

Rita Sofia Novas Miranda

PERCURSOS DA IMAGEM

**RELAÇÕES ENTRE A IMAGEM POÉTICA E A IMAGEM CINEMATOGRAFICA EM HERBERTO
HELDER E EM JEAN-LUC GODARD**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes, ramo de Estudos Comparatistas e Relações
Interculturais**

2009



**FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO**

Dissertação orientada pela Professora Doutora Rosa Maria
Martelo

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Professora Doutora Rosa Maria Martelo por todo o rigor, atenção e disponibilidade sempre manifestados.

Os meus sinceros agradecimentos vão também para a minha família, para todos os amigos e colegas que acompanharam este processo, e muito especialmente para o Vasco e para a Emília por todo o apoio, paciência e disponibilidade.

ÍNDICE

ÍNDICE	4
INTRODUÇÃO	5
1. HIBRIDISMOS, TENSÕES, METAMORFOSES	12
1.1. Do hibridismo: tensões e fronteiras	13
1.2. Fragmento e metamorfose	39
2. “QUALQUER POEMA É UM FILME”, QUALQUER FILME É UM POEMA	55
2.1. Metáfora e aparição: a terceira imagem	56
2.2. Entre o visível e o invisível, entre o legível e o ilegível	75
CONCLUSÃO	92
BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA	96

INTRODUÇÃO

Apesar de um ser poeta e o outro cineasta, apesar de trabalharem em duas artes diferentes e, logo, em duas linguagens diferentes, Herberto Helder [n. 1930] e Jean-Luc Godard [n. 1930] exploram um território comum. A aproximação que pretendemos estabelecer entre Helder e Godard acentua esse espaço partilhado, pondo em evidência uma relação recíproca entre as duas artes nos dois autores: interessa-nos a relação que Helder estabelece na sua poesia com o cinema e a relação que Godard estabelece no seu cinema com a poesia, a vários níveis; e, principalmente, interessam-nos as ligações que podemos aferir entre estas duas relações. A presente dissertação pretende, assim, pensar uma aproximação entre poeta e cineasta, logo entre poesia e cinema, poema e filme, tal como é formulada por cada um dos autores, e ainda tal como pode ser deduzida do confronto dos modos como ambos estabelecem essa aproximação.

Herberto Helder e Jean-Luc Godard começam a trabalhar já na segunda metade do século XX – o primeiro filme de Godard, *Opération Béton*, estreia em 1954, e o primeiro livro de Helder, *O Amor em Visita*, é publicado em 1958. O facto de os dois autores iniciarem a sua produção artística nos anos 50 e começarem a desenvolvê-la nos anos 60 evidencia a sua partilha de alguns dos traços artísticos presentes neste período, principalmente a meta-reflexividade e a experimentação. No terceiro quartel do século XX observamos a preponderância destas duas características, num momento de afirmação da importância do Modernismo e das Vanguardas do início de século que leva a um novo fôlego vanguardista: Herberto Helder esteve num curto espaço de tempo ligado à Poesia Experimental (cf. Hatherly, Melo e Castro, 1991), enquanto Jean-Luc Godard foi um dos fundadores da *Nouvelle Vague*, movimentos claramente neo-vanguardistas¹.

Muito presente neste período esteve também um apelo recíproco das artes, que é o principal aspecto desenvolvido nesta dissertação. Pretendemos configurar a ideia de afectação, ou mesmo de importação, entre as artes: ver como uma ideia de cinema transforma o nosso entendimento da poesia de Helder, e como uma ideia de poesia no cinema de Godard nos leva a pensá-lo de outras formas.

¹ Herberto Helder esteve também ligado brevemente ao Surrealismo, todavia não seria lícito considerar este movimento neo-vanguardista, apesar do seu tardio desenvolvimento em Portugal.

Deste modo, abordamos uma obra de cada autor: *Photomaton & Vox* [1979]², de Herbero Helder, e *Éloge de l'Amour* [2001], de Jean-Luc Godard. Partindo da análise das duas obras começámos a perceber o que nos motivou para este estudo: a reciprocidade entre uma ideia de cinema e uma ideia de poesia presente em ambas as obras. Deste ponto de vista, tratamos apenas alguns textos de *Photomaton & Vox*, nomeadamente, os que mais evidenciam uma relação com o cinema: “(filme)”, “(magia)”, “(os modos sem modelos)”, “(feixe de energia)”, “(guião)”, “(imagem)”, “(memória, montagem)”, “(algumas razões)”, “(profissão: revólver)”. Não obstante, manteremos sempre uma perspectiva de *Photomaton & Vox* enquanto livro, pelo que faremos também referência a outros textos sempre que o acharmos pertinente, tal como a outras obras de Helder. Do mesmo modo, teremos sempre presentes outros filmes de Godard, significativos para o presente trabalho.

Percursos da Imagem é, assim, o título que resume o caminho que vamos traçar. *Percursos* tem em si já a ideia de movimento que orienta toda esta dissertação, porque percorrer é um processo: sabemos de onde partimos, temos ideia de onde queremos chegar, mas o mais importante é nunca deixar de caminhar. Primeiro, podemos entender *percurso* num sentido de perspectiva, tomar posição em relação a, escolher o(s) caminho(s): as perspectivas que nós adoptámos em relação às obras, e as perspectivas que observamos nas obras em relação a si mesmas, mesmo que encontremos várias perspectivas em cruzamento. Em segundo lugar, podemos perceber os caminhos que as obras nos propõem através das suas estruturas³, os gestos de experimentar e de ensaiar que elas incorporam: experimentar o percurso, inventar novas trajectórias. Todos os percursos serão assim incompletos, não totalizadores, porque se encontram sempre *entre*, entre um início e uma conclusão, e o que tanto Helder como Godard nos propõem é precisamente que nunca deixemos de circular: um início que é já memória, e um fim que é, de cada vez, diferente, apenas miragem. Estes são os caminhos mais abrangentes, os que trataremos no primeiro capítulo. No entanto, estes percursos são “da imagem”

² Dado que as quatro edições existentes de *Photomaton & Vox* são diferentes, importa precisar que, na presente dissertação, é utilizada a 3ª edição, de 1995. Consultámos as restantes edições, nomeadamente a mais recente, a 4ª edição, de 2006. Metodologicamente pensamos que nenhuma edição tem precedência em relação às outras.

³ Quando falamos em estrutura não pensamos numa oposição entre forma e conteúdo, mas sim numa ideia mais geral, que conjuga as duas, que ambas implica. Utilizamos a palavra *estrutura* no sentido de estruturação, não como um domínio fechado, mas um domínio que podemos ir inquirindo através de certos percursos. Utilizamos também este termo porque num primeiro momento abordaremos questões mais gerais das duas obras, questões relacionadas com as formas, embora estas tenham sempre relação com o que se pode chamar conteúdo, temas, conceitos ou ideias.

uma vez que dizem respeito às múltiplas vias da imagem, na medida em que esta é o objecto último, e mais específico, da dissertação. Todos os percursos que acabámos de descrever levar-nos-ão a este: os movimentos que se estabelecem na imagem e entre as imagens, na montagem. Pensaremos, assim, a imagem num sentido lato, enquanto aparição, revelação, tendo em conta os circuitos das próprias imagens; e a imagem, num sentido mais específico, as imagens em si, o seu dentro e o seu fora, o seu desenho próprio, pelo que percorreremos as suas relações com todas as outras, as especificidades dessas relações. Tentaremos perceber os limites dessas imagens, quando o caminho deixa de ser visível ou legível: procuraremos averiguar em que medida elas solicitam os próprios limites dos nossos sentidos.

Todos estes percursos têm, então, como principal objectivo pensar a relação entre a imagem poética em *Photomaton & Vox* e a imagem cinematográfica em *Éloge de l'Amour*, mais especificamente, o impulso cinematográfico na imagem poética de Helder e o impulso poético da imagem cinematográfica em Godard.

Assim, a presente dissertação apresentar-se-á em dois capítulos principais, e dois subcapítulos dentro de cada um. O primeiro capítulo, *Hibridismos, Tensões e Metamorfoses* dividir-se-á em: *Do hibridismo: tensões e fronteiras* e *Fragmentos e metamorfoses*. O segundo capítulo, “*Qualquer Poema é um Filme*”, *Qualquer Filme é um Poema* dividir-se-á em: *Metáfora e aparição: a terceira imagem* e *Entre o visível e o invisível, entre o legível e o ilegível*.

Hibridismos, Tensões e Metamorfoses corresponderá a um primeiro momento do nosso estudo, no qual tentaremos perceber os territórios comuns aos dois autores, em função de questões mais abrangentes: tentaremos perceber as estruturas das duas obras e os movimentos interiores que estas criam, movimentos que são, como o título indica, híbridos, de tensão, e metamórficos. O nosso objectivo é perceber os movimentos inerentes a *Photomaton & Vox* e a *Éloge de l'Amour*, e quais as relações entre as duas obras: as tensões interiores às obras, o constante estar *entre* que as caracteriza, uma incompletude que esse estar *entre* manifesta. E, ainda, como estes percursos resultam numa perspectiva na obra de si mesma – a meta-reflexividade. Nunca poderemos esquecer que *Photomaton & Vox* é, em última análise, um livro sobre a escrita, a criação, enquanto *Éloge de l'Amour* é um filme sobre a imagem.

Estas características revelam, conseqüentemente, uma constante metamorfose das estruturas, das palavras e das imagens. A tensão entre termos – palavras ou imagens – mantém-se sempre, mas é levada a um limite em que só a podemos ver como

transformação, metamorfose. Na verdade, estas características – tensão, meta-reflexividade, experimentação, transformação – resultam de um hibridismo (ou pertencem-lhe já) que está em germe na própria criação.

Desta forma, dedicar-nos-emos, em primeiro lugar, no subcapítulo *Do hibridismo: tensões e fronteiras*, a pensar de que modo o hibridismo das obras de Helder e de Godard nos aparece como essa condição intrínseca às suas criações artísticas. Colocaremos em questão, principalmente, a ideia de hibridismo dos géneros, a forma como tanto Helder como Godard trabalham já hibridamente as noções genéricas, colocando-as desde logo em tensão, *na* fronteira, e a maneira como se dá em Helder algum reflexo de géneros cinematográficos, e em Godard de géneros literários. Tentaremos perceber de que modo o tratamento dos géneros pode ser visto como o início de um estilhaçamento das categorias tanto em *Photomaton & Vox* como em *Éloge de l'Amour*. Queremos com isto afirmar que o trabalho nas fronteiras genéricas, nunca fixando nenhuma categoria e trabalhando sempre os intervalos entre elas – e a transformação que umas induzem nas outras –, é a primeira forma de hibridismo que veremos. Deste modo, começaremos exactamente pelo oposto, procederemos a uma breve análise dos aspectos históricos dos géneros, implicando os seus aspectos normativos, para chegarmos ao abandono dessa perspectiva em função de um gesto de experimentação que se dá no poema ou no filme, mas que no poema integra uma relação com os géneros cinematográficos e no filme com os géneros poéticos. Tomaremos, então, atenção às várias fronteiras genéricas encontradas: seja entre narrativa e lirismo, ou entre poema e prosa; ou, mais especificamente, trataremos as tensões, presentes nas duas obras, entre conto, autobiografia, ensaio, fragmento, guião/argumento, ficção, documentário, registo histórico, drama, diálogos/entrevista⁴.

A questão do hibridismo dos géneros como condição de criação deverá conduzir-nos aos jogos de fronteira que se estabelecem nas duas obras, a um estar *entre* que não pertence nem a um lado nem a outro, mas à própria intersecção, entre os diversos géneros, e também entre as duas artes. Perceberemos, então, como o intervalo evidencia, tanto em Helder como em Godard, movimentos de diferenciação, de ausência de centro, de multiplicação de centros e perspectivas, de impossibilidade da forma (fixa) ou do estado, suspendendo a lógica, a teleologia, a racionalidade, para o aparecimento

⁴ Nesta enumeração alguns podem não parecer géneros literários ou cinematográficos, como diálogo ou registo histórico, mas, tal como advogámos para as obras de Helder e de Godard, usamos um sentido abrangente de géneros.

de novas ordens, sempre outras, sempre em movimento, em metamorfoses criadas na própria obra.

Em seguida, no subcapítulo intitulado *Fragments e metamorfoses*, perceberemos como o hibridismo resulta no estilhamento das várias categorias, criando categorias novas. Veremos, particularmente, como o hibridismo impossibilita o todo: condição tanto de *Photomaton & Vox* como de *Éloge de l'Amour*. Os movimentos de diferenciação das duas obras só possibilitam o Todo Aberto (Bergson, 2001), que incorpora em si tanto a totalidade como a incompletude, tanto a fragmentação como a continuidade, tanto o orgânico como o inorgânico; resultando sempre em algo que só podemos entender no fragmento e na metamorfose. Perceberemos também que é neste contexto que surge a ideia de intervalo: a totalidade, tanto em Helder como em Godard, só tem lugar *pela e na tensão* com a fragmentação. Debruçar-nos-emos, deste modo, sobre a percepção das estruturas fragmentárias e metamórficas das duas obras e veremos, também, como são estas duas figuras que expõem uma ideia de tempo nas duas obras, nas duas artes. Seja através de estruturas, seja através das imagens, veremos como Helder aspira a um tempo só possível no cinema, especialmente no cinema de Godard: “[q]ualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo...” (Helder, 1995: 148). Em função desta questão começaremos a perceber a relação que podemos estabelecer na poesia de Helder, tal como no cinema de Godard, com a imagem-tempo deleuziana⁵.

“*Qualquer Poema é um Filme*”, *Qualquer Filme é um Poema* é, como dissemos, o segundo momento do nosso estudo. Nele acentuaremos, no limite, precisamente as equivalências que fomos vendo até aqui, tanto em Helder como em Godard. A relação entre os dois autores torna-se, então, mais nítida, o apelo recíproco das artes que afirmámos de início toma aqui um lugar mais claro. A ideia de formas híbridas, de um estilhamento das categorias e de uma experimentação permanente tornam-se mais evidentes, não apenas pela reversibilidade da afirmação – o poema está para o filme, como o filme está para o poema –, mas também porque estas são características que tomam forma na montagem. Tanto *Photomaton & Vox* como *Éloge de l'Amour* formam-se através de um duplo privilégio: o da imagem, e o da montagem. E este privilégio é recíproco: percebemos que a imagem poética de Helder contém em si

⁵ A ideia de imagem-tempo em Godard é, obviamente, mais simples de observar, dado que Deleuze constantemente a pensa através da cinematografia godardiana.

mesma um desejo de ser cinematográfica, e que o poema deseja também ser visto como um filme – “(filme)” –, ser visto *na* e *enquanto* montagem – “(memória, montagem)”. O próprio título do livro de Helder nos levará neste sentido: entre a imagem (*photomaton*) e (&: intervalo) a voz (*vox*). Paralelamente, veremos que a imagem cinematográfica de Godard, em *Éloge de l'Amour*, tem em si um desejo de ser poética, tanto quanto o filme de ser poema – “éloge” pode ser lido como ode.

No primeiro subcapítulo, *Metáfora e aparição: a terceira imagem*, veremos nas duas obras uma valorização dos movimentos de aparição das imagens. Observaremos de que modo o movimento do aparecer é preponderante tanto enquanto gesto de pensamento como enquanto gesto prático da formação das obras. O aparecer de cada imagem é, assim, privilegiado primeiro em si, e, em seguida, em relação com as outras imagens. Esse aparecer das imagens, ligado a um gesto mágico ou sagrado, situado do lado do inexplicável, tanto em Helder como em Godard, prende-se exactamente com as estruturas fragmentárias de que falávamos: o gesto de ligar e desligar, de voltar a ligar e voltar a desligar, de fazer todas as dimensões comunicarem e cortar essa comunicação, para que ela seja estabelecida com outra dimensão. É o gesto sagrado contido no verbo latino *religo*: entrar em relação.

Em Helder, vemos, então, uma aproximação ao aparecer das imagens no cinema, através da preponderância da montagem. Em Godard, por outro lado, observamos o aparecer das imagens na montagem como aproximação a um gesto e a um fazer poéticos. Em ambos, estes impulsos dão-se na (ou pela) metáfora⁶, que explora precisamente o estar *entre*, a tensão entre duas imagens que faz aparecer uma terceira: imagem que não está lá materialmente, mas que se encontra sempre em potência, sempre a vir, aparecendo como epifania. A metáfora revela o novo, o diferente, no poema ou no filme.

Poderemos, então, compreender que o que tanto Helder como Godard privilegiam é precisamente essa terceira imagem (Godard celebrizou-a no cinema). Embora trabalhem em duas artes diferentes, e duas imagens diferentes, ambos ambicionam chegar ao mesmo lugar. Interessa-lhes ver em que medida o trabalho sobre cada imagem e depois a relação entre elas engendram uma outra, terceira: nova propriedade que não pertence a nenhum dos termos, mas à sua intersecção.

⁶ Trataremos apenas um tipo de metáfora, a que é conhecida pela fórmula $A + B = Z$.

Observaremos ainda como se dá uma relação muito específica nos dois autores entre a palavra e a imagem. Em função dela perceberemos como Helder através de um impulso cinematográfico coloca em evidência uma imagem apenas possível em poesia, e como Godard, através de um impulso poético, nos mostra uma imagem só possível no cinema. Neste sentido, Deleuze dirá que a imagem-tempo tem de ser lida para além de ser vista, “tão legível, quanto visível” (Deleuze, 2009); nós inverteremos a ordem para Helder, a imagem tem de ser vista para além de ser lida, “tão visível, quanto legível”. *Ler* e *ver* são assim duas dimensões sempre solicitadas pelas imagens de Helder e de Godard, que não podem nunca ser dissociadas.

Deste modo, chegaremos ao nosso último ponto, retomando novamente a ideia de fronteira: estar *entre o visível e o invisível, o legível e o ilegível*. O último passo do nosso estudo forma-se como um último momento das ideias que fomos desenvolvendo, retomando não só a ideia de fronteira, mas também mais uma consequência das formas híbridas, do estilhaçamento que delas advém, que é uma certa falência do visível e do legível.

A metáfora colocar-nos-á precisamente neste espaço *entre*: ela obscurece, transforma a imagem (podemos também pensá-la como uma forma de metamorfose). E coloca em evidência várias das características vistas atrás, ao suspender a lógica, a racionalidade, a teleologia, o mundo, trabalhando o poema ou o filme na sua espessura, nos seus limites, como experiências só enunciáveis no poema ou no filme. Como dizíamos, a imagem “tem de ser lida tal como vista” e a imagem tem de ser tanto vista como lida, tão visível quanto legível. No entanto perceberemos que os movimentos das imagens, tanto em Helder como em Godard, implicam uma falência do olhar, pois tornam “o visível mais difícil de ver” (Wallace Stevens), tal como o legível mais difícil de ler.

Deste modo, *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder, e *Éloge de l'Amour*, de Jean-Luc Godard, levar-nos-ão a dois pontos principais: primeiro, o estar *entre*, os jogos de fronteira, o intervalo, que são criados nas obras de Helder e de Godard, e nos quais a presente dissertação se coloca também – pensaremos a poesia através do cinema, e o cinema através da poesia –; segundo, e também como consequência do ponto anterior, a reciprocidade entre uma ideia de poesia e uma ideia de cinema, que encontramos nas duas obras.

1. HIBRIDISMOS, TENSÕES, METAMORFOSES

1.1. Do hibridismo: tensões e fronteiras

Photomaton & Vox, de Herberto Helder, e *Éloge de l'Amour*, de Jean-Luc Godard, colocam-nos num espaço intervalar, fronteiro, de permanente tensão. Interessa-nos pensar a natureza desse espaço, e as relações que nele se estabelecem. Num primeiro momento, pretendemos perceber as formas, ou as estruturas, das duas obras, começando também a inquirir o trabalho das imagens que elas nos revelam. Neste sentido, partiremos do modo como Helder e Godard trabalham os géneros literários e cinematográficos bem como as relações que se estabelecem entre eles nas suas obras.

Tanto os textos, ou poemas⁷, de Helder como a filmografia de Godard abordam os géneros de modos muito particulares, sendo muito difícil, para não dizer mesmo impossível, apontar-lhes uma classificação a este nível. No entanto, também não é esse o objectivo deste trabalho, uma vez que entendemos essa especificidade como um problema no qual ambas as obras se situam, aí se formando já, pelo que antes nos interessa a percepção mesma das indefinições, das irregularidades que ambas as obras contemplam do ponto de vista do hibridismo dos géneros.

De uma perspectiva histórica, o facto de os dois autores iniciarem a divulgação do seu trabalho na década de 50 assinala que ambos vão beneficiar da herança deixada pelo Modernismo⁸, no qual as barreiras no que concerne aos géneros, e obviamente não só, são intensamente questionadas, instalando-se um culto do novo sem precedentes. Assim, é importante, desde já, notarmos que, nas obras dos dois autores, o neo-vanguardismo da década de 60 tem uma importância fundamental.

Desta forma, se o Modernismo representa um momento, heterogéneo e complexo, de experimentação e de Vanguarda⁹, o terceiro quartel do século XX

⁷ A própria nomeação dos textos de *Photomaton & Vox* aponta já para o hibridismo, refere Diana Pimentel, mostrando que os críticos de Helder utilizam termos diferentes para os designar (cf. Pimentel, 2007: 23-24). Aqui, oscilaremos entre os termos “textos” e “poemas”, como veremos adiante, e como mostraremos ao longo do presente capítulo. Pensamos que a ideia de poesia é neles mais evidente.

⁸ “(...) «Modernismo» é um termo que, a nível internacional, estabiliza na terminologia da história e teoria das artes por volta dos anos 50 do século XX, altura em que uma versão consolidada da «tradição modernista» é já reconhecível quer nos discursos críticos quer nas práticas artísticas” (Silvestre *in* Martins, 2008: 472).

⁹ Osvaldo Silvestre sintetiza a intervenção da geração modernista portuguesa situando-a “[e]ntre Simbolismo tardio (com uma passagem breve mas decisiva pelo Saudosismo (...)), Modernismo e Vanguardismo, este último de clara ascendência futurista...” (Silvestre *in* Martins, 2008: 475).

representa não só a consciência e a afirmação dessa mesma experimentação iniciada com o Modernismo, como um novo fôlego vanguardista.

Por outro lado, podemos também observar que é na segunda metade do século XX que as várias teorias pós-modernistas começam a ser desenvolvidas, já nos anos 60, nas quais a questão do hibridismo dos géneros – mas também a da citação, a da repetição, a do fragmento – toma um lugar central. No entanto, pensar as teorias pós-modernistas no contexto do presente trabalho seria desde logo problemático. Primeiro, pela própria indefinição do Pós-modernismo, expressa em várias teorias, por autores com objectivos e pontos de vista muito diferentes. E acima de tudo porque apesar de nos podermos aproximar em alguns momentos do Pós-modernismo, este não nos parece fulcral, pois pensamos que tanto Herberto Helder como Jean-Luc Godard trabalham principalmente a herança modernista.

Podemos ver no ensaio “Mapping the Postmodern”, de Andreas Huyssen, uma síntese do principal problema que foi sendo colocado com o Pós-modernismo, que é o de este se formar como ruptura ou como continuidade do Modernismo¹⁰. Huyssen defende que, na década da 60, aquilo a que chamamos Pós-modernismo só teria maioritariamente sentido nos Estados Unidos da América, enquanto perda de importância e centralidade do Modernismo, seguindo linhas de pensamento diferentes (cf. Huyssen, 1984: 18-20). Nos mesmos anos, na Europa, para além de não se falar em Pós-Modernismo, observamos uma forte ligação ao Modernismo: temos, por exemplo, em Portugal, o caso da publicação de *Poesia 61* e o da Poesia Experimental. Pensemos, mais especificamente, que quando se afirma que o Pós-modernismo se afasta da experimentação¹¹, não podemos aí aproximar nenhum dos dois autores porque ambos preservam sempre um lado experimental nas suas obras, aliando a experimentação exactamente à reelaboração e desconstrução do património artístico anterior, explorando também a dimensão auto-referencial da própria obra¹².

¹⁰ Como atrás afirmámos, tanto nas obras de Herberto Helder como nas de Jean-Luc Godard podemos ver que o Modernismo toma um lugar preponderante. Pensemos por exemplo nas referências a Bataille em *Éloge de l'Amour*, e a Jarry ou Artaud em *Photomaton & Vox*. E, como também dizíamos, os dois autores participam em movimentos neo-vanguardistas.

¹¹ Omar Calabrese no início de *A Idade Neobarroca* começa por estabelecer as diferenças entre o que chama o Neobarroco e o Pós-modernismo, e identifica o segundo, num dos seus momentos, nos anos 60, principalmente nos E.U.A., na literatura e no cinema: “(...) significava muito simplesmente que havia certos produtos literários que não consistiam na experimentação (entendida como «modernidade»), mas sim na reelaboração, no *pastiche*, na desconstrução do património literário (ou cinematográfico) imediatamente precedente” (Calabrese, 1988: 24).

No caso de Godard, e tendo em consideração somente *Éloge de l'Amour*, vemos não apenas referências ao cinema, à literatura, à filosofia e à pintura, como também vemos *Éloge de l'Amour* movimentar-se dentro de si próprio, na sua estrutura, nas suas quebras, nos seus reenvios. Como nos diz Céline Scémama,

[i]l est vrai que plus l'œuvre avance, plus il est difficile de le suivre tant les références se superposent et se multiplient. Peinture, musique, littérature, philosophie, cinéma, sciences, politique, le cinéma de Godard semble vouloir tout mêler. La logique discursive est-elle appropriée à cette pensée qui s'élabore sur le mode de la surimpression, du montage et du mixage? (Scémama in Prédal, 2003: 102)

Em *Photomaton & Vox*, de Helder, é constantemente colocado o problema da escrita, da leitura, da poesia, do mesmo modo que encontramos com frequência citações de outros autores, aproximações a outras artes. Em “(profissão: revólver)” lemos mesmo: “[p]retexto sobrecarregado de alusões, citações, intertextualidades, obliquidades, segundo a regra da montagem” (Helder, 1995: 154)¹³.

Nos dois autores observamos, de facto, uma dimensão meta-reflexiva preponderante – uma característica muito profícua da arte nos anos 60, como atrás sugerimos –, pois esta prende-se com mecanismos de referência que recusam a ideia de representação e põem em evidência a espessura da obra, em si mesma. Rosa Maria Martelo mostra-nos este processo através do que denomina “*somatização estrutural*”:

(...) um processo pelo qual o texto põe em evidência as suas características discursivas e, fazendo dessas propriedades objecto de referência – isto é, mostrando-as de forma radical, forçando o leitor a tornar-se sensível à própria condição do poema enquanto objecto de linguagem que perante si estremece, ou se desagrega, ou se indefine, ou se fragmenta –, alude a uma experiência do mundo que só assim parece tornar-se dizível, ou melhor, susceptível de ser expressa. (Martelo, 2007: 37)

¹² É significativo, a este propósito, o início do ensaio de Huyssen sobre a exposição “Documenta 7” (Kassel, Alemanha, 1982). Huyssen considera-a, apesar da complexidade a nível de códigos nela presente, como exemplo do pós-modernismo: “[t]he halo Baudelaire once lost on a crowded Paris boulevard is back, the aura restored, Baudelaire, Marx and Benjamin forgotten. The gesture in all of this is patently anti-modern and anti-avantgarde. (...) [A]nd what ultimately makes it anti-modernist, is its loss of irony, reflexiveness and self-doubt, its cheerful abandonment of a critical consciousness, its ostentatious self-confidence and the *mise en scène* of its conviction...” (Huyssen, 1984: 7).

¹³ Podemos observar neste título de Helder uma possível alusão ao filme *Professione: Reporter*, de Michelangelo Antonioni [1975].

