

“O RASTRO DOS DEUSES QUE SE FORAM”:
HISTÓRIA(S) DO CINEMA,
 DE JEAN-LUC GODARD

“THE TRAIL OF THE DEPARTED GODS”:
HISTORY(S) OF CINEMA, BY JEAN-LUC GODARD

Yasmin Bidim Pereira dos Santos 

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil

GODARD, Jean-Luc. *História(s) do Cinema*. Tradução de Zéfere. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

O cinema é a verdade 24 vezes por segundo

Jean-Luc Godard

(dita por Michel Subor
 em *Le petit soldat*)

Ao me propor a escrever esta resenha sobre *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard, me vi diante de uma questão que me pareceu óbvia, porém incontornável: por que, ainda, falar (escrever) sobre Godard? O que mais pode ser dito a respeito desse cineasta cuja obra tem sido exaustivamente comentada e analisada? Do ponto de vista da produção crítica, talvez não sejam mesmo necessários mais trabalhos teóricos sobre Godard, visto que sua obra fala muito bem por si própria.

Mas depois percebi que esse questionamento poderia, afinal, ter uma resposta positiva que deriva daquilo que o próprio Godard nos incita: a pensar *com* ele, muito mais que *sobre* ele.¹ Porque toda vez que alguém vê pela primeira (ou segunda, ou terceira) vez um filme de Godard, ele volta ao presente, e, poderíamos dizer, agora que Godard *est mort*, que ele volta à vida.

¹ Em *Lettre à Freddy Buache: à propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne* (1982), Godard começa sua “carta” falando sobre a dificuldade de fazer um filme *sobre* a cidade de Lausanne: “sobre, sempre falar sobre” (Godard, 1982), ele diz. Dirigindo-se à Freddy Buache, ele explica por que não conseguiu cumprir a encomenda feita pela prefeitura de Lausanne para a comemoração dos 500 anos da cidade e 50 anos da cinemateca suíça: “penso que eles ficarão furiosos, dirão que fizeram uma encomenda, que deram dinheiro para um filme *sobre* (*sur*) e este é um filme *de* (*de*). Não chegou ainda à superfície (*surface*)” (Godard, 1982). Ele não acredita que seja possível fazer um filme *sobre*, não acredita que tenha esse poder, esse saber. Por isso toda a reflexão sobre a superfície (*sur/surface*). Fazer um filme institucional sobre Lausanne seria fazer um filme superficial. Falar sobre seria, para Godard, um gesto superficial, no sentido da descoberta e do conhecimento da coisa, do mundo sensível e, sobretudo, do próprio cinema.

Tanto o filme quanto o cineasta, que no caso de Godard estão intimamente fusionados naquilo que é a experiência do seu cinema: todo filme de Godard é, antes e sobretudo, um filme *de* Godard. O nome precede a obra e carrega consigo as ideias e imagens já emergidas em obras anteriores, como se o cineasta estivesse sempre numa conversa infinita consigo mesmo.

Godard é totalmente consciente do fato de que “o cinema comporta muitas ideias” e que “ideias são imagens que dão a pensar” (Deleuze, 2016, p. 219). É por isso que tantas pessoas escreveram e ainda escrevem sobre (com) Godard. Faz parte de seu programa estético que seus filmes produzam no espectador uma explosão de pensamentos e ideias. O cinema de Godard é tudo menos sintético. É caótico, saturado, iconoclasta e contraditório. Ainda é preciso falar sobre Godard não porque ele precise que falemos dele, mas porque nós precisamos. Godard pensa e faz pensar com as imagens. E nós precisamos dizer daquilo que Godard nos faz pensar.

No entanto, o que dizer quando o objeto que nos faz pensar é um livro, e não um filme? É possível pensar com imagens mesmo quando se escreve? *História(s) do cinema* (2022), publicado pelo Círculo de Poemas, traz na íntegra o texto do original francês publicado em 1998 pela Gallimard-Gaumont. A edição brasileira, única até o momento em língua portuguesa, não inclui os fotogramas presentes na edição francesa.

