

## UM LIVRO DE IMAGENS E SONS: PONTOS CEGOS E SURDOS DAS HISTÓRIA(S) DO CINEMA, DE JEAN-LUC GODARD

## A BOOK OF IMAGES AND SOUNDS: BLIND AND DEAF SPOTS IN THE HISTOIRE(S) DU CINÉMA OF JEAN-LUC GODARD



<https://doi.org/10.22228/rtf.v18i1.1420>

**Carlos Adriano**

 Cineasta e pesquisador independente.

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5814-0693>

 E-mail: [adriano.carlos.ca@gmail.com](mailto:adriano.carlos.ca@gmail.com)

**Resumo:** Resenha do livro *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard, com reflexões sobre a série de filmes homônima do cineasta e com relações entre esta obra audiovisual e o gênero chamado “found footage” (cinema de reemprego e reapropriação de arquivos). O texto ainda interroga, a partir deste livro e desta obra de Godard, as possibilidades de uma poética ensaística, ou de um ensaio poético, do cinema

**Palavras-chaves:** História(s) do cinema; Jean-Luc Godard; found footage (cinema de reemprego e reapropriação de arquivos)

**Abstract:** Review of Jean-Luc Godard’s book *Histoire(s) du cinéma*, with reflections about the cineaste’s film series of the same name and with relationships between this audiovisual work and the film genre known as “found footage” (cinema of reuse and reappropriation of archives). The text also examines, based on this Godard’s book and this Godard’s film work, the possibilities of an essayistic poetics, or of a poetic essay, of cinema.

**Keywords:** Histoire(s) du cinéma; Jean-Luc Godard; found footage cinema

No caso de *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard, talvez não se deva comparar a versão-livro ao filme (a obra em sua versão original, 1988-1998), do qual a (re)produziu. Por razões de conceito ou de comércio, a edição brasileira do Círculo de Poemas (2022, Editora Fósforo), assim como a edição argentina (2007), não seguiu a edição da Gallimard (1998), que, além do texto verbal do filme, imprimiu no papel muitas das imagens projetadas nas telas do cinema e do vídeo (o caráter de híbrido audiovisual se

dá tanto na forma de produção da obra como na forma de sua difusão)<sup>1</sup>. A diferença no número de páginas é indicativa: a edição francesa comporta 967 páginas – em quatro volumes: (1) *Toutes les histoires / Une histoire seule* (275 páginas), (2) *Seul le cinéma / Fatale beauté* (207 páginas), (3) *La monnaie de l'absolu / Une vague nouvelle* (171 páginas), (4) *Le contrôle de l'univers / Les signes parmi nous* (314 páginas); a íntegra do texto godardiano na edição brasileira ocupa 163 páginas.

Não estamos no terreno minado daquela velha querela (ou balela) sobre uma suposta superioridade de um meio de produção e expressão sobre outro. Nem no campo da blague hitchcockiana, de que livros ruins geram bons filmes – e seu (in)consequente corolário, de que bons livros geram filmes ruins. Mas talvez seja inegável (não por ser obra-prima do cinema) que a série de filmes realizada por Godard (1930-2022) ao longo de uma década é superior ao livro justamente porque articula uma noção de livro no cinema. Se *Imagem e Palavra* (*Le livre d'image*, 2018), seu último longa-metragem, seria seu testamento – para não citar os curtas-metragens terminais e póstumos *Film annonce du film qui n'existera jamais: "drôles de guerres"* (2023) e *Scénarios* (2024) – é porque, na verdade, o filme *História(s) do cinema* já é um livro.

