (Figura 28), Julie Delpy encontra-se sentada, com roupa de banho, em uma sala ampla, em cujo fundo identificamos uma pequena biblioteca. Ela recita a segunda estrofe da primeira parte do poema de Baudelaire<sup>206</sup>.

Figura 27 – Julie Delpy recitando “Le Voyage”, de Charles Baudelaire, durante o banho



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

<sup>205</sup> Traduzido por Ivan Junqueira. Original: “Pour l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes, / L’univers est égal à son vaste appétit. / Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!”. Disponível em: <https://bit.ly/390jopx>. Acesso em: 10 jun. 2020.

<sup>206</sup> “Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme, / Le coeur gros de rancune et de désirs amers, / Et nous allons, suivant le rythme de la lame, / Berçant notre infini sur le fini des mers”.

Figura 28 – Julie Delpy com roupa de banho recitando “Le Voyage”, de Charles Baudelaire



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

Na cena exposta na Figura 29, já na cama, a atriz vira as páginas enquanto mantém a leitura de “Le Voyage” em voz alta, especificamente a primeira estrofe da parte VIII<sup>207</sup>. No escuro de seu quarto, insaciável, a leitora continua sua leitura em voz alta, enquanto vão se alternando as cenas de leitura e imagens, que aludem ou não ao conteúdo da narrativa: barcos em um porto surgem no tempo do verso “Ó, Morte, velho capitão, é tempo! Às velas! / Este país enfrentara, ó morte! Para frente! [...]”<sup>208</sup>. Um carro, que desafia a gravidade na comédia *The Absent-Minded Professor* (1961), de Robert Stevenson, acompanha os versos “[...] Se o mar e o céu recobrem o luto das procelas / Em nossos corações brilha uma chama ardente!”<sup>209</sup>. As mãos da atriz em contato com a superfície da materialidade livresca intensificam a relação física, íntima e corporal latente na série, bem como a importância do gesto de manusear o livro.

Figura 29 – Julie Delpy lendo, em sua cama, “Le Voyage”, de Charles Baudelaire



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videograma do filme).

<sup>207</sup> "Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!/Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!/Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,/ Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!"

<sup>208</sup> Traduzido por Ivan Junqueira. Original: “Ô Mort, vieux capitaine il est temps ! evons l’ancre! Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!”

<sup>209</sup> Traduzido por Ivan Junqueira. Original: “Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre, nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!”

É importante ressaltar, conforme Maurício Salles Vasconcelos, em *Jean-Luc Godard: história(s) da literatura*, livro que apresenta uma rica teia de cruzamentos entre a filmografia de Godard e a literatura, que em Baudelaire, assim como em Rimbaud, a criação se faz a partir do uso de textos e figuras preexistentes, concebendo-se à maneira de uma projeção, semelhante a “um jogo de analogias entre as diferentes figurações e a memória, entre as presenças e as distâncias no espaço e no tempo”<sup>210</sup>. Nesse sentido, Maurício Salles Vasconcelos identifica a transposição de um poema de Rimbaud na cena de leitura que dá voz à poesia baudelaireana através de Julie Delpy, que empresta sua face serena e contemplativa para a sobreposição de uma imagem capaz de gerar uma nova correspondência poética. A imagem-barco, reiterada nos versos de Baudelaire e nas cenas das duas crianças no barco em *La Nuit du chasseur* (1955), de Laughton, segundo Maurício Salles, traz a presença da poesia de Rimbaud, cuja imagem-barco foi exaltada no poema “Le bateau ivre”: “Destacam os letrados de *Historia(s): ‘Ô cerveaux enfantis! / Ô cérebros pueris’* (A viagem). Suplementação do Barco Bêbado: *Imerso no furor do marulho oceânico, / No inverno, eu surdo, como um cérebro infantil, / deslizava...*”<sup>211</sup>.

De fato, o poema é lido à medida que imagens cinematográficas são projetadas através de dispositivos de montagem. “Le Voyage” passa a compor a faixa sonora-visual da cena de leitura feminina e do foro íntimo ao passo que imagens de pinturas e filmes ampliam o ambiente privado de leitura, redimensionando o espaço e revelando a imaginação e a invenção poética que se apresenta pelo poder de deslocamento e de desbravamento de novos espaços, evocados tanto pelo poema quanto pelas citações visuais que aparecem ao longo da cena.

*Historie(s)* é lida com a complexa dinâmica de mediação e citação dada entre o livro, a literatura e o cinema. Tal dinâmica se traduz no interior de um processo de remissão e projeção de cenas de leitura e de escrita, conjugadas com cenas cinematográficas, pinturas, fotografias, sons e músicas. As cenas constituídas em torno do ato de leitura integram-se em uma ampla tradição visual, que dá forma e realidade à literatura.

---

<sup>210</sup> VASCONCELOS. *Jean-Luc Godard*, p. 204.

<sup>211</sup> RIMBAUD. *O barco bêbado*, p. 23; VASCONCELOS. *Jean-Luc Godard*, p. 204.

### 3.2.2 As mãos e os livros

Como já discutimos na seção anterior, o fazer com as mãos é apresentado como categoria de produção do conhecimento na obra de Godard. Essa dimensão consagrada às mãos na poética godardiana é exemplarmente apresentada em *Histoire(s)*. Na sequência apresentada a seguir (Figura 30), após a imagem do filme *Rei Lear* (1987), de Godard, no qual é possível ver um leitor sentado em meio a rochedos e acompanhado de um livro, vemos uma série de imagens de mãos, destacadas do filme *Nouvelle Vague* (1990), também de Godard. As mãos são enquadradas em um plano fechado, possibilitando a contemplação de detalhes. As linhas expressivas da mão esquerda e as veias sobressaltadas da mão direita são intensificadas pela famosa citação narrada pelo cineasta: “a verdadeira condição do homem é a de pensar com suas mãos”, em uma referência às ideias de Denis de Rougemont.