História(s) do cinema é também um projeto cinematográfico que produziu uma série de oito filmes. Um experimento fílmico baseado, fundamentalmente, na montagem, que propõe uma reflexão entre as relações do cinema – com suas histórias e sua História – e a História mundial, em seus aspectos políticos, sociais e culturais. É difícil, portanto, não olhar para o livro *História(s) do cinema* sem pensá-lo como uma extensão ou um desdobramento do projeto cinematográfico.

Mas essa publicação que opta por deixar de lado os fotogramas nos dá a oportunidade de entrar em contato com uma obra de Godard que é “apenas” literária: “um texto-texto, sem voz off, sem fluxo de imagens, sem qualquer imagem (material) que não resulte meramente da aparição gráfica deste texto” (Frias, 2022, p. 182). Godard, cujo cinema se realizou sempre em constante choque com a literatura, com o texto, nos aparece agora exclusivamente pelo meio literário, em um livro de poesia.

Nesse poema-ensaio dividido em quatro partes, Godard faz a história do cinema se confundir com a História mundial. O gesto realiza um duplo ato: ficcionaliza a História, historiciza o cinema. São muitas as confusões propositalmente causadas pela inclusão deste(s). Ao escrever *História(s)*, com *h* maiúsculo e com *s* entre parêntesis, Godard afirma a não dissociação entre História e história (ou estórias, como Zéfere opta por traduzir). A fusão entre as duas nos diz que o cinema, ao contar histórias, faz acontecer também,

invariavelmente, sua própria História, que, por sua vez, é inseparável de uma História geral.

Mas em que medida uma História do cinema pode se confundir com uma História mundial? Porque a história do cinema, essa “coisa do século XIX / mas que foi resolvida/ no século XX” (Godard, 2022, p. 45), é também a história da imagem técnica:

porque
veja o que aconteceu
no alvorecer do século XX
a tecnicidade resolveu
reproduzir a vida
então inventaram a fotografia
e o cinema.
(Godard, 2022, p. 38).

Quando a técnica encontra a imagem e o cinema passa a existir enquanto arte, tudo que se pensava e se entendia sobre as artes da imagem e as imagens da arte se reconfigura. Isso não significa, para Godard, que o cinema seja necessariamente uma ruptura com as artes visuais, especialmente a pintura.² Mas também não significa que ele configure uma continuidade pacífica de uma história das artes visuais. Mas sim que a relação que surge entre pintura e cinema é de um tensionamento das formas (é pela mesma via que Godard irá colocar em diálogo a literatura e o cinema).

Para a pintura, isso vai acarretar uma certa desobrigação da representação e, conseqüentemente, novas possibilidades de criação fundadas no experimentalismo com as cores e formas. Já para o cinema, a pintura, mas também a literatura e a música, funcionam como artes originárias com as quais o cinema vai aprender a ser, ele mesmo, uma arte:

² Um dos filmes exemplares que dão a ver a relação fundamental que existe entre pintura e cinema é *Passion* (Godard, 1982), em que os quadros do cinema se confundem com quadros de pinturas, afirmando uma indissociabilidade entre o cinema e as artes da imagem que o precedem. Também podemos ver o cruzamento entre artes visuais e cinema em *Made in U.S.A.* (1966), desta vez com referências à *pop art*. Em ambos os casos as artes visuais são abordadas para além de um referencial, mas atuam como outras artes de cujas formas Godard de apropria como uma forma de pensar a forma cinematográfica e produzir imagens cujos sentidos não podem prescindir do valor signífico das artes visuais.

é disso aliás
que gosto
em geral
no cinema
uma saturação
dos signos mágicos
que se banham
da luz
da sua ausência
de explicação
isso não se fala
não se fala
não se fala
isso se escreve
Flaubert, não
Púchkin
Dostoiévski
Isso se compõe
Gershwin, Mozart
Isso se pinta
Cézanne, Vermeer
Isso se filma
Antonioni, Vigo.
(Godard, 2022, 139).