*Imagem e Palavra* (*Le livre d'image*) não existiria se não fossem as *Histoire(s) du cinéma*. A literatura é antiga preocupação de Godard, manifesta por modos de devo(r)ação (louvor ao livro em objetos de cena e profusão de citações) e de operação (procedimento de metalinguagem no modelo do filme-ensaio)<sup>2</sup>. De um jeito não tão distinto de Pier Paolo Pasolini (autor de uma teoria do cinema de poesia e do cinema de prosa), Godard talvez fosse um escritor que se assinava cineasta. Não à toa que uma das maiores ambições livrescas (literárias, filosóficas e pós-eruditas) do cineasta foi a de pertencer ao vetusto e venerável *Collège de France* – a candidatura fracassada resultou, bem ao modo irônico de Godard, na exposição multimidiática *Collage(s) de France*, em 2006, no Centro Georges Pompidou (vulgo Beaubourg), em Paris, que acabou se chamando *Voyage(s) en utopie*.

Por catalogar as catástrofes do século 20 na forma de “poética enciclopédica” (termo de Sébastien Denis<sup>3</sup>), de uma *Encyclopédia* pós-iluminista e desconstrucionista, *História(s) do cinema* é uma arqueologia de ruínas, um monumento de desmoronamentos, uma epifania melancólica de momentos luminosos em montagem

<sup>1</sup> *Histoire(s) du cinéma* foi exibido como série em vídeo (264'), com 8 capítulos ([1a] *Toutes les histoires* (51'), [1b] *Une histoire seule* (42'), [2a] *Seul le cinéma* (26'), [2b] *Fatale beauté* (28'), [3a] *La monnaie de l'absolu* (26'), [3b] *Une vague nouvelle* (27'), [4a] *Le contrôle de l'univers* (27'), [4b] *Les signes parmi nous* (37')), e como longa-metragem em 35mm (84', *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma*, 2004). Além da caixa de 4 livros, foi distribuído em caixas de 5 CDs e 4 livretos (ECM Records, 1999) e de 4 DVDs (Gaumont, 2007).

<sup>2</sup> ADRIANO, Carlos. Os ensaios fílmicos de Godard. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 25-30, mai. 2001.

<sup>3</sup> DENIS, Sébastien. Ezra Pound et le cinéma. Meudon: Quidam éditeur, 2023.

dialética (de inspiração benjaminiana por vezes – Walter Benjamin é citado textualmente no capítulo final, *Les signes parmi nous*). Esta série de filmes é um arquipélago de formulações lapidares dilapidadas, e, com o apotegma como estratégia, é uma espécie de constelação de cacos de aforismos e *koans*, que escapa de um truísmo tautológico. É recolha de escolhos, recife de alusões, escolhas e cascalhos de citações, aluviões de pedras de toque. Pode até parecer os intertítulos (à moda do cinema mudo, ou melhor dito, do cinema silencioso) de um cinema falado.

Interlocutora de Godard – consultora-editora no filme *Imagem e Palavra (Le livre d'image)* e organizadora do livro *Jean-Luc Godard: documents* (2006) –, Nicole Brenez classificou *História(s) do cinema*, em sua preci(o)sa taxonomia<sup>4</sup>, como “montagem cruzada”, num dos quatro modos de operação do estudo visual do quinto uso da reciclagem cinematográfica (“uso analítico”). Nas *História(s)*, Godard não cita Aby Warburg, mas seu filme-ensaio é tributário do Atlas *Mnemosyne*. Nas imagens coligidas de 1927 a 1929, o historiador alemão (arquivista convulsivo e compulsivo) compara reproduções de obras de arte e documentos de diversas épocas, criando uma nova maneira de se fazer história da arte, tributária da montagem de cinema<sup>5</sup>. As *História(s)* são um mapa de imagens e sons do cinema, ou de histórias de imagens e sons do cinema<sup>6</sup>.