Figura 30 – Reflexão sobre a condição do homem de pensar com as mãos



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme).

O recurso cinematográfico *close-up*<sup>212</sup> é também usado na cena a seguir para reafirmar a importância das mãos na sua relação com o livro e com o fazer cinematográfico, perpassando pelo gesto de leitura e de escrita. O livro e as mãos, na sequência do episódio 3A (*La monnaie de l'absolu*) (1998) (Figura 31), são evidenciados, portanto, por esse recurso de plano fechado, que faz com que tais elementos ocupem quase todo o espaço da cena. Godard coloca uma mão sobre a outra em um livro aberto em cima de uma mesa, com dois marcadores e chaves. Em seguida, fecha o livro, permitindo ao espectador verificar o título da obra: *De la certitude* (1951), de Ludwig Wittgenstein.

Figura 31 – As mãos e o livro



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme)

<sup>212</sup> Plano fechado, recurso cinematográfico em que a câmera se aproxima bastante do objeto e/ou da pessoa.

A maneira como o objeto livro ganha forma e realidade no cinema godardiano é tratada por Jean-Michel Frodon<sup>213</sup>, em entrevista concedida a Mario Alves Coutinho. Jean-Michel Frodon cita filmes de Godard em que os livros são evidenciados, como *Pierrot le fou* (1965), no qual o personagem Belmondo lê um livro escrito por Élie Faure; e o filme *La chinoise* (1967), em que as personagens são cercadas por pilhas de pequenos livros vermelhos. “Então, o cinema de Godard, que procura, que trabalha o que é do cinema no cinema, passa pelo livro muitas vezes”<sup>214</sup>. Ágnes Pethő, em *The Screen is a Blank Page: Jean-Luc Godard’s Word and Image Plays*, também observa que nos filmes de Godard, principalmente os primeiros, são constantes cenas com personagens que leem um livro ou que se envolvem no ato de escrever. Ler e/ou escrever nesses filmes, conforme a teórica da intermedialidade, não é apenas um passatempo, mas “parece ser algo tão natural quanto respirar”<sup>215</sup>. Em *Histoire(s)*, como já demonstramos ao trazer cenas livrescas, Godard utilizou com constância várias imagens em que aparecem livros. Philippe Dubois, em *Cinema, vídeo, Godard*, cita cenas recorrentes em que aparecem livros nas obras de Godard, dentre elas “a representação do ato da leitura (em todas as posições) e do ato da escrita (à mão ou à máquina)”<sup>216</sup>.

Philippe Dubois, além de citar essas cenas recorrentes, caracteriza Godard como um cineasta que em toda a sua atividade teve a escrita sistematicamente “presente na (e em torno da) imagem”, tendo praticado, no início da carreira, críticas a filmes antes de fazer filmes. Philippe Dubois pondera a dualidade de Godard em relação à escrita, tendo em vista que o cineasta proclamou a escrita como sua “inimiga real”, afirmando que é preciso “ver e não ler”, todavia, “fez da citação textual e do empréstimo literário a fonte principal, quando não exclusiva, das vozes de seus filmes”. Godard, segundo Dubois, “é um cineasta que ao longo de todo o seu itinerário, e de muitas maneiras, não deixou de reivindicar ao mesmo tempo o amor às palavras e as desconfianças para com elas”<sup>217</sup>.

---

<sup>213</sup> FRODON. In: COUTINHO. *Godard, cinema e literatura*.

<sup>214</sup> FRODON. In: COUTINHO. *Godard, cinema e literatura*, p. 156.

<sup>215</sup> PETHŐ. *The Screen is a Blank Page: Jean-Luc Godard’s Word and Image Plays*, p. 166.

<sup>216</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 260.

<sup>217</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 260.

### 3.2.3 Cenas de escrita

As mãos evidenciadas no gesto de leitura também são ressaltadas no gesto de escrita, como ocorre em uma sequência do episódio 2A( *Seul le cinema*) (1997) (Figura 32), em que Godard, valendo-se de um *marker*, escreve *Histoire(s) du cinéma* em um cartão de sua produtora Peripheria. Após escrever, ele enfatiza o título da série ao sublinhá-lo com uma régua de cálculo. O que é registrado é o ato de escrever, a *écriture*, denomina por Roland Barthes como “(ato muscular de escrever, de traçar letras), [...] gesto pelo qual a mão segura um instrumento (punção, cálamo, pena), apoia-o numa superfície, por ele avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas”<sup>218</sup>. Barthes aborda ainda a questão do signo linguístico, do gesto, apresentando, em *Variações sobre a escrita*, reflexões sobre o traçado da mão, as relações entre o gesto de escrita e o corpo, compreendendo a escrita como articulada em dois postulados: um instrumento de poder, de segregação da sociedade e, por outro lado, “uma prática de gozo, ligada às profundezas pulsionais do corpo e às produções mais sutis e mais felizes da arte”<sup>219</sup>.

Figura 32 – Gesto de escrita e as mãos em *Histoire(s)*



<sup>218</sup> BARTHES. *Variation sobre a escrita*, p. 174.

<sup>219</sup> BARTHES. *Variation sobre a escrita*, p. 175.



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme).