Porém, se o cinema configura um ponto de virada, uma mutação das técnicas que possibilitaram o surgimento de uma arte materialmente nova – com o cinema, a distinção entre artes do tempo e artes de espaço deixa de fazer sentido –, ele é, também, o ponto de origem, a gênese daquilo que seria o grande meio, o signo dos signos, da experiência moderna do século XX: a imagem técnica. É isso que fundamenta a relação crítica e contraditória de Godard com a televisão:

não uma técnica
nem mesmo uma arte
uma arte sem futuro

foram logo avisando gentilmente
os dois irmãos
aliás, nem precisou de cem anos
para a gente ver que eles tinham razão
e se a televisão realizou
o sonho de León Gaumont
de trazer os espetáculos do mundo todo
aos mais miseráveis
quartos de dormir

fez isso reduzindo
o gigante céu dos pastores
à altura
do pequeno Polegar
[...]

em seguida bastarão
uma ou duas guerras mundiais
para perverter
esse estado da infância da arte
e para que a televisão
se torne
esse adulto idiota
e triste
que se recusa a ver
o buraco onde nasceu
e se abriga então
em infantilidades.
(Godard, 2022, p. 36-38).

Como nos ensina Benjamin, a imagem possui um índice histórico. Isso significa “não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época” (Benjamin, 2006, p. 504). Se a imagem é, portanto, esse signo carregado de história, como contar a História das civilizações (da humanidade, do mundo – essa

história intransitiva com H maiúsculo) sem incluir nessa história a História dos signos,³ das imagens?

Para isso, é preciso considerar que “a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (Benjamin, 2006, p. 505). É este princípio que subjaz às História(s) do cinema que Godard nos conta: assumir que a imagem enquanto imagem, para além do que ela representa, possui em si mesma um valor histórico que diz uma determinada época, faz ver uma determinada época.

Mas a história das imagens compreende duas dimensões: uma é diegética, interna aos filmes: as histórias que existem porque são contadas pelo cinema enquanto arte narrativa e representativa; a outra é extradiegética, externa aos filmes: a que conta os “comos” e porquês de elas existirem, os acontecimentos que tornam os filmes possíveis. Uma, supostamente, é o real, outra, supostamente, a ficção. Supostamente porque o que nos ensina Godard é que o real pode ser uma ficção tanto como a ficção pode ser real – “as cidades são uma ficção”, diz ele também em *Lettre à Freddy Buache: à propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne* (Godard, 1982).

Em *História(s) do cinema*, Godard nos oferece, depois de ter “visto filmes bastante / formado sua própria ideia. / do que era importante / ou desimportante / nessa história” (Godard, 2022, p. 44), um *paideuma* particular desses signos – diretores, magnatas, atrizes, poetas, filósofos, empresários – todos compondo o “excessivo *atlas mnemosyne* godardiano” (Frias, 2022, p. 186), mostrando que a história do cinema é a história de tudo que o sustenta, mas também de tudo aquilo que ele próprio sustenta, como, por exemplo, a guerra:

³ Foi esta tarefa que Deleuze se empenhou em realizar em *Cinema 1 – A imagem-movimento* (Deleuze, 2018a) e *Cinema 2 – A imagem-tempo* (Deleuze, 2018b), ao fazer o que ele chamou de “história natural” do cinema: “trata-se de classificar os tipos de imagem e os signos correspondentes, como se classifica os animais” (Deleuze, 2013, p. 64). Segundo Jacques Rancière (2008, p. 5), “as imagens, assim, são propriamente as coisas do mundo [e] uma consequência se deve tirar logicamente: o cinema não é o nome de uma arte. É o nome do mundo”. Não por acaso essa visão do cinema converge para a indiferenciação que Godard fazia do cinema e da vida. Deleuze possuía uma profunda admiração por Godard, talvez porque reconhecesse no cineasta a sua própria ideia a respeito do cinema: uma arte do pensamento que se faz por imagens. Reconhecia em Godard a consciência dessa propriedade. A esse respeito, Rancière aponta que tanto Deleuze quanto Godard (em *História(s) do cinema* [série filmica]), dão o mesmo tratamento à obra de Hitchcock: “paralisar o cinema de Hitchcock, isolar suas imagens, formar seus agenciamentos dramáticos em momentos de passividade. E através de Hitchcock, de maneira mais geral, é ao cinema que eles atribuem a tarefa de ‘passivizar’, de se afastar do despotismo do diretor para ser devolvido, segundo Deleuze, ao caos da matéria-imagem ou, segundo Godard, à impressão das coisas sobre um anteparo transformado em véu de Verônica” (Rancière, 2008, p. 16).

história do cinema
atualidade da história
história das atualidades e dos noticiários
histórias do cinema
com alguns s
alguns ss
trinta e nove quarenta
quarenta e um.
(Godard, 2022, p. 19).