Podemos perfeitamente perceber como este processo se dá também no cinema e, particularmente, no cinema de Jean-Luc Godard, com maior evidência nos filmes realizados na década de 60: pensemos em *La Chinoise* ou *Week-End*¹⁴, ambos realizados em 1967. Contudo, ser-nos-á inevitável pensar a “*somatização estrutural*” nos anos subsequentes da sua obra, principalmente nesta última fase que inclui *Éloge de l’Amour* – os chamados “Les Annés Mémoire” –, nos quais este processo se torna ainda mais complexo e radical.

De outro ponto de vista, importa ter presente que o problema dos géneros literários percorre toda a história da literatura. Este partilha e confunde-se mesmo muitas vezes com os seus problemas mais específicos, como a própria definição de literatura. Se, ainda que brevemente, lembrarmos os aspectos históricos dos géneros literários, estes vêm ajudar-nos a entender as obras de Herberto Helder e de Jean-Luc Godard como já inseridas numa experiência de abolição das fronteiras genéricas. Mais ainda, é exactamente nessa fronteira que elas trabalham.

Os géneros literários começam a ser problematizados na Antiguidade Clássica com a *República*, de Platão, e a *Poética*, de Aristóteles. As duas obras tiveram repercussões no pensamento dos géneros até aos dias de hoje. Segundo Jean-Marie Schaeffer, o modelo de géneros de Aristóteles contém três atitudes: o paradigma biológico e a atitude essencialista que ele implica; uma atitude descritivo-analítica; uma atitude normativa (Schaeffer, 1989: 13). Essas mesmas três atitudes delimitam três destinos muito diferentes na questão dos géneros.

Com efeito, o género literário foi, durante séculos, principalmente uma forma normativa na qual se perspectiva a obra perfeita, ideal, em conformidade com as regras de excelência, com os modelos clássicos, que teve o seu apogeu no Renascimento e no Neo-classicismo. Assim,

(...) les notions génériques sont essentiellement conçues comme critères servant à juger de la conformité d’une oeuvre à une norme, ou plutôt à un ensemble de règles. Dans une telle conception descriptive-normative, la question de la conformité ou de l’écart d’un texte donné par

¹⁴ Os dois filmes apelam frequentemente às suas próprias estruturas.

rapport à un ensemble de règles prend le dessus sur le problème des rapports entre le(s) texte(s) et le genre(s). (Schaeffer, 1989: 33)

Só no período Barroco se começa a esbater este entendimento normativo, e o hibridismo – a miscigenação de géneros – começa a ser valorizado, enquanto que até aí tinha sido sempre excluído. No Romantismo, este movimento agudiza-se com a valorização da originalidade, do génio, da individualidade radical não só do criador como da obra de arte. No entanto, isto não significa que se deixe de teorizar os géneros: estes continuam sempre a ser pensados – no Romantismo temos o exemplo dos irmãos Schlegel¹⁵ –, a diferença é que deixam de ser categorias meta-históricas e normativas, para passarem a ser pensados como categorias históricas, mutáveis.

No início do século XX observamos o nascimento e afirmação da disciplina de teoria da literatura, com os formalistas russos. Estes continuam a colocar o problema dos géneros como um problema fundamental. No entanto, advogam já uma percepção descritiva dos géneros, e não normativa, atenta a uma percepção das suas contínuas mudanças e ao aparecimento de novos géneros. O desenvolvimento da teoria da literatura durante todo o século XX nunca deixa de pensar este problema. Por outro lado, todo o pensamento desenvolvido sobre o género literário é desde logo problemático pela sua própria dificuldade de definição. Este refere, assim, diferentes sentidos. Adoptando a terminologia de Genette (*cf.* Genette, 2004: 62), devemos ter presente que, por um lado, *généro* é o que o autor considera o modo, “categorias acrónicas e universais” (Aguar e Silva, 2005: 384), como o modo lírico e o modo narrativo; e que, por outro lado, o termo também designa “categorias históricas e socioculturais” (*ibidem*), como o romance ou o soneto. Este é de facto um problema que se põe no presente trabalho, dado que estas duas definições de género serão problematizadas em *Photomaton & Vox* e em *Éloge de l'Amour*.

Tanto em Herberto Helder como em Jean-Luc Godard, ocupar-nos-emos do problema da indefinição entre narratividade e lirismo, tal como entre prosa e poesia, e ainda entre poema e ensaio, drama e documentário. Em qualquer destes casos o que nos

¹⁵ Neste sentido podemos citar Friedrich Schlegel, numa formulação que se aproxima do hibridismo de que falamos aqui: “[l]a poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n’est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique (...). Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est encore en devenir; et c’est son essence propre de ne pouvoir qu’éternellement devenir, et jamais s’accomplir” (Schlegel *in* Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978 : 112).

interessa é menos uma abordagem dicotômica, mas antes a percepção das diferentes formas de miscigenação das várias categorias.

Sendo o cinema uma experiência que se inicia no fim do século XIX e se desenvolve como arte no século XX, os géneros cinematográficos já não se debatem com os mesmos problemas da literatura. Isto significa que estes não experimentam, conseqüentemente, fronteiras tão definidas e rígidas como as da literatura, nem têm uma carga de pensamento crítico tão profícua. O que queremos acentuar é que, tal como na literatura, o género de um filme está sempre presente, embora a liberdade genérica já se tivesse afirmado aquando do nascimento do cinema.

Jean-Marie Schaeffer dirá mesmo, a este propósito, que o problema dos géneros é particularmente um problema da literatura – que, como atrás dizíamos, chega mesmo a confundi-lo com a sua própria razão de ser –, e não se coloca com a mesma importância nas outras artes (*cf.* Schaeffer, 1989: 7). É claro que se desenvolve ainda hoje um pensamento crítico sobre os géneros cinematográficos, mas, no que diz respeito ao pensamento do género enquanto criação artística, este pensamento não difere propriamente dos problemas do género em literatura¹⁶.

Este brevíssimo panorama do problema dos géneros literários vem confirmar que tanto Herberto Helder como Jean-Luc Godard trabalham os géneros sem qualquer compromisso com os seus aspectos normativos; trabalham-nos, sim, a partir do próprio desvio, partindo dos seus traços para criar algo novo.

Ao mostrar o hibridismo dos géneros, Omar Calabrese afirma:

(...) não é nada disto, mas é o conflito de tudo isto. O que é o mesmo que dizer que o novo género literário, sem se identificar com qualquer dos seus predecessores, os leva a todos ao limite, misturando-os num gigantesco *pastiche*. Mas o *pastiche* (...) é sanção preliminar da existência de um género devida ao reconhecimento de marcos de géneros tradicionais, e

¹⁶ No cinema o género é muitas vezes pensado de outras formas e apenas no sentido em que envolve várias áreas profissionais – realizador(a) e produtor(a), por exemplo – muitas vezes com preocupações diferentes. Contudo, o problema não difere inteiramente do que se coloca para a literatura. Talvez se possa dizer, com algumas dúvidas de qualquer forma, que envolve uma dimensão de marketing, de venda e distribuição do filme enquanto “filme de género” mais agressiva do que em literatura, mas, como é óbvio, este problema escapa completamente aos contornos do presente trabalho.

invenção consequente do supergénero (limite de todos os géneros) como romance de pesquisa, que extrai dos géneros precisamente o momento indiciador. (Calabrese, 1988: 65)

Embora num sentido diferente do que aqui seguimos, Omar Calabrese chega a algo que para nós é muito relevante nos dois autores. Por um lado, não poderemos, de forma alguma, pensar as obras de Helder e de Godard como *pastiche* e, consequentemente, supor a criação de um supergénero. Mas, por outro lado, podemos ver exactamente como os dois autores trabalham os géneros no limite, partindo de alguns géneros já consagrados para deles extraírem o “momento indiciador”, que trabalham na formação de outros géneros: que são *isto* mas simultaneamente *o* não são, sendo sempre *outro(s)*.

Como podemos observar em *Adieux au Poème*, “híbrido” tem a sua raiz latina em “íbrida” que significa “mistura de sangue”, alterado para “hybrida” por aproximação ao grego “hybris” de excesso (cf. Maulpoix, 2005: 116). “Híbrido” é o próprio nascimento do diferente, do mestiço, do novo, opondo-se deste modo à heterogeneidade como co-existência de muitos (plural).

O hibridismo é, assim, por excelência, movimento de diferenciação, de tensão e de indefinição de fronteiras; ou melhor, ele é lugar mesmo de fronteira, do que *vive na* fronteira, do que é sempre mutável. “Híbrido” é por isso mesmo um adjectivo que enfatiza a condição do que não tem classificação. Podemos pensar no monstro, naquilo que não conseguimos propriamente apreender com as categorias disponíveis, no que não nos é familiar: é *isto*, e é o *outro*, e o *outro*. Nenhum destes pronomes é identificável por si, todos eles deixam traços, apenas vestígios, formam centros provisórios, trabalham a elasticidade das fronteiras, constroem as suas geometrias sempre de forma irregular. É nesta medida que defendemos que as obras de Helder e de Godard são híbridas. No que concerne aos géneros, às formas, elas exploram sempre a tensão entre os vários géneros, inquirindo o estabelecido precisamente para o transformarem na criação.

A hibridez de *Photomaton & Vox* coloca-se desde logo em dois planos: um que tem em consideração cada texto em si mesmo, e outro o próprio livro. É de sublinhar a difícil classificação, a quase impossibilidade de apontar um género a cada um dos textos isoladamente, tirando algumas excepções. E isto porque a indefinição do género, o fazer e o desfazer contínuo das formas são intrínsecos ao fazer poético de Helder: “[s]ão várias as circulações que se cruzam no universo do poema através da circulação de

palavras que, vindas dos confins, ordenam e desordenam o mundo através de uma aptidão para o interpretar, isto é, para propor formas...” (Lopes, 2003: 7-8).

Photomaton & Vox é, deste ponto de vista, um livro inclassificável. Nele encontramos textos que aproximamos da poesia, do lirismo, do conto, da autobiografia e do ensaio – aproximamos, sem nos fixarmos numa tipologia, dado que a obra a tal resiste, ela própria se formando como exercício de aproximação, enquanto processo mesmo do fazer poético. No entanto, temos de ver que o problema dos géneros não se coloca sempre do mesmo modo na obra de Herberto Helder. O que observamos em *Photomaton & Vox* não é visível da mesma forma em *Poesia Toda* e em *Os Passos em Volta*, levantando nestas obras outro tipo de questões.

Por outro lado, não podemos esquecer nunca a relação de *Photomaton & Vox* com a obra poética herbertiana, tal como tem vindo a ser delimitada em *Poesia Toda*, ou em *Ou o Poema Contínuo* [2004], ou ainda na mais recente publicação de *Ofício Cantante* [2009], cujo subtítulo é *Poesia Completa*. Em primeiro lugar, em *Photomaton & Vox* são incluídos vários textos anteriormente publicados noutros livros de Helder, alguns em posição de prefácio ou de posfácio, outros como parte de textos também já publicados (por exemplo, alguns que tinham tido origem em *Apresentação do Rosto*, livro que Helder nunca voltou a publicar). *Photomaton & Vox* seria deste modo a reunião da prosa herbertiana, a par de *Os Passos em Volta*, mas esta é uma definição problemática, pois, como aponta Pedro Eiras, as fronteiras entre prosa e poesia, tal como entre texto e metatexto, são, neste autor, indiscerníveis (cf. Eiras, 2005: 398-399). Mantém-se uma relação nunca estável, nem classificável, com a *Poesia Toda*.

Com efeito, *Photomaton & Vox* não pode ser lido apenas como paratexto ou metatexto em relação a *Poesia Toda*, dado que dela é sempre independente, não só enquanto livro, mas também enquanto *texto* ou mesmo *poema*, nos sentidos mais radicais destas palavras. Contudo, nunca é absolutamente independente. Pensemos, para além dos exemplos atrás dados, nos textos “(é uma dedicatória)”, “(a carta da paixão)”, “(similia similibus)”, “(vox)”, “(walgurgisnacht)”, “(a morte própria)”, de *Photomaton & Vox*, incluídos na última edição de *Ou o Poema Contínuo*, no capítulo “Dedicatória” (Helder, 2004: 359-377)¹⁷. Tomemos ainda em consideração os textos “(antropofagias)” ou “(o corpo o luxo a obra)” que são títulos de capítulos de *Ou o Poema Contínuo* (Helder, 2004: 271 e 347), tendo sido respectivamente texto de

¹⁷ Em *Poesia Toda* [1981] estes textos surgiam num capítulo intitulado “De «Photomaton & Vox»”.

abertura e texto de fecho dos livros homónimos; ou em “(*memória, montagem*)”, que foi inicialmente um texto preambular do livro *Cobra*. Aparentemente, Helder passaria os paratextos para *Photomaton & Vox*. Mas devemos entender, por exemplo, “(*memória, montagem*)” como mero paratexto? O que nos interessa aqui assinalar não é em que livro foi o texto primeiro publicado, e daí decidir a sua pertença primeira, porquanto o próprio gesto de constituição dos livros desta forma nos indica desde logo movimentos indecíveis, constantes reenvios. O próprio gesto de tornar o que eram textos de abertura ou de fecho, equivalentes a prefácios ou posfácios poéticos, em textos autónomos, e também a publicação dos mesmos textos em livros diferentes, é já em si um gesto indiciador de hibridismo.

Um texto como “(*magia*)” situa-se num espaço que reúne poesia, ficção, ensaio, autobiografia. Não sendo nada disto em exclusivo, ele é tudo isto simultaneamente, *situa-se* e *simula* todos estes lugares, não estabilizando nenhum deles. Em “(*magia*)” podemos seguir uma narrativa, uma pequena história, podemos ver o texto como um conto, mas talvez seja mais pertinente aproximá-lo do ensaio, porque “(*magia*)” é um texto sobre o poder da poesia e o poder do filme, o poder do nascimento de uma obra. O nascimento do filme, ou seja, a comunicação do poema com o filme e do filme com o poema, leva à anulação do poema. O filme é “excessivamente eficaz” (Helder, 1995: 129) porque é um crime, motivo tão caro à poesia de Helder (*cf.* Freitas, 2001), tal como apropriar-se da máscara do feiticeiro é um crime. E, do mesmo modo que a máscara tem de ser anulada para a sobrevivência do sujeito, o poema tem de ser anulado face à existência do filme e só pode dar lugar a outro texto, à “(*magia*)”. Vemos continuamente um processo de morte e de ressurreição no poema: de cada vez, a cada momento, há um *nascer diferente* no poema. O poema só pode dar lugar a outro poema: o filme. Dá-se sempre um sacrifício, há sempre perda como acontece no crime.

Na obra de Helder a escrita é muitas vezes entendida como crime, porque é magia, é revelação, é enigma: morte e nascimento de *outro*. Em Helder, o crime – a escrita – aparece-nos sempre como excesso, sempre como transgressão de todas as normas, contrariamente ao movimento regulador da polícia ao qual ela foge, como lemos em “(*notícia breve e regresso*)”: “[p]osso exprimir-me deste modo: escrevi cem poemas para desorientação policial. (...) Embora seja menos provavelmente abusivo cometer dois ou três homicídios do que cometer cem poemas” (Helder, 1995: 37). É este entendimento da escrita que nos leva ao hibridismo dos géneros, na medida em que estes mesmos movimentos não nos deixam apontar um género, ou uma forma estável,

ao texto. A escrita procura sempre o movimento furtivo do criminoso: desorientar, desviar. Não se trata de um movimento de descodificação, mas de codificação e recodificação, sempre em devir. Tal como podemos ainda observar em “(guião)”: “[o] conflito encontra uma forma expressiva que a polícia ideológica ou estética não pode sujeitar” (Helder, 1995: 139).

Neste sentido, podemos ainda perceber que “(magia)” impossibilita a si próprio uma aproximação autobiográfica porque, como afirma Pedro Eiras, “[a] biografia constitui um crime ao querer fixar um devir...” (Eiras, 2005: 476). Veremos como, em *Éloge de l'Amour*, fixar a história, ou a História, ou seja, fixar um devir, é também crime, por isso impossibilidade. A possibilidade da (H)história é inquirida no vestígio, no rasto, no fragmento.

Como apontámos atrás, na poesia de Herberto Helder – chamemos globalmente poesia ao texto herbertiano –, os movimentos de sentido(s) são sempre de desvio, de deslocação, movimentos não lineares, e por isso se torna sempre tão difícil apontarmos um género, uma forma, que não o poético. Se pensarmos na definição proposta por Charles Baudelaire para a sua obra *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)* – “(...) uma pequena obra, da qual não se poderá dizer, sem injustiça, que não tem pés nem cabeça, pois que, pelo contrário, tudo nela é, ao mesmo tempo, pés e cabeça, alternada e reciprocamente” (Baudelaire, 2007: 17) –, percebemos que esta é também a definição que podemos dar aos textos e obras de Helder. Ter, “ao mesmo tempo, pés e cabeça, alternada e reciprocamente” é a recusa de um centro, de uma ordenação linear e apreensível. Mais uma vez podemos pensar no monstro. Conta-se que, numa entrevista, Godard respondeu a um interlocutor que afirmava que “um filme devia ter princípio, meio e fim”, que o seu filme teria esses mesmos princípio, meio e fim, mas não exactamente por esta ordem, afirmação que Helder certamente partilharia.

Ter, “ao mesmo tempo, pés e cabeça, alternada e reciprocamente” é algo que tanto Herberto Helder como Jean-Luc Godard trabalham nas suas obras. E isto é o próprio hibridismo, é a dimensão crítica interior à obra, a crítica *na* dicção poética, que a vai afectar a todos os níveis. Daí podermos falar de hibridismo tanto em *Photomaton & Vox* como em *Éloge de l'Amour*. A crítica é por excelência um movimento que abre sempre as formas, que as constrói, tal como as contraria, as abandona, e volta a criar

outras. Este movimento de experimentação nos dois autores não se insere directamente numa lógica de escolas ou movimentos, mas é, sim, o gesto inerente ao fazer poético¹⁸.

A dicção poética conter em si a crítica é uma característica de toda a arte de tradição moderna: “[p]ropriété de la poésie moderne: intégrer la critique de ses limites et la conscience de son échec” (Maulpoix, 2005: 16). Esta dimensão crítica é sempre uma espécie de “arte poética” que muitas vezes se contraria a si própria, como movimento do pensamento, movimento que procura constantemente novas formas. Podemos pensar em textos como “(imagem)” ou “(memória, montagem)”, ou mesmo “(feixe de energia)”: em todos eles encontramos o nível poético e crítico em simultâneo – nos seus movimentos de ligação e ruptura –, um nunca impede o outro, antes se alimentam mutuamente. Na verdade, trabalhar a crítica é, para os dois autores, muitas vezes chegar ao paradoxo, ou mesmo à aporia, trabalhar os espaços de contradição em si mesmos. Veremos, no segundo capítulo, como este processo se dá também na montagem, entre as imagens, tanto em Helder como em Godard.

O movimento da crítica é, desta forma, o de cortar e de coser, mas mostrando sempre as costuras, sem movimentos pré-estabelecidos, sem movimentos que correspondam aos da racionalidade ou da lógica do dizer comum, da “violência teleológica do sentido”. A este propósito, Mutlu Konuk Blasing dirá que a poesia lírica

(...) offers an experience of another kind of order, a system that operates independently of the production of the meaningful discourse that it enables. This is a mechanical system with its own rules, procedures, and history. It works with a kind of logic that is oblivious to discursive logic. (Blasing, 2007: 2)

Com efeito, quando Herberto Helder afirma, em “(é uma dedicatória)”, “[a] minha força é a desordem” (Helder, 1995: 8), esta não é uma afirmação do caos, mas sim a afirmação de uma ordem outra, que põe de parte a dicotomia entre racional e irracional, as normas e os modelos, e que afirma a descontinuidade, a diferenciação contínua – “modos sem modelos”. A ligação inevitável e indissociável que se estabelece entre a crítica e o poético é sempre um gesto de experimentação, de experimentar os limites.

¹⁸ Podemos aqui aproximar-nos também aos movimentos das vanguardas, no sentido em que este é um gesto não apenas de experimentação mas também prospectivo (cf. Silvestre *in* Martins, 2008: 875-878).

Os movimentos da obra de Jean-Luc Godard são semelhantes aos que atrás descrevíamos em Helder, no sentido em que o seu cinema foi muitas vezes apelidado de “pensamento em imagens”. Podemos mesmo pensar na fórmula que aparece nas *Histoire(s) du Cinéma* “une pensée qui forme une forme qui pense” (Godard, 2006: 3a 97, 99, 101), isto significando a sua própria indecidibilidade e instabilidade, a constante dúvida, o paradoxo, a iminente procura. Nunca vemos soluções, vemos sempre caminhos e sentidos “en train de se faire”, palavras que aparecem diversas vezes num ecrã negro no filme *La Chinoise* [Godard, 1967]. Em *Éloge de l’Amour* outras palavras em ecrãs negros tomam esta mesma direcção: enquanto que na primeira parte repetidamente vemos as inscrições “Éloge”, “De l’Amour”, “De quelque chose”, na segunda vemos “De l’Amour”, “Archives”, “Si longtemps”, entre outras, apontando exactamente para a dimensão de processo. E voltamos lá: o processo tem de ser sempre “pés e cabeça, ao mesmo tempo, alternada e reciprocamente”, como dimensão do “fazer” que atrás referíamos.

A dimensão de processo diz respeito também aos géneros, ao “fazer género”, como afirma Deleuze:

[i]l appartient au cinéma de se réfléchir lui-même, et de réfléchir les autres genres, pour autant que les images visuelles ne renvoient pas à une danse, à un roman, à un théâtre, à un film préétablis, mais se mettent elles-mêmes à «faire» cinéma, à faire danse, à faire roman, à faire théâtre le long d’une série, pour un épisode. (Deleuze, 2009: 242)

Com efeito, Alain Bergala, em *Nul Mieux que Godard*, acentua estas características dizendo que Godard tem horror a tudo o que é fixo: “[i]l y a bien un cinéma-Godard, mais il n’est pas localisable, comme territoire sagement délimité par des frontières, sur la carte du cinéma” (Bergala, 1999: 17).

Voltando a Herberto Helder, se pensarmos num texto como “(guião)”, vemos novamente aproximações ao ensaio, à poesia, ao fragmento, à narrativa. Contudo, podemos também aproximar-nos do guião enquanto género cinematográfico ou televisivo: o argumento. O argumento, por norma, obedece a um movimento de linearidade, de explicação, de notação, é algo que tem a capacidade de *guiar*, como se depreende da definição do *Dictionnaire Technique du Cinéma*:

[s]cénario – description de l’action d’un film épousant encore la forme «littéraire» du récit, rendant compte des articulations narratives et comportant une ébauche des dialogues, quelquefois la description plus précise des certaines scènes-clefs. (Pinel, 2008: 262)

Por um lado, pensamos logo que este é um guião que se anula a si mesmo, porque o guião que aqui vemos tem, “ao mesmo tempo, pés e cabeça, alternada e reciprocamente”. Todavia, por esta mesma razão, este guião não se anula a si próprio, faz de si uma espécie de manifesto poético, um *guia* do poético, já poético, atento aos seus próprios movimentos.

Podemos dizer que Helder ultrapassa o problema dos géneros na própria criação: lembremos novamente as primeiras linhas de “(*profissão: revólver*)” (cf. Helder, 1995: 154). Da mesma forma, podemos entender que Godard, em *Éloge de l’Amour*, na criação, se desvia do problema dos géneros exactamente através da montagem.

No fundo, podemos utilizar a formulação de Pedro Eiras, a propósito de *Photomaton & Vox*, tanto em Helder como em Godard: “(...) o texto literário é *autopoiético* no sentido em que constitui leis idiossincráticas que o constituem” (Eiras, 2005: 391). A superação dos géneros no próprio *fazer artístico* é essa construção das suas próprias leis *no texto* ou *no filme*. Estas não só não são leis estanques – é da sua natureza transformarem-se constantemente, não seguindo movimentos pré-estabelecidos –, como não são nem anteriores nem posteriores à obra. São criadas nela mesma, como nos diz Silvina Rodrigues Lopes: “(...) um pensamento experimental [é] aquele que desloca consigo a sua própria lei” (Lopes, 2003b: 174).

Por outro lado, a hibridez de *Éloge de l’Amour* talvez seja à primeira vista menos acentuada. Podemos observar a tensão entre ficção e documentário. De um modo mais preciso, e tomando em conta os géneros cinematográficos, esta tensão pode ser colocada entre drama e documentário, dado que ficção é um termo muito abrangente. Podemos também considerar o filme histórico, embora não no sentido habitual, uma vez que, como veremos, *Éloge de l’Amour* tem sempre numa das suas camadas narrativas referências à História. Contudo, notemos que observamos um entendimento da história no qual esta não pode ser apreendida, apenas nos podemos aproximar dela enquanto passagem. Podemos dizer que *Éloge de l’Amour* é um drama, sendo-o, ou um documentário, sendo-o, ou um filme histórico, sendo-o também; mas, como dizíamos a propósito de *Photomaton & Vox*, este filme *situa-se e simula* todos estes lugares.

Éloge de l'Amour é um filme que muitas vezes, até por tudo o que atrás dissemos, funciona através da figura do ensaio. Godard afirmou esta dimensão da sua obra logo no início da sua carreira, quando numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, em 1962, lhe perguntaram qual a diferença entre a sua actividade enquanto crítico de cinema nos próprios *Cahiers* e enquanto realizador:

[e]n tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique. Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d'essais : simplement, je les filme au lieu de les écrire. (Godard, 1985a: 215-216)

Jean-Luc Godard não faz distinção entre a crítica e a realização, pondo o pensamento do cinema (e não só) como denominador comum de ambas. Uma não vive sem a outra. É desta forma que o próprio Godard acentua a dimensão crítica presente e intrínseca à criação, à própria obra. E é assim também que podemos pensar a dimensão de ensaio. É neste sentido que Alain Bergala afirma ainda:

Éloge de l'Amour est le titre d'un essai et non d'une fiction. De fait il contient pas mal d'idées importantes sur l'image. C'est un film qui conjugue les deux postures. L'auto-analyse prend une grande place, davantage que dans les longs métrages précédents. (Bergala *in* Prédal, 2003: 98)

Na verdade, temos vindo já a caminhar neste sentido, pois as ideias de crítica *na* obra e de processo encontram-se na de ensaio. O ensaio não é, assim, visto como forma explicativa, que visa ensinar ou transmitir conhecimentos em sentido geral, do domínio do discurso lógico e teleológico, mas antes encarado como pensamento experimental, pensamento que se *experimenta*, se *ensaia*.

Nos dois autores podemos ver o ensaio não propriamente como género, mas como gesto de experimentação na arte. Nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes,

[a] história do ensaio apresenta-o como uma forma intermédia entre a literatura (poesia ou prosa) e um tipo de conhecimento construído segundo modelos da ciência ou da filosofia. Admite-se assim uma certa flexibilidade da escrita ensaística, que integra o fragmento, a dissonância, e até

mesmo a aceitação da incerteza do conhecimento. Chamamos ensaio a textos em que o pensamento põe de parte a oposição entre racional e irracional, move-se segundo um impulso de aventura não sistemático: não apenas o conceito mas também a imagem, não as diferenças mas as diferenciações, não o fixo, mas o que está em devir. (Lopes, 2003b: 165-166)

Deste modo, Silvina Rodrigues Lopes mostra-nos, principalmente, e de forma muito clara, uma concepção do ensaio que se encontra precisamente num nível poético. Tanto Helder como Godard *ensaíam* assim este “impulso de aventura não sistemático”, guardam o gesto do ensaio, e deixam-nos o seu rasto, o seu vestígio. Esse gesto permite-lhes não só experimentar, como associar e confrontar: “(...) estar atento à mallarmeana iniciativa das palavras: as suas relações de vizinhança, ressonância, ligações privilegiadas, divergências, semelhanças das suas dissemelhanças e vice-versa” (Lopes, 2003b: 167). O próprio hibridismo é assim uma forma que deriva, como atrás sugerimos, desta forma de *ensaíar*: a arte inclui o ensaio enquanto forma, porque ela tem a forma do ensaio enquanto experimentação.