O gesto de escrever, além de visível em *Histoire(s)*, é audível, pois ouve-se o som do marcador enquanto este é deslizado no cartão. Como pode ser observado, outras imagens são acrescentadas ao plano da sequência do gesto de escrita, como: (I) fotografia de duas mulheres, sendo que uma delas encontra-se apontando uma metralhadora para fora do campo; (II) um plano preto e branco; (III) uma pessoa com o rosto coberto com um *Keffiyeh*<sup>220</sup> vermelho e branco, revelando somente, através de uma fenda, os olhos; e (IV) uma pessoa olhando por um microscópio. Em seguida, Godard desliza uma placa com o cabeçalho da Sonimage – empresa de produção e distribuição de vídeos fundada pelo cineasta e pela sua companheira Anne-Marie Miéville – e escreve 2A (*Seul le cinéma*). A imagem das mãos nos remete às fotografias de mãos em *O fotográfico*, de Rosalind Krauss, especificamente no ensaio “Quando falham as palavras”, em que ela traça reflexões sobre a cultura fotográfica revelando trabalhos fotográficos de mãos<sup>221</sup>, de 1920-1930, estabelecendo críticas a declarações contundentes em relação à escrita, como as de que o olhar irá substituir a linguagem e as de que o iletrado do futuro seria quem não sabe fotografar, afirmativa de Moholy-Nagy. Essa cena de *Histoire(s)*, assim como as imagens de fotografias de mãos, apresentam marcas do artista enquanto escritor, uma relação particular urdida entre a imagem e a obra da mão, a escrita.

As práticas relativas ao espaço do livro, como as cenas de leitura e de escrita, dividem a cena com as distintas linguagens que permeiam o cinema godardiano: fotografias, músicas, filmes e pinturas. É na mesa de escrita ou de montagem, na biblioteca ou no ateliê, que Godard se encontra em plena atividade de locução e escrita manual e datilográfica. As cenas de escrita surgem como um modo de

<sup>220</sup> Lenço geralmente usado em volta da cabeça por homens do Oriente Médio.

<sup>221</sup> Citamos alguns dos trabalhos fotográficos tratados por Rosalind Krauss: Autorretrato (1937), de Herbert Bayer; O construtor (1924) e Composição (1924), de El Lissitzky; Foto-Qualität (1931) e Fotograma (1925-1927) de Laszlo Moholy-Nagy; Mãos de criança (1929), de Aenne Biermann.

interrupção/intervenção das imagens cinematográficas projetadas. Diante disso, as sequências de Godard escrevendo transparecem como essenciais à série, demonstrando que o fazer cinematográfico perpassa a escrita, a literatura e a reflexão a partir da leitura de variados livros.

Maurício Salles Vasconcelos pondera que, timbrados pelo ritmo, pelo ruído da máquina datilométrica, nomes, palavras e sentenças são lançados e redistribuídos por meio de núcleos simultâneos de exibição, locução e grafia, no qual o cineasta se assemelha a um historiador, apresentando uma incursão arqueológica de estocagens de imagens, sons e escritas, agregando um material heteroclítico do tempo, que envolve a cultura (história cultural) e a formação do cineasta: “Tudo se dá – todas as histórias (tanto cultural quanto pessoal) – no arco de uma voltagem crítica e transdisciplinar”<sup>222</sup>.

### 3.2.4 A escrita e a máquina de escrever

Nos entrelaçamentos de imagens, sons e escritas, que mesclam a história cultural do cinema e a história pessoal do cineasta, Godard usa a máquina de escrever para evidenciar um dos aspectos da criação cinematográfica. Além do gesto de escrita manual, ou na máquina durante a produção cinematográfica, a escrita com suas distintas formas e cores se faz presente, estabelecendo sua estreita relação com a imagem. O *design* das letras, junto às cenas de escrita, evoca a literatura pela via das experimentações dos “possíveis da linguagem”<sup>223</sup>. As palavras se locomovem no espaço cinematográfico conforme o ritmo da trilha sonora, do som da moviola e das teclas da máquina de escrever, cujo:

[...] crepitar de efeito retardado confere ritmo sincopado à montagem; Godard na mesa de montagem variando as velocidades; a seu lado, uma biblioteca inteira, oferecendo-lhe todos os livros; fragmentos de textos, ditos e escritos, repetidos, lancinantes; títulos, citações, inscrições em todas as línguas; toda a impressionante matéria visual e sonora que entra em correspondência com as explosões, o estilhaçamento, as infinitas combinações de imagens e de sons vindos de toda a história do cinema e das artes; a extraordinária emoção que nasce desta galáxia de possíveis mesclas de uns aos outros. Com as *História(s) do cinema*, chegamos ao ponto culminante daquela contaminação absoluta pelo vírus da videoescrita, muito além de tudo que víamos até então.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> VASCONCELOS. *Jean-Luc Godard*, p. 190.

<sup>223</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 41.

<sup>224</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 286.

Como discute Philippe Dubois, em *Cinema, vídeo, Godard*, a atividade de escrita – em todos os seus estados – está presente na obra videográfica de Godard, sendo ele um dos raros cineastas em que as relações entre texto e filme, imagem e escrita, cinema e literatura estão “fundamentalmente no coração, ao mesmo tempo, de seu trabalho, de seu modo de pensamento e de suas obras (nele, estas instâncias formam um só bloco)”<sup>225</sup>.

Selecionamos duas cenas de escrita em que Godard utiliza a máquina de escrever (Figura 33), sendo a primeira cena referente ao momento citado por Philippe Dubois, isto é, em que o cineasta, com a máquina, confere ritmo sincopado à montagem; e a segunda cena evidencia o movimento das mãos do cineasta em constante uso da máquina, o que configura a atividade de escrita em *performance*.

