

PENSAR COM AS MÃOS: *HISTÓRIA(S) DO CINEMA, DA TELA À PÁGINA*  
*THINKING WITH THE HANDS: HISTOIRE(S) DU CINÉMA, FROM SCREEN TO PAGE*

Mario Sagayama 

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

### Resumo

Neste artigo partimos da relação entre ensaio e poesia para comparar as versões em vídeo e em livro das *História(s) do cinema* (1998), de Jean-Luc Godard. Ao propormos um estudo comparativo, a passagem da tela à página, bem como do filme-ensaio ao livro de poesia, se baseia nos traços de edição deixados na transposição de mídias. Pelos traços de edição, voltamos à relação de Godard com o ensaio, articulação baseada no modo como Starobinski concebe Montaigne enquanto alguém que se aplica a “Pensar com as mãos”, retomando o livro homônimo de Rougemont, igualmente citado por Godard nas *História(s)*. Com isso, Starobinski nos ajuda a circunscrever uma figura central do pensamento em Godard, e nos leva rumo à poesia.

**Palavras-chave:** Jean-Luc Godard; *História(s) do cinema*; ensaio; poesia.

### Abstract

In this paper, we start from the relationship between essay and poetry to compare the video and book versions of Jean-Luc Godard’s *Histoire(s) du cinéma* (1998). By proposing a comparative study, this paper posits that the transition from screen to page, and from the essay film to the poetry book, is based on the traces of editing left in the transposition of media. Through these editing traces, we return to Godard’s relationship with the essay, an articulation based on how Starobinski conceives Montaigne as someone who engages in “thinking with the hands,” drawing on Rougemont’s eponymous book, also cited by Godard in *Histoire(s)*. Thus, Starobinski helps us circumscribe a central figure of thought in Godard, leading us towards poetry..

### Résumé

Cet article propose une étude comparative entre les versions film et livre d’*Histoire(s) du cinéma* (1998), de Jean-Luc Godard, à partir de la relation entre essai et poésie. L’analyse montre que le passage de l’écran à la page, ainsi que du film-essai au livre de poésie, s’appuie sur les traces de montage laissées dans la transposition des médias. Ces traces renvoient au rapport de Godard à l’essai, basé sur la manière dont Starobinski conçoit Montaigne comme quelqu’un qui s’applique à « penser avec les mains » – pour reprendre le livre éponyme de Rougemont, également cité par Godard dans *Histoire(s) du cinéma*. Starobinski nous aide ainsi à circonscrire une figure centrale de la pensée chez Godard, et il nous guide vers la poésie.

**Keywords:** Jean-Luc Godard; *Histoire(s) du cinéma*; essay; poetry.

**Mots-clés :** Jean-Luc Godard ; *Histoire(s) du cinéma* ; essai ; poésie .

Ao longo de 10 anos, Jean-Luc Godard manejou imagens, palavras e sons que dariam origem à sua maior obra, *História(s) do cinema* (Godard, 1998a). Nesta série televisiva, Godard refaz a história de sua prática segundo a perspectiva singular do “eu”, pela qual o presente se volta ao passado e o faz plural. A pluralidade de histórias, que é também dos materiais, toma forma a partir da montagem, do manejo singular godardiano. Frente ao imenso *corpus* das *História(s)*, o espectador é desafiado a compreender o pensamento que liga excertos de filmes entre si e com citações literárias, pinturas, imagens de arquivo, peças musicais, ruídos, etc. Além disso, o processo de pluralização pode ser visto como movimento que anima a obra, fazendo-a desdobrar-se em novas versões: o livro lançado pela prestigiosa editora Gallimard (1998), o *box* de CDs pela ECM Records (1999), que contém novos livros, e a versão audiovisual reduzida, *Momentos escolhidos de História(s) do cinema* (Godard, 2004).

Obra multimídia, as *História(s)* se organizam em torno de um núcleo, a matriz televisiva, que se irradia em novas versões, regida por uma virtualidade que a faz variar indefinidamente. O cinema, para Godard, é meio privilegiado para fazer História porque ele oferece “uma imagem viva do desenrolar da História e do tempo da História”, aquela que faz filmes conterem “o espetáculo da História” (Godard, Ishaghpour, 2000, p. 41). Já seus livros não são “nem literatura, nem cinema”: são “lembranças” que contêm “traços de um filme” (Godard, Bergala, 1998, p. 436). Ao concebê-lo não como espetáculo, mas como “memória da História” (Godard, Ishaghpour, 2000, p. 41), Godard propõe que a leitura siga a regra do jogo, por meio da qual buscamos discernir os traços de edição, que conduzem à rememoração da série. Neste artigo, pensaremos a passagem do original à primeira variação, o livro publicado pela Gallimard. Passagem esta em que uma mídia se traduz em outra, e em que o filme-ensaio se torna livro de poesia.