A “aproximação de realidades distantes” do poeta Pierre Reverdy, citado no capítulo final, é noção-chave para Godard: “quanto mais as relações entre duas realidades forem distantes e justas, mais forte será a imagem – maior será sua potência emotiva e sua realidade poética”<sup>7</sup>. Como cinéfilo contumaz (na época heroica da *Nouvelle Vague*, o “jovem turco” idolatrava Henri Langlois, sacerdote das catacumbas da Cinemateca Francesa), Godard se meteria nos arquivos para de lá não mais sair. A partir das *História(s)*, o uso de material de arquivo no cinema godardiano torna-se norma. Seu projeto de escrever as histórias implica o recurso ao arquivo: e, como já citado, seria natural que esse projeto fosse de natureza benjaminiana – para o filósofo alemão, escrever a história é fazê-lo por citações. Curiosamente, na série de filmes, o Benjamin citado não é

---

<sup>4</sup> BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. In: ADRIANO, Carlos (Org.). Dossiê Found Footage I. Revista Laika, São Paulo, v. 3, n. 5, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v3i5p1-11>. Acesso em: 28 out 2024.

<sup>5</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. GOMBRICH, Ernst Hans. Aby Warburg: une biographie intellectuelle. Paris: Klincksieck, 2015. MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg e a imagem em movimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

<sup>6</sup> SCEMAMA, Céline. Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un art. Paris: Editions L'Harmattan, 2006. HABIB, André. Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard. Cinémas: Revue d'études cinématographiques, Paris, vol. 3, n. 13, p. 9-31, 2003.

<sup>7</sup> REVERDY, Pierre. L'image. Nord-Sud: revue littéraire, n. 13, Paris, mar. 1918.

o de *Das Passagen-werk* (1927-1940)<sup>8</sup>, obra (literalmente) prima de *Mnemosyne* e das *História(s) do cinema*, mas um escrito teológico da juventude.

Ao ser transposto para livros, CDs e DVDs, o caráter enciclopédico deste filme-ensaio é próprio da natureza alusiva e elusiva de Godard. Não seria descabido cogitar ligações com o projetado *Livro* de Mallarmé. O livro, aquele objeto sagrado que, para Borges – cuja parábola da flor de Coleridge significativamente encerra as *História(s)* – é o único meio de comunicação que aguenta o epíteto “sagrado” (ninguém falaria em “televisão sagrada”, mas “livro sagrado” é mais do que uma alegoria ou perífrase). Ao trabalhar com materiais de arquivos, Godard, que sempre enfatizou a função das mãos no cinema, parece um colega do escrivão Bartleby (de Herman Melville), do bibliotecário Jorge Luis Borges e do revisor de livros juramentado (de Walter Benjamin). E do ajudante de guarda-livros lisboeta Bernardo Soares (de Fernando Pessoa), pois as *História(s)* não deixam de ser um filme-livro do desassossego (do século 20).<sup>9</sup>

Pop nos anos 1960 e sob o signo de saturno nos anos 1990 / 2000, a e(ru)dição godardiana é de método oblíquo, errático, rarefeito. Sua cultura livresca vê no livro um canal de vazão ideal (porque permite a pausa de leitura na página e volta das folhas) para sua pororoca de alusões. A noção de ideograma de Ezra Pound poderia ajudar a entender a insuficiência que aparenta supor-se quando o texto discorre sem imagem, a potência que se impõe quando imagem e texto ocorrem no vídeo-filme, ou mesmo quando imagem e texto justapõem-se na versão original do livro publicado pela Gallimard – Godard teve a glória de ser editado pela Gallimard, mas não na *Bibliothèque de la Pléiade*, o prestigioso selo consagrador que publica o florilégio das obras clássicas. Uma conjectura sobre a hipótese de Godard para seu projeto seria a de que o livro pudesse ter um estatuto de livro de imagens. Sombrias iluminuras, *flipbook* de fantasmagorias, uma colcha de retalhos de notas de rodapé ou de retábulos.