Figura 33 – Godard usando a máquina de escrever



Fonte: GODARD. *Histoire(s) du cinéma* – 1988-1998 (videogramas do filme).

Nessas imagens, o cineasta faz parte de uma longa tradição iconográfica de representação de escritores, no interior da qual o escritor aparece em uma “cena de escrita”, como indica Terezinha Elisabeth, em “Livro e cinema: representações de práticas relativas ao livro na imagem cinematográfica”. Em seu artigo, a pesquisadora

---

<sup>225</sup> DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 260. Ao explicitar que tais instâncias formam um só bloco, Philippe Dubois refere-se ao seguinte relato de Godard: “se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco” (*Cahiers du cinéma*, n. 138, dez. 1962, especial *Nouvelle Vague*. Republicado em *J.L. Godard par J.L. Godard*, Paris: Cahiers du cinéma, 1985, p. 215.)

analisa as representações de escritores e leitores no cinema, discutindo os estereótipos e refletindo sobre a maneira como tais generalizações em torno da imagem do livro alimentam o imaginário sobre esse tema. A autora indica que o cinema inventa tipos, clichês e estereótipos, não oferecendo apenas o reflexo do mundo, mas criando, também, projeções e aspirações do espírito humano. Desse modo, essas construções, que fortalecem discursos e transformam culturas, são utilizadas por distintos filmes, sendo possível, conforme aponta a pesquisadora, “perceber núcleos ou estruturas comuns que compõem tanto a memória daquele tema ou gênero, quanto a memória de personagens, cenas ou sequências”<sup>226</sup>.

No que se refere ao universo do livro no cinema, Terezinha Elisabeth analisa, por meio da análise de filmes, questões sobre a importância do cinema enquanto forma legítima de conhecimento. A autora, a partir de análise de filmes, aborda questões sobre a importância do cinema como forma/produção de conhecimento e, com isso, promove o estudo em torno do livro em diversos âmbitos, inclusive sobre a figura do escritor. As questões sistematizadas, de acordo com a pesquisadora, convertem-se em “portas de entrada”<sup>227</sup> para uma lista de filmes que, em níveis diferenciados, abordam o universo do livro. A maior ou menor frequência de cenas produzidas do universo livresco em distintos países e épocas permitiu delinear temas recorrentes, defini-los e esboçar os estereótipos de personagens nas situações em que há livros. O processo criativo da escrita é um tema recorrente em filmes, conforme aponta Terezinha Elisabeth, e é também frequente, como constatamos, em *Histoire(s)*. O ato de escrita de Godard, bem como o de leitura, evidenciam o processo de criação cinematográfica da própria série, que visa a refletir sobre o cinema, como sabemos e discutimos no primeiro capítulo desta dissertação, relacionando-o com a literatura e as outras artes desde os primórdios do cinema.

Ao analisar a representação cinematográfica de escritores nos filmes *Mistérios e Paixões*, de David Cronenberg, *Barton Fink*, de Joel Coen e Ethan Coen, *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, *Contos Proibidos do Marquês de Sade*, de Philip Kaufman, Terezinha Elisabeth verifica que são comuns filmes que mostram as nuances do processo criativo. Em *Barton Fink*, a autora analisa a dificuldade e o bloqueio do personagem Barton de se concentrar e escrever um roteiro encomendado a ele por um estúdio de Hollywood. A *performance* do processo criativo de escrita como um trabalho que

---

<sup>226</sup> SILVA. Livro e cinema, p. 94.

<sup>227</sup> SILVA. Livro e cinema, p. 94.

demanda tempo e reflexão se concretiza em *Histoire(s)*, no momento em que Godard usa sua máquina de escrever, em meio ao ato de leitura, concentra-se e reflete em sua atividade criativa, olhando para frente, para fora do filme, em direção ao espectador e, em seguida, para o livro e a máquina. Maurício Salles, em *Jean-Luc Godard: História(s) da literatura*, afirma que o cineasta datilografa as impressões despertadas pela literatura, enquanto pensa sobre o século passado e o cinema. De fato, *Histoire(s)* coloca em cena os longos momentos de meditação de Godard, marcados pelas práticas de leitura e escrita que, por sua vez, são representadas como superfície para todo tipo de imagem que atravessa, simultaneamente, a mente do autor e a visão do espectador.

Os aspectos performáticos nas cenas de escrita, em que Godard lê e digita enquanto são projetados filmes, configuram um gesto duplo, que significa dois modos de enunciação: a narração verbal e a “mostração”, conforme o pesquisador Mahomed Bamba discute em “Jogo de letras na tela: as marcas gráficas da enunciação em *Histoire(s)* du cinéma”<sup>228</sup>. Na cena 25, em que o cineasta acomoda o papel na máquina de escrever, há a delimitação de um lugar de enunciação. Em seguida, quando surge o microfone, posicionado diante do cineasta, mostra-se o dispositivo cinematográfico, rasgando uma parte do véu da transparência da narrativa<sup>229</sup>, fazendo com que, conforme Bamba, o filme aponte para o seu próprio discurso, referenciando a figura de enunciação cinematográfica na sua modalidade reflexiva.

