

O entre das imagens e a gagueira na linguagem dos ensaios  
fílmicos de Godard<sup>1</sup>

The between images and stuttering in the language of Godard's  
film essays

El entre imágenes y tartamudeo en el lenguaje de los ensayos  
fílmicos de Godard

Patrick Cavalcante  
patrickcavalcante7@hotmail.com

Valéria Amim  
vamim@uesc.br

#### Resumo

Ao relacionarmos as áreas do cinema, da literatura e da filosofia, buscamos analisar as relações de proximidade entre os gêneros do ensaio literário e do filme-ensaio na cinevideografia de Jean-Luc Godard. Justificamos a importância deste trabalho por nele tratarmos de um gênero recente nas discussões sobre a arte cinematográfica. No decorrer da pesquisa, identificamos que uma filosofia filmada está ligada à ideia de conceitos-imagem; que a literatura e a filosofia estão ligadas entre si pela busca da expressão da ausência do real; e que o cinema e a literatura se bifurcam nas relações entre o verbal e o visual através do legado literário do ensaio na forma cinevideográfica do filme-ensaio – um tipo de gênero aberto, híbrido e indefinível, cuja relevância filosófico-política reside na possibilidade de abarcar o novo. Nesse enxame de relações, ao tentar devolver às imagens sua forma plena de apresentação, Godard caminha no sentido de promover o estatuto da imagem fílmica enquanto uma forma própria de pensamento, apresentando uma escrita com imagens livres, múltiplas, fragmentárias, esboçadas em seu método de gaguejar na linguagem como um estrangeiro em sua própria língua. Assim como o escritor ensaísta opera com recortes múltiplos da realidade, Godard opera com fragmentos de materiais diversos, como trechos de outros filmes, imagens eletrônicas, de arquivo de vídeo, de áudio, colagens de frases, fotografias, pinturas, e tudo isso visto num emaranhado de imagens e sons dentro de breves minutos diante da tela.

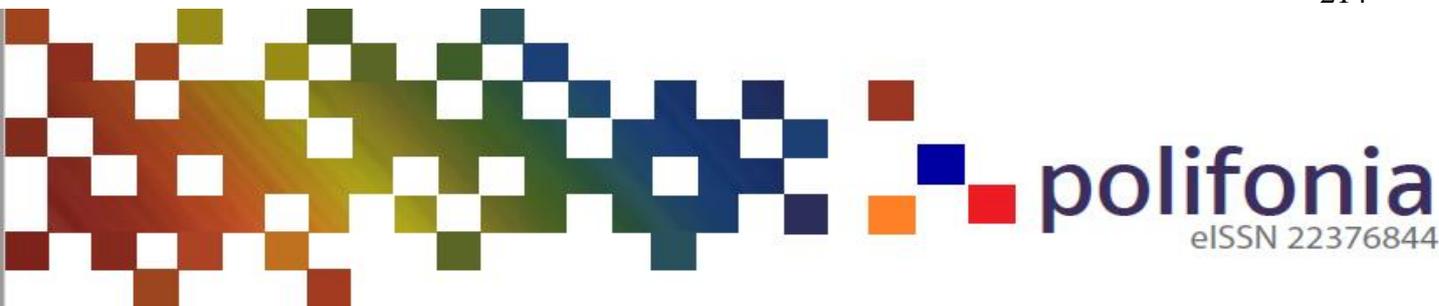
**Palavras-chave:** Estética, Filme-ensaio, Jean-Luc Godard.

#### Abstract

By relating the areas of cinema, literature and philosophy, we seek to analyze the proximity relationships between the genres of literary essay and film essay in the cinevideography of Jean-Luc Godard. We justify

---

<sup>1</sup> Este artigo foi resultado da Ação “O filme-ensaio e os conceitos-imagem” do Projeto de Iniciação Científica Voluntária “O ensaístico no cinema: uma investigação filosófico-literária da presença de conceitos-imagem em obras audiovisuais do gênero filme-ensaio”, desenvolvido no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz, por ambos os autores deste trabalho, entre os anos de 2019 e 2020.



the importance of this work because it is a recent genre in the discussions about film art. In the course of the research, we identified that a filmed philosophy is linked to the idea of image concepts; that literature and philosophy are linked to each other by the search for the expression of the absence of the real; and that cinema and literature fork in the relations between the verbal and the visual through the literary legacy of the essay in the cinevideographic form of the film essay – a type of open, hybrid and indefinable genre, whose philosophical-political relevance lies in the possibility of encompassing the new. In this swarm of relationships, while trying to return to images its full form of presentation, Godard walks towards promoting the status of the filmic image as a proper form of thought, presenting a writing with free, multiple, fragmentary images, outlined in his method of stuttering in language like a foreigner in his own language. Just as the essayist works with multiple clippings of reality, Godard operates with fragments of various materials, such as excerpts from other films, electronic images, video archive, audio, phrase collages, photographs, paintings, and all seen in a tangle of images and sounds within brief minutes before the screen.