Godard faz ecoar as teses de Paul Virílio de que o poder do fascismo esteve historicamente “dividido entre a logística das armas e das imagens” (Virílio *apud* Deleuze, 2018b, p. 239): “e se George Stevens / não tivesse usado o primeiro / o primeiro filme / de 16 mm colorido / em Auschwitz” (Godard, 2022, p. 25-26)? Godard questiona o papel da imagem, da representação, para a manutenção da barbárie, e responde:

e porque esquecer-se
do extermínio
faz parte
do extermínio
[...]
a gente se esquece daquele vilarejo
com os muros brancos cercados de oliveiras
mas a gente se lembra de Picasso
isto é de Guernica.
(Godard, 2022, p. 23; 25).

O projeto artístico de Godard, transversal a todas as fases, projetos e linguagens com as quais trabalhou, consistiu em fazer o cinema falar com e contra a modernidade que o criou. Se a “consciência histórica revelou-se como consciência trágica” (Paz, 1996, p. 105) e o projeto da modernidade fracassou, Godard, como muitos de sua geração, sentiu esse fracasso de maneira inelutável. A frustração com a sua própria época, com a experiência “de um agora [que] já não se projeta em um futuro, [que] é um sempre instantâneo” (Paz, 1996, p. 105), culminou num projeto ético e estético radicalmente comprometido com a experimentação das formas. Ético porque é preciso mudar os meios para mudar o sentido, implodir as estruturas internas das formas artísticas para poder ver de outra forma, ver o que antes não era possível.

Um demolidor das regras até então estabelecidas da técnica cinematográfica, como diria Susan Sontag (2015, p. 159), a respeito do cineasta.

Foi Sontag, também, quem chamou atenção para o fato de a iconoclastia godardiana ter seu ponto de maior fricção justamente com a literatura, que foi, para Godard, objeto de seu método analítico, “tanto como modelo para o filme quanto como revivescimento e alternativa ao próprio cinema” (Sontag, 2015, 162). Mas o avançar das décadas do século XX e, conseqüentemente, a criação de novas tecnologias da imagem possibilitaram uma multiplicação vertiginosa dos experimentos de Godard, revelando uma relação ainda mais entranhada entre cinema e literatura, como aponta Joana Matos Frias no posfácio que acompanha a edição brasileira de *História(s) do cinema*:

Não será nada difícil percebermos o quanto a obra cinematográfica de Godard cultiva com muito afínco esse gesto violentador das formas fixas, que sempre se exerceu como um programa orgulhoso. Menos difícil será ainda, antes ou depois disso, sabermos que um tal gesto tem como protagonista o cinema, e como antagonista a literatura. Ou vice-versa, já que no sempre dialético Godard Lado A e Lado B podem facilmente inverter, reverter ou subverter a sua ordenação recíproca, o que acontece de modo claro nas quatro peças que compõem estas histórias, como já acontecera na lógica do programa televisivo *Six fois deux* (*Sur et sous la communication*), de 1976, relativamente ao qual Godard assumiu mesmo que para si um “significado sempre dois”. (Frias, 2022, p. 184).

Para Godard, portanto, a literatura é muito mais que um modelo para o cinema ou objeto de sua representação. É uma relação de cumplicidade que se coloca em jogo, ou, ainda, de *outridade*, que seria, segundo Octavio Paz, a capacidade de “perceber no uno o outro” (Paz, 1996, p. 102). Perceber aquilo de literário pode haver no cinema e aquilo de cinematográfico que pode haver na literatura. Parece ser a isso que Godard se propõe. Pois Godard entende a literatura e o cinema como coisas da vida, do mundo comum, e, como ele disse e mostrou em muitas ocasiões, não há, para ele, grande distinção entre o cinema e a vida.