Começando pela matriz audiovisual, a categorização do gênero cinematográfico permite incluir as *História(s)* no fio histórico que se inicia com *Carta da Sibéria* (Marker, 1958), tem como precursor *Um homem com uma câmera* (Vertov, 1929) e Montaigne em sua pré-história, se seguirmos a descrição de Corrigan (2015). Em sua forma, as *História(s) do cinema* não oferecem grande resistência à categoria filme-ensaio. Gênero que, para Corrigan, tem como estrutura uma subjetividade cuja expressão toma forma enquanto teste, no encontro com a esfera pública, produzindo figurações do pensamento e uma resposta do espectador (Corrigan, 2015, p. 33). Além da face cinematográfica, podemos dar início à reflexão destacando dois aspectos

do ensaio, em forma literário-filosófica, que encontram vasta ressonância na obra godardiana: montagem e inacabamento. Quanto ao primeiro, é possível associá-lo com a combinatória ensaística, que faz do ensaísta um “um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado”, como propõe Bense (Bense, 2018, p. 121). Já o segundo aspecto pode ser apreendido na leitura de Montaigne realizada por Starobinski, quando mostra que ao nomear seu livro *Ensaaios*, o filósofo “sugere que vale a pena publicar um livro ainda que este permaneça em aberto, ainda que não alcance nenhuma essência, ainda que não consista senão de exercícios preliminares” (Starobinski, 2018, p. 16). Porém, mesmo que se adeque a um gênero cinematográfico e à sua raiz literária, a obra demanda que pensemos como aspectos ensaísticos se tornam singulares em Godard.

O processo combinatório da montagem, mais do que traço ensaístico, permite retrazar todo o percurso de Godard, seja como crítico, com a publicação de “Montagem minha bela inquietação” (Godard, Bergala, 2007a), seja como cineasta, que, já no primeiro longa-metragem, faz da montagem o núcleo de invenção formal, com a sequência da nuca de Jean Seberg em *Acossado* (Godard, 1960). Para Godard, o cinema é compreendido como “invenção da montagem”: não existindo nas outras artes, é por meio dela que o cinema “faz ver” as imagens (Godard, Bergala, 2007b, p. 179). Em Godard, a montagem não é apenas uma possibilidade técnica entre outras, mas carrega consigo um modo de ver e uma concepção relacional da imagem. A imagem, Godard afirma, retomando as *Notas sobre o cinematógrafo*, de Bresson, deve sempre ser incorporada ao cinema sob a condição de poder produzir ações e reações sobre outras imagens. Modos de relação que as transformam reciprocamente ao entrarem em contato:

se uma imagem  
olhada à parte  
expressar claramente algo  
se trazer em si  
uma interpretação  
ela não vai se transformar  
em contato com outras imagens  
as outras imagens não vão ter  
poder algum sobre ela  
e ela não vai ter poder algum  
sobre as outras imagens  
nem ação  
nem reação

ela é definitiva e inutilizável  
dentro do sistema  
do cinematógrafo.  
(Godard, 2022, p. 60).

Ao ancorar-se na montagem, Godard defende um cinema que “não filmava as coisas, mas que filmava as relações entre as coisas” (Godard, 1980, p. 175). Com isso, antes mesmo de pensar como a montagem pode operar no livro das *História(s)*, podemos desde já propor que seu caráter multimídia nos faz pensar as versões como imagens, produzindo ações e reações entre si. Desse modo, a comparação das versões não é apenas metodologia crítica, mas é a operação godardiana por excelência: ver é comparar.<sup>1</sup> Ao colocar as versões lado a lado, passamos ao segundo aspecto mencionado acima: o inacabamento que, além de traço ensaístico, pode ser compreendido enquanto “dinâmica estruturante” godardiana, na qual obras são regidas pela relação entre “rascunho e acabamento”, como propõe Brenez (Brenez, 2023, p. 157).

No modo como as encaramos, as versões derivadas das *História(s)* correspondem a um dos modos elencados por Brenez em sua “pequena taxonomia das formas godardianas do esboço” (Brenez, 2023, p. 157). As versões, como “pós-esboço”, tornam inacabado, a posteriori, o filme que lhes deu origem (Brenez, 2023, p. 159). Essa dinâmica é menos tributária dos *Ensaíos*, de Montaigne, do que, mais uma vez, das *Notas*, de Bresson, que, para Brenez, contém uma das fontes do “princípio de incompletude” godardiano (Brenez, 2023, p. 160). Bresson é a fonte de onde Godard colhe, e reescreve, uma das frases iniciais das *História(s)*: “não vá mostrar/todos os lados das coisas// preserve, você, uma margem/ de indefinição” (Godard, 2022, p. 15). Estruturada por margens de indefinição, a obra multimídia, mais que testemunho de artista polivalente, nos convoca a comparar versões secundárias com a matriz que elas tornam incompletas. Nesse jogo comparativo, contudo, a categorização em gêneros se faz mais complexa, mesmo que o próprio ensaio possa ser compreendido como “terreno intermediário” entre prosa e poesia, voltando a Bense (2018, p. 119).

O problema da categorização merece destaque especial no contexto brasileiro, em que a publicação pela coleção “Círculo de poemas faz” das *História(s)* incontestemente livro de poesia. O caso brasileiro nos mostra que, em vez de nos perguntarmos se isso é poesia, devemos destacar para quais poetas, para quais histórias da literatura, esse é um livro de poesia. No Brasil,

---

<sup>1</sup> “E na minha opinião, os filmes quase não são mais vistos, já que “vistos”, para mim, quer dizer: “possibilidade de comparar. Mas comparar duas coisas, não comparar uma imagem e a lembrança que dela temos; comparar duas imagens, e no momento em que as vemos, indicar algumas relações” (Godard, 2006, p. 287).