Com sua ausência de imagens impressas, independentemente de ser obra de circunstância (econômica, logística) ou aposta conceitual (sugerida pela rubrica “Círculo de poemas”), a edição brasileira das *História(s) do cinema*, impressa sob um selo que explicita em seu nome a esfera da poesia, problematiza complexamente a natureza de livro inclassificável desta peça godardiana. O caráter de poema do texto apresenta-se como paradoxo. A exuberância imagética dos “originais” (o filme-vídeo; a edição francesa do

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte / São Paulo: Editora UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

<sup>9</sup> “Composto por Bernardo Soares”, como consta em publicação de 1930 assinada por Fernando Pessoa (que o julgava seu “semi-heterônimo” mais afeito de si), o *Livro do desassossego* foi escrito entre 1913 e 1934 em duas fases distintas e comunicantes, também pelo heterônimo Vicente Guedes. ADRIANO, Carlos. Legado legível, Revista Quatro Cinco Um, n. 65, São Paulo, jan. 2023, p. 49.

livro) dá lugar à imaginação do leitor que, se estiver sem os DVDs, pode se converter em espectador só se apelar à memória imaginária, e, com o cofre de versáteis discos digitais de vídeo, pode ser um espectador de mutoscópio, kinora e kinetoscópio (dispositivos do pré-cinema que implicavam a visão individual do espectador, em locais públicos ou no ambiente doméstico)<sup>10</sup>.

A edição brasileira, assim como a argentina, trata o livro como sendo “de poemas”. Talvez não seja poesia, como advogaria Augusto de Campos<sup>11</sup>. No contexto abordado pelo poeta concreto brasileiro, o instrumental que reveste (e no qual investe) a metodologia crítica é constituído pela definição de cultura por Ezra Pound como conversa entre seres inteligentes (o *ABC da literatura* de Pound serve de parâmetro para *O anticrítico* de Augusto de Campos), pelo vaticínio sobre uma nova forma de crítica por Gustava Flaubert (após a crítica dos gramáticos e a dos historiadores, viria a crítica de artistas tão somente e verdadeiramente artistas) e sobretudo pela “prosa porosa” ou “prosa ventilada” de Buckminster Fuller (*Untitled epic poem on the history of industrialization*, 1962). Tal prosa é porosa à poesia, pois tra(ns)veste-se da aparente estrutura de um poema, ao recortar as linhas cursivas do texto como frases em versos.

Para ficar apenas numa tradição literária francesa, informam o arcabouço escritural do Godard das *História(s)*, a *caméra-stylo* de Alexandre Astruc, a prosa móbile de Michel Butor, o *nouveau roman* de Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, e o OuLiPo de Raymond Queneau, François Le Lionnais, Georges Perec e Jacques Roubaud. Isso para não mencionar a eminente tradição da França ensaística que iria de Montaigne, Pascal e Diderot a Valéry, Barthes e Cioran (o escritor e filósofo romeno radicou-se na França e escreveu suas maiores obras em francês). O próprio Godard reivindicava-se mais romancista e ensaísta do que poeta (im)propriamente dito. No caso da abolição de fronteiras interdisciplinares, seria apropriado (e prudente) ter em mente a taxonomia de Goethe, que tomava o poeta como gênero e o artista como espécie<sup>12</sup> (Cicero, 2012).

“Ser poeta, não. Poder sê-lo.”<sup>13</sup> É uma das entradas dos *Cahiers* (1894-1945) de Paul Valéry, exemplo de poeta-pensador (e pensador-poeta) que se dedicara a reflexões sistemáticas sob a forma de fragmentos e aforismos, frações de pensamentos em fricções. Não citados nas *História(s)* – uma espécie de analectos dialéticos (e não tão confucianos)

<sup>10</sup> ADRIANO, Carlos. O mutoscópio de Santos Dumont e a poética do *found footage*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 26, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672018v26e08>. Acesso em: 28 out 2024.

<sup>11</sup> CAMPOS, Augusto de. O anticrítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

<sup>12</sup> CICERO, Antonio. Poesia e Filosofia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

<sup>13</sup> CAMPOS, Augusto de. Paul Valéry: a serpente e o pensar. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 72.