Assim, podemos pensar que o livro *História(s) do cinema* não é mesmo um subproduto da série fílmica nem mesmo uma versão reduzida da versão original francesa, mas um outro modo – um “modo-poema” (Frias, 2022, p. 185) – de materialização possível de um mesmo pensamento, que se retoma e se refaz, em novos termos, por novas formas, em cada um destes objetos estéticos. Uma série de filmes *e um roman-photo* e um poema. Deleuze disse, a respeito de *Six fois deux*, sobre a importância do E em Godard:

Creio que é a força de Godard, a de viver, de pensar, de mostrar o *E* de uma maneira muito nova, e de fazê-lo operar ativamente. O *E* não é nem um nem outro, é sempre os dois, é a fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê porque ela é o menos perceptível. E no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam. (Deleuze, 2013, p. 62).

Se, para Godard, cinema e vida, assim como cinema e literatura, se confundem, é porque não há identidades estáveis que possam caracterizar essas instâncias como um *É*, mas somente com um *E* – o cinema *E* a vida *E* a literatura: a diversidade, a multiplicidade. Godard: cineasta *E* poeta.

Eis por fim a última *histoire* que seu livro nos conta: a sua própria. Se Godard percebe de modo radical a não dissociação entre cinema e história é porque, para ele não há diferença entre o cinema e a vida. Sua própria história pessoal, sua *vida real* é, também, inseparável do cinema – o seu próprio *e* o dos outros.

A *outridade* é, para Paz, a própria experiência poética, que não é apenas o poema, mas a vida concreta, a verdadeira vida, e “[...] a imaginação [poética] não pode propor-se outra coisa senão recuperar e exaltar – descobrir e projetar – a vida concreta de hoje. O primeiro, o descobrir, designa a experiência poética; o segundo, a projeção, refere-se ao poema propriamente dito” (Paz, 1996, p. 107).

Godard viveu com o cinema sua experiência poética, descobriu e projetou (literalmente) com ele a verdadeira vida. Fez cinema à contrapelo da história e viveu o contraditório tempo dos poetas: “como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo” (Paz, 1996, p. 107):

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

[...]
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
o poeta fala o sagrado.
(Godard, 2022, p. 39).

Talvez *História(s) do cinema*, nesse gesto de nos oferecer um poema de Godard, apenas um poema, sem imagens de fato, seja uma forma de dar a ver esse rastro: o próprio poema. Um Godard, enfim, poeta, que, em “em tempos de escuridão”, num mundo afogado de telas, nos fala o sagrado: o cinema. Este tipo de manifestação da imagem técnica na qual ainda pode residir (resistir) algum tipo de poesia. Ela está lá, só precisamos ficar atentos ao seu rastro.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- FRIAS, Joana Matos. Um lance de godardos. In: FRIAS, Joana Matos. *História(s) do cinema*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022. p. 181-188.
- GODARD, Jean-Luc. *Histórias do cinema*. Tradução: Zéfere. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

LETTRE à Freddy Buache à propos d'un court-métrage sur la Ville de Lausanne. Direção de Jean-Luc Godard. Lausanne: Filme et Vidéo Productions, 1982. Recurso eletrônico. Disponível em: <https://vimeopro.com/cinemathequesuisse/restauration/video/858683725>. Acesso em: 19 fev. de 2025. (12 min.)

PASSION. Direção de Jean-Luc Godard. Genebra: Gaumont, 1982. DVD. (88 min.)

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. Tradução de Luiz Felipe G. Soares. *Intermédias*, Vitória, v. 4, n. 8, p. 1-25, 2008.

SONTAG, Susan. Godard. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia da Letras, 2015. p. 158 - 186.

Yasmin Bidim é pesquisadora e poeta. Graduada e mestra em Imagem e Som pela UFSCar, atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da mesma instituição, tendo realizado Estágio de Pesquisa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É membro do NEPPOC – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Poesia e Cultura e mediadora do Leia Mulheres São Carlos.

E-mail: yasminbidim@gmail.com

Declaração de Autoria

Yasmin Bidim Pereira dos Santos, declarada autora, 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 em: 15/05/2024

Aceito em: 15/12/2024