a tradição da poesia experimental, com origem no Concretismo, cria o solo para que poetas e pesquisadores se debruçam sobre experiências visuais, tanto na página quanto em outros meios, como o vídeo. Em gerações seguintes, projetos como os *Babilaques*, de Waly Salomão, apresentariam antecessores para a recepção de um livro que, além de combinar imagens e palavras, trabalha com a captura fotográfica da página, a inclusão do corpo no poema, por meio da imagem de suas mãos ou da caligrafia, e, sobretudo, pela montagem de fotogramas – o que o faz citar o diretor entre a “família de afinidades eletivas” que inspira o projeto (Salomão, 2007, p. 61). Porém, ao não incluir imagens, a edição brasileira evidencia outra afinidade entre escritas contemporâneas e a produção de Godard, em que a poesia é composta pela montagem de citações, por aquilo que Kenneth Goldsmith chama de *escrita não-criativa*. Assim, se a passagem do francês ao português nos privou de imagens, ela deu origem a mais um capítulo das variações das *História(s) do cinema*, apontando novamente a seu caráter proteiforme.

Com a edição brasileira, a montagem textual vem ao primeiro plano, mas não é fator determinante para a comparação com a matriz audiovisual, já que não precisaríamos do livro para debater o modo pelo qual Godard incorpora palavras, imagens e sons alheios. Ao tomarmos o livro como memória da série, o texto tem de ser pensado em relação com as vozes anteriores, que em vídeo as emitiram. Quando o livro não indica os locutores, a rememoração passa a ter como desafio identificar as vozes que a página silenciou. A comparação permite identificar a estrutura vocálica do livro, regida por regras variáveis: do primeiro episódio, o livro transcreve apenas o que ouvimos pela voz de Godard (exceção feita a uma citação de Epstein); já do último, temos a transcrição de 23 vozes.<sup>2</sup> Essa variação, que pode refletir ou não o trabalho vocálico na versão audiovisual, permite localizar alguns procedimentos que atuam no processo de rememoração.<sup>3</sup> Para melhor compreender a leitura rememorativa, podemos retornar à edição francesa, em que a catalogação como poesia não se faz tão evidente, ao menos sem que se observe mais de perto o processo e a função da publicação.

Na França, antes de ser poesia, o livro das *História(s)* é objeto promocional. Lançado ao mesmo tempo que a série, o livro foi a “vanguarda de um exército de “produtos derivados”, como bem qualificou Baecque – empreitada cujo “sucesso foi ao mesmo tempo surpreendente e imediato:

---

<sup>2</sup> Para uma listagem completa das vozes, teríamos: em 1B, a transcrição de quatro vozes; em 2A, de três; em 2B, seis; em 3A, duas; em 3B, dez; e em 4A, cinco.

<sup>3</sup> Para dar apenas um exemplo, podemos ver como em 2B, a edição textual pode nos levar a assimilar duas locuções distintas à mesma voz, quando lemos “mas/ por cinquenta Cecil B. de Mille/ quantos Dreyer// mas não estou dizendo nada/ que não possa ser dito/ do espetáculo de variedades” (Godard, 2022, p. 67). A primeira sentença, dita por Godard, se une à segunda, na voz de Léo Ferré, com uma operação simples: a substituição de “e não estou dizendo nada”, como ouvimos, pelo “mas”, citado acima.

por volta de 20000 exemplares foram vendidos em alguns meses” (Baecque, 2010, p. 756). Porém, a função promocional não precisa permanecer recalçada para evitar que o estatuto artístico seja posto sob suspeita. Isso porque o livro remete à prática publicitária, que atravessa a filmografia do diretor e permite igualmente notar como, desde o início da carreira, Godard se valeu de impressos para publicizar sua produção, seja com *pressbooks*, seja com novelizações, como a de *Acossado* (Francolin, 1960). Contudo, aqui é menos relevante o conflito entre arte e funcionalidade, e mais pregnante um traço fundamental da prática artística que assim se revela.

Como sintetiza Brenez, na obra de Godard, “todo gesto, toda prática, toda fase na criação, desde a concepção até a difusão no espaço público, se transformam em proposição sobre a arte” (Brenez, 2023, p. 23). Para a crítica, arte, em Godard, “não remete a princípios constituídos e a circuitos simbólicos instituídos”, mas a uma “pesquisa permanente”, que enfoca “o conjunto das crenças e das regras relativas à representação – seus parâmetros, suas ferramentas, suas formas, suas funções e seus mitos” (Brenez, 2023, p. 23-24). Por essa perspectiva, a relação entre poesia e publicidade ganha contornos específicos à obra godardiana, fazendo com que o livro seja compreendido enquanto mercadoria que intervém na divulgação: a poesia como “proposição sobre a arte” que se origina na publicização. Frente ao livro, nota-se que a proposição poética retorce a face publicitária, já que, no processo de edição, Godard não se priva de reordenar as imagens, produzir novas sobreimpressões e separar fotogramas antes sobreimpressos: inexatidão própria à memória que faz a propaganda não corresponder com o objeto divulgado. Nesse sentido, a leitura comparativa das versões pode se guiar por um movimento duplo: por um lado, novos agenciamentos, que carregam gestos de edição, permitem identificar traços da *poiesis* sobre imagem e palavra; por outro, em momentos mais raros, o livro se descola da lógica do traço e faz da poesia um modo de criar, no objeto secundário, aquilo que não constava na matriz. Para tanto, devemos nos voltar ao processo de elaboração do livro, destacando como Godard pensou cada passo segundo modos de intervenção.