**Keywords:** Aesthetics, Film Essay, Jean-Luc Godard.

### Resumen

Mediante la relación de las áreas del cine, la literatura y la filosofía, buscamos analizar las relaciones de proximidad entre los géneros ensayo literario y ensayo fílmico en la videografía del cine de Jean-Luc Godard. Justificamos la importancia de esta obra porque es un género reciente en las discusiones sobre el arte cinematográfico. En el curso de la investigación, identificamos que una filosofía filmada está vinculada a la idea de conceptos de imagen; que la literatura y la filosofía están vinculadas entre sí por la búsqueda de la expresión de la ausencia de lo real; y que el cine y la literatura se bifurcan en las relaciones entre el verbal y el visual a través del legado literario del ensayo en la forma cine videográfica del ensayo fílmico – un tipo de género abierto, híbrido e indefinible, cuya relevancia filosófica política reside en la posibilidad de abarcar el nuevo. En este enjambre de relaciones, mientras intenta devolver a las imágenes su forma completa de presentación, Godard camina hacia la promoción del estatus de la imagen fílmica como una forma adecuada de pensamiento, presentando una escritura con imágenes libres, múltiples y fragmentarias, esbozadas en su método de tartamudeo en el lenguaje como un extranjero en su propio idioma. Así como el ensayista trabaja con múltiples recortes de la realidad, Godard opera con fragmentos de diversos materiales, tales como extractos de otras películas, imágenes electrónicas, archivo de vídeo, audio, collages de frases, fotografías, pinturas, y todo ello visto en una maraña de imágenes y sonidos en breves minutos frente a la pantalla.

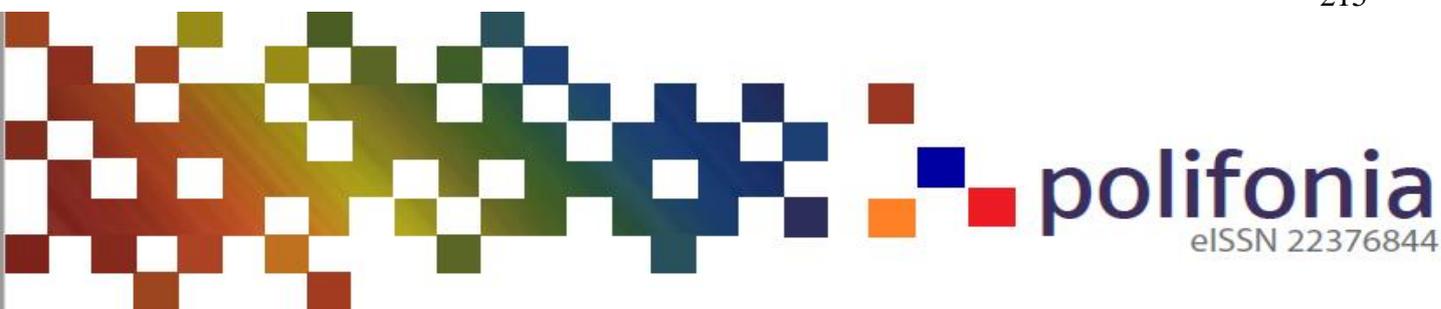
**Palabras clave:** Estética, Ensayo Fílmico, Jean-Luc Godard.

“A verdadeira condição do homem é pensar com as mãos”  
 “Vá buscar os livros, vamos dar uma olhada”  
 (Jean-Luc Godard, *Le Livre d’image*)<sup>2</sup>

## 1. Introdução

O objetivo deste trabalho é relacionar os campos do cinema, da literatura e da filosofia por meio do legado literário do ensaio para com a cinematografia de gênero

<sup>2</sup> Tradução do título da obra no Brasil: *Imagem e Palavra*.



ensaístico. Nesse sentido, analisamos a filmografia do realizador franco-suíço Jean-Luc Godard, mais precisamente a partir dos filmes que se seguem ao terceiro momento do diretor, o dos anos 1980 em diante, não obstante remetendo-nos a trabalhos anteriores como *Le gai savoir* [A Gaia Ciência] (1968-1969), filme experimental que marcou o seu rompimento com a vanguarda artística da *Nouvelle Vague*.<sup>3</sup>

Entender esse legado literário é de suma importância para refletirmos sobre a forma do filme-ensaio, uma vez que se trata de um gênero recente nas discussões sobre a arte cinematográfica, cujo primeiro estudo extenso data de 2009, embora nos idos dos anos 1990 o termo ainda fosse enigmático.