O gesto de oscilação entre dizer e mostrar as histórias do cinema é evidenciado em *Histoire(s)*, como discutido por Mahomed Bamba, a partir da cuidadosa *mise-en-scène* de um dos principais dispositivos enunciativos do filme: a máquina de escrever e o livro. De maneira semelhante ao pensamento de Terezinha Elisabeth, Mahomed Bamba reflete sobre o que o espectador espera ver na figura de um escritor no cinema. Nesse caso, Bamba diz que o espectador vê a máquina de escrever como signo de escrita, enquanto Terezinha Elisabeth identifica os clichês e estereótipos da figura de escritor no cinema.

A leitura e a escrita encenadas em *Histoire(s)* nos mostram o envolvimento de heterogêneas atividades que perpassam o livro. A série envolve os ingredientes da própria linguagem cinematográfica (imagens, palavras, falas, escritas, sons, músicas) juntamente com os livros consultados pelo cineasta, recuperando cenas de leitura

---

<sup>228</sup> BAMBA. Jogo de letras na tela, p. 153.

<sup>229</sup> Segundo Christian Metz, mostrar o dispositivo ou parte de um dispositivo do cinema é uma maneira de rasgar o véu da transparência narrativa.

inscritas na ampla historiografia do livro, valendo-se de estereótipos de escrita reforçados e criados em filmes de distintas épocas e lugares. Os traços dessa representação reafirmam o apelo tátil latente na série, por meio dos enquadramentos das mãos em processo de leitura, mãos estas que manuseiam livros e páginas durante o gesto de escrita. Nesse sentido, é possível compreender como o cinema de Godard passa pelo livro, assim como pondera Michel Frodon.

As cenas livrescas em *Histoire(s)*, como analisamos, são permeadas por citações literárias. As referências literárias são feitas a partir da leitura performática dos atores (Godard, Julie Delpy, dentre outros), por meio de imagens que mostram filmes adaptados da literatura (como discutimos na seção anterior) e cenas em que é possível ver ou ler as capas de livros literários, livros estes que são encontrados em distintos lugares – na biblioteca, no quarto, na banheira, na mesa e, principalmente, nas mãos dos leitores. São exatamente as cenas livrescas que, quando transpostas da série videográfica para o livro da coleção Blanche da Gallimard, possibilitam uma metalinguagem diferenciada: um livro sobre cinemas e livros. São essas cenas livrescas, em conjunto com as citações e os jogos de escritas, que evidenciam o caráter literário de *Histoire(s)*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os termos literatura(s), livro(s) e cinema(s) – que já aparecem no título deste trabalho em uma clara tentativa de paralelismo com o título da obra à qual nos dedicamos – revelam nossa busca por discutir algumas das dimensões e dos espaços ocupados pelo livro, como objeto material e ferramenta conceitual, em *Histoire(s) du cinéma*. O livro parece assumir uma dimensão “tradutória” da poética visual do cineasta, apresentado como um duplo que dá a ver aquilo que a linguagem cinematográfica não é capaz de comunicar. Para além, e talvez aquém, dos modos de fazer cinema encarnados exemplarmente nessa obra do cineasta, o livro também se desdobra em personagem insistente que habita os espaços ficcionais construídos por Godard. *Histoire(s)* se constitui através do uso incessante do livro, que é colocado em cena para ser, em seguida, transposto novamente em livro.

A nossa abordagem buscou desenvolver uma leitura intermediática da obra de Godard, evidenciando as combinações de mídias, as referências literárias, o sistema de citação, a presença persistente do livro e a complexa transposição da série videográfica para a série bibliográfica publicada pela editora Gallimard. No interior desse universo livresco, que permeia o cinema-livro e o livro-cinema, essa obra dupla nos levou à construção de análises que recorreram às discussões sobre as relações entre literatura e cinema, escrita e imagem, montagem e edição, enfim, objetos que compõem e atravessam diferentes espaços do conhecimento, mas que permeiam a figura ressaltada nesta pesquisa: o livro.

A multiplicidade de temas e objetos que circundam esse objeto da cultura escrita no interior da obra nos levou a observar a relação orgânica que o cineasta estabelece com os universos da escrita e da leitura. Considerando essa relação, o livro-cinema de Godard não pode ser tratado apenas do ponto de vista da adaptação, da simples transferência de conteúdo ou ainda das relações meramente capitalistas que envolvem as companhias editoriais e cinematográficas, mas apresenta-se, antes, como superfície e forma que traduz o pensamento do cineasta, revelando a dimensão criativa do “fazer com as mãos” e do “fazer e pensar cinema” de Godard. Nesse sentido, ao estudar a transposição midiática – da tela para a página – e os aspectos formais e técnicos do livro, reconhecemos que as duas obras, que se fazem uma, reforçam as “dualidades disjuntivas” do fazer cinematográfico de Godard.

Como discutimos em relação aos aspectos que envolvem a versão editorial da obra, a edição transforma a palavra falada em verso; a imagem etérea projetada em imagem palpável sobre a página, possibilitando outros modos de apropriação da obra. Além desses elementos estruturados pela chave da oposição, a obra impressa revela o caráter escritural e expressivo do trabalho editorial, ao se revelar imagens e aproximações que o filme não tinha colocado em evidência. Ainda deste ponto de vista, acreditamos que a noção de “dualidades disjuntivas”, no cerne da obra godardiana, lançou luz sobre o processo de transposição cinema-livro, no que diz respeito sobretudo à organização das inúmeras referências cinematográficas utilizadas por Godard, *autorizadas* e *desautorizadas*, de forma livre, na série, e que no livro são, finalmente, disponibilizadas no final de cada volume.