Para publicar na Gallimard, duas alternativas se apresentaram. A primeira buscaria abrigá-lo na renomada coleção *Blanche*, opção que se tornou problemática quando o diretor insistiu para que fotogramas estampassem as capas, alterando o que parecia ser uma regra editorial intocável. Se a imagem na capa o distanciava da *Blanche*, a segunda alternativa seria lançá-lo pela *Bibliothèque illustrée des histoires*. Possibilidade esta que encontrou a negativa de Pierre Nora, coordenador da coleção, que não “reconheceu no livro de Godard um trabalho de historiador” (Baecque, 2010, p. 756). O livro finalmente pôde sair pela *Blanche* quando se descobriu um predecessor ilustrado, o livro

*O olho escuta*, de Paul Claudel. Nesse processo, é fundamental notar como o gesto de inclusão do livro em uma coleção de história contaria com os efeitos da catalogação sobre a interpretação – não fosse por Nora, debateríamos, hoje, a tensão entre historiografia e publicidade. Essa tentativa, fracassada, revela um Godard que desejava falar desde posições do saber, falar como historiador, postulante a cátedra no *Collège de France*, ou até, buscando ter sua produtora filiada ao órgão de pesquisa científica francês, o CNRS. Para Godard, não somente “o cinema a princípio foi feito/ para pensar” (Godard, 2022, p. 80), mas seu autor poderia ocupar posições do saber e ter produção subvencionada pelo orçamento estatal destinado à ciência. Nesse sentido, ao conceber cinema como pensamento, Godard busca intervir no lugar da autoria e nas condições materiais de sua prática, cujo financiamento poderia sair das mãos e interesses dos produtores e ser incentivada CNRS: fazer a obra reconhecida como produção de saber enquanto “proposição sobre a arte”, retomando Brenez.

Ao cabo, o livro não integra uma coleção de história, e a intervenção godardiana se desloca para outro âmbito: o projeto gráfico. Quando Godard insiste para que a capa seja estampada, defende uma forma que traz ruídos à tradicional e elegante identidade visual da *Blanche*. Esse é um gesto godardiano por excelência, e pode ser retraçado em sua filmografia, quando até a forma dos créditos iniciais era alvo de reflexão (um exemplo análogo estaria em *O desprezo* (Godard, 1963), em que os nomes da equipe são ditos na banda sonora, e não escritos em cartelas, como de costume). Com esse gesto, Godard busca fazer com que já a capa o livro seja espaço relacional de imagem e palavra, algo que, para ele, livros realizam mais de modo mais claro do que filmes, pois neles: “nós nos damos conta muito melhor da equivalência ou da fraternidade ou da igualdade entre a foto e o texto” (Godard, Ishaghpour, 2000, p. 40). Mas para ele a igualdade deve ser buscada como crítica à relação habitual entre imagem e palavra que se apresenta em livros de história cinematográfica. Tal relação faz com que imagens sejam apenas “ilustrações” das “teses já expostas por escrito”: “Coloca-se uma foto de Griffith ao lado da página onde se fala de Griffith, o que é um pouco simplório” (Godard, 2006, p. 288). Distanciando-se de qualquer ilustração, a imagem de capa não se inclui apenas como outro da palavra, mas produz fraternidade entre obra e leitor, incluindo por meio da câmera que se volta a nós, em fotograma retrabalhado a partir de *Roteiro do filme Paixão* (Godard, 1982) (Figura 1).

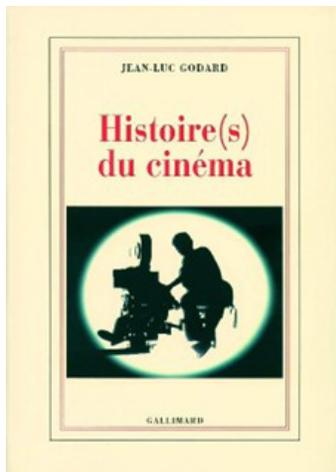


Figura 1. Capa da edição original, com fotograma do episódio 4B, originalmente em *Roteiro do filme Paixão*.

Para além da capa, Godard intervém em outras etapas do processo gráfico, chegando a escolher a fonte a partir de seu nome, *Bookman* – modo jocoso de dizer que as letras inscrevem o homem-livro, em quem Godard se transforma com a publicação. O trabalho com Maillot revela, ainda, um aspecto formal crucial. Em entrevista a Jean-Michel Frodon, Maillot descreve o peculiar trabalho gráfico desenvolvido com Godard. Quando se encontraram, Godard já tinha diagramado todo o livro manualmente, alinhando texto e imagem sem o uso de réguas ou guias, somente pelo olhar. Com isso, Maillot conta que seu “primeiro reflexo de profissional” era o de estabelecer um gabarito, seguindo regras clássicas de editoração que nas *História(s)* não foram respeitadas (Maillot, 1998).