–, pertencem a tal estirpe Novalis, com sua *Encyclopédie* (1798-1799), e Edgar Allan Poe, com sua *Marginalia* (1845-1850), lugar em que Poe escreve a frase “meu coração posto a nu”, que inspiraria o texto de Baudelaire (curioso lembrar aqui que a produtora de Godard se chamava Peripheria). A única citação de Valéry nas *História(s)* está, com voz off sobre tela preta, em (4a) *Le contrôle de l'univers*: o poema *Psaume sur une voix* (do livro *Autres rhumbs*, 1927).

Os *Cahiers* de Valéry são uma influência nas *História(s)* (que também podem ser lidas como uma história audiovisual da pilhagem) não reconhecida por Godard, que, adolescente, roubou a rara coleção de livros autografados do poeta, surrupiada da biblioteca de seu avô Julien Monod, pai de sua mãe Odile, um dos mais proeminentes banqueiros da França, figura com conexões nos círculos literários e amigo íntimo de Valéry. Na dedicatória de *Le serpent* (Gallimard, 1922), assinada no exemplar que deu a Joyce, Valéry desenhou, sob o autógrafo, uma serpente a morder sua cauda, e escreveu a divisa: “eu mordo o que posso”<sup>14</sup>. Tal lema pode ser uma das bússolas para o Godard das *História(s) do cinema*, na estrutura apropriadora da obra e no espírito voraz da colagem associativa. O que é uma singular forma de ler, sob a égide do found footage<sup>15</sup>, a antropofagia de Oswald de Andrade, que manifestou: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”; “Conhecimento. Antropofagia.”; “A ciência codificação da magia. Antropofagia”<sup>16</sup>.

*Se Imagem e Palavra (Le livre d'image)* é seu livro-filme-testamento, *Adeus à linguagem* (2014) parece antecipar a questão do livro como veículo natural desse prodígio que são as *História(s) do cinema* godardiano (godardianas). Se o arquivo virou uma nova febre a ser lida como sintoma<sup>17</sup> e se o mal do século do cinema é a constatação de sua desaparecimento<sup>18</sup>, a prática da reapropriação de arquivos (found footage) tornou-se reciclagem de toda a memória do mundo. Memória instaurada não apenas nos arquivos formais, oficiais e institucionais tradicionalmente estabelecidos (bibliotecas, cinematecas, repositórios documentais), mas em novas configurações digitais – “tudo existe para acabar em youtube”, como Augusto de Campos faz constar do poema *tvgrama 4 erratum*<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> CAMPOS, Augusto de. Paul Valéry: a serpente e o pensar. Op. cit., p. 15.

<sup>15</sup> ADRIANO, Carlos. The poetics of found footage as film poetry: a personal case study. In: BOLLIG, Ben; WOOD, David M. J. (Org.). The poetry-film nexus in Latin America: exploring intermediality on page and screen. United Kingdom: Legenda, 2022, p. 82-109.

<sup>16</sup> ADRIANO, Carlos. The poetics of found footage as film poetry: a personal case study. Op. cit., p. 83.

<sup>17</sup> DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

<sup>18</sup> USAI, Paolo Cherchi. The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age. London: British Film Institute, 2001.

<sup>19</sup> CAMPOS, Augusto de. Outro. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 37.



Consta de seu livro de poesia *Outro*, a seção *Outraduções*, em que Campos recorta trechos de textos de prosa, extraindo-os de seu contexto discursivo e tratando-os visual-conceitualmente como versos de poemas – *um (euclides)* (1997), *peçoares (bernardo pessoa)* (2011), *o polvo (vieira)* (2011), *com metro (raul pompeia)* (2012) – a partir, respectivamente, de escritos em prosa das autorias de Euclides da Cunha (*Os sertões*), de Fernando Pessoa (*Livro do desassossego*), do padre António Vieira (*Sermões*), de Raul Pompeia (*Canções sem metro*). Assim como há filmes de reapropriação de imagens e sons de arquivo, que reempregam, reciclam e ressignificam imagens alheias (*found footage*), este procedimento formulado por Augusto de Campos poderia também ser chamado de poemas de reapropriação. Sempre, claro (um claro enigma), sob as benções inaugurais e dessacralizadoras de Marcel Duchamp<sup>20</sup>.