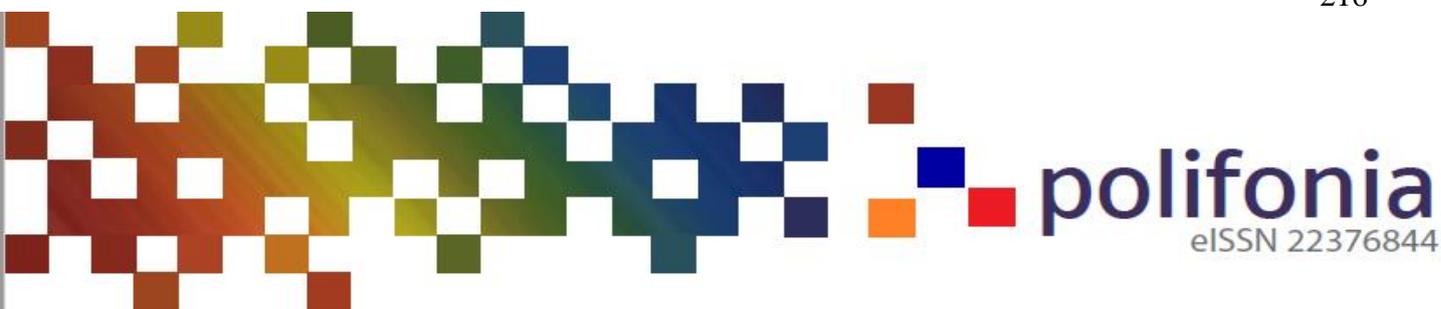
O filme-ensaio é um tipo de gênero aberto, híbrido e indefinível, que tem sua origem nos ensaios literários, filosóficos e fotográficos e focaliza, segundo o estudioso do filme-ensaio Timothy Corrigan, “(...) questões centrais na relação historicamente variada e multidimensional entre o cinema e a literatura” (CORRIGAN, 2015, p. 10). Ainda, segundo o autor, o legado literário do ensaio amplia o campo desse intercâmbio e ilumina um envolvimento único entre o verbal e o visual, questão central nas reflexões de Godard, que primou, ao longo do escopo de suas obras, pelo estatuto da imagem fílmica como uma forma própria de pensamento – conforme afirmou Deleuze (1992): o cineasta fez o cinema pensar tão eloquentemente quanto os filósofos ao se utilizarem da escrita verbal.

## 2. Diálogos entre cinema, filosofia e literatura

O cinema pensa. Endossou exaustivamente o filósofo argentino Júlio Cabrera (2006) no seu livro que levou este título, para o qual, a ideia de uma filosofia filmada está intimamente ligada à ideia de conceitos-imagem. Segundo o autor, diferentemente da filosofia, o cinema não renega os afetos quando da tentativa de apreensão da realidade,

---

<sup>3</sup> Movimento de vanguarda artística do cinema francês da virada da década de 1950 para 1960, cujos filmes rejeitavam o cinema de estúdio e as regras narrativas pregadas pelo cinema de Hollywood. Seus precursores foram Claude Chabrol (*Le Beau Serge* – 1958), o próprio Jean-Luc Godard (*Acossado* – 1959) e François Truffaut (*Os incompreendidos* – 1959).



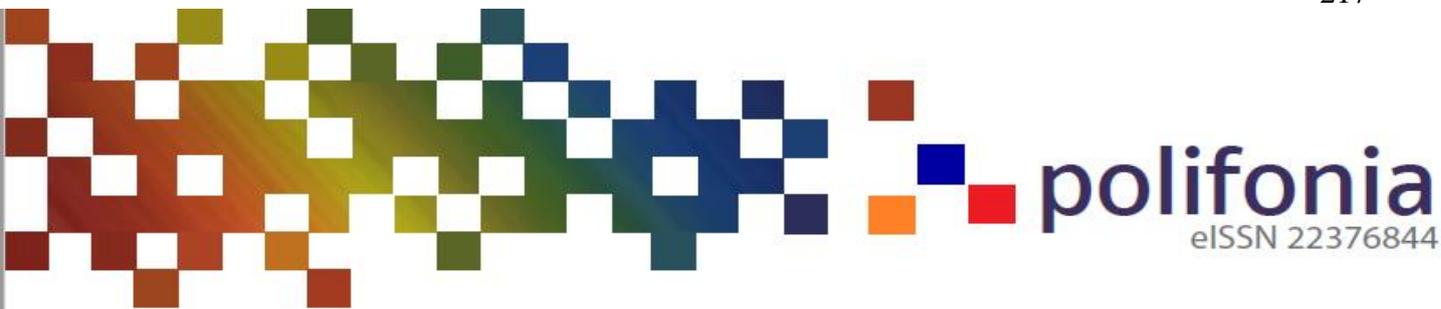
embora isto ocorra, também, dentro do processo de pensar dos filósofos, pois o intelecto se utiliza do material sensível disponível, interagindo com ele, para operar a sua própria organização, isto é, todo o material sensível-afetivo forma uma espécie de guia para o intelecto na formação dos conceitos, gerando um processo relacional cunhado por Cabrera de “logopatia”: a relação de interdependência do *logos* e do *pathos* na formação do pensamento.

“Entre a palavra que enuncia e a realidade que ela quer apreender, sempre haverá um abismo que ela pode, sim, atravessar (Blanchot), mas nunca abolir” (GAGNEBIN, 2006, p. 209), é como termina Jeanne Marie Gagnebin o seu texto sobre as formas literárias da filosofia, remetendo-se à figura da ausência do real como o lugar de encontro entre a filosofia e a literatura, um abismo que o ensaio certamente procurou atravessar, considerando que se trata de uma forma de reflexão preocupada com a “apresentação” do pensamento, o que, de alguma maneira, lhe confere o atributo literário.