Ao analisarmos o livro, notamos como Godard demanda que o diagramador erre propositalmente: hoje, com o livro em mãos, vemos como suas páginas são por vezes mais, por outras menos, tortas. As páginas desalinhadas são resultado da negociação com o *designer*, que tem de aceitar produzir a partir do que seu ofício considera um erro, não podendo ser um “profissional da profissão”, como Godard dizia nos anos 1960. Tal modo de se relacionar com parceiros pode ser retraçado desde seus primeiros filmes, cujos relatos mostram como boa parte dos procedimentos envolveu o mau emprego de técnicas ou equipamentos, o que influenciava, inclusive, na contratação da equipe.<sup>4</sup> Na passagem ao livro, Godard também traz outro

<sup>4</sup> Para ficar com apenas um exemplo, podemos lembrar do relato de Caroline Champetier, diretora de fotografia contratada por Godard com a justificativa de que ele procurava alguém que soubesse filmar “um pouco, mas não muito” (Champetier, 1990).

aspecto fundante do cinema: o trabalho coletivo, algo extensamente explorado durante a fase militante, no Grupo Dziga Vertov, e na posterior parceria com Anne-Marie Miéville. As marcas da edição são, em alguma medida, fruto da parceria com Maillot, cujo sucesso é destacado por Godard: ao comentar o projeto, sente-se contemplado pela liberdade concedida pela editora, e ainda extrapola, dizendo que o ideal seria “fazer esses livros à mão, como na Idade Média, um por um”.<sup>5</sup>

No livro, o leitor se depara com páginas regidas pela instabilidade alcançada na relação entre olhos, que veem o espaço em branco, e mãos, que dispõem imagens e palavras. A disposição, com métrica flutuante, faz com que cada página contenha o traço deixado por Godard ao relacionar imagens, palavras e o espaço. Enquanto traço do trabalho, cada página contém a inscrição do momento em que chegaram à forma final, de um *hic et nunc* da paginação: livro de poesia que contém índices do corpo a corpo de Godard com seus materiais. A inscrição de traços faz com que as *História(s)* passem do vídeo à página e reencontrem a película, na qual toda imagem é índice luminoso da fração de mundo enquadrada pela câmera. É esse um livro de poesia enquanto “cinema de poesia”, tal como propunha Pasolini: diante da tela, podemos “sentir a câmera”, e da página, gestos da mão de Godard (Pasolini, 1965, p. 64). Quando retrocedemos da página à tela, outro procedimento mostra como os erros de diagramação, no livro, remetem a um modo de inscrição do presente na versão audiovisual.

Isso se dá quando Godard, ao deparar-se com erros, não volta atrás para corrigi-los, mas apenas os assinala sobre a tela. Indo de equívocos quanto a datas, nomes e, até ortográficos, o anúncio dos erros encena a inscrição de um gesto que dá origem à obra sem que sob ela se apague. Os erros, assim, remetem ao inacabamento, ao esboço, ao último toque que torna a obra mais aberta que conclusa. Ao se tornar procedimento, o equívoco faz das páginas desalinhadas lembrança de um gesto anterior: o da reprodução de imagens. A partir do livro, podemos voltar à série e notar como algumas das imagens estáticas foram mal escaneadas, como *O tocador de pífaro*, de Manet, cuja borda à mostra evidencia o manejo de Godard (Figura 2). Ao estar desalinhado, o quadro não figura apenas como reprodução, mas como *esta* reprodução. Pela borda, Godard inclui o limite entre a imagem e a página do livro de onde foi retirada, revelando a materialidade da imagem reproduzida. Que a borda ainda seja visível no livro das *História(s)* traz ainda outra camada de materialidade, com página sobre página, e aponta ao modo como, em Godard, uma mídia não apaga a outra – algo que encena quando se filma filmando a televisão (Figura 3).

---

<sup>5</sup> “C’est le cinéma qui raconte l’histoire. Lui seul le pouvait” (Godard, 1998b).



Figura 2. Reprodução d' *O tocador de pífaro*, de Manet, no episódio 3A.



Figura 3. Godard, no episódio 4B, originalmente em *JLG/JLG* (1994).

Por entre traços, podemos entrever a relação de mãos e olhos que age sobre os materiais. Tal relação corporal com a linguagem nos leva de volta ao ensaio, ao modo pelo qual Montaigne “faz o ensaio do *mundo*, com suas mãos e com seus sentidos”: processo que não se faz sem resistência, e assim o ensaísta pode sentir o objeto e ao mesmo tempo perceber “o esforço da própria mão” (Starobinski, 2018, p. 19). Nesse ponto, a relação de Godard com a forma ensaio encontra um ponto de articulação crucial, quando Starobinski concebe Montaigne enquanto alguém que se aplica a “Pensar com as mãos” (Starobinski, 2018, p. 17), retomando livro homônimo de Denis de Rougemont, extensamente citado por Godard no episódio 4A, “o controle do universo”. Ao invocar o tópos das mãos, Starobinski nos ajuda a circunscrever uma figura central do pensamento em Godard, o que demanda observação detida.

O cinema, mais do que um olhar, é um fazer, Godard afirma quando, em entrevista, diz que se precisasse optar pela perda das mãos ou dos olhos, certamente escolheria a cegueira (Godard, Païni, 2013, p. 43). A primazia das mãos, nesse caso, é o modo pelo qual Godard enfatiza que cinema é trabalho – o que poderia ser feito, até, por uma montadora cega, como vemos em *JLG/JLG* (Godard, 1994). Não ignoramos, aqui, que a ênfase no trabalho não exclui a visão, e demandaria que a teoria das mãos fosse atravessada pela do olhar. Quando nos limitamos ao diálogo com Rougemont, compreendemos como as mãos são sobretudo imagem da ação. Ação da qual, diz o filósofo, o pensamento ocidental se desvencilhou, e que ele se engajará a reconectar. Nessa figuração, mais do que o contraste entre tato e visão, importa trazer ao primeiro plano um fazer em ato. É preciso compreender, todavia, que o pensamento estético, colhido de *Pensar com as mãos* (Rougemont, 1936), tem como base a política, questão de primeira ordem para Rougemont, que se põe a escrever quando testemunha a ascensão do nazismo e do comunismo, nos anos 1930.