Éloge de l'Amour é um filme sobre a própria imagem. Pensemos no início do filme e observamos desde logo um pensamento que se ensaia em várias imagens sem ligação temporal entre elas. O movimento de ligação das imagens, a montagem propriamente dita, não nos deixa compreender linearmente o tempo e a conexão entre elas. Percebemos que algumas delas mostram entrevistas de Edgar para o seu projecto. No entanto, estas entrevistas não podem ser consideradas enquanto tais, no sentido em que não correspondem à nossa noção de entrevista, ou de casting de actores, exactamente enquanto linearidade, enquanto pergunta e resposta.

A primeira voz que se ouve no filme é a de Edgar, que pergunta: “– Et puis alors le premier moment, vou vous souvenez des noms?”; uma voz feminina responde “– Non... Non...”. Ao que Edgar replica: “– Peut-être qu'on l'avait pas dit” [00: 00: 23]. Pensemos não só que estas são também as frases que terminam o filme – o que nos colocará outro tipo de problemas que adiante abordaremos –, mas ainda que colocam o início do filme “*in media res*”, tirando logo muita da discernibilidade. No entanto, perceberemos que não é só este começar a meio que provoca a indiscernibilidade dos próprios diálogos, porque os seguintes só a confirmam.

Um dos diálogos, não sendo o único, sai completamente do registo da entrevista. O espaço é o mesmo, e nada nos confirma que não se trata de uma entrevista, podemos até colocar a hipótese deste diálogo ser já um ensaio para o projecto (mesmo tendo em

conta que esta personagem não volta a aparecer). Não obstante, o que nos interessa realmente são os movimentos que se estabelecem neste diálogo:

Edgar – Asseyez-vous. Si vous avez envie de fumer, vous pouvez. À quoi vous pensez?

Homme – Je me demandais si ma cigarette tiendrait jusqu’à ce soir. Et aussi, si mes lacets tiendraient jusqu’à demain. Et aussi, si mon souffle... tiendrait jusqu’à la semaine prochaine.

Edgar – Vous travaillez?

Homme – Oui, beaucoup.

Edgar – La nuit aussi?

Homme – Surtout la nuit. Et la nuit dans le jour.

Edgar – Vous pleurez quelquefois?

Homme – À première vue, on peut comprendre qu’un enfant pleure. [00 :04 :20]

Podemos, a este propósito, recordar as palavras de Maurice Blanchot acerca da pergunta e da resposta, tendo por base que esta é uma linguagem da procura que tem em si uma exigência de descontinuidade: “(...) tout langage où il s’agit d’interroger et non pas de répondre, est un langage déjà interrompu, plus encore un langage où tout commence par la décision (ou la distraction) d’un vide initial” (Blanchot, 2004: 9). Desta forma, *Éloge de l’Amour* forma-se em constantes descoincidências entre pergunta e resposta, e mesmo entre voz e imagem, como veremos adiante, apresentando-nos uma linguagem que não pára de se questionar sobre si própria, uma linguagem que se experimenta. Este experimentar é um trabalhar na fronteira entre pergunta e resposta, e entre voz e imagem, um não cessar de a atravessar.

Temos vindo a centrar-nos nos diálogos porque estes tomam uma importância central em todo o filme (o que também é visível pela edição em livro de *Éloge de l’Amour* (cf. Godard, 2001a)), não só através das vozes e do que se diz, mas essencialmente pela forma como são montados. O início do filme mostra-nos desde logo estas características: as vozes como que voam através do filme, desviam-se umas das outras. Notemos que estas vozes se encontram inúmeras vezes fora de campo, não coincidindo com a imagem, ou a imagem não coincidindo com elas. As palavras e os diálogos perdem-se dentro de si próprios, como que passam através das imagens, tal como acabámos de ver no diálogo acima citado. Gilles Deleuze nomeará estas personagens videntes, “que acedem a uma função de vidência”, e se perdem dentro de si próprias, que vêem e fazem ver perdendo-se nesse próprio movimento (cf. Deleuze, 2009: 9-10, 29-31). Na verdade, o que queremos sublinhar é o facto de o nível poético

que encontramos em *Éloge de l'Amour* não se dar apenas no plano das imagens – plano que analisaremos no capítulo seguinte –, mas também no dos próprios diálogos, que mais uma vez não obedecem à nossa distinção entre racional e irracional, afectando por isso a própria narrativa.

Assim, vemos como este pensamento em *Éloge de l'Amour* se ensaia, e é ao vê-lo ensaiar-se que encontramos este nível poético, que está nas imagens, nas palavras, nos diálogos, na montagem, que aparece sempre fragmentário. O gesto do ensaio é, deste modo, um gesto destabilizador da linearidade, das falas, dos discursos instituídos, das próprias formas, contaminando todos os outros géneros, nunca os deixando atingir um estado fixo, e contaminando principalmente o nível narrativo, estilhaçando-o ao ponto de ele se tornar quase indiscernível. Jean-Luc Godard afirmou, e muitas vezes foi citado a este propósito, que o plano da história, da narrativa, começa por ser muito importante no seu trabalho, embora depois já não lhe interesse contar a história, mas sim mostrá-la:

(...) il a toujours besoin d'histoire. (...) Godard est quelqu'un d'extrêmement sérieux avec le scénario. (...) Godard est très attentif au montage d'une histoire... sauf qu'après il ne la filme pas, enfin il ne raconte pas l'histoire. Il l'élabore mais après il pense que le cinéma n'est pas là pour filmer l'histoire. C'est la formule que j'aime répéter parce que j'y crois vraiment quand il dit: il ne faut pas raconter l'histoire, il faut la montrer. (...) Dans *Éloge de l'Amour* il y a encore une histoire que l'on peut exactement scénariser; elle est dans le dessin du tapis mais il faut du temps pour qu'elle apparaisse de façon limpide. (Bergala in Prédal, 2003: 89)

É, então, nessa *mostração*, nessa trama, que o pensamento se pode libertar e entrar em movimentos aventureiros.

Em *Photomaton & Vox* o gesto do ensaio é um gesto metatextual, de experimentação da linguagem e do pensamento. Se pensarmos num texto como “(*feixe de energia*)” vemos estas ideias tornarem-se um pouco mais claras. Em primeiro lugar, é um texto que versa sobre o poeta e a poesia, e, também, a energia orgânica que acontece no poema. Este texto começa como uma interrogação: “[e]u pergunto se o poeta cria as coisas, pergunto se as reconhece, ou então se as ordena” (Helder, 1995: 137). Como as que vimos em *Éloge de l'Amour*, esta pergunta não tem propriamente uma resposta, ou todas as respostas são da ordem do desvio ou de uma nova pergunta. Notemos que a edição de *Éloge de l'Amour* em livro nos mostra principalmente um trabalho sobre os diálogos do filme, não aparecendo nele enquanto diálogos, mas como

um longo poema. As respostas serão todas por sua vez, tanto em *Éloge de l'Amour* como em “(*feixe de energia*)” (e podíamos convocar outros textos de Helder), da ordem da justaposição, assim se recusando novamente a lógica pergunta e resposta, e abraçando uma lógica da montagem, na qual não podemos propriamente seguir uma ordem linear, porque cada resposta, ou cada segmento, vibra em si mesmo, criando ligações e rupturas com os outros, comunicando com eles *simultaneamente com pés e cabeça alternada e reciprocamente*. Consequentemente, as respostas – chamemos-lhes assim – convocam a “relação”, o “ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo”, a “memória” formando uma “trama extensa e instável do questionário [em] que o poema assenta” (Helder, 1995: 138).

O gesto ensaístico de que temos vindo a falar é esta “trama do questionário”, esta procura de respostas “extensa e instável” sem o encontro objectivo das mesmas, mas com a energia que a própria pergunta – pergunta poética diremos –, proporciona: “[p]orque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, a narrativa das coisas, a história do trajecto, / mas / um nó de energia...” (*ibidem*) – é assim essa mesma *mostração*. O “nó de energia” ou o “colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante” de “(*memória, montagem*)” (*ibidem*: 147), são a vibração e irradiação das respostas ou hipóteses possíveis, convivendo sempre juntas, diferindo umas das outras: “uma forma dramática obsessiva” (*ibidem*: 139). A “morte ataca o poema (...) numa fuga, rapto ou fulgor” (*ibidem*: 138) exactamente como essa diferenciação, essa quebra, o encontro com um fim. O “Post-scriptum” de “(*feixe de energia*)” (*ibidem*: 139) é, então, um retomar dessa diferenciação em que primeiro se diz “[o] meu tema é este:” e, depois, se passa de tema em tema como de resposta em resposta, negando a própria ideia de um tema aglutinador, ou da possibilidade *da* resposta. “[Q]uando o cinema traz os exemplos todos, uma espécie de gangsterismo das imagens” (*ibidem*: 139), são essas imagens que se experimentam proliferando, materializando-se em sentidos inesperados. Como nos diz Jean-Luc Nancy “[o] poema é a coisa feita do próprio fazer” (Nancy, 2005: 18)¹⁹.

¹⁹ Em “(*apostila insular*)” lemos também: “[e]screve-se para o silêncio onde, depois, o outro eu, o duplo pessoal, expectantemente alternativo, se apronta para a resposta à pergunta que é todo o escrito, toda a personagem em acto que a escrita também é. A implícita pergunta escrita envolve uma resposta que o outro desdobrado assume. Essa resposta consiste do mesmo modo numa pergunta. O justíssimo tecido de interrogações e esclarecimentos, que se reenviam a si mesmos a contínuos modos de questionar e romper as respostas, constitui a própria tensão dinâmica da memória e do texto que a conduz” (Helder, 1995: 24).

Paralelamente, *Éloge de l'Amour* é também um filme sobre o cinema. Na segunda parte, a memória do casal idoso vai ser “comprada” para ser traduzida num filme, em imagens, presentificada, fixada, e o que *Éloge de l'Amour* nos mostra é a própria impossibilidade dessa presentificação. Por isso a rapariga²⁰ citará indirectamente Blanchot: “– ...J'ai aujourd'hui le sentiment que notre regard est devenu un programme sous controle. Subventionné. L'image, monsieur, seule capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous” [01: 18: 50]. Não obstante, também podemos ver as referências, na primeira parte, ao cinema nos posters de *Pickpocket* e *Matrix* [00: 18: 42], lado a lado como dois entendimentos do cinema distantes, que se espelham exactamente no projecto de compra da história do casal de idosos pela *Spielberg Associates*, tal como aquando deste negócio Jean Lacouture oferece à avó da rapariga as *Notes sur le Cinématographe*, de Robert Bresson [01: 23: 43]²¹. Opõe-se assim o próprio *Éloge de l'Amour* – a impossibilidade de presentificação, fixação da história, a existência sempre de algo inapreensível, intraduzível, impensado, na obra – a um cinema que acha possível a fixidez, que se baseia nas ideias de comércio e de apreensibilidade. No encontro com os produtores do filme que virá a ser feito sobre o casal, Samuel Wells Junior diz: “– Trade follows films. Senator MacBride said that way back in 1910”. A avó pergunta “– De quoi il parle?”, e alguém responde “– Ils disent que le cinéma est à l'avant-garde du commerce, qu'il est l'avant-garde du commerce” [01: 06: 03].

Ainda podemos pensar na possível coincidência do filme de Godard com o filme de Edgar, desde logo porque partilham o mesmo título²², como aponta Michael Sofair (cf. Sofair, 2004: 38); mas, na sequência do que dizíamos, é absolutamente impossível, dado que o *Éloge de l'Amour* de Edgar procura uma coerência, a tal “idade adulta”, um “agarrar a história”, enquanto *Éloge de l'Amour* de Godard parte já de uma condição fragmentária por excelência. No final da primeira parte, quando Edgar se encontra com

²⁰ Diremos várias vezes que nunca saberemos o seu nome, todavia há um momento na segunda parte, num diálogo entre o avô desta personagem e Edgar, em que se fala de uma Berthe, e tudo aponta para que seja o nome dela [01: 09: 03]. Repetiremos que não sabemos o seu nome porque a referência não é inequívoca e porque, no final da primeira parte, Edgar dirá que nunca soube o seu nome [00: 57: 44]. Podemos pensar que esta é uma referência metafórica de Edgar, por isso mesmo manteremos a indefinição. Alguns críticos partilham da nossa visão, como por exemplo Michael Sofair (cf. Sofair, 2004: 38), outros chamam-lhe Berthe, como por exemplo César Guimarães (cf. Guimarães, 2004: 82).

²¹ Ao oferecer este livro, Jean passa uma mensagem clara: “*Star System*. É não fazer caso do imenso poder de atracção do novo e do imprevisto. De um filme para outro, de um tema para outro, face aos mesmos rostos impossíveis de acreditar” (Bresson, 2003: 93).

²² É de sublinhar a semelhança fonética, quase anagramática, dos dois nomes – Edgar / Godard – que, nesse caso, podemos questionar se será ou não arbitrária.

Philippe e a namorada deste, e se percebe que os projectos de Edgar falharam de alguma forma, atrás deles encontra-se o cartaz do filme *La Pomme* realizado por Samira Makhmalbaf aos dezassete anos [00: 53: 20], assim se mostrando a incoerência da “idade adulta” de Edgar. Do mesmo modo, a segunda parte inicia-se com Edgar a andar à beira de uma estrada, tendo atrás dele um sinal de trânsito com a inscrição “Attention Enfants” [00: 58: 40].

Esta condição de ensaio, ou de aproximação ao ensaio, é talvez o que nos permite também aproximar este filme do registo histórico e do documentário. Em primeiro lugar, sendo ele uma aproximação ao próprio cinema, à história do cinema, lembramos que a grande maioria dos críticos fala de *Éloge de l'Amour* como uma homenagem aos filmes a preto e branco em Paris, uma espécie de homenagem ao passado cinematográfico da cidade, digamos assim. Depois, é de realçar que o filme tem algo que é da ordem do fantasma, o Holocausto, no sentido em que este é uma *presença-ausente* no filme, nunca está na linha da frente, movimenta-se sempre atrás.

Esse fantasma é, de alguma forma, a impossibilidade de presentificação, a presença de um impensado, a que aludem as fotografias que aparecem na segunda parte do filme e também a própria “história” das personagens: Edgar e a rapariga têm ascendência judia. Não sabemos o nome dela, apenas o apelido judeu, Samuel, renegado pelos avós na Resistência e nunca retomado, só adoptado novamente pelo filho, o pai dela. Neste sentido, Sofair afirma que Edgar e a rapariga representam uma falha da memória da Resistência francesa ao Holocausto, e que é esta falha da memória que o filme retrata. Pensamos que, mais do que uma falha da memória, Godard trabalha a própria falha como constitutiva da memória: a falha, o intervalo, a descontinuidade como condições de possibilidade da memória e do próprio filme.

Com efeito, queremos acentuar os aspectos temáticos que, em *Éloge de l'Amour*, se centram na impossibilidade de ligação do presente ao passado, relacionando-os com a própria “forma”, presente / passado, do filme:

[w]e are returned to the fundamental gap between present and past, which we can cross only by finding non-narrative, non-fictional links between them – and only once we accept that the past, though it opens up in the form of a personal memory, dissolves into history itself. (Sofair, 2004: 39)

Podemos ver, deste modo, que o problema da história enquanto narrativa se coloca de formas diferentes nos dois autores. Em *Photomaton & Vox* apesar de não considerarmos lícito, de forma alguma, falar em poemas em prosa, podemos ver como a classificação de Gérard Dessons se pode aproximar do fazer poético de Helder:

[l]a notion de prose, liberée de son opposition au vers, permet d'envisager des métriques particulières.

C'est ce qui permet de concevoir le poème en prose non pas comme une forme, un genre, mais comme un discours qui cherche sa forme, sa forme propre. (Dessons, 2002: 131)

Podemos observar ainda que, nos textos analisados, a recorrência de termos como “poema” ou “escrita” tem sempre uma maior intensidade, talvez pela sua maior abrangência. Contudo, o que se torna central nos textos de Herberto Helder é essa mesma procura constante de formas e a recusa da sua fixação, pois “[a]ssim: // a forma é o ritmo; // o ritmo é manifestação da energia” (Helder, 1995: 144).

Em “(*memória, montagem*)”, lemos:

[m]as tudo isto reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo, quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria.

(...)

Não nos acercamos da prosa, a prosa não existe, a prosa é uma instância degradada do poema, a prosa não presume uma qualidade particular de visão e execução – especula um modo extensivo e extrapolado do desgaste do tempo, do espaço. (Helder, 1995: 147)

Podemos perceber que narrativa e poema não se incompatibilizam²³, dado que a narrativa em Helder tem uma componente sempre fragmentária, obrigando a uma leitura atenta aos seus movimentos de ligação e ruptura. O nível narrativo está lá, há uma sequência, mas esta segue sempre caminhos não lineares, não atentos ao fazer sentido comum, mas antes ao fazer sentido dos movimentos próprios da escrita, do poema, da leitura, isto é, movimentos que prezam sempre a deslocação: “[e]screvo agora, ali, prosa

²³ Narrativa e poesia não são de todo incompatíveis, a oposição dá-se entre narratividade e lirismo. Pensamos que em *Photomaton & Vox* apenas podemos falar de lirismo em alguns textos, não em todos, mas em todos eles encontramos um nível poético.

quebrada com aparências poemáticas. Por causa de um sentido «rítmico porque sim». Tomo a liberdade dessa licença. E não me creiam, pois o erro está no coração do acerto” (Helder, 1995: 135). Aliás, é neste sentido que Jean-Michel Maulpoix, falando da poesia contemporânea, nos diz: “[c]onstructiviste, elle déconstruit et reconstruit pièce à pièce. Plutôt que les liens ou les coupures, elle montre alors les *coutures*, le fil noir et blanc du texte. Ainsi attire-t-elle l’attention sur le fonctionnement de la langue” (Maulpoix, 2005: 37).

Na verdade, verificamos como a oposição se dá exactamente entre poema e prosa.

Talvez a melhor forma de nos aproximarmos aos textos de *Photomaton & Vox* seja a que J.-M. Gleize utiliza: “[I]es poètes contemporains (...) n’écrivent pas de «poèmes en prose», mais dans le registre «ni vers ni prose»” (*apud* Sandras, 2002: 99) E, assim, acentua-se essa constante e infinita procura de formas, como é explícito no seguinte excerto de “(*antropofagias*)”:

[e]sses textos não são «poemas». As razões por que se não pretendem eles poemas encontram-se nas razões de pretenderem ser outra coisa. Decerto: pequenas paisagens polémicas, também. Uma intenção bravia de negar. Procuram encontrar «algo» mas talvez não encontrem. «Desencontram» contudo certas noções e sentidos. (Helder, 1995: 134)

Com efeito, o problema da distinção entre prosa e verso é posto veementemente na poesia contemporânea, exactamente pela exploração das tensões que lhes são inerentes:

[p]rose et vers constituent ainsi deux *régimes* de la langue, l’un en apparence ordinaire, l’autre exceptionnel. Ces deux modalités du langage sont solidaires: la prose contient des vers à l’état brut que l’on y peut prélever (le vers est une découpe de prose), et celui-ci transporte en soi une certaine quantité de prose dont la consommation est nécessaire à sa propulsion (la prose est le «carburant» du vers). (...) La prose est le régime ordinaire du langage, le vers son accélération ou son ralentissement. (Maulpoix, 2005: 121)

É neste ponto que podemos ver o encontro de *Photomaton & Vox* e de *Éloge de l’Amour*: não só nessa procura de formas, mas também na exploração da tensão tanto desse regime comum da língua, como da sua aceleração e do seu abrandamento, dos seus ritmos próprios. Contudo, aproximamo-nos sempre, nas duas obras, de um nível

poético, pois ambas trabalham continuamente o corte e a costura, a imagem, as acentuações.

Então, quando pensamos na permeabilidade entre prosa e verso em *Photomaton & Vox* podemos voltar ao ensaio de Gérard Dessons, quando este afirma que o verso é uma questão de acentuação, e não de escansão. O verso acentua exactamente os seus sentidos, as suas rupturas, os seus agenciamentos. Helder na literatura e Godard no cinema trabalham esta acentuação poética, esta aceleração e abrandamento do texto ou do filme, ambos através da montagem, que será um dos pontos que adiante exploraremos, a montagem do poema e a montagem do filme.

Podemos observar que outra das características dos textos de Helder, que derivam desta mesma acentuação, é o facto de, mesmo não sendo aparentemente poéticos, trabalharem a mancha gráfica do texto – pensemos em “(filme)”, “(guião)”, “(imagem)”, “(feixe de energia)”, “(memória, montagem)”. Estes são textos que exploram uma certa narratividade fragmentária, mas que experimentam simultaneamente o seu desenho. Como nos diz Jean-Michel Maulpoix:

[L]es poèmes sont des objets de langue nettement *découpés*: des textes dont on pourrait dire qu'ils font images sur la page, car c'est à l'œil qu'ils se donnent pour commencer. (...)

La poésie est une parole *mise en coupe*, et qui brise la prose usuelle par l'interruption, la segmentation des vers, qui sont comme autant de phrases plus ou moins rompues, emportées dans une «tourne». (Maulpoix, 2005: 108)

O desenho do poema em Helder funciona precisamente como uma ideia de montagem. O próprio desenho produz imagens.

Por sua vez, *Éloge de l'Amour* é também um filme “*mis en coupe*”, mas aqui temos mais preponderantemente que em Helder a presença de uma história. Existe uma narrativa, embora seja difícil percebê-la, porque ela se forma em camadas, aparece-nos exactamente “*mis[e] en coupe*”, nunca sendo da ordem do inequívoco, como desde logo aponta a própria estrutura do filme.

Éloge de l'Amour aparece-nos dividido em duas partes, como vimos, a primeira a preto e branco, filmada em 35 mm, e a segunda a cores, filmada em vídeo. Quando vemos cor no ecrã, logo nos aparece um ecrã preto com a inscrição “Deux Ans Auparavant” [00: 58: 39], ou seja, a primeira parte corresponderia ao presente e a segunda ao passado. No entanto, o problema da narrativa fragmentária põe-se logo que

nessa mesma segunda parte nos começam a aparecer ecrãs negros com inscrições como “Archives” [00: 58: 59], “Il y a longtemps” [01: 09: 25], “Si longtemps” [01: 13: 00], “Il y avait deux ans déjà” [01: 17: 23], “Il y avait déjà deux ans” [01: 20: 05], que, reenviando-nos sempre para o passado, nos reenviam para camadas diferentes desse mesmo passado, tornando impossível a discernibilidade dos tempos. Como afirma ainda Sofair:

[r]ather than a narrative, the film offers fragments of narrative which, though grouped into present and past, relate to each other without resulting in a story with a linear trajectory. (...) [T]here is no identifiable or consistent point of view through which we can order the film’s fragmented narrative... (Sofair, 2004: 38-37)

Nos filmes de Godard em geral e em *Éloge de l’Amour* em particular, tudo nos é mostrado como se não existisse um ponto de vista. Um ponto de vista implica uma perspectiva, um centro, mas o que vemos é a abolição do centro; ou a multiplicação dos centros provisórios, centros já descentrados: “[e]ra simples ser múltiplo; bastava ter o centro em toda a parte” (Helder, 1995: 148). O que vemos é uma construção da ordem do fragmento. Não obstante, esse ponto de vista existe, tem que existir logo que existe um sujeito autor, só que não se encontra numa lógica aristotélica²⁴. O ponto de vista, a perspectiva são já a fonte da dúvida, da busca, do lugar do indecível. A perspectiva é já, e só pode ser, caleidoscópica.

Com efeito, *Éloge de l’Amour* forma-se em camadas, em níveis estratigráficos diferentes – pensemos não só na separação central presente/ passado, mas também no filme dentro do filme, na dimensão histórica, nos vestígios documentais. E, assim, entre estas camadas tudo flui, conflui e volta a separar-se. Não há estabilidade, ou uma unidade, porque elas não são identificáveis por si, existem várias unidades que nunca

²⁴ Podemos pensar na definição de Gumbrecht, partindo de Luhman, de sujeito de primeira e de segunda ordem. O sujeito de primeira ordem, identificado no início da Modernidade, ou seja, a partir dos Descobrimientos, apresenta-se como confiante no conhecimento por ele produzido, e já não apenas numa verdade divina completamente exterior a si. Por outro lado, o sujeito de segunda ordem, identificado na Modernidade epistemológica, ou seja, por volta de 1800, apresenta-se como descrente nesse conhecimento por ele produzido, pois ganha consciência de si, e a sua visão do mundo torna-se complexa: no acto de observar, vê-se a si próprio e vê o mundo, percebendo que “...o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (...), fica claro que (...) cada fenómeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis” (Gumbrecht, 1998: 14). É ainda, e consequentemente, um sujeito que pela primeira vez se conecta com o seu tempo histórico (cf. *ibidem*: 9-27). Falamos, assim, de um sujeito complexo em relação a si próprio, ao mundo e à História, como podemos claramente perceber na personagem Edgar.

formam uma superior, por isso mesmo podemos falar de um pensamento de fronteira: “[n]ous verrons comment Godard en tire une méthode généralisée de l’image: où finit quelque chose, où commence autre chose, qu’est-ce qu’une frontière et comment la voir, mais à force de la franchir et de la déplacer sans cesse” (Deleuze, 2009: 201).

Em “(*memória, montagem*)”, podemos ver um “método generalizado de fragmentos”²⁵, que não permite a identificação de pontos de vista ou centros aglutinadores. Os vários fragmentos não dão lugar a uma história ou a um ensaio, multiplicam-se, deslocam-se e reúnem-se, vivem *na* fronteira, nos limites, experimentando-os sempre. Em *Éloge de l’Amour* podemos tentar seguir certos traços narrativos, mas vendo-os enquanto linhas. Na primeira parte, Edgar tem um projecto – nunca sabemos exactamente em que forma artística este se concretizará –, que inclui três casais (as três idades), um jovem, um adulto e um idoso. Neste projecto, Edgar pretende reflectir sobre os quatro momentos do amor: “la rencontre, la passion physique et puis la séparation, et puis les retrouvailles” [00: 02: 14]. Na segunda parte, portanto no passado da primeira, Edgar viaja até à Bretanha, estando a fazer uma investigação sobre “Les Catholiques et la Résistance” [00: 59: 27], e tendo ainda como projecto escrever uma “Cantate pour Simone Weil” [00: 59: 46]. Concomitantemente, estes projectos são atravessados pela sua relação com a mulher de quem não sabemos o nome próprio, pela história dela, pelo momento em que se conheceram. De alguma forma, a primeira parte só ganha consistência narrativa à luz do seu passado, da segunda parte, mas essa consistência – afirmamo-lo mais uma vez –, é sempre da ordem do fragmento. Na primeira parte, imensos espaços são deixados a preencher pela segunda, mas nem todos são preenchidos, pois, como dizíamos, os próprios tempos do filme não o permitem. No ensaio de Sofair proliferam termos que tentam classificar a narrativa de *Éloge de l’Amour*: “disjointed”, “disrupted”, “dismembered”, “fragmented”, ou mesmo “non-narrative”; no fundo tentam transmitir a ideia tantas vezes citada de que as histórias de Godard não são contadas, mas sim mostradas (cf. Bergala in Prédal, 2003: 89).

Se pensarmos nas categorias normalmente utilizadas para classificar a narrativa, estas são inúteis em *Éloge de l’Amour*, tal como são inúteis nos textos de Herberto Helder. Se pensarmos em momentos de acção e de pausa da acção, descrição, mesmo as

²⁵ Em alguns textos de *Photomaton & Vox* podemos ver também um “método generalizado da imagem”, pensemos por exemplo em “(*filme*)”.

elipses são difíceis de identificar enquanto tais, porque o estilhaçamento está na base, a indiscernibilidade é o próprio ponto de vista – deslocar os centros, sempre.