Segundo o filósofo Theodor Adorno (2008), o ensaio trabalha enfaticamente na forma de exposição, e nisso, ele não deduz nada, sua relativização é inerente à sua forma, sua essência é a descontinuidade. Esse atributo literário do ensaio, somado a inclusão da subjetividade e a liberdade do pensamento será considerado tanto pela filosofia quanto pela ciência, aspectos suficientes para rejeitá-lo. Por outro lado, a literatura também o faz em decorrência de sua busca pela verdade, o que, conseqüentemente, o faz invocar uma “certa racionalização da *démarche*”. Isso o leva a ser tratado por muitos pensadores como um “(...) ‘caso fronteiro’, no qual se podem encontrar problemas de análise estética, de estilística e de composição” (GUERINI, 2000, p. 12).

Por outro lado, ao situarmos o ensaio nesse lugar de fronteira entre disciplinas do conhecimento, terminamos por corroborar com um modo de ver o mundo que considera a existência da dualidade entre as experiências sensível e cognitiva. Segundo Machado (2003, p. 3), “(...) o ensaio é a própria negação dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquetetam o pensamento e o estilo burila o conceito.”

A maior parte da reflexão sobre o ensaio se atrelou à sua forma. Nesse *devir*, destacou-se o seu aspecto essencialmente verbal, isto é, o ensaio foi pensado em seu trato



com a língua escrita – mesmo que sua relação com a literatura, como citado anteriormente, fosse um tanto problemática.

### 3. O legado do ensaio literário

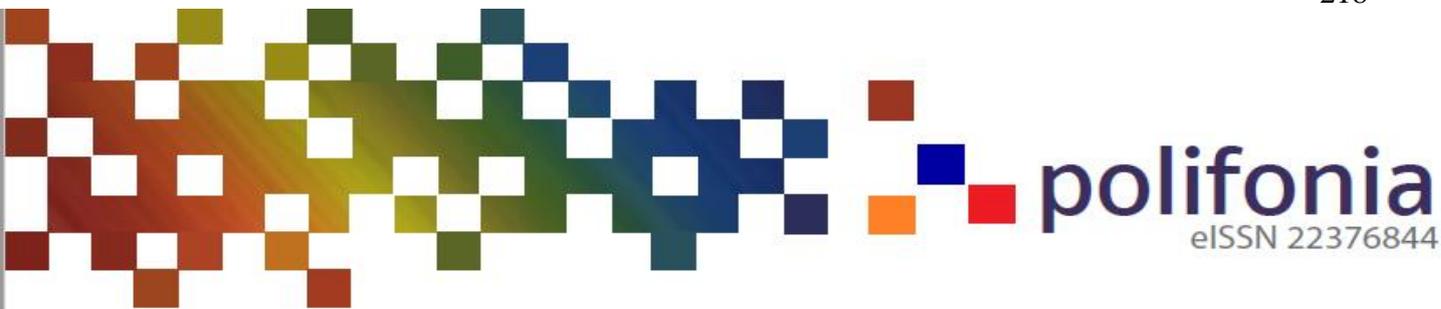
O próprio Michel de Montaigne, considerado o precursor do ensaio – apesar de, como afirma Guerini (2000), tratar-se de um gênero existente entre os mais antigos como Platão, Sêneca, Marco Aurélio, Santo Agostinho e etc –, ao menos foi quem cunhou o termo *essai*, considerava as suas reflexões sobre as coisas como tentativas, passeios, pretendendo apenas “aflorar e pinçar pela cabeça”, colaborando assim, como bem observou Jean Starobinski, com a matiz pejorativa do ensaio.

Starobinski, ganhador do Prêmio Europeu do Ensaio (1985), nos trouxe também, e principalmente, o lado digno do ensaio. Etimologicamente, a palavra *essai* remonta aos termos latinos *exagium*, *exagiare*, *examen*, *exame* e *exigo* para designar tanto um “exame” atento, quanto um “enxame” de abelhas bifurcando por todos os lados, dando um sentido duplo ao ensaio na direção de pôr à prova e de, concomitantemente, forçar para fora. Daí residem suas tarefas de busca pela verdade e de sua preocupação com a forma de exposição mencionadas anteriormente.

Por ter sido traduzidos e publicados em inglês, os *Essais* de Montaigne vão impor na Inglaterra o seu título ou estilo, estendendo a história da palavra ensaio para fora da França. Mas é com John Locke que o termo deixa de anunciar uma prosa espontânea para designar uma interpretação original de um problema controverso, valor este com o qual o termo ensaio será frequentemente empregado, na tentativa de proporcionar a possibilidade de surgimento de um pensamento novo (STAROBINSKI, 2011).

Ao analisar a abordagem de Adorno sobre a forma do ensaio, Andrade (2016) observa que é nessa capacidade do ensaio de abarcar o novo, em que reside a sua relevância filosófico-política, “(...) o novo como novidade, que não pode ser traduzido de volta ao antigo das formas estabelecidas” (ADORNO, 2003, p. 42).

Quando tratamos do ensaio em forma de enunciados audiovisuais, entendemos



que essa forma reafirma a sua possibilidade de expressão em novas modalidades de linguagem artística, uma vez que temos na experiência do processo de criação através da arte, também, uma forma de conhecimento. A sintaxe de imagens (processo de associações mentais), denominada no meio audiovisual por montagem ou edição, é uma forma de enunciado audiovisual que articula conceitos tendo por base o jogo poético das metáforas e das metonímias, um jogo muito utilizado pelos pensadores da antiguidade na formulação de seus conceitos filosóficos.