Do ponto de vista das *História(s)*, podemos encarar o livro de Rougemont não somente pelas ideias que promove, mas por sua escrita a quente. Já em 1936, o autor busca compreender o nazismo e o socialismo soviético antes que acarretassem decisões sangrentas – aspecto que remete a outros diálogos das *História(s)*, como a tríade de filmes de Renoir, Chaplin e Lang, que sem sucesso alertaram para os perigos do nazismo. Tal como o pensamento desenvolvido por Rougemont, parece interessar às *História(s)* seu aspecto documental, no qual a filosofia se apresenta ancorada no presente, sendo incorporada como arquivo. Todavia, Godard subverte Rougemont e o desloca para além do caráter documental, fazendo-o habitar dois tempos. Na montagem, o texto que fala sobre “a Europa dos nossos dias” (Godard, 2022, p. 104) é aliado a imagens urbanas dos anos 1990, que Godard retoma de seu outro filme, *Nouvelle vague* (1990). Esse gesto de edição indica que a incorporação de Rougemont é marcada por traços godardianos, que podem alterar o texto fonte. Se Rougemont defende as “mãos do modelador que marcam com sua digital a forma mesma dos objetos tomados” (Rougemont, 1936, p. 237), Godard passa a pensar o filósofo com suas próprias mãos. Não há nada mais godardiano, em Rougemont, do que conceber o criador enquanto aquele que se apropria do objeto que toca, que o marca com sua impressão digital e assim “o faz seu” (Rougemont, 1936, p. 149). Passemos, agora, a uma breve síntese do bloco dedicado a Rougemont, no episódio 4A, que nos levará de volta a Montaigne, e rumo à poesia.

*Pensar com as mãos* parte do diagnóstico de um problema que se impõe à cultura europeia: a perda de uma “medida comum”, que funda a sociedade, organizando um povo em torno de um núcleo. Ao longo das eras, a medida

comum pôde ser: no judaísmo, a Lei, na Idade Média, o primado teológico, e na sociedade burguesa, finalmente, o racionalismo (Rougemont, 1936, p. 31). A decadência da medida comum burguesa se dá porque a racionalidade, ao buscar “unificar tudo” segundo o “espírito da geometria”, recai no “espírito da ditadura que conduz ao estadismo”, e guia os homens sob a “tirania da razão” (Rougemont, 1936, p. 34-36). Desse modo, a própria razão, fundada na ciência e no *telos* do tempo histórico progressivo, continha em germe o que poderia corroer seu lugar de medida comum, pois a racionalização “impõe uma ordem arbitrária”, uma unidade que não é a da vida, e que é de ordem geométrica” (Rougemont, 1936, p. 46).

A partir desse diagnóstico, Rougemont analisa os regimes de Hitler e Stalin e suas tentativas de “responder ao chamado angustiado e inconsciente de sua época”, propondo alternativas distintas de reforma da medida comum (Rougemont, 1936, p. 79). Para o autor, a articulação da medida comum soviética instaura-se a partir da definição de um fim comum. Para atingir esse horizonte, a política comunista submeteu todos os espectros da cultura à sua medida comum, o “plano”: “instrumento forjado pela ditadura comunista para unificar o pensamento e a ação do povo e de seus líderes, em vista de um fim ao qual tudo deve se ordenar” (Rougemont, 1936, p. 85). No nazismo, por sua vez, “a falta de uma consciência nacional” fez com que Hitler pudesse exercer a “mística” sobre o povo com a “promessa de uma comunidade”: uma “vontade de fusão completa das ações e dos ideais particulares em uma unidade interior” (Rougemont, 1936, p. 97). A “resposta libertadora” passa a ser o próprio ditador, encarnação da medida comum, unificando na sua pessoa partido, país, povo e o anúncio de uma Alemanha por vir (Rougemont, 1936, p. 98).

A “lição das ditaduras” reside no fracasso em criar uma “medida comum para o pensamento e a ação”, pois elas conseguiram apenas impô-la externamente, à força, reduzindo a cultura à propaganda (Rougemont, 1936, p. 109). Isso dá origem a um solo cultural que não propicia a criação, pois tolhe já de início sua fonte: “a pessoa, a aventura pessoal, a liberdade e os riscos pessoais” (Rougemont, 1936, p. 108-109). Defender a pessoa, contudo, não remete apenas às liberdades individuais perdidas, mas é, antes, o centro onde repousa a nova medida comum. Originada no indivíduo, a criação não pode conceber-se segundo imposições externas, na tentativa de fazer com que o artista fale sempre em nome de um *nós*:

os partidários do nós  
estavam enganados  
sobre o indivíduo  
as contradições do mundo

figuram na equação  
fundamental  
de toda existência  
x é um indivíduo  
um elemento criador  
uma liberdade incalculável.  
(Godard, 2022, p. 109).