No final do livro, as referências estabelecidas por Godard, divididas em capítulos, funcionam como uma espécie de índice onomástico de citações de “filmes”, “autores”, “fotógrafos” – curiosamente, causa espécie que não haja entradas para categorias como “artistas plásticos” (“pinturas” ou “gravuras”) e “músicos”, uma vez que tais gêneros artísticos saturam a pletora de alusões da série tanto quanto os filmes e os textos literários. Uma identificação de fontes, praticamente exaustiva, foi possível graças à *Partition des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard* anotada por Céline Scemama, em 2006, no Centre de Recherche sur l’image (e que, talvez involuntária e sintomaticamente em termos de ironia arquiviolítica, sumiu do mapa da navegação digital em seu sítio de origem)<sup>21</sup>.

Alguns trechos das *História(s)* poderiam parecer frágeis se tomados como “poesia” (nos piores momentos, há quem diga que poderia parecer um poema beatnik ruim), como:

porque / veja o que aconteceu / no alvorecer do século XX / a técnica  
resoluiu / reproduzir a vida / então inventaram a fotografia / e o cinema /  
mas como a moral / ainda era forte / e como se preparavam / para retirar  
da vida / até mesmo a sua identidade / ficamos de luto / por essa sentença  
de morte / e foi com as cores do luto / com o preto / e com o branco / / que  
o cinematógrafo passou a existir (capítulo 1[b] *Uma história só*)<sup>22</sup>.

Em outros, resplandece a “poesia” (em seus melhores momentos, poderia parecer um poemix de Mallarmé, Shakespeare, Emily Dickinson, Hermann Broch e Ovídio), como:

os poetas / entre os mortais são aqueles que / cantando com gravidade /  
sentem o rastro dos deuses que se foram / seguem esse rastro / e assim  
traçam para os mortais / seus irmãos / o caminho da reviravolta / / mas  
quem / entre os mortais / seria capaz de reconhecer / tal rastro / / é

<sup>20</sup> GOLDSMITH, Kenneth. *Duchamp is my lawyer: the polemics, pragmatics, and poetics of UbuWeb*. New York: Columbia University Press, 2020.

<sup>21</sup> Não mais disponível em: <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>. Disponível em: [https://www.academia.edu/87693715/Partition\\_des\\_Histoire\\_s\\_du\\_cin%C3%A9ma\\_de\\_Jean\\_Luc\\_Godard\\_de\\_C%C3%A9line\\_Scemama](https://www.academia.edu/87693715/Partition_des_Histoire_s_du_cin%C3%A9ma_de_Jean_Luc_Godard_de_C%C3%A9line_Scemama). Acesso em: 28 out. 2024.

<sup>22</sup> GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. São Paulo: Círculo de poemas / Fósforo, 2022, p. 38-39.

próprio dos rastros / não ficarem aparentes / e eles são sempre / legados  
como uma convocação / que mal se pressente / / ser poeta / em tempos /  
de aflição / é portanto / enquanto canta / ficar atento / ao rastro / dos  
deuses que se foram / / eis por que / em tempos de escuridão no mundo / o  
poeta fala o sagrado (capítulo 1[b] *Uma história só*)<sup>23</sup>.

Daí, talvez, uma suposta conveniência de se valer da noção de “prosa porosa”, “prosa ventilada” ou recortada – ainda mais porque tal noção foi invocada por um dos grandes poetas do planeta –, para tentar abarcar uma vertente poética do ensaio em cesura (de resto, censurável no problema das classificações, como no caso de “documentário experimental”). Um dos teóricos seminais da forma-ensaio, Adorno tem uma formulação que certamente agradaria Godard: “a relevância contemporânea do ensaio é da ordem do anacronismo”<sup>24</sup>.