Como se vê, as tensões e fronteiras nas obras de Helder e de Godard colocam-se a vários níveis (não só o dos géneros), e continuarão a ser exploradas ao longo do presente trabalho. Importa-nos assinalar que estas fronteiras não são nunca limites inultrapassáveis. Tanto em Godard como em Helder a fronteira é sempre espaço de comunicação, de criação, espaço que não cessa de mudar: “(...) as formas de promiscuidade e de mestiçagem são possíveis não por estarem para além das fronteiras, mas por estarem **na fronteira**” (Ribeiro, 2005: 470)²⁶.

As formas de promiscuidade e de mestiçagem em *Photomaton & Vox* e em *Éloge de l'Amour*, o seu viver na fronteira, residem na exploração da energia da fronteira, da sua própria indefinição, a mesma energia das hipóteses, a irradiação de sentidos. Lemos em “(os modos sem modelos)”: “[a] verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade. Mas enquanto se fez o esforço das inquirições manteve-se um nó central: a energia das hipóteses, a sua força propulsora, os mitos da verdade” (Helder, 1995: 137). E, quase no final de *Éloge de l'Amour*, também ouvimos a rapariga dizer “– L'imparfait fabrique une image présente, monsieur”, ao que Edgar responde “– Tout problème profane un mystère” ; e ela acrescenta ainda “– À son tour, le problème est profané par sa solution” [01: 29 : 48].

²⁶ Sublinhado nosso.

1.2. Fragmento e metamorfose

Estilhaçar é o que acontece quando um objecto se parte e os seus fragmentos se espalham por todo o lado. Grandes ou pequenos fragmentos, com geometrias difusas, alguns ainda ligados muito tenuemente. Tudo o que estava ligado e formava um todo (perfeito) encontra-se agora em sítios imprevisíveis, podendo um fragmento que faria parte da base surgir lado a lado com outro que no objecto (uno) estaria por exemplo no topo. Quando algo se parte ouvimos um som que é vibração e irradiação de fragmentos. O estilhaçamento das formas em *Photomaton & Vox* e em *Éloge de l'Amour* aparecem-nos como este estilhaçar do todo em fragmentos.

Este estilhaçamento decorre de uma forma de experimentação que Helder e Godard mantêm no seu trabalho: experimentar o próprio acto de estilhaçar, mostrar o fragmento em si, e mostrá-lo também em relação com outros, mostrar a miragem do todo e a impossibilidade do próprio todo. Melhor, o todo é identificado com o aberto, diferente de um conjunto (fechado por definição), incorporando em si o orgânico e o inorgânico, o fragmento e a metamorfose, a própria incompletude (cf. Deleuze, 1999: 44-45). As formas estão em devir, e será sempre difícil abordá-las como se as conseguíssemos agarrar. Este processo de estilhaçar vai ao encontro de uma condição fragmentária e também de uma metamorfose constante, não só das estruturas como das imagens e das palavras, tanto em *Photomaton & Vox* como em *Éloge de l'Amour*.

Falar em fragmento e em metamorfose nas obras dos dois autores torna-se inevitável pois estas são as figuras que logo à partida contemplam não só a experimentação, como a transformação, a ruptura e a ligação, e que contrariam desde logo sentidos da ordem do teleológico. Procuraremos entender as especificidades que estas duas figuras colocam nas duas obras e a evidência com que elas nos aparecem, não como condição geral, mas específica.

Em primeiro lugar, pensamos tanto no fragmento como na metamorfose, principalmente, como figuras de tempo, no tempo. Daí a sua importância específica no presente trabalho, como veremos adiante. Por um lado, o fragmento acentua o tempo enquanto falha, corte, incompletude, mais ligado neste sentido à memória; por outro lado, a metamorfose acentua o devir, a transformação e o diferimento contínuos. *Transformação e troca incessantes, falha e dissonância, desvio, diferimento, imprevisibilidade: o aparecimento do novo.*

O fragmento e a metamorfose convocam desde logo duas questões centrais em *Photomaton & Vox* e em *Éloge de l'Amour*, e podemos mesmo dizer nas obras de Helder e de Godard no geral: a da totalidade e a da continuidade.

A obra herbertiana foi sempre abordada ora por movimentos que acentuam a totalidade, ora por movimentos que acentuam a fragmentação. Sendo inevitável que aqui se acentue a fragmentação, particularmente por termos em consideração *Photomaton & Vox*, o nosso objectivo não é o de optar por uma das leituras: digamos que isso seria quase impossível porque ambas são indissociáveis. Neste ponto concordamos plenamente com Pedro Eiras quando afirma:

[a] *totalidade nunca é pré-formada em relação ao texto*: ela é uma sua consequência e actualiza-se em determinada(s) leitura(s), que o texto determina. Na verdade, é possível ler o texto herbertiano salientando efeitos de continuidade e isotopias semânticas, mas também o que nele surja como descontínuo. Se a linguagem é constituída por homo- e heterogeneidades, repetições e diferenças, a definição do texto como totalidade ou fragmentação depende de uma incidência preferencial da leitura sobre um ou outro dos aspectos da linguagem... (Eiras, 2005: 385)

Não podemos, assim, obliterar a publicação de um livro com o título *Cobra*, ou a produtividade de um ícone como “mãe”, que, de formas diferentes, permitiriam enfatizar a totalidade. E também não ignoramos o facto de Herberto Helder designar a sua poesia reunida como *Poesia Toda* – apesar desta reunião deixar de fora outros livros e de todas as edições serem diferentes²⁷ –, nem os subtítulos *Súmula*, *Súmula & Inédita* e *Poesia Completa* em, respectivamente, *Ou o Poema Contínuo* [2001], *A Faca Não Corta o Fogo* [2008] e *Ofício Cantante* [2009]. As designações de “toda”, “contínuo” e “súmula” tomam lugares centrais. Teremos ainda de ver que, nas duas primeiras edições citadas, para além de apenas termos alguns dos poemas de *Poesia Toda*, os títulos destes aparecem entre parênteses tal como em *Photomaton & Vox*, o que acentua desde logo os três movimentos, tanto de fragmentação – fragmentar a própria obra –, como de totalidade e de continuidade. Não podemos deixar, contudo, de notar que tanto depois

²⁷ Silvína Rodrigues Lopes lê o título *Poesia Toda* como uma ideia de simultaneidade: “[e]m *Poesia Toda* tudo **devém-simultâneo**: é “Poesia Toda” em cada instante, o que não significa nada de fixo ou definitivo, como o provam as alterações que encontramos de umas edições para as outras...” (Lopes, 2003^a: 80).

da publicação de *Ou o Poema Contínuo* como de *A Faca não Corta o Fogo*, Herberto Helder volta a publicar a *Poesia Toda*, nunca retomando este título, publicando respectivamente *Ou o Poema Contínuo* [2004] e *Ofício Cantante* [2009]²⁸. Formando movimentos indecidíveis de publicação que variam entre a totalidade *escolhida*, a súpula, e a totalidade (provisoriamente) *completa*, digamos assim.

Estes movimentos acabam por revelar uma procura da totalidade exactamente *pela e na* tensão com a fragmentação: é precisamente a noção de um todo aberto que é trabalhada. Muitas vezes a crítica aponta todas as novas edições da obra, no sentido primeiro de edição modificada, como uma procura da obra total (o que não negamos à partida, mas que se torna conflituoso nos gestos de publicação de Helder), quando é impossível decidir se esta seria a da totalidade *escolhida* ou da totalidade *completa*.

No caso específico de *Photomaton & Vox*, já mostrámos atrás como é problemática a sua constituição como livro e como ela nos apresenta também movimentos indecidíveis. Em *A Faca Não Corta o Fogo*, Helder falará de um “Deus descontínuo” (Helder, 2008: 194), isto é, até o símbolo máximo da totalidade nos é apresentado como descontínuo. Não haveria, assim, forma de decidir entre o todo e o fragmento:

(...) Herberto Helder expõe os dois modelos num só texto, *sem subordinar os modelos de totalidade e de fragmentação entre si. Há, assim, dois sujeitos distintos em Photomaton & Vox e uma indecidibilidade de princípio (...)*. A indecidibilidade entre os modelos obriga a pensar a escrita herbertiana para lá da oposição entre totalidade e fragmentação: como duplicidade. (Eiras, 2005: 414)

Não concordamos plenamente com esta afirmação. Pensamos que, embora no poema sejam gerados ora efeitos de fragmentaridade ora efeitos de totalidade, em Helder encontramos sempre a fragmentação, permanece sempre uma fragmentação mais profunda.

Na obra de Godard o gesto totalizador em tensão com a fragmentaridade também é visível, principalmente em *Histoire(s) du Cinéma*: gesto totalizador, no sentido em que se trata de uma História do cinema *em cinema*²⁹, por isso se tornou uma

²⁸ Estes movimentos são evidenciados quando, em *Ofício Cantante - Poesia Completa* [2009], Helder não volta a integrar o livro *Cobra*, presente em todas as edições de *Poesia Toda* e em *Ou o Poema Contínuo* [2004].

obra emblemática. Todavia, simultaneamente, estas *Histoire(s) du Cinéma* “avec un s”, como tantas vezes é repetido, são uma leitura do cinema que mostra uma certa história do cinema. Por um lado, o filme aparece-nos como uma montagem total do cinema, pelo que os dois primeiros capítulos se intitulam *Toutes les Histoires* e *Une Histoire Seul*. Por outro, apresenta-se como montagem de frases, leituras de excertos de livros, de imagens que se agenciam entre si e que dão então uma leitura do cinema, mas uma leitura difícil porque as imagens e frases proliferam, vibram e irradiam, sem parecerem ter um sentido determinado – e, de facto, não o têm. O que estas história(s) nos apresentam é a possibilidade mesma de pensar todo o cinema através das imagens e das palavras, renegando desde logo o nível narrativo, explicativo, um registo historiográfico, privilegiando um sentido propriamente poético. Silvina Rodrigues Lopes, partindo da expulsão dos poetas da *República* de Platão, por estes não só descreverem os deuses a cometer o mal, mas também por os descreverem em metamorfoses, afirma: “[a] impossibilidade de aceitar aquilo que Ovídio designa por «metamorfoses dos seres em formas novas» deve-se à imposição de um **sentido de História** que é ao mesmo tempo uma epopeia do Espírito na sua superação sensível” (Lopes, 2003a: 46)³⁰. Godard afirma através das *Histoire(s) du Cinéma* um caminho da História diferente, plural, que se encontra com o que a autora logo de seguida enuncia sobre o poema: “[e]sse é o caminho que o poema não toma, para ele não há mudanças pré-determinadas, mas sim variações, a exigência contínua da criação, o devir ou metamorfose, que escapa a qualquer lógica unificadora” (*ibidem*). Podemos também ver desenvolver-se este caminho, nas palavras de Herberto Helder: “(...) ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, o pressentimento ao acontecimento, / – tudo no mundo, na história. / A poesia propõe a história do mundo. / Temos então o filme, o tempo” (Helder, 1995: 151).

Acentua-se então um gesto fragmentário, porquanto apenas temos acesso a fragmentos de filmes e de livros, imagens muitas vezes fundidas. As *Histoire(s) du Cinéma* renegam logo à partida o sentido de *uma* História do Cinema que visaria ensinar, transmitir conhecimento, e “avec un s” podemos deixar o gesto totalitário e partir num “movimento aventuroso do pensamento”, sem regras (centros) nem compromissos (procurar o centro), porque o próprio filme os desloca consigo mesmo.

²⁹ Normalmente as Histórias do Cinema são publicadas em livro, como estas viriam a ser. Nesse sentido, colocam-nos outro tipo de problemas, dos quais no aproximaremos no próximo capítulo.

³⁰ Sublinhados da autora.

Não há nas *Histoire(s) du Cinéma*, como não há em *Éloge de l'Amour*, um centro, uma perspectiva que organize os fragmentos, daí o estilhaçamento.

Os ícones de totalidade e de continuidade aparecem também em *Éloge de l'Amour*, embora com uma expressividade diferente, dado que a fragmentação é desde o início do filme evidente. O filme começa e termina com a mesma frase de Edgar (já no genérico final, aqui sem interlocutor), apontando desde logo para uma continuidade: “– Et puis, alors, le premier moment, vous vous souvenez des noms? Peut-être qu'on l'avait pas dit. Peut-être qu'on l'avait pas dit. Peut-être qu'on l'avait pas dit. Peut-être qu'on l'avait pas dit.” [01: 33: 44]. Se pensarmos nas duas partes do filme, a primeira o presente e a segunda o passado, vemos que o passado termina com as mesmas frases (ou seja, dois anos antes) que começam o presente³¹, noutra contexto, como se esses dois anos se fundissem, quase como se fossem abolidos.

Todavia, esta frase aponta para um “primeiro momento”, e observamos também como, principalmente na segunda parte, as referências a uma origem aparecem inúmeras vezes. Estas, tal como o desejo de Edgar por uma idade adulta, aparecem-nos precisamente como desejo de totalidade. Contudo, o que achamos importante notar é que esta constante referência a uma origem nos mostra a própria impossibilidade de origem: a origem é já múltipla, fragmentada. A coincidência entre o início e o fim do filme mostra isso mesmo: uma circularidade, uma continuidade. Há uma impossibilidade de contar a história, há no fundo uma impossibilidade da narrativa, mas há também uma necessidade dela, daí a procura da origem: “– Vous êtes comme nous, vous cherchez l'origine: papa, maman, mon grand frère, la petite soeur, tous le cousins. Ça n'a rien d'original” [01: 12: 07], diz a rapariga aos americanos, tal como um pouco depois pergunta à avó: “– C'était vraiment ça votre histoire à grand-papa et à toi?” [01: 13: 12]. Haverá sempre uma busca da história ou da origem³², ou das duas, em Godard, mas aquilo que nos é mostrado é a própria passagem, a impossibilidade de fixação: “(...) resisting the idea of our history as a narrative already written and decided” (Sofair, 2004: 37).

³¹ Antes destas frases, ouvimos Edgar dizer: “– Et puis, on entend, il y a des types qui arrivent, et puis, elle écrit quelque chose... Si on vous demandait que c'était à vous, que vous aviez le choix: cinéma, théâtre ou opéra, vous choisiriez quoi? Bon, alors on a un projet et ça raconte quelque chose de l'histoire, et ce quelque chose, c'est un des moments” [01: 33: 10]. No início do filme, Edgar, nas entrevistas, diz exactamente as mesmas frases, aí com interlocutores, estas fazendo já parte do seu projecto.

³² No filme *Passion* [1982], de Godard, frequentemente ouvimos: “Quelle est l'histoire?”.

Do mesmo modo, tomando em consideração a ideia de nome próprio, é de salientar que nunca saberemos o da rapariga, apenas o seu apelido judeu Samuel, como nunca saberemos o apelido de Edgar. O “próprio” destas duas personagens está ausente. *Éloge de l'Amour* é, assim, construído sobre inúmeras ausências: a ausência da história e da História, da memória, do nome e da origem. Não se trata apenas da assumpção da memória enquanto falha, mas também da sua assumpção como condição mesma da fragmentação. Tudo nos aparece já sem o encontro de uma verticalidade ou origem lendária: é fragmentário porque o sujeito é fragmentário; a memória é fragmentária; as histórias, com *h* ou *H*, são sempre fragmentárias. Deparamo-nos com a própria impossibilidade do passado enquanto reservatório, com uma metamorfose como “movimento sem telos” (Lopes, 2003a: 56), uma impossibilidade de fixação a todos os níveis: “[a]vec les gens qui passent, avec les gens qui passent, c’est comme ça que s’aimèrent Albert et Albertine” [00: 05: 17], ouvimos logo no início de *Éloge de l'Amour*.

O não encontro de uma origem é a própria condição da memória: “[i]t resists by recognizing ours as a past whose memory must rupture any narrative, any status quo, and so must expose the present in its openness to the future” (Sofair, 2004: 37).

Por seu lado, Herberto Helder parece opor-se a esta ideia de fragmentação quando coloca a sua poesia sob o signo de um poema contínuo, como se todos os seus poemas fossem apenas um, da ordem do infinito – e notemos como os livros aí compilados são diferentes entre si: pensemos em *A Colher na Boca* e em *Cobra*, por exemplo. Tal como acima referimos, também o título *Poesia Toda*, ou o subtítulo *Súmula*, continuariam (no caso, precederiam) este mesmo sentido. No entanto, paradoxalmente, neles não encontramos uma oposição à ideia de fragmentaridade, vemos, sim, um alinhamento claro da poética herbertiana na Modernidade, no seguimento do “Livro” de Mallarmé, ou da “obra total”, aqui com um sentido especificamente teatral, de Artaud:

(...) dans la littérature moderne, c’est la préoccupation d’une parole *profondément* continue qui a d’abord donné lieu, chez Lautréamont, chez Proust, puis dans le surréalisme, puis chez Joyce, à des œuvres évidemment scandaleuses. L’excès de continuité gêne le lecteur et gêne, chez le lecteur, les habitudes de la compréhension régulière. (Blanchot, 2004: 9-10)

Estas concepções que a um primeiro nível podiam significar a busca do todo, apresentam-se como excesso de continuidade, contrariando a nossa compreensão regular; podemos mesmo dizer que procedem por “cortes irracionais”, seguindo a terminologia deleuziana. *Éloge de l'Amour, Histoire(s) du Cinéma* ou *Photomaton & Vox* só são, assim, possíveis a partir da fragmentação: “[n]ão podemos ter consciência da continuidade sem referirmos o seu contrário (diferença, separação, descontinuidade)...” (Eiras, 2005: 439).

A própria ideia de um todo que os autores atrás citados advogam seria, então, de alguma forma, um paradoxo em si mesma, pois forma-se na conjugação do finito e do infinito. Mas é exactamente aí, nesse espaço entre, entre a forma e o informe, que a obra de arte está sempre. A obra total só pode existir pela conjugação e disjunção de forças, de uma dispersão e reunião que não têm propriamente uma síntese. Nas palavras de Nancy, o sentido da poesia “(...) faz-se apenas, de cada vez, uma vez, e está sempre por refazer, não porque seria imperfeito, mas pelo contrário, porque é, quando é (quando cede), de cada vez perfeito” (Nancy, 2005: 14).

Notemos que a condição propriamente fragmentária é uma condição da modernidade literária, cujas raízes estão já no Romantismo alemão, apesar de não termos aqui como referência a ideia de fragmento absoluto. A fragmentaridade de que falamos é, como temos vindo a acentuar, não-sistemática, uma negação de movimentos totalizadores. É, por tudo isto, imprevisível e fora de qualquer teleologia, abalando desde logo essa ideia de um todo estável, orgânico: é o todo aberto.

Esta fragmentaridade em literatura começa a ser pensada a partir da fragmentaridade do sujeito. No entanto, principalmente a partir da segunda metade do século XX, o sujeito fragmentário, isto é, um sujeito em conflito e em cisão consigo próprio, que conhecíamos desde do Romantismo, dá lugar a uma fragmentação mais profunda. Essa fragmentação identifica-se agora com o Aberto, como assumpção mesma de que os fragmentos não podem dar lugar a um todo uno, e apenas ao imprevisível. E este é um gesto que deixa, então, de ser apenas uma condição do sujeito, para se tornar uma condição própria da arte em si mesma. Daí os múltiplos descentramentos, centros em movimento, que se observam com maior incidência.

Desta forma, a grande diferença entre o filme de Godard e o filme de Edgar reside no facto de este procurar a coerência impossível da idade adulta, questão

semelhante à de uma *apresentação do rosto*, ou seja, a da impossibilidade, enquanto o filme de Godard parte já de uma consciência profundamente fragmentária³³.

Em Herberto Helder não se trata nunca de uma reunião de fragmentos, como podemos ver em “(*guião*)” ou “(*feixe de energia*)”, mas da relação que se estabelece *entre* eles: “[a]o identificarmos escrita e fragmentação, pretendemos descrever o texto (...) como *exposição diacrónica da escrita enquanto busca e diferimento da continuidade*. (...) *O texto é a enunciação de uma experiência não enunciável*” (Eiras, 2005: 449), afirma Pedro Eiras. E continua a sua exposição considerando que vamos sempre observando miragens de totalidade, mas estas nunca se concretizam pois coexistem com a permanência da fragmentação. Estas miragens são, no fundo, uma “experiência de imagens precárias” (Helder, 1995: 22).

Maulpoix falar-nos-á da impossibilidade de “(...) rétablir ou reconstruire (...) quelque verticalité légendaire que ce soit: support et modèle sont perdus” (Maulpoix, 2005: 41). Contudo, Maulpoix continua a sua exposição pensando numa despoetização da poesia contemporânea. Pensamos que, pelo contrário, tanto em Herberto Helder como em Jean-Luc Godard, a fragmentaridade e esta verticalidade perdida são objecto de uma *re*poetização, de um trabalho com a linguagem e com as imagens, que acredita nas suas forças, na espessura da linguagem e da imagem, e as trabalha partindo daí: da sua organicidade e inorganicidade, da sua totalidade e fragmentaridade, da sua continuidade e descontinuidade.

Voltemos ao problema do tempo. Num primeiro momento de *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* [1983], Gilles Deleuze identifica a montagem, a imagem-movimento, partindo de Henri Bergson, com o Todo Aberto. O Todo Aberto apresenta-se já, e só pode ser, sem forma e imprevisível: a duração. A ideia de uma mudança incessante, um movimento sempre evolutivo e sempre novo: a evolução criadora. Notemos que Bergson recusa desde logo a noção de estado, pois este é imóvel – o Todo

³³ Podemos pensar a ideia de impossibilidade da apresentação do rosto em *Éloge de l'Amour* em dois planos. O primeiro, o que viemos a explorar, tendo como base o nome próprio, a origem, a biografia; o segundo aparece-nos na própria imagem, na qual a rapariga nunca aparece totalmente. Nunca vemos um grande plano do seu rosto, ele nunca nos aparece claramente, apenas o vislumbramos, como se ela própria fosse uma espécie de sombra. Esta ideia de sombra é preponderante na segunda parte, na qual quase todas as personagens, principalmente os seus rostos, não aparecem claramente, parecendo estar envolvidos numa espécie de bruma.

nunca pode ser uma instância, um dado, não é doável –, assim, estabelecendo o movimento como inerente ao tempo, à duração. A mobilidade da duração acontece a cada instante, no tempo:

(...) a nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nunca haveria então senão presente, nem evolução, nem duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que desgasta o futuro e que incha ao avançar. Ao mesmo tempo que o passado cresce sem cessar, também se conserva indefinidamente. (Bergson, 2001: 16)

Assim, o presente é o próprio movimento de criação do novo, do sempre novo, que logo se torna passado, passado esse sempre contido no presente, e a duração é esse mesmo movimento como “traço de união” entre os dois: “(...) o caminho foi criado à medida do acto que o percorria, não sendo mais do que a direcção desse mesmo acto” (Bergson, 2001: 55). Em *Éloge de l'Amour*, podemos ver esta dimensão da duração, de que o passado está sempre contido no presente, no facto de o filme começar e terminar com as mesmas frases – e também na repetição de algumas frases numa e noutra parte do filme –, como se passado e presente estivessem absolutamente ligados, e contudo sem uma relação de causalidade.

A duração encontra-se, deste modo, com as dimensões que atrás apontámos tanto em Helder com em Godard, enquanto dimensão de processo, esse gesto de experimentação do ensaio que enquanto gesto não é doável, nem pode ser um estado, sendo sempre imprevisível.

No entanto, como podemos ver no segundo volume, *Cinéma 2: L'Image Temps* [1985], a imagem-tempo introduz uma nova concepção do tempo. Deleuze considera que o cinema clássico seguiria o esquema da imagem-movimento, enquanto o cinema moderno, que se teria iniciado com o Neo-realismo italiano e com a Nova Vaga francesa, valorizaria o regime da imagem-tempo³⁴. A principal diferença entre as duas é exactamente o entendimento do tempo:

³⁴ É importante notarmos que esta divisão entre cinema clássico e cinema moderno não é estável. O que Deleuze nos vem dizer é que, primeiro, imagem-movimento e imagem-tempo podem coexistir, e por regra coexistem, no mesmo filme: “[l]’image-mouvement n’a pas disparu, mais n’existe plus que comme la première dimension d’une image qui ne cesse de croître en dimensions” (Deleuze, 2009: 34). Em segundo lugar, que a imagem-tempo já estaria em germe no cinema clássico, como necessidade mesmo, mas seria necessário o cinema moderno para ler todo o cinema de uma forma diferente: “[i]l fallait le moderne pour relire tout le cinéma comme déjà fait de mouvements aberrants et de faux-racords. L’image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme” (Deleuze, 2009: 59).

(...) tandis que l'image-mouvement et ses signes sensori-moteurs n'étaient en rapport qu'avec une image indirecte *du* temps (dépendant du montage), l'image optique et sonore pure, ses opsignes et sonsignes, se lient directement à une image-temps qui s'est subordonné le mouvement. C'est ce renversement qui fait, non plus du temps la mesure du mouvement, mais du mouvement la perspective du temps: il constitue tout un cinéma du temps, avec une nouvelle conception et de nouvelles formes de montage... (Deleuze, 2009: 34)

Percebemos assim que, a um primeiro nível, a identificação da montagem com o Todo Aberto só poderia dar uma imagem indirecta do tempo. Só com as novas formas de montagem, que nascem com a apresentação directa do tempo, um tempo crónico e já não cronológico, é que estas deixam de estar dependentes de um todo. A própria imagem já pressupõe a montagem, logo as relações entre imagens deixam de se dar por sucessão. Se atrás sugerimos que, tanto em Godard como em Helder, seria a montagem que faria ultrapassar o problema dos géneros, agora encontramos a confirmação. A nova montagem destabiliza, então, todas as categorias, ao libertar-se do movimento e do todo, e ao expor uma imagem directa do tempo. Desta forma, tudo se começa a passar nos intervalos, nesse espaço *entre*, já não enquanto centros de movimentos aberrantes ou *raccords* impossíveis, mas os intervalos valendo por si mesmos. Quando tudo se passa e se perde nos intervalos (*cf.* Deleuze, 2009: 57), não há género ou definição superior que venha unir o que está estilizado, quebrado, de partida.

Em Herberto Helder, que trabalha claramente um sentido de montagem dos textos, vemos como as imagens valem primeiro por si, e depois pelas relações que estabelecem umas com as outras, não se relacionando numa lógica de sucessão, mas de justaposição e de agenciamentos com imagens que podem estar afastadas, não só a nível espacial, na página, mas também de sentido; ou seja, estas relações estabelecem-se em intervalos não localizáveis. Em *Éloge de l'Amour* tornam-se ainda mais explícitas estas relações não localizáveis na montagem, dado que não só a imagem nos aparece como primeira, mas também a voz, a palavra. Esta sobrevoa as imagens, não sendo muitas vezes localizável, nem espacial nem temporalmente.

Na primeira parte, o diálogo entre Edgar e Philippe, antes de irem procurar a rapariga, não tem qualquer seguimento a nível do discurso, como se estivéssemos perante *raccords* impossíveis na própria fala:

Edgar – Presque tout le monde a le courage de vivre sa vie, mais pas de l’imaginer. Alors comment voulez-vous que je le fasse à leur place ?

Philippe – Oui, monsieur. Oui, monsieur.

Edgar – Il y a deux ans, j’avais rencontré quelqu’un, je ne crois pas vous l’avoir dit.

Philippe – Non, monsieur.

Edgar – Pas très attirante, mais elle osait dire les choses. Je me demande ce qu’elle a pu devenir.

Philippe – Un adulte, c’est quoi pour vous exactement? Il faudrait qu’elle soit comment?

Edgar – Elle avait un vrai discours à propôs de l’État et de l’impossibilité que l’État tombe amoureux. En fait, je rêve... Je voudrais quelqu’un... Vous voyez ? Comme Simone Weil ou Hannah Arendt.

Philippe – C’est dommage que vous ayez abandonné votre cantate. C’est la musique qui n’allait pas?

Edgar – C’est moi. Moi. Vous avez une idée de ce qu’elle doit gagner comme serveuse?

Philippe – Trois, quatre mille. Elle fait aussi des heures ailleurs.