É preciso destacar que, se, por um lado, Rougemont compreende as limitações subjetivas impostas pelos regimes totalitários, por outro, sua defesa do homem enquanto “animal criador” não recai em mero individualismo, pois ele roga pela “federação de pessoas e de grupos orgânicos”: a medida é pessoal, mas é aquela que “ele possui em suas relações ativas com todos os seus próximos” (Rougemont, 1936, p. 136). Para o filósofo, a busca por uma nova medida tem como ponto de partida “um gesto, uma espécie de metáfora”, ou uma “imagem”: “a aproximação de duas palavras, ou de duas funções, que toda a cultura do passado se empenhava em separar” (Rougemont, 1936, p. 143). Salta aos olhos, para o leitor godardiano, que Rougemont tenha proposto uma nova ideia de mundo apenas ao pensar cinematograficamente, por meio da montagem que põe lado a lado *mãos e pensamento*.

Com essa montagem, Rougemont delimita o problema do pensamento ocidental a partir da oposição de duas concepções. Na etimologia de *pensar*, na qual *pensare*, em latim, é “pensar, depois examinar, apreciar” (Rougemont, 1936, p. 152). Com isso, duas alternativas se apresentam para o pensamento: pesar como uma balança, “pensamento que é somente descritivo”, ou pesar como o peso, um “pensamento pesante” que busca “criar ideias que tenham peso” (Rougemont, 1936, p. 153). Frente às duas alternativas, Rougemont passa a criticar a primeira, de predileção da “elite burguesa dos séculos XIX e XX”, cujo “pensamento ponderado” é aquele em que “só há critério objetivo nos métodos exclusivos que garantem a correção formal”, que se submete aos meios de pensar (Rougemont, 1936, p. 151). Este é, como destaca Godard, “um pensamento que se abandona/ ao ritmo de sua mecânica”, que “propriamente/ se proletariza”. Desse modo, chegamos ao ponto em que Godard imprime um gesto de edição textual, desviando o sentido:

o que quero dizer  
é que um tal pensamento  
deixa de viver de sua criação  
os outros formam o homem  
eu o recito

quem são esses outros  
agora sabemos  
são as leis  
que nascem  
do abandono do pensamento.  
(Godard, 2022, p. 106-107).

Com “os outros formam o homem/ eu o recito”, Montaigne se entrepõe a Rougemont e Godard, com a citação do ensaísta sendo citada novamente. Em *Pensar com as mãos*, Rougemont toma a frase de Montaigne como síntese da situação intelectual burguesa, que se posiciona à distância do homem para assim recitá-lo. Desse modo, essa mera recitação seria símbolo do pensamento como balança, que, em vez de criar o homem, apenas o descreve – compreensão contrária à de Starobinski, quando analisa a figura da balança em Montaigne, compreendida menos como “ato instrumental” e mais como “uma ponderação manual, uma modelagem, um manuseio” (Starobinski, 2018, p. 17). Ora, ocorre que o Montaigne de Godard se faz mais aberto, pois a edição de texto suprime a argumentação contrária à recitação. Com isso, a construção godardiana aponta à perspectiva na qual, por um lado, “as leis/ que nascem/ do abandono do pensamento” estariam relacionadas à formação do homem, ao passo que recitar parece associar-se com o pensamento que quer “viver de sua criação”.

Vemos a mão de Godard agir sobre o texto de Rougemont, apropriando-se de uma apropriação. Isso se reforça quando voltamos à versão audiovisual, ao momento em que as palavras de Montaigne são ditas, acompanhadas, ao fundo, por uma outra voz. Essa voz feminina, que lê um texto em alemão, pode ser a chave para compreendermos o lugar da recitação. Para quem não fala alemão, o texto pode ser ouvido como pura cadência, em que o sentido se suspende e as palavras nos guiam enquanto materialidade sonora. A muitas vozes, a palavra, nas *História(s)*, passa a existir com o timbre de quem a enunciou, de coloração ainda mais audível quando não conhecemos a língua. Seria possível pensar, até, que o todo das *História(s)*, em seu plurilinguismo, propicia ao espectador, exceto se poliglota, uma experiência de recitação, em que uma, quando não duas ou três línguas são ouvidas somente como prosódia e cadeia rítmica – ponto alto da tradução de Zéfere, na edição brasileira, que opta por não traduzir o poema de Valéry que abre o episódio 4A, mantendo a sonoridade do francês no texto em português. Com isso, podemos voltar ao livro, pois a passagem da voz audiovisual à letra muda traz ao primeiro plano a memória, quando as palavras silenciosas contêm a lembrança de uma voz.

Se o livro é memória da série, a leitura é movida por um desafio imposto à rememoração, já que, frente ao vasto e tumultuoso acervo das *História(s)*,

o leitor precisa aceitar de pronto que não poderá se lembrar de tudo o que viu e ouviu. E é ao tocar a recitação, ao editar uma canção, que a memória se faz criadora, alterando um estado de coisas, como queria Rougemont. Na edição em livro, Godard transcreve um trecho de “*Palabras para Julia*”, canção de Paco Ibañez, que abre o episódio 2B, “fatal beleza”. Em seguida, traduz o refrão:

então você  
sempre se lembre  
daquilo que eu  
um dia  
escrevi, um dia escrevi  
pensando em você.  
(Godard, 2022, p. 55-56).