De fato, o mundo editorial – com suas imposições técnicas, jurídicas (da ordem da autoria) e mercadológicas – ainda não encontrou espaço efetivo no universo da teoria literária e do cinema. Como afirma Roger Chartier, em seu livro *A mão do autor e a mente do editor*, os modos de produção do impresso são negligenciados pelas instâncias que insistem em separar os modos de fazer dos modos de pensar. Nessa perspectiva, a obra de Godard aparece como um constante fazer (das mãos e do pensamento); e, não se escondendo por detrás da forma da “obra acabada”, anuncia-se como processo que pode caber, inclusive, em um livro. Dessa forma, acreditamos que o presente trabalho contribuiu para uma reflexão capaz de unir textualidade, visualidade e materialidade; literatura, edição e cinema.

Para além dessas questões, a escrita e a leitura sempre ocuparam espaço fundamental no percurso de Godard que, inclusive, colaborou com a *Gazette du Cinéma* e depois com a *Cahiers du Cinéma*, em 1952, antes da sua produção de longas metragens, que teve início em 1960, com *À bout de souffle*. No seu *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, o cineasta equipara os estatutos da escrita e do cinema e afirma que escrever crítica era uma forma de fazer cinema, e fazer filmes era um meio de escrever críticas. De fato, esses universos de escrita e leitura estão presentes em sua obra sob a forma de citações, nas cenas em que ele usa sua máquina de escrever, na valorização de aspectos concretos da palavra, chamando atenção para o seu caráter visual, nas “experimentações dos possíveis da linguagem”, no espaço da biblioteca como palco do cinema e, como não poderia deixar de ser, sob a forma da materialidade e representação imagética dos livros.

Do ponto de vista da multiplicidade de espaços midiáticos manejados pelo cineasta, o lançamento do filme *Histoire(s)* e do livro-cinema reforça, portanto, a igualdade dos estatutos simbólicos das artes promulgada pelo cineasta-escritor-leitor-editor que faz da página, da tela e da suposta fixidez do impresso um movimento que, no correr das páginas, desestabiliza a temporalidade ininterrupta do cinema no momento da apropriação da obra. Inclusive, Philippe Dubois<sup>230</sup> insiste sobre a dimensão horizontal dos diferentes modos de aparição da imagem em movimento, afirmando que o cinema de Godard não se funda na especificidade de uma linguagem puramente cinematográfica, mas aparece antes como uma forma de visibilização do pensamento pelo vídeo, uma forma que pensa e, completamos aqui, forma que pode se dar também, e de maneira privilegiada, sob a página de um livro.

Neste contexto de combinações de mídias e referências na série, na qual focalizamos a presença do livro, compreendemos que a complexa transposição midiática cinema-livro evidenciou elementos latentes no vídeo que poderiam passar despercebidos pelo espectador, devido à velocidade das imagens, dos sons e das palavras que atravessam *Histoire(s)*. Estudar os modos de transposição da tela para o livro, ou seja, da bidimensionalidade da tela em movimento para a tridimensionalidade em ação do livro (no ato da leitura), pareceu-nos, tanto na perspectiva da teoria literária quanto na perspectiva dos estudos editoriais e intermediários, uma questão relevante a ser desenvolvida em torno de uma obra que, apesar da sua fortuna crítica, ainda não havia incitado um trabalho específico sobre a questão da transposição cinema-livro.

Essas reflexões iniciais trazidas nesta dissertação nos levaram, inclusive, a fazer perguntas que não conseguimos responder diante de variadas tentativas, como: De que forma se deu o projeto editorial do livro *Histoire(s)*? Quem foram os editores responsáveis pela sua construção? De onde vêm as imagens que se diferenciam das imagens da série? Por que a coleção Blanche possibilitou a presença de imagem na capa e na contracapa do livro *Histoire(s)*, “flexibilizando” sua identidade formal? Quais outras relações envolvem a Gallimard e a Gaumont?

Diante desse universo de possibilidades, pensamos que esta pesquisa contribuiu, ainda que de forma tateante, para uma reflexão capaz de unir textualidade, visualidade e materialidade, além de discutir as maneiras como o livro, a escrita e a literatura são

---

<sup>230</sup> DUBOIS. *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain*.

representados na série. Acreditamos que a pesquisa pôde promover reflexões acerca da transposição midiática do filme para o livro, incitando novas perspectivas de análises que contribuem para os estudos comparativos de literatura, cinema e edição. No interior dessa dimensão expandida da linguagem cinematográfica, o livro-cinema que se apresenta como um objeto complexo de reflexão teórica revelou e ressaltou um universo de combinações e referências de um cineasta que se vale, dentre muitos elementos, de literatura(s), livro(s) e cinema(s).

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho. In: ARAÚJO SILVA, Mateus. *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*, [S.l: s.n.], 2015. p. 29-44.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- ARAÚJO, Karin Bakke de. Fuga fúnebre, de Paul Celan. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 11, p. 281-288. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49500/53585>. Acesso em: 22 jul.2020.
- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*. Paris: L'Écran français, 1948.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume, 2004.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAISHANSKI, Jacqueline. Entre les deux guerres: La Nouvelle Revue Française. *French Review*, v. 77, n. 3, p. 515-525, feb. 2004.
- BÁEZ, Fernando. *Los primeros libros de la humanidad*. El mundo antes de la imprenta y el libro electrónico. Madrid: Fórcola ediciones, 2013.
- BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. São Paulo: Nova fronteira, 2012.
- BAMBA, Mahomed. Jogo de letras na tela: as marcas gráficas da enunciação em Histoire(s) du cinéma. In: SERAFIM, José Francisco (Org.). *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do Cinema*. Bahia: EDUFBA, 2011. p. 153-182.
- BARED, Robert. *Le livre dans la peinture*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2015.
- BARTHES, Roland. O espírito da letra. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 93-96.
- BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. *Inéditos I*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 174-255.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAVČAR, Evgen; TESSLER, Elida; BANDEIRA, João. *Evgen Bavčar: Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (Org.) *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

BONNAUD, Frédéric.; VIVIA, Arnaud. Jean-Luc Godard: Historie(s) du cinéma. *Les Inrockuptibles*. Disponível em: <https://www.lesinrocks.com/1998/10/21/cinema/actualite-cinema/jean-luc-godard-histoires-du-cinema-11230570/>. Acesso em: 03 out. 2018.