Edgar – Vous savez? Quand ils gagnent plus de dix mille francs par mois, mon sentiment, c’est que les français se laissent dicter leur vie. Vous ne croyez pas, Philippe?

Philippe – Je ne sais pas, monsieur.

Edgar – C’est moi, moi. [00: 14: 54]

Os desvios que se dão neste diálogo são também da ordem da descoincidência entre pergunta e resposta. Edgar fala de uma rapariga que conheceu e que Philippe diz desconhecer; entretanto faz-lhe uma pergunta deslocada do contexto – o que é para Edgar um adulto –, que ligamos a diálogos anteriores como se um fragmento de diálogo de uma conversa anterior se imiscuisse aqui. Depois, não havendo mudança de planos, apenas alguns ecrãs pretos que vão cortando o mesmo plano, fala-se de outra (?) rapariga, que Philippe parece já conhecer, se bem que nos dê a entender que a rapariga é a mesma. Nas cenas seguintes procuram-na e encontram-na, mas há um estilhaçamento do tempo nos próprios diálogos. O estilhaçamento não se dá apenas na montagem, mas também no próprio discurso, na própria fala: fragmentos de discurso como que povoam conversas alheias. Edgar convoca mesmo a ideia de um sonho. Há, de facto, uma dimensão de sonho em *Éloge de l’Amour* que não tem a ver com a forma do sonho em si, ou seja, com um sonho que fosse identificável como tal. Contudo, parece-nos que as personagens *entram em sonho*, entram num nível não localizável, dado por fragmentos e metamorfoses próprios dos sonhos, que não é discernível do que para nós seria identificável como realidade. Isto significa que o sonho se metamorfoseia em realidade e a realidade em sonho, mesmo no curto espaço de uma simples frase. Quando Edgar e Philippe chegam ao armazém dos caminhos-de-ferro onde a rapariga trabalha, Philippe

pergunta por ela: “– On cherche une fille, elle travaille des fois ici, elle a de gros yeux” [00: 22: 15].

A ideia de tempo que aqui começámos a expor – e que se tornará mais complexa quando falarmos dela não só a nível dos diálogos –, é trabalhada principalmente no que Deleuze denomina imagem-cristal. Deleuze afirma que a imagem tem dois regimes: o regime orgânico, cinético, e o regime cristalino, crónico. A imagem-cristal, o regime crónico da imagem, encontra-se com o fragmento e a metamorfose tal como os temos vindo a entender:

[o]n appelle (...) «cristalline» une description qui vaut pour son objet, qui le remplace, le crée et le gomme à la fois comme dit Robbe-Grillet, et ne cesse de faire place à d’autres descriptions qui contredisent, déplacent ou modifient les précédentes. C’est maintenant la description même qui constitue le seul objet décomposé, multiplié. (Deleuze, 2009: 165)

Percebemos que, em *Éloge de l’Amour* e também nos textos de Helder, o que está em causa não é propriamente o objecto. Em *Éloge de l’Amour* são as personagens e os seus diálogos, a fala de cada uma, que se encontram “decompostos e multiplicados”³⁵. Em *Photomaton & Vox*, podemos pensar em “(feixe de energia)”, como atrás fizemos, na própria escrita ou no poema, e nas hipóteses ou respostas que vão sendo colocadas. O importante é dizer que estas se contaminam, não param de se metamorfosear, de se transformar noutras que contradizem as primeiras, multiplicando-as, fazendo-as proliferar: “[a] propos de «*Deux ou trois choses...*», Godard dit que *décrire, c’est observer les mutations*” (Deleuze, 2009: 30-31).

Este tempo estilhaçado já não pode deixar de se apresentar, de aparecer, fragmentariamente. Como também a sua reversibilidade, o seu devir não pode deixar de se apresentar como metamorfose.

Em “(memória, montagem)”, Herberto Helder acentua ícones de continuidade e de fragmentação em relação ao tempo. As operações da memória e da montagem são logo em si semelhantes, ambas procedem por selecção, corte e continuidade, ligações imprevistas, repetição. Ambas são fragmentárias, criativas, metamorfoseiam-se em si mesmas, criam ligações não só não localizáveis como imprevisíveis, pois são operações

³⁵ Quanto aos objectos, propriamente ditos, podemos pensar no livro em branco que, logo no início do filme, Edgar aparece em grande plano a ler, e nos quadros, fotografias e livros que nos vão aparecendo. Mas, nestes, esta dimensão de descrição não aparece como tão fulcral.

do e no tempo. A montagem em Herberto Helder é assim um processo propriamente poético, de justaposição de fragmentos, de imagens, de metamorfoses internas, e só assim podemos pensar num “(...) colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante que se pode sentir à roda do pescoço” (Helder, 1995: 147). Há em “(*memória, montagem*)”, na identificação entre memória e montagem, uma clara noção de montagem, seja pelo próprio título que logo a implica, seja pela estrutura inicial de “ou ... ou”, seja pelo desenho do texto, como atrás vimos, seja pelo próprio percurso (instável) que a justaposição propõe. A transformação gerada na justaposição é evidenciada no texto várias vezes: “Rimbaud partiu de todos os seus lugares para dimensões paralelas, e fez no poema presente a montagem do poema ausente...” (*ibidem*), ou “(...) a simultaneidade era o estúdio pormenorizadamente sonhado...” (*ibidem*: 148). A memória e a montagem são sobreposição de imagens, de frases, de citações, de percursos propostos:

[s]ão casas de Aristóteles, Benjamin, Picasso, Huidobro, Malraux.

Casas por onde se entra e de onde se sai, por portas travessas ou janelas, por telhados e escadas derradeiras, pela frente, abrindo túneis nas caves, escrevendo torto em linhas direitas, ateando fogos, pelas traseiras.

Ou ficando imóvel no meio dos móveis, um vulto na travessia dos quartos aglomerados. (Helder, 1995: 146)

Mas o que importa é o tempo. A montagem, tal como a temos vindo a mostrar, evidencia uma qualidade poética que Helder nega à prosa, pois esta seria “(...) um modo extensivo e extrapolado de desgaste do tempo, do espaço” (*ibidem*: 147). Assim, “[q]ualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo...” (*ibidem*: 148) porque poema e filme partilham a condição de uma imagem-tempo directa, de soltar o tempo da imagem e fazê-lo vibrar, irradiar: “«[l]e temps sort de ses gonds»: il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde, mais aussi les mouvements de monde. Ce n’est plus le temps qui dépend du mouvement, mais c’est le mouvement aberrant qui dépend du temps” (Deleuze, 2009: 58-59). “[O] poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo” (Helder, 1995: 146). Do mesmo modo, o espaço é uma metáfora do tempo, porque “(...) l’image-temps directe nous fait accéder à cette dimension proustienne d’après laquelle les personnes et les choses occupent dans le temps une place incommensurable à celle qu’ils tiennent dans l’espace (Deleuze, 2009: 56).

Assim, Helder não fala propriamente do cinema, mas de um tempo comum ao gesto cinematográfico e ao gesto poético: a apresentação directa do tempo, do tempo em estado puro, para encontrar: “(...) a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável” (Helder, 1995: 149).

Há em “(*memória, montagem*)”, tal como em *Éloge de l’Amour*, novamente o gesto do ensaio, através da proliferação de citações directas e indirectas: o gesto *metamorfosador* próprio do ensaio. Primeiro, porque o “[e]nsaio é o tipo de discurso onde mais claramente a fidelidade à herança se manifesta pela infidelidade que a reinventa” (Lopes, 2003b: 172). Depois, porque “(...) não é limitad[o] pela ordem temporal, mas, pelo contrário, tende mesmo a ignorá-la e a percorrer a história sem método, em função de afinidades e movimentos de deriva” (Lopes, 2003b: 169), como observamos em ambas as obras, e ainda nas *Histoire(s) du Cinéma*.

Se pensarmos nas duas partes aparentemente bem delimitadas de *Éloge de l’Amour* – presente / passado – vemos que a segunda parte (a introdução da cor no filme) é iniciada com a marca da narrativa “Deux ans auparavant” num ecrã negro. Em seguida, num outro ecrã preto lê-se “Archives”, e ainda vemos aparecer outras marcas narrativas como “Il y a longtemps”, “Si longtemps”, “Il y avait deux ans déjà”, “Il y avait déjà deux ans” (todas em ecrãs negros), que nos reenviam para tempos diferentes. Por um lado, “Deux ans auparavant” é da ordem do pretérito perfeito, do acabado, e “Il y avait déjà deux ans” é da ordem do pretérito imperfeito, do inacabado, do que se prolonga. Por outro lado, tanto “Si longtemps” como “Il y a longtemps”, embora enfatizem experiências de tempo diferentes, são ambas da ordem do indefinido, reenviando-nos para um tempo imemorial: o tempo crónico. Observamos, assim, fragmentos de tempo que não param de reenviar uns para os outros. A apresentação do tempo no filme é desde logo enfaticamente estilhaçada, e esta é a principal característica da imagem-cristal:

[I]’image-cristal, ou la description cristalline, a bien deux faces qui ne se confondent pas. (...) [L]’indiscernabilité constitue une illusion objective; elle ne supprime pas la distinction des deux faces, mais la rend inassignable, chaque face prenant le rôle de l’autre dans une relation qu’il faut qualifier de présupposition réciproque, ou de réversibilité. En effet, il n’y a pas de virtuel qui ne devienne actuel par rapport à l’actuel, celui-ci devenant virtuel sous ce même rapport: c’est un envers et un endroit parfaitement réversibles. (...) L’indiscernabilité du réel et du imaginaire, ou du présent et du passé, de l’actuel et du virtuel, ne se produit donc nullement dans la tête ou dans

l'esprit, mais est le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature.
(Deleuze, 2009: 94)

Neste estilhaçamento do tempo podemos ainda incluir a dimensão de sonho que o próprio Edgar coloca no diálogo atrás citado, esse perder-se nos sonhos, nos intervalos de sonho. Também podemos perceber que as duas partes, enquanto presente e passado, podem apontar esse passado como um *flash-back*, como “Arquivos”. No entanto, a própria dimensão do tempo não coincide com o *flash-back* porque as marcas da narrativa apontam para outro tempo que não um passado armazenado e lembrado: “[l]a question du *flash-back* est celle-ci: il doit recevoir sa propre nécessité d’ailleurs, tout comme les images-souvenir doivent recevoir d’ailleurs la marque interne du passé (Deleuze, 2009: 67). O *flash-back*, ou melhor, essa possibilidade, esgota-se logo na falta de necessidade dessa justificação que, de facto, não existe. Não há causalidade nem linearidade, há bifurcação contínua, não só entre memórias, mas dentro da própria memória (cf. *ibidem*: 68-70). Não há um ponto localizável que torne discernível o passado dentro dele próprio. Esse ponto pode ser localizado mas é sempre provisório, vai-se sempre deslocando, procede por diferenciação contínua, é sempre perturbação, é sempre falha: “(...) it also recognizes as a historical reality the non-existence of coherent, objective gaze which might stabilize our image of the past or present” (Sofair, 2004: 37).

Encontramos, então, um ponto de indiscernibilidade que não pára de nos mostrar as faces do cristal, nunca estabilizando, não nos permitindo mesmo a percepção delas enquanto identificáveis. O tempo faz-se e desfaz-se, as categorias de passado, presente e futuro tornam-se quase sempre indiscerníveis, como também as de ficção, ou também as de sonho, e de real. Tudo se transforma num devir interno, tudo trabalha a duplicidade nos intervalos.

Concluindo, a ideia de fragmentaridade e de metamorfose é uma ideia que incide sobre cada imagem, sobre as palavras, e sobre a montagem. A montagem moderna, como Deleuze a classifica, já não pode ser senão fragmentária, feita de intervalos ilocalizáveis, de relações imprevisíveis, de uma transformação interior e inerente que o tempo traz quando liberta imagens-tempo directas:

[i]l nous semble (...) que la narration n'est qu'une conséquence des images apparentes elles-mêmes et de leurs combinaisons directes, jamais une donnée. La narration dite classique découle directement de la composition organique des images-mouvement (montage), ou de leur spécification en images-perception, images-affection, images-action, suivant les lois d'un schème sensori-moteur. Nous verrons que les formes modernes de narration découlent des compositions et des types de l'image-temps: même la «lisibilité». Jamais la narration n'est une donnée apparente des images, ou l'effet d'une structure qui les sous-tend; c'est une conséquence des images apparentes elles-mêmes, des images sensibles en elles-mêmes, telles qu'elles se définissent d'abord pour elles-mêmes. (Deleuze, 2009: 40)

Assim, a fragmentaridade e a metamorfose afectam as próprias camadas narrativas, pois a imagem e o intervalo tornam-se primeiros, e o tempo passa neles em profundidade, não nos permitindo então esse acesso lendário ao todo e apresentando-nos o tempo – o tempo saindo dos gonzos.

2. “QUALQUER POEMA É UM FILME”, QUALQUER FILME É UM POEMA

2.1. Metáfora e aparição: a terceira imagem

Como temos vindo a mostrar, Herberto Helder e Jean-Luc Godard trabalham num espaço comum. Eles manifestam o mesmo interesse pelo trabalho na fronteira, por um hibridismo gerado na própria criação, que engendra estruturas fragmentadas e que se metamorfoseiam em si mesmas. Neste segundo momento do nosso estudo, procuraremos aprofundar esse território partilhado, dedicando-nos a pensar a forma como Helder e Godard valorizam a imagem e a montagem, que se implicam mutuamente.

A imagem e a montagem são dois elementos indissociáveis e que são estruturantes para as poéticas dos dois autores. Tanto em Helder como em Godard é, desta forma, fundamental tanto uma ideia de poesia como uma ideia de cinema, ideias que se encontram em cruzamento, pois, ao aproximarmo-nos da poesia de Helder, é importante perceber a ideia de cinema que ela trabalha, do mesmo modo que, ao aproximarmo-nos do cinema de Godard, necessitamos de inquirir uma ideia de poesia que lhe é inerente.

Helder pensa em vários momentos a imagem poética em aproximação à imagem cinematográfica, e o poema, ou o texto, como processo de montagem. Por seu lado, Godard mantém sempre uma estreita ligação à palavra escrita, e também ao livro na sua obra – disso é exemplo a edição em livro, em poema, de *Éloge de l'Amour*, tal como o aparecimento de livros no filme –, colocando sempre em relevo o trabalho da imagem cinematográfica e da montagem enquanto processos propriamente poéticos.

Deste modo, a ideia que se destaca nesta relação entre Helder e Godard é, mais especificamente, a de um sentido de poesia mais alargado, mais radical³⁶. Assim, à asserção helderiana “[q]ualquer poema é um filme” (Helder, 1995: 148), podemos fazer corresponder, em Godard, a de qualquer filme é um poema. Duas afirmações que só podem ter lugar nestas duas obras pelo privilégio dado à imagem e à montagem, nos termos anteriormente descritos.

³⁶ Talvez não seja demais repetir que o nosso objectivo não passa em momento algum pela discussão e/ou análise da definição do cinema em relação às outras artes – discussão que teve um lugar muito importante aquando da legitimação do cinema enquanto arte. Não queremos definir a poesia em relação ao cinema e/ou o cinema em relação à poesia, mas antes pensar as suas relações nestas duas obras.

Nestas duas afirmações, e na relação entre elas, podemos ver, mais especificamente, a imagem poética em Helder como uma imagem que *deseja ser* cinematográfica, e a imagem cinematográfica em Godard, como uma imagem que *deseja ser* poética, mas, tal como no ensaio, este desejo existe e é trabalhado enquanto gesto que nunca se fecha, que nunca chega a uma conclusão. A imagem helderiana nunca deixa, obviamente, de ser poética, nem a godardiana deixa de ser cinematográfica. Ambas são afectadas por um desejo interior, intrínseco, que quebra a tradicional oposição entre texto e imagem, e faz com que estas duas dimensões sejam indissociáveis, que nunca parem de comunicar. E, então, podemos dizer que este desejo é o de uma imagem, de uma constelação de imagens, verdadeiramente poéticas. Desejo que é, também, o da imagem como epifania, como aparição: “[l]’image est désirable ou elle n’est pas image...” diz-nos Nancy (2003: 20).

Pensamos, assim, que o aparecer das imagens, o seu movimento heurístico, é uma das características que liga os dois autores. Trabalhar a imagem no seu aparecer é inquirir a imagem no seu devir, nos movimentos que traça, nos circuitos que cria:

[l’image] est une apparition, rigoureusement comprise sur le plan des forces: «appelons Image l’ensemble de ce qui apparaît». L’image se produit comme une apparition, une composition de rapports de forces, un système d’actions et de réactions au niveau de la matière elle-même, de sorte qu’elle n’a nul besoin d’être aperçue, mais existe en soi comme ébranlement, vibration, mouvement. Si l’image est une réalité, et non une visée mentale, elle n’est pas une représentation de la conscience (une donnée psychologique), ni un représentant de la chose (une visée de l’objet).

Dans cette mesure, l’image n’est pas un phénomène. Bergson pose une image en soi qui déjoue toute intentionnalité. L’image n’a pas besoin de se manifester à une conscience pour apparaître. Cela permet de définir une image entièrement acentrée (...). Une telle image est strictement immanente et récuse tout dualisme de la conscience et des choses. C’est en cela qu’elle installe, comme le voulait Bergson, la perception dans la matière. (Sauvagnargues, 2007: 158)

Falando-nos sobre a imagem-tempo de Gilles Deleuze, Anne Sauvagnargues mostra-nos essa imagem de que procuramos falar, esse movimento de aparição das imagens, imagens que vibram, que irradiam. Este aparecer da imagem contém em si um movimento mágico, enigmático presente nos dois autores, que é precisamente relacioná-la com a ausência de “intencionalidade”, de imagens *acentradas*.

Helder inicia o texto “(imagem)” dizendo: “[o] talento de cada um vem da terra: é algo sagrado, tal como a peste, que também vem da terra” (Helder, 1995: 144). Esta é

uma imagem que nos faz pensar, então, o próprio aparecimento da imagem, pois o talento tal como a peste são intocáveis, intangíveis, no sentido em que ambos são inexplicáveis, invertem e desordenam o mundo, criando novas ordens. A imagem partilha estas características do talento e da peste – podemos mesmo dizer que talento e peste estão inextricavelmente ligados enquanto forças criativas na obra de Helder³⁷ – enquanto força que aparece. Youssef Ishaghpour acentua também esta dimensão na obra de Godard: “(...) de l’image du miroir ou de l’image sur l’écran, il y a toujours, à des degrés et selon des modalités différentes, une dimension magique irréductible de l’image, parce qu’elle est en rapport au désir, à la mort, à l’ombre, au double, à l’immortalité” (Godard, Ishaghpour, 2000: 100).

Podemos, então, na esteira de Nancy, associar este movimento de aparição da imagem ao sagrado, algo que é tão importante em Helder como em Godard. Em Helder lembramo-nos imediatamente do texto “(*magia*)”, que pensa o movimento de aparição da obra de arte enquanto magia, não só no sentido do inexplicável, mas também no sentido em que qualquer acto de magia só está no domínio do mágico, do criador. A magia está sempre ligada a um movimento de aparências, de distância entre o que é escondido e o que é revelado. Podemos também reflectir sobre o texto “Cinemas”: “[a] imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda” (Helder, 1998: 8). O impulso cinematográfico existente na poesia de Helder é essa magia, que é o movimento de nascimento de uma imagem que comunga com a sua própria morte e ressurreição: “(...) a linguagem propicia o pensamento, condição de um novo nascer, um nascer outro do que já nasceu (...). Enquanto pensamento, o poema é acima de tudo um lugar ou um modo de nascer...” (Lopes, 2003a: 18).

Do mesmo modo, em Godard é recorrente o aparecimento de citações e motivos bíblicos³⁸. Em *Histoire(s) du Cinéma*, por exemplo, uma das citações centrais (do Evangelho de São Paulo) é “[l]’image viendra au temps de la réssurrection...” (Godard, Ishaghpour, 2000: 78), (*cf.* Godard, 2006, 1b: 166-169), assim se acentuando

³⁷ Podemos, no seguimento desta ideia, pensar no texto de Artaud “O Teatro e a Peste” (Artaud, 2006). Não nos ocuparemos aqui das características da “peste”, mas pensamos que o frequente aparecimento da peste na obra de Helder se ligará a este texto, à força criativa, desordenadora e criadora de realidades, que Artaud teoriza (*cf.* Artaud, 2006: 19, 28-29, 31).

³⁸ Lembramo-nos imediatamente dos filmes *Hélas pour Moi* [1993] e *Je Vous Salue Marie* [1985].

precisamente o mesmo motivo que acabámos de ver em Helder. Em *Éloge de l'Amour* encontramos a resistência católica, as referências a Simone Weil e a Hannah Arendt, e a rapariga cita também a Bíblia: “le ciel et la terre passeront, mes paroles ne passeront pas” [01: 22: 21]. *Éloge de l'Amour* é propriamente um filme sobre o aparecimento das imagens, não só ao nível das próprias imagens e da montagem, mas ao nível da criação, criação de imagens, da História ou das histórias de cada uma das personagens, especialmente as imagens da memória. Que imagem dar à resistência católica? Que imagem vão dar à nossa história e à sua relação com a História? Que imagem dar a um passado perdido na Bretanha? Que imagem dar a essa rapariga do passado da qual não sabemos o nome? As perguntas poderiam continuar, mas o que queremos acentuar é essa dimensão de inexplicável que é a ressurreição, o lado sagrado das imagens, das nossas imagens – por isto Nancy lhes chamará “intocáveis”.

Na verdade, Jean-Luc Nancy pensando a relação da imagem com o sagrado, enquanto dimensão do “intocável”, chama-lhe “le distinct”, ou seja, entender a imagem como o que se distingue, o que se separa e vibra em si:

[l]e *distinct*, selon l'etymologie, c'est cela qui est séparé par des marques (le mot renvoie à *stigma*, marque au fer, piqûre, incision, tatouage): cela qu'un trait retire et tient à l'écart, en le marquant aussi de ce retrait. On ne peut l'y toucher: ce n'est pas qu'on n'en a pas le droit, et ce n'est pas non plus qu'on manque des moyens, mais c'est que le *trait distinctif* sépare ce qui n'est plus de l'ordre du toucher, pas exactement, donc, un intouchable, mais plutôt un impalpable. Mais cette impalpable se donne sous le trait et par le trait de son écart, par cette *distraction* qui l'écarte. (Nancy, 2003: 12)

Esta relação da imagem com um movimento mágico ou sagrado acentua concretamente o movimento epifânico das imagens nos dois autores, e liga-se directamente à montagem. Como dizíamos, já não há separação entre a imagem e a montagem, a montagem circunscreve e abre os percursos das imagens, as relações que criam entre elas. Godard diz-nos isto mesmo: “[i]l n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images: dès qu'il y a deux, il y a trois” (Godard, 1998: 430).

Podemos, assim, continuar a seguir Nancy quando nos diz: “[I]e distinct (...) est toujours l’hétérogène, c’est-à-dire le déchaîné – l’inenchaînable. Ce qu’il transporte donc auprès de nous, c’est son déchaînement lui-même...” (Nancy, 2003: 15). É esta relação heterogénea, do que não se pode encadear, que é estabelecida na montagem tanto em Helder como em Godard.

A montagem, como tantas vezes foi repetido, é o processo que dá ao cinema a sua especificidade, é a sua grande inovação: “[I]e montage, c’est la vraie invention du cinéma...”, sublinhou Jacques Aumont (1999: 14), e “[I]’évolution du cinéma, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage...”, como nos diz Deleuze (1999: 12). No entanto, com Sergei Eisenstein podemos ver que a montagem é um processo presente na arte desde sempre, apesar de o termo “montagem” só aparecer no século XIX³⁹. No ensaio “The Cinematographic Principle and the Ideogram”, de 1929, Eisenstein explora a presença do princípio da montagem na cultura japonesa partindo do ideograma⁴⁰, mostrando que esta não é um princípio exclusivo do cinema, embora seja um processo que só ganha especificidade com o cinema, que só com ele foi evidenciado. Eisenstein defende que a montagem no cinema, no “cinema intelectual”, parte do princípio do ideograma:

[t]he point is that the copulation (perhaps we had better say, the combination) of two hieroglyphs of the simplest series is to be regarded not as their sum, but as their product, i.e., as a value of another dimension, another degree; each, separately, correspond to an *object*, to a fact, but their combination corresponds to a *concept*. From separate hieroglyphs has been fused – the ideogram. By the combination of two “depictables” is achieved the representation of something that is graphically undepictable. (Eisenstein, 1977: 29-30)

Esta apresentação pode claramente ser aproximada de uma concepção da metáfora. Eisenstein, no ensaio “Montagem 1938”, dando também vários exemplos do processo de montagem noutras artes, aproxima-se da metáfora poética através de uma

³⁹ “Le mot «montage» apparaît au dix-neuvième siècle, pour désigner un assemblage, mais seulement l’assemblage de l’inerte en vue d’une fonctionnalité: le montage doit tenir, il doit aussi fonctionner” (Aumont, 1999: 18). Godard vai um pouco mais longe e afirma mesmo que o cinema é uma ideia do século XIX (Godard, Ishaghpour, 2000: 86).

⁴⁰ Eisenstein explora também o princípio da montagem, no mesmo ensaio, noutros motivos da cultura japonesa, nomeadamente, no *haiku* e no *tanka*, nas máscaras de teatro criadas por Sharaku, no teatro *Kabuki*, e no método de aprendizagem de desenho (cf. 1977: 28-44). Mais tarde, num ensaio de 1938, “Montagem 1938”, Eisenstein vai prosseguir o seu estudo da presença da montagem noutras artes através de textos de Tolstói e Maupassant, reflexões sobre a prática de representação do actor, o *Tratado sobre a Pintura* de Leonardo Da Vinci, e a poesia de Pushkine e Maiakovski (cf. 1961: 135-191).

leitura da montagem na poesia de Pushkin e de Maiakovski. Primeiro, Eisenstein critica a sua visão anterior da montagem, dada a possibilidade de se cair em exagero: “...dois planos quaisquer, uma vez colados, combinam-se infalivelmente numa nova representação, proveniente desta justaposição como uma qualidade nova” (Eisenstein, 1961: 136-137). Assim,

[o] que ainda hoje se mantém válido é o facto da [sic] justaposição de dois fragmentos de filme se assemelhar mais ao seu produto do que à sua soma. Assemelha-se ao produto (...) na medida em que o resultado da justaposição difere sempre *qualitativamente* (...) de cada um dos componentes considerados à parte. (...)

A falta consistia, em acentuar principalmente, as possibilidades de justaposição, enfraquecendo a importância que a *atenção do experimentador* deveria ter feito incidir sobre os elementos da justaposição. (...)

Penso que, na verdade, me tinha deixado prender em primeiro lugar por tudo o que existe de desordenado nos componentes da montagem que, muitas vezes, independentemente do que valem, engendram um ‘terceiro termo’ e se tornam correlativos depois de justapostos pela vontade do montador. (Eisenstein, 1961: 138-139)

Partindo de Eisenstein, chegamos a Godard a dois níveis. O primeiro, o do privilégio da imagem em si, e depois o da montagem, a relação entre todas as imagens. Não há em Godard, e em especial em *Éloge de l'Amour*, lugar para “quaisquer fragmentos” – como dissemos atrás, o fragmento, tanto em Godard como em Helder, é sempre significativo e significante em si mesmo e na relação com os outros –, a imagem vibra primeiramente em si e só depois em relação com as outras. Dizer que há um privilégio da imagem em si não entra em contradição com as palavras que atrás citámos de Godard, nas quais este dizia que não há imagem, mas somente relações entre imagens – o que é válido também para Helder –, porque cada imagem é trabalhada em si e tem um carácter próprio, muito embora a ênfase esteja sempre na ligação, na relação. É neste sentido, então, que Godard tornou célebre o aforismo: “ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”.