Ao voltarmos à matriz audiovisual, não é possível encontrar a tradução de Ibañez, que foi produzida apenas para o livro. Godard engana a memória do leitor com uma tradução e o faz imaginar uma voz que ali nunca esteve. Ao traduzir, Godard consegue manter a cadência da versificação original, fazendo com que o leitor, que lia em silêncio ou cantarolava, siga a cadência dos versos em francês. Porém, se voz nenhuma entoou essas palavras, o leitor passa a forçar a lembrança, como diz Godard em outra parte: “se eu forço/ a lembrança/ de repente/ entendo/ o que está acontecendo/ estou imaginando” (Godard, 2022, p. 126). A imaginação passa a operar com versos injuntivos, em que o destinatário é convocado a lembrar-se do que o enunciador escreveu: modo pelo qual Godard subverte a regra do jogo que fundava o livro enquanto memória da série. Recitar a tradução cria uma voz muda, imaginária, por meio de palavras que não contêm traços de voz alguma, mas cujo ritmo faz a memória desdobrar-se em imaginação de um timbre que o leitor, outrora espectador, crê ter ouvido.

A passagem do filme-ensaio à poesia espalha marcas do processo sobre os materiais, seja por meio das páginas desalinhadas, da edição textual e imagética, mostrando como, ao pensar com as mãos, um corpo se imprime no ensaio, na poesia e na edição. Entretanto, ao nos fazer imaginar uma voz, a recitação complexifica a lógica do traço, com palavras que reenviam ao que nunca foi ouvido. Em suma, as *História(s)* não se pluralizam somente pela inscrição de novos traços, mas pelo inacabamento da edição infiel, que se vale da reprodução para criar. Com a recitação, o livro não se limita à transcrição rítmica, memória da voz anterior, mas faz a poesia rumar à palavra encantatória, que cria uma voz anterior, ausente.

## Referências

- BAECQUE, Antoine de. *Godard – biographie*. Paris: Grasset, 2010.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia serrrote. São Paulo: IMS, 2018. p. 110-124.
- BRENEZ, Nicole. *Jean-Luc Godard – écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques, tome 2*. Cherbourg-en-Cotentin: De l'incidence éditeur, 2023.
- CHAMPETIER, Caroline. Godard: 30 ans depuis [Entrevista]. *Cahiers du cinéma*, Paris, 1990.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio*: Desde Montaigne e depois de Marker, Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.
- FRANCOLIN, Claude. *A bout de souffle*. Paris: Seghers Vichy, 1960.
- GODARD, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998a.
- GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. Tradução de Zéfere. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.
- GODARD, Jean-Luc. Les cinémathèques et l'histoire du cinéma. In: BRENEZ, Nicole (org.). *Jean-Luc Godard: documents*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2006. p. 286-291.
- GODARD, Jean-Luc. C'est le cinéma qui raconte l'histoire. Lui seul le pouvait. *Le Monde*, Paris, 1998b. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/10/08/c-est-le-cinema-qui-raconte-l-histoire-lui-seul-le-pouvait\\_3698406\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/10/08/c-est-le-cinema-qui-raconte-l-histoire-lui-seul-le-pouvait_3698406_1819218.html). Acesso em: 15/05/2024.
- GODARD, Jean-Luc; BERGALA, Alain. (org.) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: les années Cahiers*. Paris: Flammarion, 2007a.
- GODARD, Jean-Luc; BERGALA, Alain. (org.) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: des années Mao aux années 80*. Paris : Flammarion, 2007b.
- GODARD, Jean-Luc; BERGALA, Alain. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome II 1984-1998)*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- GODARD, Jean-Luc; ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farago, 2000.
- GODARD, Jean-Luc; PAÏNI, Dominique. *Jean-Luc Godard*. [Entrevista concedida a] Corine McMullin, Michel Boujut e Anne Andreu. Paris: IMEC, 2013.

MAILLOT, Jacques. Je ne connais pas de travail comparable sur un livre. [Entrevista concedida a] Jean-Michel Frodon. *Le Monde*, Paris, 1998. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/10/08/je-ne-connaiss-pas-de-travail-comparable-sur-un-livre\\_3698407\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/10/08/je-ne-connaiss-pas-de-travail-comparable-sur-un-livre_3698407_1819218.html). Acesso em: 15/05/2024.

PASOLINI, Pier Paolo. Le “cinéma de poésie”. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 171, 1965.

ROUGEMONT, Denis. *Penser avec les mains*. Paris: Éditions Albin Michel, 1936.

SALOMÃO, Waly. *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Kabuki Produções Culturais, 2007.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018. p. 12-26.

## Filmografia

CARTA da Sibéria. Direção: Chris Marker. Intérpretes: Georges Rouquier, Henri Pichette, Catherine Le Couey. França: Procinex, 1958. 1 DVD (62 min).

HISTÓRIA(S) do cinema. Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Sabine Azéma, Serge Daney, Julie Delpy. França: Midas Filmes, 1988-1998. Vídeo (264 min).

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Intérpretes: Mikhail Kaufman. Rússia: VUFKU Film Studio, 1929. 1 DVD (69 min).

**Mario Sagayama.** Bacharel em Letras e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, com dissertação sobre a obra final de Samuel Beckett. A partir dessa pesquisa, publicou o livro *Ele fala de si como de um outro: ensaio sobre a voz em Samuel Beckett* (Annablume, 2018). Atualmente, é doutorando na mesma instituição, com pesquisa sobre a versão em livro das *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard.

**E-mail:** sagayama.mario@gmail.com

### Declaração de Autoria

Mario Sagayama, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

### Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

**Recebido:** 15/05/2024

**Aprovado:** 26/06/2024