BRAGANÇA, Aníbal; PINTO, Virgílio Noya. *Eros pedagógico: a função editor e a função autor*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2014.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CASA NOVA, Vera. Fricções. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 8, p. 72-76, 2001.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. Les modèles de lecture des temps modernes. *L'Aventure du livre*. Disponível em: <http://classes.bnf.fr/livre/arret/auteur-lecteur/lecture/06.htm>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CHANTEREAU, Anne-Marie; LEMAÎTRE, Renée. *Drôles de bibliothèques: le thème de la bibliothèque dans la littérature et cinema: Les affinités électives (Cinéma/ Arts Visuels)*. Paris: Armand Colin, 2012.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora da UnB, 1994.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*. São Paulo: Unesp, 2007.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 77-105.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski *et al.* Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 39-56.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade. Revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, v. 2. n. 2. p. 37-55, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/lis/issue/view/16>. Acesso em: 20 out. 2018.

- CLÜVER, Claus. Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 6, p. 11-41, 2006.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 9-22, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORTE-REAL. *La Nouvelle Revue Française*. Chiado Books, 2016.
- COUTINHO, Mario Alves (org.). *Godard, cinema, literatura* (entrevistas). Belo Horizonte: Crisálida, 2013.
- COUTINHO, Mario Alves. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-76SPF7/1/escrever\\_com\\_a\\_camera\\_completo1.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-76SPF7/1/escrever_com_a_camera_completo1.pdf). Acesso em: 02 out. 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 205-225.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pasados citados por Jean-Luc Godard: el ojo de la Historia*, 5. Traducción Mariel Marinque y Hernán Marturet. Cantrabia: Shangrilla Ediciones, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN. Imagem-montagem ou imagem-mentira. In: DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Caxopo. Lisboa: KKYM, 2012. p. 155-190.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DISCEPOLO, Thierry. *La Traición de los Editores*. Trama Editorial, 2013.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now, 2011.
- ECO, Umberto. Cinema e Literatura – A Estrutura do Enredo. In: ECO, Umberto. *A definição de Arte*. Tradução de José Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1981. p. 189-195.
- EISENSTEIN, Sergei. Métodos de montagem. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 79-89.

FEVRY, Sébastien. La Novellisation des films de mémoire. Trace du Film, Trace de l'histoire. In: BAETENS, Jan; LITS, Marc (Ed.). *La Novellisation. Du film au livre / Novelization. From film to novel*. Leuven: Leuven University Press, 2004. p. 177-190.

FONSECA, Jair Tadeu da. Prefácio: Godard e as máquinas do mundo. In: VASCONCELOS, Maurício Salles. *Jean-Luc Godard: História(s) da literatura*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015. p. 7-14.

FRODON, Jean-Michel. In: COUTINHO, Mario Alves (org.). *Godard, cinema, literatura (entrevistas)*. Belo Horizonte: Crisálida, 2013.

GALLIMARD, Antoine. Antoine Gallimard, l'indépendant. *Le Figaro*, abr. 2007. Entrevista concedida a Sébastien Lapaquetual. Disponível em: [http://www.lefigaro.fr/livres/2007/08/04/03005-20070804ARTFIG90850-antoine\\_gallimard\\_1\\_independant.php](http://www.lefigaro.fr/livres/2007/08/04/03005-20070804ARTFIG90850-antoine_gallimard_1_independant.php). Acesso em: 10 jun. 2020

GEADA, Eduardo (Org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

GERVAISEAU, Henri. *Limiares*. Histoire(s) du cinéma. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65633/68248>. Acesso em: 03 out. 2018.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Les cahiers du cinéma/Editions de l'étoile, 1985.

GRAFTON, Anthony. *La page de l'Antiquité à l'ère numérique: histoires, usages et esthétiques*. Paris: Louvre Éditions, 2012.

GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 8, p. 9-12, 2001.

HATTNER, Álvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e suas adaptações para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, p. 145-155, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/Pav3se>. Acesso em: 03 out. 2018.

HAUSER, Arnold. A era do filme. In: HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p. 1115-1151.

HIROSHIMAMON Amour. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon, Sacha Kamenka, Takeo Shirakawa, Argos Films. Intérpretes: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson. Roteiro e Diálogos: Marguerite Duras. Arte Vídeo /Argos Films, 1959. (91 min), son., P&B, 2 DVD, 2004.