O segundo nível é o da aparição de um “terceiro termo”, pois é a partir da teoria eisensteiniana que Godard mais tarde nos vai falar da tão citada “terceira imagem”, que parte deste princípio: a justaposição de duas imagens engendra uma outra, que não funciona como soma, mas como produto gerado entre as duas (relação, tensão), como uma terceira imagem, aquela que não está lá. Acentuando a sua ascendência

eisensteiniana⁴¹, Godard diz-nos isto mesmo: “[c]e qui est plutôt la base, c’est toujours deux, présenter toujours au départ deux images plutôt qu’une, c’est ce que j’appelle l’image, cette image faite de deux, c’est-à-dire la troisième image...” (Godard, Ishaghpour, 2000: 27). Assim, este terceiro termo ou terceira imagem pode ser identificado com o terceiro termo da metáfora e, em especial da metáfora em Godard e em Helder, a metáfora que normalmente é traduzida pela fórmula $A + B = Z$: “[l]a réduction métaphorique est achevée quand le lecteur a découvert ce troisième terme, virtuel, charnière entre les deux autres...” (Groupe μ , 1982: 107).

Não sendo nosso objectivo analisar os vários tipos de metáfora nem as várias teorias sobre a metáfora, interessa-nos sublinhar que o que é essencial nestes dois autores é exactamente esse terceiro, essa terceira imagem, a tensão que se estabelece entre duas imagens. Vejamos a definição do Groupe μ deste tipo de metáfora:

(...) une *intersection* entre les deux termes, partie commune à la mosaïque de leurs sèmes ou de leurs parties (...). Et si cette partie commune est nécessaire comme base probante pour fonder l’identité prétendue, la partie non commune n’est pas moins indispensable pour créer l’originalité de l’image et déclencher le mécanisme de réduction. La métaphore extrapole, elle se base sur une identité réelle manifestée par l’intersection de deux termes pour affirmer l’identité des termes entiers. **Elle étend à la réunion des deux termes une propriété qui n’appartient qu’à leur intersection.** (Groupe μ , 1982: 107)⁴²

A associação entre a metáfora literária e a metáfora cinematográfica nem sempre foi bem aceite. Falar da metáfora em cinema foi muitas vezes complicado, muitos defendem a sua impossibilidade, e uma vasta discussão foi estabelecida em volta da possibilidade da sua existência. O principal argumento é o de a metáfora ser uma estrutura discursiva e o cinema não, no sentido em que: “[f]or metaphor, it is said, is primarily a linguistic concept, and film is not a language, or at any rate does not function in the way verbal languages do” (Whittock, 1990: 20). De facto, notemos claramente que falamos de duas imagens muito distintas. A imagem poética é uma

⁴¹ Ishaghpour acentua a diferença entre este processo em Godard e em Eisenstein ou Vertov: “[j]e crois que cependant ce que vou faites là, il y a une différence. Lorsque Eisenstein ou Vertov mettaient une image et une autre, c’était en principe deux images que se suivaient et gardaient chacune leur référence, et il y avait, chez Eisenstein surtout, une troisième image qui s’engendrait dans l’esprit du spectateur (...)”, mas Godard responde: “Moi, je n’ai fait que ça...” (Godard, Ishaghpour, 2000: 27).

⁴² Sublinhados nossos.

imagem verbal, que apela ao sentido da visão, é uma imagem plástica⁴³, que só se dá no discurso, podendo tomar a forma de diferentes figuras retóricas⁴⁴; a imagem cinematográfica é sempre uma imagem de luz, uma imagem projectada numa superfície, que tem como condição a possibilidade de movimento em si, é uma imagem plana, bidimensional. Para sentirmos esta diferença fundamental, basta atentarmos no facto de a poesia não necessitar da imagem, enquanto o cinema não a pode dispensar⁴⁵. No entanto, não são estas diferenças que nos ocupam, pelo contrário, reflectimos sobre as possibilidades de encontro de duas imagens tão distintas.

Outro dos argumentos contra a metáfora cinematográfica é o da impossibilidade de existir sentido figurativo no cinema, argumento que enfatiza a dimensão literal da imagem cinematográfica (cf. Whittock, 1990: 2), mas este é um argumento que nos ocupará mais tarde.

Observemos ainda que mesmo Gilles Deleuze defende que não há metáfora no cinema – aliás muitas vezes foi analisada a negação da metáfora por Deleuze a vários níveis⁴⁶ –, e nega-a em especial ao cinema de Godard⁴⁷. Deleuze recusa as abordagens do cinema que têm como paradigma as estruturas linguísticas⁴⁸ e que fazem equivaler à imagem um enunciado, dizendo que, ao analisar-se o cinema dessa forma, é-lhe retirada

⁴³ Adiante veremos que a plasticidade das imagens em Herberto Helder incorpora vários problemas.

⁴⁴ A “imagem poética” pode ter vários significados, entre eles o de símbolo, como podemos ver na definição da *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*: “[a] poetic image is, variously, a metaphor, simile, or figure of speech (qq.v.); a concrete verbal reference; a recurrent motif; a psychological event in the reader’s mind; the vehicle or second term of a metaphor; a symbol (q.v.) or symbolic patten; or a global impression of a poem as a unified structure (q.v.)” (Brogan, Preminger, 1993: 556).

⁴⁵ Esta afirmação pode ser controversa. Podemos lembrar-nos do filme *Branca de Neve*, de João César Monteiro, no qual a imagem é raramente usada, dado que quase todo o filme se passa em ecrã negro, só se ouvindo os sons. Mas aqui encontramos outro problema, o que o filme de César Monteiro afirma em última análise é a imagem enquanto ecrã negro, vazio, espaçamento, afirmando por outro lado a imagem sonora. Pensa-se a possibilidade do cinema através da negação daquilo que lhe é mais vital: a imagem. Não podemos, assim, falar de dispensar a imagem, mas antes de evocá-la noutra sentido.

⁴⁶ Jacques Rancière contrariará também a negação da metáfora por Deleuze: “(...) ouvidos habituados a entender que a recusa da metáfora é o alfa e o ómega do pensamento deleuziano. Ora, aparentemente a metáfora reina neste texto, e reina em sua função plena: a metáfora não é apenas um simples ornamento de linguagem, ela é, como sua etimologia indica, uma passagem ou um transporte” (Rancière, 2006).

⁴⁷ “(...) l’usine est une prison, l’école est une prison littéralment et non métaphoriquement. On ne fait pas succéder l’image d’une prison à celle d’une école: ce serait seulement indiquer une ressemblance, un rapport confus entre deux images claires. Il faut au contraire découvrir les éléments et rapports distincts qui nous échappent au fond d’une image obscure: montrer *en quoi et comment* l’école est une prison (...) littéralment sans métaphore. C’est la méthode du «*Comment ça va*» de Godard: ne pas se contenter de chercher si «ça va» ou si «ça ne vas pas» entre deux photos, mais «comment ça va» pour chacune et pour les deux” (Deleuze, 2009: 32).

⁴⁸ “(...) dès qu’on a substitué un énoncé à l’image, on a donné à l’image une fausse apparence, on lui a retiré son caractère le plus authentique, le mouvement” (Deleuze, 2009: 41, cf. 38-45).

a sua principal característica: o movimento, o devir. Godard é muito claro no que a este problema concerne:

[p]arce qu[e le cinéma] est de la matière même de l’Histoire. Le fait est que même s’il raconte une petite comédie italienne, française, etc., le cinéma est beaucoup plus une image du siècle, quelle que soit cette image, qu’un petit roman, il en est la métaphore. Par rapport à l’Histoire, le moindre baiser du cinéma ou le moindre coup de pistolet du cinéma est plus métaphorique que la littérature. Sa matière est métaphorique en elle-même. Sa réalité est déjà métaphorique. (Godard, Ishaghpour, 2000: 67)

A nossa aproximação à metáfora em Godard tem precisamente que ver com esse movimento, com o devir – a metamorfose constante e sem *telos* das formas de que atrás falávamos –, pois é através da aparição da terceira imagem que Godard pensa e trabalha o cinema através do espaçamento entre as imagens, como algo que não é apenas do domínio do apreensível, mas que trabalha o que não está lá, a potência do que está sempre por vir. Desta forma, falamos de metáfora enquanto estrutura – é o “comment ça va” godardiano de que Deleuze fala (*cf.* Deleuze, 2009: 32) –, enquanto aparição de um terceiro, não reduzindo nunca a imagem a um enunciado, mas pensando-a em si – “juste une image” –, porque a imagem, tanto em Helder como em Godard, não é totalmente delimitada, não tem uma forma definível: “(... l’image n’est pas une forme et n’est pas formelle). C’est ce qui ne se montre pas mais qui se rassemble en soi, la force bandée en deçà ou au-delà des formes, mais non pas comme une autre forme obscure: comme l’autre des formes” (Nancy, 2003: 13). Pensamos deste modo a metáfora como “o outro da forma”, ou seja, não só o trabalho das imagens que vemos mas também dessa terceira, gerada no processo de intersecção, e não no sentido da substituição, ou de simples semelhança.

Pensemos agora em Herberto Helder. A relação que este estabelece com o cinema baseia-se, então, nesse duplo privilégio: o da imagem e o da montagem. Vejamos o poema “1.” de *Exemplos* (Helder, 2009: 305-306), texto primeiro publicado no livro *Cobra* sob o título “Exemplo”, que se encontra logo a seguir ao texto inicial “Memória, Montagem” (Helder, 1977: 9-15). Em primeiro lugar, notamos que o título “Exemplo” funciona em dois planos: o da exemplificação de uma teoria, pois o poema começa com “[a] teoria era esta” (Helder, 2009: 305) – ou seja, partir-se-ia do princípio da exposição de uma teoria à qual seria acrescentado um exemplo –, e o do modelo, da cópia (o que deve ser imitado), da repetição: o exemplo enquanto simulacro. Partindo

daqui, é-nos apresentada uma teoria que não é a de “arrasar tudo”, mas sim uma teoria da imagem e da montagem, simultaneamente mostrando-nos a prática dessa teoria, que é mesmo uma teoria sem exemplo, uma teoria mutável em si mesma, sem fim.

Assim, a “máquina de filmar”, através da introdução da adversativa “mas”, vem salvar do caos – “[a] teoria era esta: arrasar tudo – mas alguém pegou/ na máquina de filmar” (Helder, 2009: 305) – para levar a uma revelação – “(...) via-se apenas a intensidade «estávamos com medo pois aquilo / assemelhava-se a uma revelação...” (*ibidem*). Blanchot fala-nos desta intensidade quando nos diz:

[q]uand il n’y a rien, l’image trouve là sa condition, mais y disparaît. L’image demande la neutralité et l’effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s’affirme, elle tend à l’intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c’est là sa vérité. Mais cette vérité l’excède ; ce qui la rend possible est la limite où elle cesse. (Blanchot, 2007: 341)

O que vemos, então, neste poema, não é só a captação das imagens pela máquina de filmar, porquanto esta também nos dá a ver o que ela capta. O que vemos é “a intensidade”, “(...) o fausto: / o pavor: / a caça: «é um movimento uma forma» ...” (Helder, 2009: 305), ou seja, o que vemos não é da ordem da imagem apreensível, mas sim de uma imagem não traduzível, ou só traduzível pela sua própria aparição, pelo seu movimento de aparição; por isso as palavras de Blanchot não poderiam ser mais apropriadas, o movimento de aparição e desaparecimento da imagem, esse tomar lugar, essa procura de lugar: “(...) l’absence encore indéterminée de forme...” (Blanchot, 2007: 342). Vemos uma proliferação de imagens e a estruturação dessas imagens, no sentido em que a visão se situa a vários níveis: o de quem filma, de quem pegou na máquina de filmar, o de quem vê filmar – “(...) começámos a usar os olhos com a ferocidade das objectivas / sem truques capturando tudo selvaticamente...” (Helder, 2009: 305) –, e o de quem vê o que é filmado – “(...) «uma estrela refractada» para falar do que se viu / na projecção do filme...” (*ibidem*: 306) –, e também a da própria cabeça. Filmar uma “cabeça em gravitação” é, inevitavelmente, filmar o que, por sinédoque, os olhos dessa cabeça vêem ou não vêem. “[U]sar os olhos com a ferocidade das objectivas” só nos pode levar a pensar numa captação das imagens que escapam ao olho humano, que atinge o que este não tem capacidade de ver ou apreender, do tão grande ao mais ínfimo, o que o olho não está preparado para ver. As objectivas, por si, não são selectivas, apresentando a realidade através de uma ausência de perspectiva, e fazendo também

com que a matéria emerge em si e por si mesma. O que é filmado não é, assim, só a caça da cabeça, mas a própria multiplicação das visões sobre e da cabeça – a emergência das visões –, exactamente porque ela está em “gravitação”, ela atrai as imagens e gira em volta delas, formando uma constelação de imagens, o que é traduzido pela própria montagem dos versos, ou, nas palavras de Helder, por “[o] corte das linhas (não as designemos por versos)...” (Helder, 1995: 149):

«porque era preciso destruir tudo» sim «de extremo a extremo»
para encontrar o «centro» onde o calcanhar gira
e roda o corpo todo
o sítio talvez onde se formam as massas dos espelhos
de que saltam fortemente «os astros os rostos»
e não haver «exemplo» mas apenas uma forma rudimentar
desfechada... (Helder, 2009: 306)

A multiplicação de visões, de linhas, só pode, então, ser atingida no poema através da montagem, da relação entre todas as visões, entre todas as imagens: “(...) um caudal sumptuoso / cortado...” (Helder, 2009: 306). Podemos desta forma observar que este é um processo que pode ser aproximado da montagem cinematográfica, no sentido em que só depois de horas e horas de filmagens, através do corte e da colagem – da montagem – podemos ver o filme. Este é outro motivo tão caro a Helder quanto a Godard: a relação entre a arte e a técnica. Helder tem um livro que claramente nos leva a este entendimento: “A Máquina Lírica”. A máquina congrega em si o elemento da repetição, do que é sempre igual, previsível, do que reproduz sempre o mesmo, enquanto o lírico dá à máquina o elemento do acaso, do imprevisível, da diferença, da pausa, do que traz sempre o novo, a repetição como novidade, como atenção à linguagem e à sua produção de significados. O cinema, e o cinema em Helder também, é sempre técnica, máquina, mas a produção do cinema, em Helder e em Godard⁴⁹, é sempre poética: “[o] poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente” (Helder, 1998: 8). Podemos pensar que o próprio título, *Photomaton & Vox*, tem em si estas duas dimensões também porque o

⁴⁹ “Le cinéma est né mécaniquement, il est à base de mécanique, (...) il est l’intelligence d’une machine. Dans ce mot «intelligence», c’est le humain qui intervient, mais c’est une machine” (Godard, 1998: 413).

photomaton é a máquina, e a voz é essa dimensão lírica, desde sempre identificada na poesia com o canto.

A relação entre o maquínico e o poético leva-nos exactamente à montagem das imagens, e mais propriamente à sua propriedade poética: “le déchaîné – l’inenchaînable” (Nancy, 2003: 15). Como podemos verificar no excerto acima citado, as imagens não se agenciam por encadeamento, mas sim por diferenciação, como nos diz Deleuze sobre Godard:

[c]ar, d’abord, la question n’est plus celle de l’association ou de l’attraction des images. Ce qui compte, c’est au contraire l’*interstice* entre images, entre deux images: un espacement qui fait que chaque image s’arrache au vide e y retombe. (...) Car, dans la méthode de Godard il ne s’agit pas d’association. Une image étant donné, il s’agit de choisir une autre image qui induira un interstice *entre* les deux. Ce n’est pas une opération d’association, mais de différenciation (...): un potentiel étant donné, il faut en choisir un autre, non pas quelconque, mais de telle manière qu’une différence de potentiel s’établisse entre les deux, qui soit producteur d’un troisième ou de quelque chose de nouveau. (Deleuze, 2009: 234)

Em função deste processo de diferenciação percebemos que a metáfora de que atrás falávamos não é apenas justaposição, mas sim diferenciação, intervalo: Helder chama-lhe mesmo “polémica de imagens” (Helder, 1995: 87). As imagens que vemos não são apenas as que podemos conceptualizar nitidamente, imagens perceptivas, como “e roda o corpo todo” (Helder, 2009: 306), mas também as imagens poéticas que são produzidas pela montagem, pelo choque, pela relação entre imagens, pelo corte, “corte irracional”, pelo intervalo, pela própria diferenciação, como na relação estabelecida entre o verso acima citado e o que lhe segue: “o sítio talvez onde se formam as massas dos espelhos” (*ibidem*). Num sentido diferente do do cinema, podemos ver que não há um elo sensorial motor, próprio da imagem-movimento, porque as imagens não se agenciam por encadeamento, mas sim por justaposição com transformação. É desta forma que o processo de diferenciação entre as imagens, e o trabalho sobre o interstício, que as separa, faz aparecer um terceiro, uma terceira imagem, que está ausente, está sempre a vir. Esta imagem não sendo do domínio do previsível, aparece-nos como epifania, revelação de si mesma gerando uma relação inesperada.

Como também nos mostra este poema, em Helder, a ideia de montagem é muitas vezes ligada à velocidade, não só no plano da captação das imagens – “a cabeça móvel apanhada” –, mas também ao nível da sua disposição, do seu desenrolar, como ainda da sua própria aparição como velocidade. E esta é a velocidade do impacto da imagem: “(...) podia-se adiar tudo menos aquela ideia / de que «não digo beleza» de que uma força / impelia tudo e a rapidez criava formas / linhas de translação feixes / de desenvolvimento ao longo das paisagens redondas como / abismos...” (Helder, 2009: 306). A velocidade das imagens em Helder é o seu devir: trata-se de não as estabilizar – a ideia mesma de “feixe” –, de fazer delas esse movimento propriamente cinematográfico de *mostração*, de relação, de aparição. Esta velocidade das imagens aparece-nos também em Godard, especialmente nas *Histoire(s) du Cinéma*, através da proliferação das imagens, e pela utilização de algo que podemos ligar ao flash: a mesma a imagem a aparecer e a desaparecer muito rapidamente, ou duas imagens das quais: primeiro vemos uma depois outra muito rapidamente, através do mesmo processo de uma espécie de flash que ilumina primeiro uma e depois outra. Este é um processo que demonstra esse movimento de *mostração*, de evidenciação da imagem em si. Atentemos nas palavras de Artaud:

(...) le cinéma possédait un élément propre, vraiment magique, vraiment cinématographique, et que personne jusque-là n'avait pensé à isoler. Cet élément distinct de tout espèce de représentation attachée aux images participe de la vibration même et de la naissance inconsciente, profonde de la pensée.

Il se dégage souterrainement des images, et découle non de leur sens logique et lié, mais de leur mélange, de leur vibration et de leur choc. (Artaud, 2004: 256)

Podemos pensar que esse elemento que passa subterraneamente nas imagens é o tempo. Helder certamente partilhará deste entendimento: “(...) enquanto o inquebrantável veio do tempo escorre subterraneamente...” (Helder, 1995: 150). O tempo crónico, e não cronológico como atrás dissemos, passa nas imagens em profundidade. E neste poema de *Exemplos*, aparece-nos sob a forma de termos ligados ao espaço estelar: “gravitação”, “meteoro”, “lua”, “luz”, “estrela refractada”, “translação”, “astros”. Termos esses que indiciam um tempo crónico, indiciam

movimentos que tornam o tempo sensível. Podemos, assim, aproximar este tempo presente na poesia de Helder a uma “imagem-tempo directa”⁵⁰, pois:

[i]l y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne, «un peu de temps à l'état pur»: une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. La nuit qui se change en jour, ou l'inverse (...). [L]'image-action et même l'image-mouvement tendent à disparaître au profit de situations optiques pures, mais celles-ci découvrent des liaisons d'un nouveau type, qui ne sont plus sensori-motrices, et qui mettent les sens affranchis dans un rapport direct avec le temps, avec la pensée. Tel est le prolongement très spécial de l'opsigne: rendre sensibles le temps, la pensée, les rendre visibles et sonores. (Deleuze, 2009, 27-29)

Em *Éloge de l'Amour*, de Jean-Luc Godard, encontramos exactamente este “tempo e pensamento tornados sensíveis”, como no capítulo anterior já fomos mostrando⁵¹, e vemos que eles nos aparecem através dos mesmos dois níveis, como nos disse Deleuze (cf. Deleuze, 2009: 234-235): o do privilégio da imagem cinematográfica em si, o trabalho sobre o plano, e a montagem. Pensemos por exemplo na cena da conferência sobre o Kosovo [00: 31: 18]. Tomando a cena no seu todo notamos primeiramente uma oposição entre o dentro e o fora: a cena começa e termina na rua, e, entre as cenas da rua a conferência tem lugar dentro das galerias, numa livraria. Vemos a oposição de luz, na rua, as estradas por onde passa o carro em Paris são povoadas por publicidades luminosas, as luzes dos carros, enquanto que dentro das galerias é como se só vissemos sombras: só os rostos, as figuras das pessoas, estão iluminadas. E nunca temos um plano dos dois protagonistas a nível da voz, não há um plano do conferencista nem da rapariga: as vozes que se sobrepõe e se cruzam. Os planos dentro da livraria passam de pessoa a pessoa, ou a pessoas, e só ouvimos alguns dos seus comentários. Dizemos que há um privilégio da imagem porque vemos um grande plano de uma rapariga simplesmente deitada a ouvir, em seguida aparece um plano com um senhor e a mesma rapariga, e depois ela aparece novamente apoiada em cima de livros, de dicionário de várias línguas – a conferência passa-se na “Maison du Dictionnaire” –, em

⁵⁰ A imagem-tempo em cinema tem outras características, que têm que ver com os gestos, com os movimentos das personagens, com os objectos, tal como Deleuze mostra no cinema de Ozu (cf. Deleuze, 2009: 22-29). Independentemente das diferenças, o nosso objectivo, como temos vindo a dizer, é mostrar as suas possíveis coincidências.

⁵¹ O gesto do ensaio é este mesmo: a evidenciação de um tempo e pensamento sensíveis, a experimentação como acto de mostrar, tornar sensível.

contemplanção, como se ela própria estivesse deitada sobre o que ouve, as línguas que se cruzam e que trazem as suas histórias, as suas palavras, as suas sonoridades. Todavia, ela é só o seu olhar, uma sombra que ouve, e as imagens sonoras, isto é, o que a rapariga diz em francês e o conferencista em inglês, cruzam-se por cima dela, acrescentam-lhe camadas. Nas palavras de Deleuze,

[l]’acte de parole aérien crée l’événement, mais toujours posé de travers sur de couches visuelles tectoniques: ce sont deux trajectoires qui se traversent. Il crée l’événement, mais dans un espace vide d’événement. Ce qui définit le cinéma moderne, c’est un «va-et-vient entre la parole et l’image», qui devra inventer leur nouveau rapport... (Deleuze, 2009: 322)

Helder diz-nos isto mesmo na continuação do verso acima citado: “[o] corte das linhas (não as designemos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmo as repetições vocabulares, equivalendo às disposições de volumes numa pintura...” (Helder, 1995: 149). O “vai-e-vem entre a fala e a imagem” é uma característica tanto presente em Godard como em Helder. Mesmo que, neste caso, não possamos fazer uma relação clara, dado que a imagem em Helder é sempre verbal, podemos ver como esta relação está presente na sua poesia. A ideia de cinema na poesia de Helder faz inquirir exactamente as duas dimensões que se encontram interligadas: por um lado, a fala, a palavra, o discurso, por outro, a formação das imagens. E ainda podemos pensar uma terceira, ligada à primeira, que é a dimensão sonora da poesia, a vibração dos sons. Veja-se, por exemplo, o poema “(filme)” (Helder, 1995: 87-88). Os versos, as “linhas”, deste texto começam inúmeras vezes por “Representa”, e esta forma verbal estrutura todo o texto. A repetição de “representa”, seguida de imagens que não conseguimos conceptualizar, mostra claramente esta relação, pois o “representar” da imagem é algo que no cinema só podemos ter como enunciado teórico. Se fosse Godard a realizar este filme de Helder, esta forma apareceria em ecrãs negros, mas o efeito seria obviamente diferente. Assim, lemos “(filme)”, vemos as imagens de “(filme)” – mesmo sendo elas da ordem do irrepresentável, existe nelas um lado plástico sobre o qual adiante nos debruçaremos –, e tomamos atenção às imagens sonoras criadas em “(filme)”: por exemplo, nos versos “[é] uma voz adepta de espelhos giratórios, amante da astronomia, do nascimento, da solidão” (Helder, 1995: 87), observamos a aliteração do [m] e do [s], que criam um ritmo próprio. O próprio título do livro de que nos ocupamos integra estes dois pontos: *Photomaton & Vox*: a relação entre a imagem e o som.

O que queremos sublinhar é que Helder só pode utilizar esta estrutura por ser poeta e chamar assim atenção para a linguagem – neste caso, pela ideia de representar, que se anula a si própria –, pois não conseguimos conceptualizar o que é representado:

[e]lle [l'image] n'en donne pas la signification: en cela, elle n'a aucune objet (ou «sujet»...), de même elle est dépourvue d'intention. Elle n'est donc pas une représentation: elle est un empreinte de l'intime et de sa passion (de sa motion, de son agitation, de sa tension, de sa passivité). (...) C'est plutôt le mouvement de l'empreinte (...). L'empreinte est à la fois la réceptivité d'un support informe et l'activité d'une forme: sa force est la mêlée des deux. (Nancy, 2003: 21)

Esta possibilidade só está em Godard exactamente pela exploração do poético, porque, para Godard, *a imagem é ainda o olhar do nada sobre nós* [01: 18: 50]. Desta forma, percebemos também esse impulso cinematográfico de Helder: através das imagens⁵² trabalhar a linguagem. O poema “(filme)” acentua em si precisamente a ideia de uma imagem só possível em poesia. Por seu lado, Godard, através do “vai-e-vem” entre as palavras do conferencista e da rapariga e das imagens que atrás descrevíamos, mostra precisamente esse impulso poético, dado através da montagem, que é o ponto de indiscernibilidade entre as palavras e a imagem, só possível no cinema.

O que vemos nesta cena de *Éloge de l'Amour* é, então, uma justaposição da rapariga, uma duplicação dela, como que uma série de simulacros da mesma pessoa, nos quais não sabemos distinguir a real, não distinguimos a real do *exemplo*. E, não estamos apenas perante a multiplicação dela, mas também perante a multiplicação das vozes, das imagens sonoras. Ao nível das vozes há um certo seguimento do discurso em cada uma delas, e o que ouvimos é o cruzamento das duas, as duas interrompem-se e continuam-se simultaneamente; enquanto a nível da imagem só há seguimento, elo sensorial motor, no espaço e nas pessoas que o ocupam:

[i]l faut maintenant à la fois que la parole crée l'événement, le fait lever, et que l'événement silencieux est recouvert par la terre. L'événement, c'est toujours la résistance, entre ce que l'acte de parole arrache et ce que la terre enfouit. C'est un cycle du ciel et de la terre, de la lumière extérieure et du feu souterrain, et plus encore du sonore et du visuel, qui ne reforme jamais un tout, mais constitue chaque fois la disjonction des deux images, en même temps que le nouveau

⁵² O título “(filme)” implica precisamente ver as imagens de um “filme” ou observar as imagens como se víssemos um filme.

type de leur rapport, un rapport d'incomensurabilité très précis, non pas une absence de rapport. (Deleuze, 2009: 334)

E é através desta relação que a imagem se torna marcante, pela necessidade de ler a imagem para além de a ver: “(...) l'image entière doit être «lue» non moins que vue, lisible autant que visible” (Deleuze, 2009: 34), como vimos em Godard. Para Helder, invertamos a afirmação: a imagem tem de ser tanto vista como lida, tão visível quanto legível. Nos dois autores, a imagem torna-se incomensurável, e incomensuráveis tornam-se também as relações que se estabelecem, porque é o tempo que está em causa e se torna matéria – no duplo sentido que esta palavra comporta, poderíamos dizer –, o tempo em estado puro que torna indiscerníveis real e simulacro, real e exemplo. E esta é, também, a dimensão do cristal, a imagem-cristal, que não pára de se desenvolver, que torna impossível discernir o reflectido do reflector, do refractado (*cf.* Deleuze, 2009: 93-94). A imagem vibra, assim, na legibilidade, na multiplicação de legibilidades: torna-se nova e única.