O ensaio cinematográfico mantém com o ensaio literário afinidades, todavia, se difere deste quanto à questão de linguagem, mas também quanto a uma questão de ordem técnica quando se dispõe à reconstrução do chamado mundo real ou ficcional a partir da presença do aparato tecnológico da câmera (MACHADO, 2003, p.4). A câmera, nesse sentido, se constitui como um aparato de poder transfigurador do mundo visível, tal qual a mesa, a caneta e o papel, ou mesmo o teclado e a tela do computador nos tempos atuais da escrita. No entanto, a câmera possui condições específicas e pré-moldadas pelos seus fabricantes para a captação desse mundo visível que não são nada ingênuas e que demandam uma forma diferente de elaboração do pensamento na construção do ensaio fílmico.

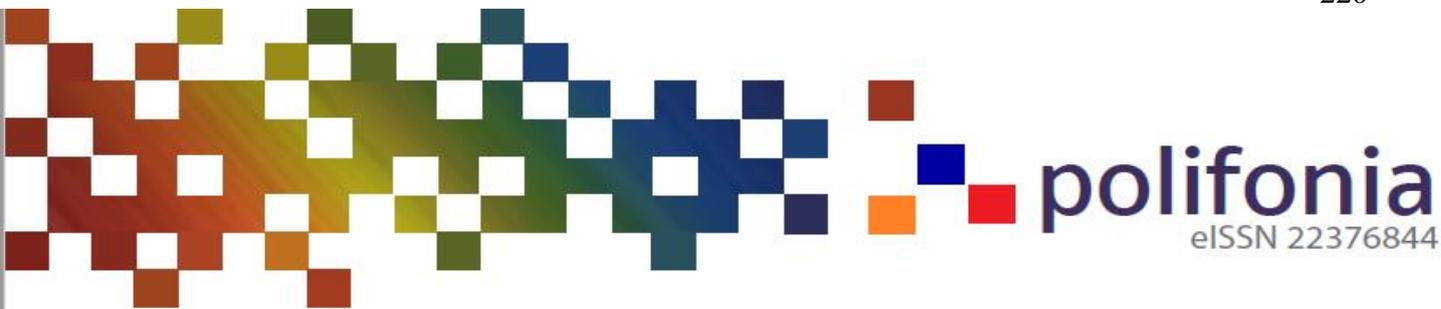
#### **4. O ensaio cinevideográfico de Godard**

No cinema, ou mesmo, sobretudo hoje, em produções videográficas ou audiovisuais, televisivas ou multimidiáticas, através do ensaio fílmico, esse novo do qual falamos se configura enquanto o estabelecimento de um outro espaço público:

O pensamento ensaístico (...) torna-se uma refeitura conceitual, figural, fenomenológica e representacional de um eu enquanto ele encontra, testa e experimenta alguma versão do real como 'outro lugar' público. (CORRIGAN, 2015, p.39-40).

Para Machado (2003), a expressão máxima desse tipo de ensaio não-verbal, o filme-ensaio ou cinema-ensaio, se dá por meio das obras do cinevideasta Jean-Luc Godard. Seus filmes, principalmente, aqueles frutos de sua relação com a linguagem do



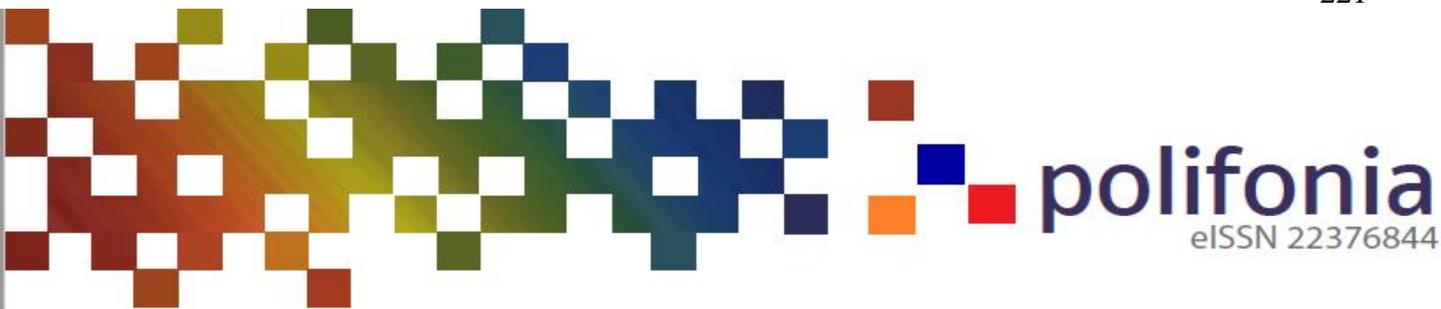


Um tipo de produção fílmica bem próxima dos ensaios escritos são os roteiros filmados de Godard, feitos para vários de seus filmes. Eles são “(...) da ordem do rascunho, do diário de trabalho, da confissão, da reflexão do filósofo, das notas do pesquisador” (DUBOIS, 2004, p. 160). Um dos mais importantes desses vídeo-roteiros é *Scénario du film Passion* [Roteiro do filme Paixão] (1982), realizado, no entanto, depois do filme pronto. Dubois (2004) afirma ser este um dos documentos mais relevantes no que diz respeito à reflexão do autor sobre sua própria obra. À semelhança do escritor e do pintor, e também do filósofo em sua mesa de trabalho – diria Arlindo Machado –, o cineasta é comparado por Dubois ao descrever uma das cenas do filme:

(...) Godard, ‘em casa’, sentado na ilha de edição. Ele afronta o invisível: uma grande tela branca (a página do escritor, a tela do pintor). Ele está de costas, à contra-luz e se ergue e leva as mãos a esta superfície ainda virgem. (...) Em seguida, imagens começam a nascer, aparecer e transparecer, como visões, ao mesmo tempo sobre a tela branca e em sobreimpressão na totalidade da imagem, aí incluído o próprio Godard (DUBOIS, 2004, p. 160).

Ao incluir-se dentro da crítica ao seu próprio modo de fazer cinema, Godard incorpora a forma metalinguística plena do fazer ensaístico, visto que o filme-ensaio, conforme Corrigan (2015), leva o autor a falar de si e do seu próprio fazer fílmico, pois que o sujeito ensaístico não é apenas um produtor de expressões, mas também o produto de “expressões experienciais mutáveis”, isto é, o produto maleável de suas próprias experiências enquanto produtor de expressões: no momento mesmo enquanto produz, enquanto se expressa, o sujeito ensaístico se modifica, e, com ele, a sua obra.

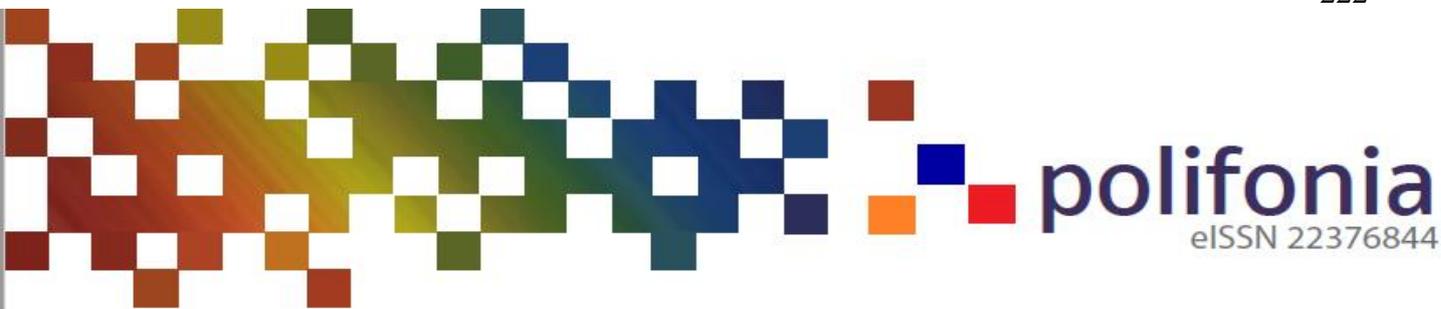
Essa relação de correspondência e transformação contínua entre obra e criador é expressa no filme-ensaio de forma desvelada, aberta, é como se o ensaísta se colocasse na posição de espectador de si mesmo durante o processo de criação da obra, fazendo com que a ação de metalinguagem do sujeito criador esteja associada a uma crítica que se fundamenta não apenas na obra em si ou nos mecanismos de linguagem de seu *modus operandi*, mas também no sujeito que se expressa através dela num processo em curso de execução, reflexão, mediação e exposição.



Em seu livro “Metalinguagem”, Haroldo de Campos inicia afirmando que crítica é metalinguagem, ou linguagem sobre a linguagem, e para que ela não perca o seu sentido e possa ser considerada como uma crítica séria “(...) é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda a ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação)” (CAMPOS, 1967, p. 7). Nesse sentido, a mediação que é feita no filme-ensaio situa-se entre o impulso expressivo do sujeito ensaístico – ou impulso fundante – e o próprio processo criativo de expressividade desse sujeito enquanto testa esse impulso, o qual se dá de forma múltipla, descontínua e desregrada, como ocorre com a multiplicidade de imagens que irrompem aleatoriamente na tela branca de Godard, em *Scénario du film Passion*, em que ele mesmo se torna uma dessas imagens, um dos elementos da própria crítica.

O vídeo, segundo Dubois (2004), foi visto por diversos cineastas como um lugar privilegiado para se fazer um metadiscurso sobre o cinema e, em particular, sobre o seu próprio cinema: “(...) para cineastas como Godard ou Wim Wenders, Alain Cavalier ou Chantal Akerman, [o vídeo] tornou-se um instrumento de expressão quase específico de uma análise, de uma interrogação, de uma investigação pessoal” (DUBOIS, 2004, p. 131). É muito recorrente em obras de Godard, principalmente naquelas de viés mais ensaístico, encontrar os seus próprios filmes enquanto objetos de crítica. Podemos citar a tão comentada série de televisão *Histoire(s) du cinéma* [História(s) do cinema] (1989-1998) e o seu derradeiro filme *Le Livre d’image* [Imagem e Palavra] (2018) – ganhador da Palma de Ouro Especial no Festival de Cannes.