HISTORIE(S) du cinéma. Direção: Jean-Luc Godard. França: Canal+, Lasept; France 3; Gaumont; JLG Films; Centre National de la Cinématographie; Télévision Suisse-Romande; Vega Film, 1998, vídeo, tome 1: Toutes les histoires (50 min.)/Une histoire seule (41 min.). Tome 2: Seul le cinéma (26 min.)/Fatale Beauté (27 min.). Tome 3: La monnaie de l'absolu

(26 min.)/Une vague nouvelle (26 min.). Tome 4: Le contrôle de l'univers (27 min.)/Les signes parmi nous (36 min.), son., color., legendado.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Poética*. 1987. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4271587/mod\\_resource/content/1/JAKOBSON%2C%20Roman.%20Linguistica%20e%20po%C3%A9tica.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4271587/mod_resource/content/1/JAKOBSON%2C%20Roman.%20Linguistica%20e%20po%C3%A9tica.pdf). Acesso em: 10 maio 2019.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. *O Livro das Mil e uma Noites Dilemas e opções de uma tradução*. Disponível em: [https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34555/1/Veredas8\\_artigo20.pdf](https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34555/1/Veredas8_artigo20.pdf). Acesso em: 21 jul. 2020.

JULES e Jim – Uma Mulher para Dois Produção: Diretor: François Truffaut Com: Henri Serre, Oskar Werner, Jeanne Moreau. França, 1961, 105 min.

KRAUSS, Rosalind. Quando falham as palavras. In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 205-215.

KALEGARI, Gabriel. *O efeito Kuleshov e a consciência intencional*. Disponível em: <https://revistamoviemnet.net/o-efeito-kuleshov-e-a-consci%C3%Aancia-intencional-c2bf78ca52bd>. Acesso em: 21 jul. 2020.

LE LIVRE D'IMAGE. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Fabrice Aragno, Mitra Farahani. Roteiro: Jean-Luc Godard. Digital, 2018. (84 min.).

MACIEL, Maria Esther; SEDLMAYER, Sabrina (Org.). *Textos a flor da tela: relação entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica, Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. São Paulo: Papirus, 2012.

McKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the sociology of texts*. London: The British Library, 1986.

MELOT, Michel. *Livro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MITTERAND, Henri. *100 filmes: da literatura para o cinema*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*, Belo Horizonte, v.14, jul.-dez. 2006.

O ANO passado em Marienbad (L'Année dernière à Marienbad). Título em inglês: Last Year at Marienbad. Diretor: Alain Resnais. França. Roteiro de Alain Robbe-Grillet. Cocinor, 1961. (93 min), P&B.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de prosa e cinema de poesia. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella, 1986. p. 101-107.

PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. Campinas: Joaquin Mortiz, 1975.

PETHŐ, Ágnes. Intermediality in Film: a Historiography of Methodologies. *Film and Media Studies*, n. 2, p. 39-72, 2010.

PETHŐ, Ágnes. Jean-Luc Godard's Passages from the Photo-Graphic to the Post-Cinematic. In: PETHŐ, Ágnes. *Film in the Post-Media Age*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 81-124.

PETHŐ, Ágnes. The Screen is a Blank Page: Jean-Luc Godard's Word and Image Plays. In: PETHŐ, Ágnes. *Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008. p. 159-186.

PETRUCCI, Armando. *La Scrittura. Ideología e rappresentazione*. Turin: Einaudi, 1986.

PIC, Muriel. *As desordens da biblioteca*. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. São Paulo: Relicário, 2015.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira. (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. v. 1. p. 15-45.

RAMOS. *O novo Godard*. Disponível em: <https://bit.ly/3eZfS05>. Acesso em: 10 jun. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *La Palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

RIMBAUD, Arthur. *O barco bêbado*. Tradução de Afonso Henriques Neto. São Paulo: Ibis Libris, 2015.

SCHNEIDER, Michel. Um texto sob o outro: o palimpsesto. In: *Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Editora UNICAMP, 1990. p.71-79.

SERAFIM, José Francisco (Org.). *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do Cinema*. Bahia: SciELO – EDUFBA, 2011.

SILVA, Terezinha Elisabeth da. Livro e cinema: representação de práticas relativas ao livro na imagem cinematográfica. *Inf.&Soc.: Est., João Pessoa*, v.16, n. 2, p. 91-106, jul.-dez. 2006.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

STAM, Robert. Modernismo, adaptação e a Nouvelle Vague Francesa. In: STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 329-389.

STAM, Robert; RAENGO, Alexandra. *Literature and film*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

SCEMAMA, Celine. Para onde vai Godard.... Na companhia de Orfeu, de Virgílio, e do anjo da História, um olhar para o passado. SERAFIM, José Francisco (Org.). *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do Cinema*. Bahia: EDUFBA, 2011. p. 21-90.

SCEMAMA, Celine. *La partition des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. Disponível em: <https://bit.ly/3fbLtMt>. Acesso em: 20 jan. 2020.

THOMPSON, John. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TRUFFAUT, François. “Uma certa tendência do cinema francês”. In: TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 257-276.

TURIM, Maureen. Three-Way Mirroring in *Vivre sa vie*. In: CONLEY, Tom; KLINE, T. Jefferson (Org.). *A Companion to Jean-Luc Godard*. New Jersey: Wiley Blackwell, 2014. p. 92-107.

VALÉRY, Paul. L'enseignement de la poétique au Collège de France (1936). Variété K (1944), Oeuvres. Paris: Gallimard, 1938.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Jean-Luc Godard: História(s) da literatura*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015.

VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p45-57>. Acesso em: 20 jul. 2019.

VIEIRA, André Soares. Do filme ao romance: aspectos do processo de adaptação romaneada. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 144-156, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/156>. Acesso em: 04 ago. 2018.

VIEIRA, André Soares. Literatura e roteiro: leitor ou espectador?. *Revista34*, Brasília, n. 34, p. 55-71, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11940/7354>. Acesso em: 08 ago. 2018.

WITT, Michel. *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*. Indianapolis: Indiana University Press, Bloomington, 2013.

ZAVALA, Lauro. Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.