Nesta cena de *Éloge de l'Amour* vemos toda uma multiplicidade de visões e de leituras, tal como afirmámos para o poema de Helder. Há toda uma série de justaposições: o filme mostra-nos a leitura de um jornal com apontamentos sobre o Kosovo, sobre o qual alguém põe calmamente dois livros, como se nós só de os vermos os estivéssemos a ler, como se toda uma multiplicação de leituras – os livros, o jornal, as duas vozes – nos fosse mostrada e nos obrigasse a ler. Como se a própria oposição das vozes, de duas línguas, nos traçasse caminhos, nos pusesse perante dois universos diferentes que se cruzam. A oposição entre o movimento da rua e a calma da livraria leva-nos também a essa separação, a esse espaço *entre*. Não porque difiram totalmente, mas porque ambos estão esvaziados de acontecimentos: o movimento da rua é apenas movimento quotidiano (carros a andar, prostitutas a passar), enquanto lá dentro se fala do movimento da História, no caso, da falta de acção em relação à guerra, principalmente às suas consequências (há um telefone que toca e nunca é atendido...).

A montagem destas imagens mostra-nos exactamente a “terceira imagem”, a relação entre duas imagens presentes (o seu choque) que faz nascer uma terceira, a que não está lá, a imagem que está sempre em potência, e que nunca se materializa totalmente porque é cruzamento, espaço de intersecção. Estas imagens mostram-nos o processo metafórico de que falávamos, pois é no cruzamento de traços destas imagens que se forma essa terceira. Alguns dos traços das imagens não se cruzam, mas ficam

sempre a pairar, sempre em possibilidade de virem a interferir nessa imagem. Esta é uma imagem que se realiza verdadeiramente entre a presença e a ausência, entre a materialização e a imaterialização, entre o preenchido e o vazio, e que se expande sempre nestes espaços *entre*: “[i]n metaphors, symbols moonlight” (Goodman, 1979: 130).

Não queremos dizer que a montagem em Godard proceda sempre por oposições, embora este lhe seja um processo muito caro, mas neste exemplo ela é central, cria espaços de confluência e de *desconfluência*.

A oposição, muito subtil diremos, obriga-nos, com precisão, a ler a imagem para além de a ver: ler a imagem, ler a relação entre as imagens e ler os espaços entre as imagens. E é neste sentido que procuramos uma aproximação à metáfora que Deleuze recusa, porque pretendemos mostrar em que medida Godard trabalha a montagem, partindo da estrutura da metáfora⁵³. O que a metáfora estabelece em primeiro lugar é uma relação, muitas vezes uma tensão – na sua etimologia encontra-se a ideia de transporte⁵⁴, movimento –, e o que tanto Helder quanto Godard procuram é exactamente essa relação, essas relações: a metáfora ou a montagem, ou as duas unidas, são sempre relação entre termos. A ideia de contradição, ou mesmo a aporia, pode ser aproximada da metáfora surrealista nos dois autores (e nesta relação está implicado também Artaud): “[i]l n’y a pas d’image, il n’y a que des rapports entre d’images. Les surréalistes l’ont bien dit: un poète comme Pierre Reverdy disait que plus les rapports sont lointains, plus l’image est juste et forte” (Godard, 1998: 430).

Deleuze afirma que a imagem-tempo abre todas as relações, que faz comunicar os pólos, e que a imagem-movimento é apenas o início de algo que não pára de mudar e de fazer comunicar todas as faces da imagem, ora a metáfora godardiana enquadra-se aqui, poderíamos dizer que ela é isto mesmo: “[l]’image-cristal reçoit ainsi le principe que la fonde: relancer sans cesse l’échange dissymétrique, inégal et sans équivalent...” (Deleuze, 2009: 105).

Através destes dois exemplos, o poema “1.” de Helder e a cena da conferência de Godard, começámos a estabelecer um paralelismo entre duas concepções da imagem e da montagem, e, exactamente como atrás dissemos, é sob a égide da imagem-tempo

⁵³ “(...) metaphor is a matter of function rather than of application” (Goodman, 1979: 127).

⁵⁴ Vemo-lo na definição de Aristóteles, fundadora da reflexão sobre a metáfora: “[a] metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” 1457b, 6 (Aristóteles, 2000: 134).

que a imagem poética de Helder e a imagem cinematográfica de Godard se encontram. Todavia, para além da imagem-tempo, o que vemos são duas poéticas *entre*, que procuram sempre esse espaço incerto, e que nesse mesmo espaço trabalham o cinematográfico e o poético.

2.2. Entre o visível e o invisível, entre o legível e o ilegível

As imagens de Helder e de Godard privilegiam o intervalo como interrupção e *dis-ruptão*, como meio de desvio e de impossibilidade da forma, formando-se, deste modo, em espaços *entre*, a vários níveis. Voltamos, deste modo, a pensar jogos de fronteira, de tensões, que aqui se espelham em movimentos *entre o visível e o invisível, entre o legível e o ilegível*. Estas são duas relações que se cruzam e que formam as poéticas dos dois autores. E que, principalmente, evidenciam o aparecimento das imagens, os seus movimentos heurísticos: a epifania.

A própria ideia de metáfora, que atrás começámos por apresentar, leva-nos neste sentido pois, tal como nos diz Jacques Derrida, a metáfora impossibilita uma abordagem do ponto de vista lógico, racional ou teleológico, abalando as estruturas, perturbando a nossa percepção. Ao desenvolver esta ideia, Derrida mostra como ela sempre foi perturbadora e problemática no campo da filosofia, pois ao ser-lhe conferido um carácter sistemático, um *telos*, um sentido totalitário ou totalizador, ser-lhe-ia retirada a sua mais específica propriedade, a transformação, a novidade. E seria, então, reduzida a uma única metáfora geradora de todas as metáforas: “[e]ncontrar outro senão a metáfora da *dominação*, acrescida do seu poder de dissimulação que lhe permite escapar à ordenação: Deus ou o sol?” (Derrida, s.d.: 347). Dando o exemplo do “círculo do heliotropo” (*ibidem*) – planta violeta, constituída por pequenas flores circulares, que, tal como o girassol, acompanha o movimento do sol –, Derrida pensa a deturpação da metáfora, pois não podem existir metáforas da dominação (Deus ou Sol), mais especificamente, estas não são metáforas na sua acepção.

Ora, como atrás dissemos, não tratamos de metáforas solares, regidas pelo sol, iluminadas pela sua luz, estas opõem-se à própria ideia de metáfora. O que queremos dizer é que as metáforas são por essência relações que perturbam a visão e o entendimento através da novidade que delas sempre advém. A metáfora coloca-nos claramente neste espaço entre visível e invisível, pois é sempre um vislumbrar, um tactear.

Este perturbar da visão é trabalhado, tanto por Herberto Helder como por Jean-Luc Godard, numa experiência limite da obra, do mundo, uma experiência só enunciável na escrita ou no filme, e que a cada um destes se circunscreve, abrindo-se dentro de si própria, circulando nos caminhos que cria. Não queremos com isto dizer que estas são obras afastadas da “realidade”; pelo contrário, tanto Helder como Godard

pensam a realidade já na obra, ou poderemos mesmo dizer, a realidade já como imagem, inerente à obra, a ela assim circunscrita.

Helder pensa a imagem exactamente como limite que se encontra entre o visível e o invisível, explorando essa tensão, tensão propriamente metafórica. Experiência que se vai sempre aproximando do invisível e do ilegível, desses limites que integram a escrita. Experiência de uma escrita que não refere nada exterior a ela, mas que com o mundo partilha traços, e que conceptualiza em si uma experiência só possível na linguagem, particularmente na linguagem poética. Helder diz-nos isto mesmo em “(imagem)”: “[é] na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo. (...) A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)” (Helder, 1995: 145).

A imagem dá-se, assim, contra o mundo, nele se encontra e dele se destaca, precisamente na mesma medida que “o poeta é o rival do mundo”: “[I]’image suspend le cours du monde et du sens – du sens en tant que cours du sens (sens en discours, sens qui cours...): mais elle affirme d’autant plus un *sens* (donc un «insensible») à même ce qu’elle fait sentir (elle-même)” (Nancy, 2003: 27). Neste sentido, falamos de um caminho para o ilegível, caminho porque ele é ainda leitura, ainda legível, mas engendra uma suspensão do sentido, e por isso se encontra num espaço *entre* dois, que não é propriamente definível porque é sem espaço, funciona no *entre*. É uma experiência que trabalha o fora e o dentro, que tem uma força interior que transborda – lembramos que Helder afirma que a imagem vem da terra –, e uma força exterior que tudo modifica, e falamos só da escrita, como se se estabelecesse como uma escrita entre parênteses. Notemos que todos os títulos de *Photomaton & Vox* se encontram entre parênteses, os parênteses apontam já para um intervalo, um *entre*, algo que está no meio, que é separado do texto, ou seja, que é retirado e vale por si, e que, simultaneamente, acrescenta sentido ao resto, que o afecta. Os parênteses diferenciam-se do que deles está fora, e ao mesmo tempo integram-se no contexto do que está fora. Do mesmo modo, podemos dizer que tanto a obra como o poema, ou a imagem, colocam o mundo entre parênteses, impõem-se à transparência do mundo, dirigindo-se para algo que está além, que caminha ao encontro do invisível e do ilegível, do enigma, para o âmbito do

inominável. A imagem só pode aparecer assim como epifania, transgressão do mundo, no mundo, não enunciável.

Na obra de Godard, e principalmente nos filmes mais recentes, a imagem como transgressão do mundo, no mundo, pode parecer a um primeiro nível problemática, devido aos processos de citação de imagens de outros filmes ou de fotografias, e às relações que estabelece com a História. No entanto, para Godard, a realidade e a História são narrativas a serem criadas, tanto o seu presente como o seu passado ou futuro. Parafraseando Ishaghpour, podemos dizer que é exactamente aqui que Jean-Luc Godard se afasta do historiador, porque o cineasta pode criar imagens, e este não. Mesmo utilizando imagens alheias, Godard cria-as de novo ao trabalhá-las na montagem. Se pensarmos em *Éloge de l'Amour*, aparecem-nos múltiplas fotografias, algumas de autores, por exemplo as de Hannah Arendt e de Simone Weil, mas também fotografias de cenários de guerra. Elas aparecem-nos deste modo libertas do mundo, porque as vemos já montadas, tomam posição na montagem, entrando assim em relações que não têm já a perspectiva da “realidade”. E, principalmente, tornam indiscernível o que é a imagem da realidade e a realidade da imagem⁵⁵: em *Histoire(s) du Cinéma*, Godard chama atenção para isto colocando numa fotografia a inscrição “FAUX-TO-GRAPHE” (Godard, 2006: *Ib* 197). Este é mais um espaço entre, e até um espaço entre a vários níveis, numa espécie de *mise-en-abîme*, pois existiu Simone Weil, conhecemos a sua obra, há uma fotografia de Simone Weil, e essa fotografia aparece num filme, *Éloge de l'Amour* [01: 00: 36], entrando em relações dentro do filme. Simone Weil torna-se assim mais uma personagem de *Éloge de l'Amour*, uma imagem de Simone Weil, entre a imagem da realidade de Simone Weil e a realidade da imagem de Simone Weil. Atentemos nas palavras de Ishaghpour:

[o]r s'il y aura, beaucoup plus tard, quelque chose de l'ordre d'une épiphanie chez le Godard de la maturité, celle-ci, marqué par l'absence, sera strictement un effet de la forme, de l'art, d'une certaine «pictorialité» de l'image, d'une «résurrection des images» et nullement d'une révélation immédiate de la réalité grâce à la caméra. Car, pour Godard, dès le début, comme pour les peintres Pop, la réalité est déjà image, elle est déjà investie par les images et des images du cinéma. (Godard, Ishaghpour, 2000: 106-107)

⁵⁵ Ishaghpour diz-nos isto mesmo: “Godard se situe dans l’interstice d’un questionnement sans fin sur chacun des termes et de ce rapport, dans l’image, entre l’image de la réalité et la réalité de l’image” (Godard, Ishaghpour, 2000: 100-101).

Ao contrário de Ishaghpour, não temos qualquer dúvida sobre a existência da epifania em Godard. E essa epifania dá-se precisamente no processo de Godard que visa trabalhar a montagem do visível para o invisível, ou a partir do visível mostrar o invisível: “[d]ans un salle de montage, il y a une lutte tellement forte pour le territoire, qu’il faut vraiment qu’il y ait un point commun, le «troisième point», l’invisible entre les deux morceaux de pellicule...” (Godard, 1998: 244). Através deste processo, Godard chega a um ponto de sabotagem da imagem e da montagem, negando-lhes a transparência e a naturalidade do mundo⁵⁶. Por um lado, Godard trabalha também o limite da imagem, numa espécie de recusa da sua visualidade inerente. O que vemos na imagem é o que está lá, todavia há um trabalho sobre a imagem que nos impossibilita ver claramente – é essa “picturalidade” de que fala Ishaghpour –, seja através da criação de sombras, do ponto de vista de alguns planos, da sobrimpressão (processo que tanto podemos pensar no âmbito da imagem como da montagem), ou através da cor, como já fomos vendo em *Éloge de l’Amour*. Por outro lado, a montagem torna indiscernível o que realmente vemos. Observamos sempre um tomar posição das imagens, de cada vez diferente, em relação a si mesmas e a todas as outras.

Assim, seja através de processos de trabalho sobre as imagens, seja pelo trabalho na montagem, Godard procura esse limite do invisível e do ilegível, aqui enquanto experiência propriamente cinematográfica. Em *Éloge de l’Amour* podemos ver esse elemento da sombra, que cria duplicações, que obscurece a imagem, seja a preto e branco, seja com a cor *demasiado forte*. Na cena da conferência sobre o Kosovo, da qual atrás falámos, encontramos estes dois exemplos. Podemos ver também a cena em que a rapariga se opõe à venda da história dos avós e enfrenta os empresários norte-americanos. As sombras aqui criadas são diferentes das a preto e branco. Por um lado, só vemos amarelo, laranja e azul, muito fortes; por outro, as pessoas estão obscurecidas, quase nos impossibilitando mais uma vez de ver os seus rostos: há um enorme choque entre estas sombras e as cores. E, depois, entre um pequeno excerto de um filme que mostra homens a observarem esqueletos amontoados, e algumas fotografias a preto e branco que aparecem antes e depois. Este desenhar da imagem mostra-nos exactamente esse ponto ao qual nos referíamos, entre a realidade da imagem e a imagem da realidade. A realidade da imagem, esses “archives” perdidos e reencontrados – a própria

⁵⁶ Esta é uma característica que vem desde os seus primeiros filmes e que se evidencia principalmente nos actores (por exemplo, em *Bande à Part* [1964]), e se vai acentuar nos últimos anos (por exemplo, em *Hélas pour Moi* [1993]).

memória do mundo – ao tomarem posição tornam-se realidades da imagem. E é neste *entre* que observamos uma indiscernibilidade que se traduz na imagem e na montagem.

Entender o interstício na obra de Jean-Luc Godard é colocar em relevo essa procura de outra coisa que a imagem não pode dar, nem o mundo, esse inominável, invisível e ilegível que não é enunciável e apenas pode ser desenhado, apenas pode ser inquirido: “(...) pour moi, l’art, c’est dire ce qu’on ne sait pas, montrer ce qu’on ne voit pas...” (Godard, 1998: 410). A procura de uma terceira imagem é, desta forma, um tentar encontrar esse invisível e esse ilegível, na qual já não é possível a explicação, a descrição ou a demonstração, apenas a *mostração*: “[s]uivant un mot de Lapoujade, le montage est devenu «montrage»” (Deleuze, 2009: 59).

Helder e Godard procuram então uma imagem que coloque “(...) la pensée en rapport avec un impensé, l’inévocable, l’inexplicable, l’indécidable, l’incommensurable” (Deleuze, 2009: 279). Na esteira de Bloom, parafraseando Wallace Stevens, na afirmativa, as imagens *tornam o visível um pouco mais difícil de ver* (cf. Bloom, 1969: 18).

Em função do que atrás dissemos, a imagem e a montagem tornam-se assim, de princípio, indissociáveis, como dois circuitos que não param de comunicar:

[o]n a souvent remarqué, dans le cinéma moderne, que le montage était déjà dans l’image, ou que les composantes d’une image impliquaient déjà le montage. Il n’y a plus d’alternative entre le montage et le plan (chez Welles, Resnais ou Godard). Tantôt le montage passe dans la profondeur de l’image, tantôt il se met à plat: il ne demande plus comment les images s’enchaînent, mais «qu’est-ce que *montre* l’image?». Cette identité du montage avec l’image même ne peut apparaître que sous les conditions de l’image-temps directe. (Deleuze, 2009: 59-60)

Desta forma, vemos como a imagem engendra em si mesma um mapa de relações. E a imagem não refere nada a não ser a si própria, e as outras imagens. Já não podemos falar em transparência: “[o] propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e nesse esclarecimento tornar viva a experiência que é o apuramento e a intensificação” (Helder, 1995: 144).

Como podemos ver com Noël Carroll, a teoria do realismo cinematográfico foi sendo desvalorizada e abandonada (cf. Carroll, 2001: 55-63). Abandonada a ideia da imediatez da filmagem vinda da sua base fotográfica, estabelecendo uma relação de identidade com o que é filmado (função icónica), que seria celebrizada pela conhecida frase de André Bazin “o cinema é a realidade 24 vezes por minuto”: “[Bazin] maintained that (...) machine-made pictures, like photographs and films, literally presented ou re-presented persons and events (...). [T]he relations of (...) film images to their referents is identity” (Carroll, 2001: 55). Ishaghpour afirma-o desde logo sobre Godard, na esteira de um aforismo de Robert Bresson:

[i]l faut, tout d’abord, s’abstenir de considérer le cinématographe comme un simple moyen de reproduire la réalité, à supposer encore que l’on sache ce qu’est la réalité et surtout si celle-ci est susceptible de se révéler à la caméra. Quoi qu’il en soit, lorsqu’on parle de l’image de la réalité, on oublie toujours «l’image». (Godard, Ishaghpour, 2000: 100)

A imagem é sempre composição. Os ângulos de filmagem colocam-nos perante perspectivas, perante leituras que não podem partir do ponto de vista do “real”, embora façam aparecer o real precisamente pela ausência de ponto de vista. A imagem, tal como, aliás, a obra, refere-se a si mesma. Os dois autores mostram-nos que o texto é criado no texto, e que o filme é criado no filme, ou seja, colocam em evidência a materialidade da obra, a sua condição propriamente artística:

[w]hat matters is claimed to be the work itself, its own features, not anything beyond and referred to by it. But plainly not all the countless features of the work matter (...) but only those qualities and relationships of color or sound, those spatial and temporal patterns, and so on that the work exemplifies and thus selectively refers to, just as the swatch refers to some of its features but not others. (Goodman, 1981: 125)

Dizer que a imagem cinematográfica é sempre literal poderia, então, parecer um problema. No entanto, pensá-la como literal não impede de modo algum pensá-la como metafórica. Por um lado, vemos o que está na imagem, literalmente, ao contrário do que acontece na poesia, na qual temos de conceptualizar a imagem para a vermos. Por outro, tal como na literatura, e tal como nos diz Deleuze, não deixamos de pensar os signos presentes na imagem cinematográfica, significante e significado. Godard diz-nos: “[c]ette métamorphose d’objets quelconques en signes est l’un des fondements du

cinéma. L'autre est le montage..." (Godard, Ishaghpour, 2006: 52). A imagem está lá para ser vista e lida, estabelece relações em si própria e com as outras imagens que deixam de ser do domínio do literal porque criam outras, terceiras. O livro em branco não está em *Éloge de l'Amour* apenas enquanto livro em branco, mas como evocação, símbolo, de toda uma (H)história a escrever, a ser construída, enquanto caminho. Num momento Edgar lê o livro em branco na estação de comboios de *Drancy Avenir*, estação de deportação de Judeus na Segunda Guerra, invocando desta forma não só a (H)história escrita como a (H)história a escrever, cruzando-se ambas com a própria (H)história de Edgar. Esta história é a história de Edgar, a história da rapariga, dos avós da rapariga, a história da Resistência – em *Tout Va Bien* ouvimos repetidamente “para que cada um seja o seu próprio historiador” –, e o comboio que as transporta, que as faz comunicar. Na imagem só vemos uma estação de comboios e Edgar a ler um livro em branco. Esta é a condição da imagem que necessita de ser lida tal como vista, e o cinema de Godard mantém sempre esta exigência. Neste sentido, Jacques Rancière estabelece a diferença entre a imagem em literatura e em cinema:

[t]he difference is that cinema is deprived of the subtracting power of literature, namely, the ability not to show what it “shows”. Cinema still shows what it shows. As a consequence, it must enforce its capacity to withdraw the obviousness of what it shows. (Rancière in Temple, Williams, Witt, 2004: 221)

Colocar a questão “o que mostra a imagem?” não é estranho à poética de Helder. Como vimos, Helder trabalha a imagem num sentido que caminha para o invisível. Em “(filme)” vemos novamente uma constelação de imagens, imagens contínuas, mas não encadeadas, como “cortes irracionais”. Podemos mesmo ver como “(filme)” se estrutura numa montagem de versos-base iniciados por “representa”. “Representa” estabelece-se como estrutura do poema, montagem sobre a qual se estabelecem outras montagens. No entanto, a ideia de representação esgota-se em si mesma, porque o que vemos são imagens que não representam, que não nos deixam “ver”.

As imagens de “(filme)” cristalizam pela sua força, pela sua afirmação enquanto tais. Não são imagens perceptivas, pois não as podemos conceptualizar, todavia não deixam de ser imagens visíveis, plásticas, de ter uma força visual. A sua força advém exactamente dessa impossibilidade de conceptualização:

[r]epresenta um clima narrativamente simples, manifesto e corporal.

O modelo do espaço é este: múltiplo, mútuo, desenvolvido numa íntima velocidade pontuada.

A implícita caligrafia da terra ao modo de uma beleza decifrada a custo: a argúcia nos meandros do gosto. (Helder, 1995: 87)

Nestes versos, ou linhas, vemos essa não conceptualização das imagens, a sua impossível nitidez, o seu caminho para o invisível ou ilegível, porque não estamos face ao reconhecível, ao comensurável. Dá-se um estranhamento da imagem porque esta não coincide com os nossos parâmetros de visualização, e irradia – o leitor fica numa posição de contemplação, de suspensão. Manuel Gusmão dir-nos-á, a este propósito, que na metáfora herbertiana há um processo de literalização: “(...) uma literalização da metáfora, o que significa que não temos que decifrar o sentido figurado, mas sim que aceitar que estamos perante uma imagem ao mesmo tempo evidente e enigmática” (Gusmão, 2002: 382). Esta literalização é precisamente o processo de *mostração* de Helder: vemos a imagem porque lemos literalmente a metáfora. A metáfora aparece-nos rejeitando a decifração, impondo-se a si mesma, na sua irradiação, no seu *tornar o visível mais difícil de ver*.

A literalização da metáfora só pode encontrar-se nesse *espaço entre* que dá título a este subcapítulo, porque há essa exigência de leitura que nos coloca num espaço estranho, tanto “evidente”, da ordem do visível, como “enigmático”, da ordem do invisível. Jean-Luc Nancy liga estas duas características dizendo que a evidência da imagem é mesmo o invisível:

[c]laire et distincte, l’image est un évidence. Elle est l’évidence du distinct, sa distinction même. (...) L’image doit toucher à la présence invisible du distinct, à la distinction de sa présence.

Le distinct est invisible (le sacré le fut toujours) parce qu’il n’appartient pas au domaine des objets, de leur perception et de leur usage, mais à celui des forces, de leurs affections et de leurs transmissions. **L’image est l’évidence de l’invisible**. Elle ne le rend pas visible comme un objet: elle accède a son savoir. (Nancy, 2003: 30)⁵⁷

A metáfora coloca-se, deste modo, no centro do problema da visibilidade e da legibilidade, no sentido em que um dos primeiros problemas que esta evidência é o de um sentido literal e de um sentido figurado. Tanto na entrada de “metáfora” como na de “imagem” de *The New Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, é chamada a atenção para

⁵⁷ Sublinhados nossos.

a impossibilidade de definir claramente um sentido literal e um sentido figurativo. Partindo de Nietzsche afirma-se que toda a linguagem é metafórica, porque os nomes foram atribuídos às coisas, não nasceram com elas, nasceram de uma necessidade de nomeação, “dar nome a” é considerada uma das formas da metáfora. Não queremos dizer que a metáfora tem por fim nomear algo, mas ela aponta para algo que é difícil nomear, e mesmo que seja nomeável ela trabalha a linguagem apontando, ou deixando em aberto a possibilidade de outras características, outras visões, outros pontos de vista. Essa é a estranheza da metáfora de que fala Goodman⁵⁸.

Voltamos assim à ideia de literalização da metáfora, pois:

[w]hen words are used literally the language seems most neutral, reliable, and transparent because the words accord to categories that are accepted and acceptable – ones that are handed on socially, binding the society together and making communication possible. (Whitlock, 1990: 6)

É a metáfora que vem obscurecer, transformar, como podemos observar ainda em “(*filme*)”:

[r]epresenta uma leitura apurada e principal: propriedade nos campos do tempo sob câmaras de luz exterior. (...)
Representa um composição rítmica – inundada, cega, móvel – praticando o fundo do tempo. (Helder, 1995: 87)

Quando Helder nos fala em “campos de tempo” e em “praticando o fundo do tempo”, só podemos entender estas expressões como dimensões não cronológicas do tempo, como o tempo crónico da imagem-tempo. E, podemos ainda observar que “os campos de tempo” estão “sob câmaras de luz”. É um tempo iluminado, o tempo que se vê, que se dá a ver. E, como “fundo do tempo”, é o tempo na sua profundidade, na sua verticalidade. Vemos, desta forma, como Helder transforma a ideia de tempo, como neste cruzamento nos dá a ideia de uma leitura outra, que é uma forma de ver – “sob câmaras de luz” –, para além de ser uma forma de ler – “uma leitura apurada e principal” –, e ainda como transforma este “ver” e este “ler” numa outra forma de ver e de ler, a forma musical – “uma composição rítmica” –, a “vox”, sempre indissociável da

⁵⁸ “(...) metaphor is both important and odd...” (Goodman, 1979: 125).

poesia. Podemos, então, dizer que, ao lermos estas imagens, estas continuam a aparecer-nos como enigmáticas, intraduzíveis, de qualquer forma. O que queremos afirmar é que nunca há em Helder, como nunca há em Godard, uma impossibilidade total de leitura ou de visualização. Estas colocam-se, sim, num espaço *entre* o representável e o irrepresentável, nunca afirmando nenhuma destas ideias por si, mas partilhando das duas.

Nelson Goodman coloca-nos este problema de outra forma dizendo que: “[m]etaphorical use of language differs in significant ways from literal use but is no less comprehensible, no more recondite, no less practical, and no more dependent of truth and falsity than is literal use” (Goodman, 1979: 125). A principal diferença entre um uso literal e um uso metafórico será sempre que o último desorganiza, com excepção das metáforas mortas, a nossa lógica discursiva, a linearidade do discurso, convocando outros aspectos do mundo, chamando a atenção para os aspectos da língua e das suas significações. A metáfora é por definição uma figura que traz o novo à língua, que cria a própria língua: “(...) in replacing some stale “natural” kinds with novel and illuminating categories, in contriving facts, in revising theory, and in bringing us new worlds” (*ibidem*).