Em ambas as obras reconhecemos o que Benjamin identificou como sendo o potencial radical do ensaio: “uma expressão feita inteiramente de citações” (LOPATE *apud* CORRIGAN, 2015, p. 34). Nelas, Godard utiliza fragmentos de filmes seus e de outros cineastas, bem como imagens de livros, pinturas, recortes de frases, boa parte das vezes adulterados e imbricados de forma a levantar críticas à indústria do cinema, à televisão, às guerras, numa cascata de imagens e sons diversos que solapam na tela verdades cristalizadas e constituídas acerca da humanidade e do mundo das imagens, sejam elas pictóricas, cinematográficas, eletrônicas ou sonoras.

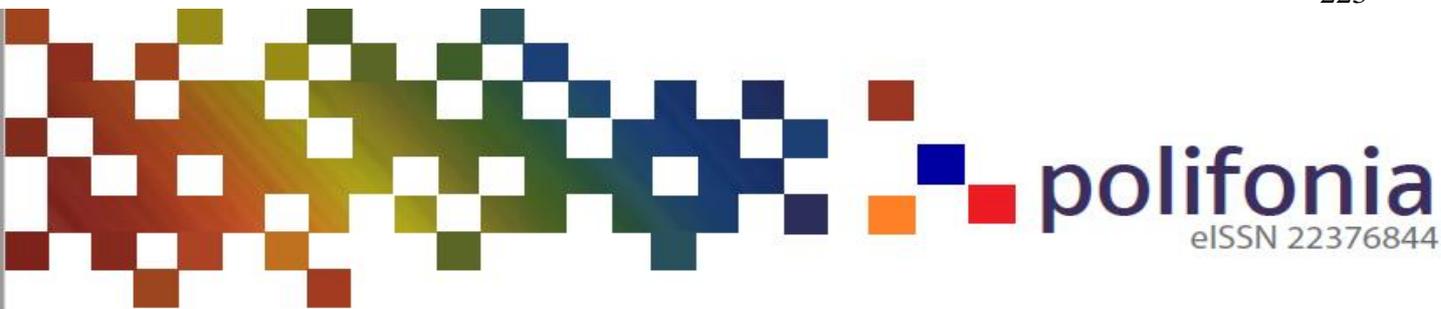


Mais especificamente sobre as imagens sonoras, Gilles Deleuze, filósofo francês e estudioso da filosofia filmada de Godard, nos revela que o objetivo do cineasta é fazer a linguagem gaguejar nas ondas sonoras para que ela se desfaça enquanto tomada de poder, pois “as ideias, agindo como palavras de ordem, se encarnam nas imagens sonoras ou nas ondas sonoras e dizem o que nos devem interessar nas outras imagens: elas ditam nossa percepção” (DELEUZE, 1992, p. 58).

Segundo Deleuze (1992), as imagens têm um dentro, elas são sujeitos e esse dentro, em Godard, é o pleno das imagens, é o seu “entre”; o seu “E” é a fronteira que não nos deixa perceber menos delas, que não dita o que ela é, mas permite que ela mesma possa ser apresentada com tudo o que tem; é a passagem, a linha de fuga, o desvio que nos leva ao devir e à revolução – tal qual o movimento de câmera em panorâmica 360° ao redor do objeto como nos primeiros filmes de Godard, numa tentativa de penetrar na imagem ou de percebê-la por completo, de captar o seu exterior não ordenado e transmiti-lo às nossas percepções.

Em *Le Gai Savoir*, filmado antes de maio de 1968, editado durante esse período e lançado em 1969, Godard nos faz refletir sobre essa fronteira entre imagens e sons da qual nos fala Deleuze (1992). Sob o ponto de partida do cinema representado na primeira imagem fotográfica realizada por Joseph Nicéphore Niépce, ele eleva ao máximo essa gagueira da linguagem o mais próximo do grau zero – como diz Deleuze (ibidem): feito um estrangeiro em sua própria língua – ao nos apresentar uma estória na qual personagens disporão de uma variedade de imagens e de sons aleatórios a serem estudados durante o período de 3 anos, findados os quais deverão revelar a natureza das imagens e dos sons.

No decorrer dessa empreitada, é necessário se estudar vínculos, relações e diferenças; é preciso dissolver as imagens e os sons ao acaso, para que se possa descobrir um método que fornecerá as leis de fabricação das imagens revolucionárias, ou, no mínimo, pontos de referência para imagens e sons livres. No meio do caminho, uma constatação: diferentemente das palavras na escrita, que são dispostas em sucessão, as imagens no cinema/vídeo, em um filme, podem ser postas umas em cima das outras, e o mesmo pode ser feito com o som: ambos são contradições a serem dissolvidas na forma



da apresentação, como veremos mais adiante no filme, na voz do próprio Godard: a forma cria o conteúdo.

Após os processos de escuta e de análise, é chegada a hora de os personagens proporem uma definição para as imagens e os sons. “Mesotodimento” dirá Émile, uma mistura de método com sentimento. “Isto nunca foi, nunca será, porque, isto é”, diz Patricia. Ambos concordam que suas definições soam um tanto vagas, mas chegam à conclusão de que se trata de uma “reconquista, através do conhecimento, do vazio que eles mesmos descobriram”.