Uma consciência da linguagem, à la Hölderlin (“e para que poetas em tempo de pobreza?”, verso de *Pão e vinho*, poema inacabado), atualiza uma profissão e (re)missão de fé: “(...) / que a poesia / é antes de mais nada resistência / (...)” (capítulo 2[b] *Fatal beleza*)<sup>25</sup>. A ciência de sua linhagem filia-o a Hollis Frampton – e não apenas às noções de “arquivo infinito” e “meta-história”, mas da própria ideia de obsolescência como imanência e transcendência<sup>26</sup>:

quando um século / se funde lentamente / ao século seguinte / alguns  
indivíduos / transformam os meios / de sobrevivência / antigos / em novos  
meios / são / esses últimos / que chamamos de / arte / a única coisa / que  
sobrevive a uma época / é a forma de arte / que ela criou para si / nenhuma  
atividade / há de se tornar / arte / antes que sua época / tenha acabado /  
em seguida / essa arte desaparecerá // é assim que / a arte do século XIX /  
o cinema / fez existir o século XX / que / por si só / mal existiu (capítulo  
4[b] *Os signos entre nós*)<sup>27</sup>.

A primeira frase-verso do capítulo 1(a) *Todas as histórias* vale por um enunciado axiomático: “não vá mostrar / todos os lados das coisas // preserve, você, / uma margem / de indeterminação”<sup>28</sup>. Godard é mais poeta no(s) filme(s) *História(s) do cinema* do que nos textos verbais transcritos para livro numa edição impressa sem imagens (reproduções de fotogramas). É como se a poesia de Godard se manifestasse mais plena e deslumbrantemente nos e entre as imagens e os sons – naquele interregno mallarmaico do

<sup>23</sup> GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. Op. cit., p. 38-39.

<sup>24</sup> ADORNO, Theodor W. *The essay as form*. In: *Notes to literature*. New York: Columbia University Press, 1991, vol I, p. 22-23.

<sup>25</sup> GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. Op. cit., p. 83.

<sup>26</sup> FRAMPTON, Hollis; JENKINS, Bruce (Org.). *On the camera arts and consecutive matters*. Cambridge, Massachusetts / London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2009.

<sup>27</sup> GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. Op. cit., p. 150-151.

<sup>28</sup> GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. Op. cit., p. 15.



lance de dados de “nada ou quase uma arte”<sup>29</sup>; à beira do abismo das “obras que acabam em falésia” segundo Gide<sup>30</sup> (autor, aliás, de um livro sobre Valéry); no difícil interstício das imagens em movimento – compósito heteróclito de imagens visuais, verbais e sonoras. Ou seja: nas esferas da constelação de ressonâncias dos arquivos e das arqueologias apenas permitida pela montagem de cinema (e a alguém com algum espaço de estrada rodada e tempo de janela.

Recebido em 22 de janeiro de 2025.

Aceito em 18 de abril de 2025.

---

<sup>29</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 152.

<sup>30</sup> Em seus *Diários*, sob a data 27 de julho de 1949, André Gide escreveu: “Não é difícil ser ousado quando se é jovem. A audácia mais bela é aquela do fim da vida. Admiro-a em Joyce como a admirei em Mallarmé, em Beethoven e em alguns artistas raríssimos, cujas obras terminam em falésia e que apresentam ao futuro a face mais abrupta do seu gênio, sem nos deixar conhecer a insensível inclinação pela qual chegaram pacientemente a esta desconcertante atitude.” GIDE, André. *Journal 1942-1949*. Paris: Gallimard, 1950. O autor deste artigo agradece a André Vallias, pelo esclarecimento da indicação exata do trecho completo citado e da referência bibliográfica. Para mim, o mote de “obra em falésia” está associado à noção de “estilo tardio” de Adorno. SAID, Edward W. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.