Talvez Godard, como é próprio de seu estilo, não quisesse fornecer uma resposta fechada e definitiva sobre as imagens e os sons, mas colocar pontos de partida, de referência, de grau zero para se pensar o cinema, a televisão, o vídeo, o filme. Talvez *Le Gai Savoir* tenha sido o filme-ensaio mais promissor do cineasta, quiçá da história do cinema, no que diz respeito ao trabalho metalinguístico sobre a tentativa de se buscar um método de análise próprio para as imagens e os sons, em conformidade com o processo de criação do ensaio não-verbal.

## Referências

ANDRADE, Mariana. Margens entre literatura, filosofia e política: o ensaio como expressão do pensamento. *Valise*. vol. 6, nº 12, 2016.

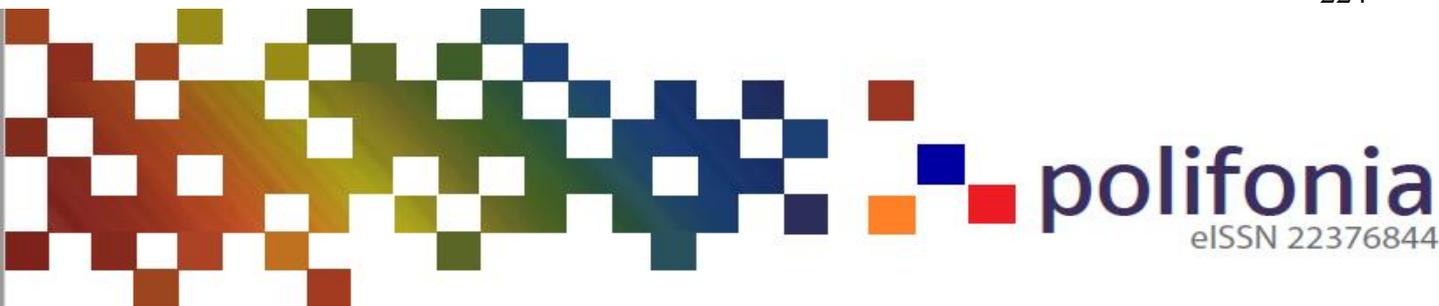
ADORNO, Theodor Ludwig. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor Ludwig. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

CABRERA, Júlio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Rita Vynagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Editora Vozes. 1967.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. 1ª Ed. (6ª reimpressão). São Paulo: Ed. 34, 1992.



DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUERINI, Andréia. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. *Anuário de literatura*. nº 8, 2000.

*HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1989-1998)*. Realização: Jean-Luc Godard. Produção: Canal+, Gaumont, Peripheria. Roteiro e Montagem: Jean-Luc Godard; Elenco: Alain Cuny, Juliette Binoche, Sabine Azéma, Serge Daney, Julie Delpy, Jean-Luc Godard. Voz: Jean Pierre-Gos, Geneviève Pasquier, Bérangère Allaux, Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard, André Malraux, Paul Celan, Ezra Pound, David Warilow. França, DVD (264 min.), 4:3 Dual Screen, cor & P/B, NTSC, dolby digital 2.0, em francês. Legenda: português.

*LE GAI SAVOIR (1968-1969)*. Realização: Jean-Luc Godard. Produção: ORTF (Paris) e Bavaria (Alemanha). Roteiro: Jean-Luc Godard, Jean-Jacques Rousseau. Fotografia: Georges Leclerc. Câmera: Jean-Louis Picavet. Montagem: Germaine Cohen. Elenco: Juliet Berto (Patricia Lumumba) e Jean-Pierre Léaud (Émile Rousseau). França, cor, 35 mm (95 min.), em francês. Legenda: português. Estreia: Festival de Berlim (1969).

*LE LIVRE D'IMAGE – Aka Image Et Parole (2018)*. Realização: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard. Produção: Fabrice Aragno e Mitra Farahani. Edição: Jean-Luc Godard e Fabrice Aragno. Música: Editions ECM. Elenco: Jean-Luc Godard e Dimitri Basil. França/Suíça, DVD (84 min.), 16:9 widescreen, cor & P/B, NTSC, dolby digital 5.1, em francês. Legenda: português.

MACHADO, Arlindo. O Filme-ensaio. In: *Congresso Anual em Ciências da Comunicação*, 26., 2003, Belo Horizonte. Anais Eletrônicos... INTERCOM, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2K94oL9>>. Acesso em: 15 set. 2019.

*SCÉNARIO DU FILM PASSION (1982)*. Realização: Jean-Luc Godard. Produção: Télévision Suisse Romande e Jean-Luc Godard Films. Roteiro: Jean-Luc Godard. Colaboração: Anne-Marie Miéville, Pierre Binggeli e Jean-Bernard Menoud. Elenco: Jean-Luc Godard, Isabelle Huppert, Jerzy Radziwilowicz e Hanna Schygulla. França, DVD (54 min.), 4:3 Dual Screen, cor, NTSC, dolby digital 2.0, em francês. Legenda: português.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de Males*, vol. 31, nº 1-2, 2011.