Em Godard, podemos ver que o processo da metáfora é utilizado também literalmente através da sobrimpressão. Quase no final de *Éloge de l'Amour*, na primeira vez que vemos o casal Bayard junto, a imagem de um céu sobre o mar no qual voa uma ave sobrepõe-se à do casal [01: 27: 18], passamos a ver as duas imagens em simultâneo, fundidas. Não deixamos de ver nenhuma das imagens, mas as duas interpenetram-se criando outra. Podemos, assim, dizer que as duas estão lá literalmente, mas formam uma terceira “evidente e enigmática”. Este processo de sobrimpressão, muito caro a Godard, é uma das formas nas quais podemos ver a metáfora cinematográfica.

No ensaio de “The Visionary Cinema of Romantic Poetry”, Harold Bloom, liga a poesia de Blake, Wordsworth e Shelley com um cinema visionário que se encontra exactamente na imagem poética que torna o visível mais difícil de ver: “[t]o visualize a poem, and a visionary poem at that, is to see what cannot be seen” (Bloom, 1969: 27).

Tanto Helder como Godard procuram uma poética visionária, já não a romântica mas a ela ligada, tornando a transparência do mundo geradora da própria obscuridade, procurando a força epifânica das imagens. Deleuze diz-nos isto mesmo:

[L]e romantisme se proposait déjà ce but: saisir l'intolérable ou l'insupportable, l'empire de la misère, et par là devenir visionnaire, faire de la vision pure un moyen de connaissance et d'action. (...)

Mais cela veut dire que l'intolérable lui-même n'est pas séparable d'une révélation ou d'une illumination, comme d'un troisième oeil. (Deleuze, 2009: 29)

Podemos colocar em relação este terceiro olho com o terceiro termo da metáfora, no sentido em que é através de dois termos, de duas imagens, e da sua extensão, que estão lá, que se parte para uma visão do que não está, para uma legibilidade outra que transforma o que realmente está, que vê para além dela.

No entanto, Bloom aproxima-se do cinema apenas para o criticar – fazendo claramente uma crítica à Nouvelle Vague, e consequentemente a Godard⁵⁹ –, afirmando a inexistência de um cinema verdadeiramente visionário. Bloom, ao falar do cinema apenas pretende enfatizar a expressão visionária da poesia romântica. Na verdade, o que nos interessa em particular é a relação entre este ensaio de Bloom e as palavras de Deleuze, que teoriza toda a imagem-tempo através da ideia de um cinema visionário⁶⁰:

[p]our l'oeil du voyant comme du devin, c'est la «littéralité» du monde sensible qui le constitue comme livre. Là encore, toute référence de l'image ou de la description à un objet supposé indépendant ne disparaît pas, mais se subordonne maintenant aux éléments et rapports intérieurs qui tendent à remplacer l'objet, à l'effacer à mesure qu'il apparaît, le déplaçant toujours. (...) Ce n'est pas la simple distinction du subjectif et du objectif, du réel et de l'imaginaire, c'est au contraire leur indiscernabilité... (Deleuze, 2009: 34-35)

⁵⁹ “(...) the rubbish that currently passes for experimental or ‘new’ cinema but seems designed merely to bring on a saving myopia – all cinema yet made has failed in imagination, has absurdly fallen short of the whole aesthetic need of the awakened consciousness of man” (Bloom, 1969: 34).

⁶⁰ Uma das principais características de um cinema de vidente em Deleuze é a personagem visionária. Não nos ocuparemos aqui sobre este aspecto, todavia podemos notar que Edgar é uma personagem vidente na acepção deleuziana: “[dans] la narration cristalline, (...) [l]es situations sensori-motrices ont fait place à des situations optiques et sonores pures auxquelles les personnages, devenus voyants, ne peuvent plus ou ne veulent plus réagir, tant il faut qu'ils arrivent à «voir» ce qu'il y a dans la situation. (...) [L]a vision n'est plus un presupposé ajouté à la action, un préliminaire qui se déploie comme condition, elle prend toute la place et tient lieu d'action (Deleuze, 2009: 167-168).

A indiscernibilidade que Deleuze teoriza é o próprio estar *entre* de que temos vindo a falar. A vidência é sempre enigmática, dá e esconde simultaneamente: ela dá-se sempre numa falência do olhar. Ao olhar o cristal vemos o mundo em feixe – “(...) uma forma rudimentar / desfechada...” (Helder, 2009: 306) –, passado-presente-futuro, vemo-lo literalmente, mas vê-lo no cristal significa que o vemos em transformação, em devir: “[o] mundo repõe-se como enigma jamais decifrado” (Helder, 1995: 145). Assim, não vemos em definido e sentimos essa “defeat of the eye” (Bloom, 1969: 27), e por isso também a imagem só pode aparecer enquanto limite, enquanto epifania. A epifania aparece como inesperado, como derrota dos sentidos pela força, como impossibilidade de nitidez.

A falência do olhar em Helder acontece precisamente nesse intervalo que se dá na própria imagem, mas também entre as imagens. Atrás observámos como este intervalo se dá em “(*filme*)” – mostrámo-lo tanto na imagem, como na estrutura do poema –, mas atentemos agora no poema “(*é uma dedicatória*)” (Helder, 1995: 7-9), que abre *Photomaton & Vox*:

[o] ouro desloca a tua cara. Um nervo
atravessa as frementes delicadas massas
das imagens:
como uma ferida límpida desde a nascença pela carne
fora. És alta em mim por essa
cicatriz que se abre ao dormir e quando
se acorda fica aberta. (Helder, 1995: 8)

Herberto Helder trabalha constantemente a ideia de corte – fenda, ferida, cicatriz –, esse entre as imagens que incorpora o descontínuo na continuidade, o invisível no visível. Neste poema, no qual não há nenhuma referência directa ao cinema, observamos um movimento, um ritmo que podemos associar ao cinema, através dos verbos “deslocar”, “atravessar”, “abrir”, e da expressão “desde a nascença até à morte”. E observamos também como esse entre imagens se dá como montagem. Montagem que perturba a nossa visão: “[o] ouro desloca a tua cara” é uma imagem que não podemos conceptualizar, e a relação que se estabelece com a comparação entre “um nervo que atravessa...” e “uma ferida límpida...”, acentua um movimento contínuo cortado, em que nos intervalos vemos outra coisa, coisa da ordem do visionário, em feixe, no cristal, como realidade parada, fixada – numa face do cristal – mas em devir: “essa cicatriz que

se abre ao dormir” e que não fecha. A falência do olhar que se estabelece é uma ferida, contínua ferida que não fecha nesse desfilar das imagens em que vemos o que está e o que é gerado: “[o] poema é construído desses nós e das variações que eles estruturam como processos de captura do irrepresentável, os quais se caracterizam sobretudo por gerarem **profundidade e intersecção de perspectivas**” (Lopes, 2003a: 35)⁶¹.

Por outro lado, e apesar de a imagem-tempo, a imagem cinematográfica da qual nos fala Gilles Deleuze, ser uma imagem nítida, que se mostra e “é tão visível quanto legível”, há também nesta imagem uma falência que não é exactamente a do olhar, mas que dela está muito próxima. E essa falência dá-se no interstício, no não encadeamento das imagens:

[L]a fissure est devenue première, et s’élargit à ce titre. Il ne s’agit plus de suivre une chaîne d’images, même par-dessus des vides, mais de sortir de la chaîne ou de l’association. (...) C’est la méthode du ENTRE, «entre deux images», qui conjure tout le cinéma de l’Un. (...) [F]aire voir l’indiscernable, c’est-à-dire la frontière. (Deleuze, 2009: 234-235)

É toda a dificuldade que se estabelece na multiplicidade e não na unidade, é a polivalência do sentido de cada imagem, e o corte, que as une e as separa no extremo. É aí que somos videntes, é aí que o visível, mesmo o visível, a nitidez da imagem, se torna difícil de ver, é na explosão, na incomensurabilidade da imagem, e é aqui, no incomensurável, no indiscernível, que a poesia de Herberto Helder e o cinema de Godard comunicam: “(...) a cinematic dialectic in which natural sight and sound reach their horizon and blend into a seeing and hearing of processes that cannot, in mere nature, be seen and heard” (Bloom, 1969: 19).

Já fomos mostrando como se dá este intervalo em *Éloge de l’Amour*. Vêmo-lo entre as imagens, e vêmo-lo ganhar a sua máxima materialidade no ecrã negro. No início da segunda parte de *Éloge de l’Amour*, num dos primeiros encontros de Edgar com Jean Lacouture [01: 01: 00], vemos Edgar a conversar sobre a Resistência francesa (objectivo da sua viagem). Esta cena é cortada várias vezes e antes de os vermos, aparece em grande plano uma fotografia de Simone Weil (Edgar tinha acabado de dizer que o seu principal objectivo era escrever uma cantata a Simone Weil); depois vemos um plano de dois barcos de pesca perto da costa no mar muito agitado, e depois uma fotografia a preto e branco aparentemente de um cenário de guerra; e só aqui

⁶¹ Sublinhados da autora.

começamos a ouvir as vozes dos dois interlocutores. Continuamos sempre a ouvir as vozes deles, mas entre as cenas em que vemos Edgar a falar em grande plano, nunca vemos Jean – observamos novamente fotografias a preto e branco do mesmo cenário, o telefone que não é atendido continua aqui a tocar, e vemos também os barcos. Não só as cenas são entrecortadas, como o diálogo entre os dois é estranho, as perguntas e as respostas não coincidem.

O que nos interessa evidenciar é precisamente o corte – o “corte irracional” – que vai prepassando esta cena, e nos mostra essa ideia de falência, de descontinuidade, de circulação das imagens. As imagens vão-se sobrepondo, enquanto uma se apaga a outra nasce, movimento de ressurreição das imagens, tal como atrás vimos, como lhe chama Godard: “[q]uand je li dans Saint Paul que l’image viendra au moment de la réurrection, je me dis: «Voilà quelque chose qu’en tant que cinéaste je peux commencer à comprendre.»” (Godard, 1998: 179). A ideia de morte e ressurreição das imagens é, então, esse espaço que implica também uma certa falência do olhar, esse ver para além do que vemos.

Podemos pensar que *Éloge de l’Amour* é um filme sobre a resistência das imagens, esse mesmo movimento de ressurreição: mesmo que o telefone não seja atendido, ele continuará a tocar, mesmo que o mar continue tão violento, os barcos continuaram a sair para a pesca. A este propósito podemos observar que em todo o filme o elemento água – o que dá vida e que modifica –, e o elemento pedra – o que permanece mas que está sujeito à transformação através da água –, são preponderantes. Na primeira parte, vemos constantemente uma fonte com estátuas, na segunda vemos várias vezes o mar a bater nas rochas, a desgastá-las.

Desta forma, enquanto em Herberto Helder as imagens não são em si conceptualizáveis, e também na sua relação com as outras, em Jean-Luc Godard as imagens são sempre visíveis, mas podemos aproximar-nos de uma falência do olhar no processo de sabotagem da imagem. Por um lado, pelo desenho da imagem, por outro, através da montagem, seja através da descontinuidade criada (uma falência da sequência), seja pela aparição da terceira imagem. A terceira imagem implica, assim, uma falência do olhar, porque para além de vermos o que não está lá, ela cria uma suspensão.

Godard não procura, então, uma imagem abstracta, mas uma imagem impalpável, intangível. E o amor que nos aparece em *Éloge de l’Amour* é um elogio, uma ode, ao intangível, propriamente a esse intangível que é o outro, que é o

acontecimento. Em *Éloge de l'Amour* o acontecimento é por isto sempre esvaziado de si mesmo, tal como o amor. Nada nas descrições que nos são dadas faz parte de um universo de um amor realizado ou realizável, mas sim de um movimento (os idosos reencontram-se quando ela passa a mão nas costas dele no banho, nada mais nos é dito), uma linha de amor, um *amor em visita*, é esse *quelque chose de l'histoire*, esse *naufração de um sorriso*. Quando alguém pergunta a Mr. Rosenthal qual o título do projecto de Edgar, este responde: “– *Quelque chose de l'amour. Éloge je crois*” [00: 12: 15].

A metáfora coloca em evidência exactamente esse “de quelque chose” que tantas vezes nos aparece em ecrãs negros em *Éloge de l'Amour*, mostra-nos a materialidade da imagem, da palavra, ou do som. Giorgio Agamben, no ensaio “Le Cinéma de Guy Debord”, partindo da montagem como o elemento mais específico do cinema, estabelece como condições de possibilidade da montagem a repetição e a paragem, condições indissociáveis. A reflexão de Agamben vem ao encontro daquela que se estabelece em vários textos de *Photomaton & Vox* e em *Éloge de l'Amour*. Podemos ver, por exemplo, em “(filme)” como a repetição acontece com a forma “representa”, enquanto em *Éloge de l'Amour* esta se manifesta na repetição das inscrições em ecrãs negros, na proliferação de citações, ou na repetição de algumas cenas ou fotografias.

A repetição nunca é regresso do mesmo, é sempre contínuo aparecimento do novo – “(...) la répétition n'est pas le retour de l'indentique, tant que tel qui revient. La force et la grace de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été” (Agamben, 2004: 91). Godard trabalha isto mesmo em *Éloge de l'Amour*, tal como nas *Histoire(s) du Cinéma*, pois podemos pensar a primeira parte do filme como essa novidade, e transformação, do passado, e isto torna-se mais claro porque não podemos ler o presente sem o passado do filme, estes modificam-se mutuamente. Esta novidade também é trazida pelas citações, trazendo-as para um novo contexto, dando-lhes nova vida. Pensemos, por exemplo, em duas citações (transformadas) centrais: “[e]lle avait un vrai discours à propos de l'État et de l'impossibilité que l'État tombe amoureux” (Bataille) e “[c]haque pensée devrait rappeler la ruine d'un sourire” (Cioran) (cf. Godard, 1998: 437-438).

Se pensarmos ainda na repetição a nível poético, ela é o esvaziamento do sentido, e simultaneamente a contínua abertura de novos sentidos. A repetição mostra a palavra na sua materialidade, é *mostração*. Por isso, a “representação” de “(*filme*)”, aquilo em que a um primeiro nível a ideia de representação nos poderia fazer pensar, no sentido da *mimesis* clássica como imitação do mundo, desfaz-se não só pela novidade trazida pela repetição, mas também porque em “(*filme*)”, como dissemos, o que é representado é o irrepresentável, as imagens que não podem ser conceptualizadas.

Notemos ainda que ao mostrar que o cinema está muito mais próximo da poesia do que da prosa⁶², Agamben afirma também que a única forma de distinguir o poema em relação àquela é através de “les enjambements et les cesures” (Agamben, 2004: 93). Os “enjambements” ligam-se claramente à montagem, e vemo-lo tanto na ideia de montagem presente nos textos de Helder – pensemos em “(*filme*)” e em “(*memória, montagem*)” –, como na de *Éloge de l’Amour*. A cesura de que fala Agamben, a partir de Hölderlin, percebemo-la afinal como a suspensão, o interstício, o entre-imagens: entre as imagens de “(*filme*)” ou entre as imagens de *Éloge de l’Amour*. Neste sentido, Agamben continua: “[a]rrêter le mot, c’est le soustraire au flux du sens pour l’exhiber en tant que tel” (Agamben, 2004: 93), trata-se assim da irradiação da palavra e da imagem em si mesmas – “[i]l ne s’agit pas d’un arrêt au sens d’une pause, chronologique, c’est plutôt une puissance d’arrêt qui travaille l’image elle-même, qui la soustrait au pouvoir narratif pour l’exposer en tant que tel” (Agamben, 2004: 93).

A ideia de vidência que Deleuze pensa na imagem-cristal liga-se precisamente a esta ideia de materialidade da imagem, da palavra e do som. Em poesia, um dos autores que colocou em maior evidência uma ideia de vidência foi Arthur Rimbaud. Nas duas cartas do vidente, a dedicada a Georges Izambard datada de 13 de Maio de 1871, e a carta a Paul Demeny, datada de 15 de Maio de 1871, podemos ver como esta noção de cristal se incorpora no projecto poético de Rimbaud. O vidente é aquele que vê o desconhecido para o ser humano comum, e é aí que está o poeta. Um dos pontos mais singulares deste projecto, projecto introspectivo da poesia objectiva, é o “desregramento de todos os sentidos”, ou seja, a dupla inserção dos sentidos enquanto sentidos humanos referentes à sensação e, também, enquanto significação: no cristal é o desregramento mesmo que se vê, entre reflexo, reflectido, refractado. Assim, o desregramento dos

⁶² Não deixa de ser significativo que Godard, quando fala das diferenças do cinema em relação às outras artes, e de uma certa impossibilidade de comparação, quando fala da literatura, remeta sempre para o romance, omitindo muitas vezes a relação com a poesia (cf. Godard, 1998: 246-247).

sentidos é, em poesia, a utilização da materialidade da palavra, o seu sentido semântico e fonético, que atinge os sentidos:

[i]l y a même, de la part du poète, une aventureuse curiosité à discerner l'inadéquation entre le son et le sens, et à voir leur disjonction sous forme d'aimantation arbitraire. Le dérèglement est donc à envisager dans cette perspective qui privilégie non seulement la polysémie (...), mais aussi les provocations sonores, leurs infinies surprises. (Leuwers *in* Rimbaud, 1998: 18)

Neste sentido, em “(*memória, montagem*)”, Helder fará a comparação: “Rimbaud partiu de todos os lugares para dimensões paralelas, e fez no poema presente a montagem do poema ausente; aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard” (Helder, 1995: 147). Luís Maffei afirma que esta comparação se relaciona com a vida “pós-poesia” de Rimbaud (cf. Maffei, 2007: 268). Pensamos, pelo contrário, que Helder nesta afirmação mostra precisamente o que fomos vendo ao longo deste capítulo: trabalhar a imagem na sua materialidade, para que, de duas imagens presentes, *entre* duas imagens presentes, apareça uma terceira, que não está lá, evidente e enigmática – *fazer aparecer no poema presente o ausente*.

O trabalho da imagem na sua materialidade, em Helder e em Godard, implica sempre não só o trabalho da imagem (o desenho da imagem) e da relação entre imagens, mas também a relação destas com o som: em Godard, a sonoridade das palavras e a música, em Helder, também a sonoridade das palavras, a sua música própria. Ambos remetem várias vezes para uma composição rítmica, musical. Não esqueçamos que o filme é um “éloge”, que pode ser lido como elogio ou como ode, e que os projectos que Edgar quer realizar aparecem sob a forma de um “éloge” e de uma cantata. Tanto a ode como a cantata são poemas criados para serem cantados. Na poesia de Helder há constantemente a preocupação de um ritmo – a “vox” pode ser associada ao canto lírico.

Em conclusão, percebemos, assim, que “[fazer] no poema presente a montagem do poema ausente” é precisamente a ideia que fomos explorando ao longo deste capítulo. Mostrar no presente o ausente, ou melhor, estar *entre* eles, entre as suas imagens, o presente e o passado a afectarem-se mutuamente num ponto de indiscernibilidade, “partir de todos os lugares”: entre a sua visualidade e a sua invisualidade, a sua legibilidade tal como a sua ilegibilidade.

CONCLUSÃO

Através da presença do cinema na poesia de *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder, e da poesia no cinema de *Éloge de l'Amour*, de Jean-Luc Godard, podemos reconhecer um fascínio mútuo: de Helder pelas imagens cinematográficas e de Godard pelas imagens poéticas. A relação que fomos expondo poderia, a um primeiro nível, parecer pouco explícita, mas ao chegarmos ao final do presente estudo podemos dizer que é clara a paixão que Helder tem pelo cinema, tal como é clara a paixão que Godard tem pela poesia.

A simetria que observamos nos dois autores, leva-nos a colocar duas questões: o que ganha a poesia de Helder com o cinema? E, também, o que ganha o cinema de Godard com a poesia? Neste momento já podemos responder. A poesia de Helder através de um impulso cinematográfico torna-se mais plástica, mesmo se trabalha imagens que não podemos visualizar. Pelo contrário, o impulso poético das imagens godardianas retira-lhes a sua visualidade inerente. Ambos os autores, em cada uma das suas artes, inovam através da relação entre poesia e cinema, não trabalhando nenhum deles uma arte considerada mista: o que percebemos é que a importação que Helder faz do cinema para a poesia e a importação que Godard faz da poesia para o cinema têm sempre em conta as especificidades da obra em si porque, como fomos mostrando, Helder através do cinema coloca sempre em evidência a poesia, tal como Godard coloca em relevo o cinema ao fazê-lo dialogar com a poesia. Através destes impulsos, os dois autores descobrem novas relações, novos circuitos.

A importação que cada autor faz da outra arte para a sua decorre de uma experimentação constante, e um levar ao limite esse experimentar: tornar o que não é visível um pouco mais visível (Helder), tornar o que é de si visível um pouco mais invisível (Godard). Transgredir as fronteiras, na própria fronteira.

O nosso próprio ponto de vista está, assim, na fronteira, pois pensa o cinema para se aproximar da poesia, e a poesia para se aproximar do cinema. E é exactamente aí que encontramos a novidade nos dois autores. Pensar a poesia de Helder através do cinema, e o cinema de Godard através da poesia – relações que decorrem do próprio poema e do próprio filme –, é uma simetria que nos ajuda a compreender as duas obras.

Neste sentido, fomos vendo como o hibridismo que as caracteriza afecta as obras a vários níveis. Vimos como, partindo desse hibridismo, se dá uma experimentação constante nos dois autores, um estilhaçamento das estruturas, e um contínuo trabalhar

na fronteira: interessa-lhes perceber a tensão que nela se estabelece, a sua elasticidade, também para a transgredir sempre. Esta tensão no *entre* percebêmo-la primeiro a nível dos géneros, nas fronteiras entre os vários géneros presentes em *Photomaton & Vox* e em *Éloge de l'Amour*. E observámos como, mais do que a importação de géneros cinematográficos, em Helder, e de géneros literários, em Godard, os dois autores manifestam um comum interesse por uma forma híbrida por excelência que é o ensaio: incorporando na obra a experimentação constante, a meta-reflexividade, a crítica interior à obra, um gesto de *ensaiar*, que é também ensaiar todos os géneros. O ensaio, num sentido abrangente, é uma forma de experimentar o pensamento, e é por isto mesmo que a arte incorpora o ensaio enquanto forma, porque ela tem a forma do ensaio enquanto experimentação. Este gesto ensaístico aproxima, no poema ou no filme, o cinema, a literatura e a filosofia, criando espaços de partilha entre eles, provocando desde logo um ponto de indiscernibilidade entre as diferentes categorias e um estilhamento das estruturas.

O hibridismo encontra-se, assim, a vários níveis: o dos géneros, o das estruturas, o das artes, sendo que a ideia de ensaio vem ligar todas estas dimensões, colocá-las em comunicação.

Percebemos ainda como esse gesto de *ensaiar*, experimentar, presente no hibridismo, explora duas figuras principais: o fragmento e a metamorfose. Este é um gesto que coloca em evidência os traços de tempo inerentes à obra. O fragmento e a metamorfose expõem, deste modo, várias ideias de tempo: seja através de um tempo estilhado, seja através do tempo como devir, seja ainda através de um tempo exponenciado, enquanto tempo em si mesmo (Deleuze, 2009), seja através de um tempo como memória. Neste sentido, o fragmento e a metamorfose resultam, por um lado, do hibridismo dos géneros e do estilhamento das categorias a ele inerente – o hibridismo dá lugar uma fragmentação profunda, e é já em si uma forma de metamorfose; por outro lado, fragmento e metamorfose resultam destes entendimentos do tempo, fazendo-os comunicar, cruzando, as suas várias dimensões e tornando-as visíveis em si e em relação com todas as outras. O ensaio é, deste modo, um gesto tanto fragmentador como metamorfoseador.

Deste modo, tanto Helder como Godard colocam em relevo uma certa indiscernibilidade das categorias. Queremos dizer que o intervalo e a intersecção não anulam nenhum dos pólos, apenas os fazem comunicar: nós percebemos ambos, só não apreendemos onde um começa e termina o outro. Esta indiscernibilidade, que é também

um gesto híbrido, torna-se mais clara exactamente quando pensamos o tempo nas duas obras. Consequentemente, observámos um tempo no cristal (Deleuze, 2009): vemos as várias faces do cristal – passado-presente-futuro – mas não as conseguimos indentificar por si, elas estão sempre em relação, em devir e em metamorfose.

Em função das ideias de hibridismo, de fronteira, de experimentação, e também destas ideias de tempo e de tempo no cristal, começámos a perceber como só a partir do estilhaçamento podemos pensar a imagem em si: o seu aparecer, o seu desenho, e também as suas relações com outras imagens na montagem.

Tanto na poesia de Helder, como no cinema de Godard, observámos dois modos de pensar as imagens em si, as imagens que aparecem, que estão de facto lá, e as imagens produzidas pela montagem: a terceira imagem. Percebemos, então, que é precisamente na metáfora que encontramos essa ligação mais precisa entre as imagens de Helder e de Godard. E, também, como estas imagens se podem ligar através de uma evidenciação do tempo que partilham, pelo que pudemos pensá-las em relação com a imagem-tempo deleuziana, enquanto imagens que tornam, que mostram, “o tempo e o pensamento sensíveis” (Deleuze, 2009).

A metáfora dá, assim, lugar a uma proliferação de imagens, a uma proliferação de visões, e aos choques que se dão entre todas elas. O que os dois autores valorizam é precisamente a *mostração* que a montagem provoca, já não o encadeamento, mas a diferenciação: mostrar cada imagem em si e também as relações em que elas entram.

Num último momento, observámos como os limites de que fomos falando nos dois autores encontram um limite último: o visível e o ilegível – *estar entre o visível e o invisível, o legível e o ilegível*. Percebemos, então, o impulso cinematográfico em Helder como um tornar visível o que não o é, e o impulso poético em Godard de tornar invisível o que de si é visível. Em Helder, observámos por um lado, a criação de imagens não conceptualizáveis, imagens que não conseguimos propriamente apreender; por outro lado, através da montagem, da relação entre as imagens, vimos a criação de uma terceira imagem que implica uma falência do olhar. Em Godard, observámos a mesma relação: por um lado, a criação da imagem, seja através da iluminação, da criação de sombras, de certos planos, de um desenho da imagem que nos impossibilita de a ver claramente; por outro lado, a terceira imagem – a relação de duas imagens que produz uma que não está lá –, cria-se nesse caminho para o invisível – a montagem, segundo Godard, do visível para o invisível. Observámos, desta forma, uma tensão constante entre o visível e o invisível nas imagens e na montagem dos dois autores, mas

também entre legível e ilegível. Em Helder, vimos como as imagens não conceptualizáveis e a indiscernibilidade da montagem entram no campo do ilegível, suspendem os sentidos do mundo. E em Godard, observámos que o estilhaçamento da narrativa, também a indiscernibilidade da montagem nos levam a esse ilegível, tal como uma certa sabotagem da imagem, não nos permitindo lê-la totalmente.

As imagens de ambos os autores não deixam nunca de ser visíveis, não deixam de ser plásticas, mas são sempre enigmáticas, e teremos sempre de aceitar essa evidência enigmática (Gusmão, 2002). Precisamente por falarmos do enigmatismo das imagens voltamos ao cristal, e à ideia de uma poética ou um cinema visionários: porque o visionário vê e lê o impossível.

Em último lugar, pensámos como todas as características que fomos vendo nos levam a uma materialidade da obra, principalmente a uma materialidade da palavra e da imagem, como estas são visíveis tanto nos textos de *Photomaton & Vox* como em *Éloge de l'Amour*, através de duas características: a paragem e a repetição (Agamben, 2004). E, ainda, como estas estão precisamente ligadas a um projecto visionário (Rimbaud, 1998).

Em conclusão, podemos afirmar que o impulso cinematográfico presente em *Photomaton & Vox* e o impulso poético presente em *Éloge de l'Amour* nos proporcionam uma outra visão de cada uma das obras dos dois autores. Primeiro, fazem-nos ver a própria fronteira entre as artes em cada uma das obras; depois, fazem-nos olhar para cada obra em si, para a sua espessura. Por último, fazem-nos perceber de que modo as relações que observamos entre *Photomaton & Vox* e *Éloge de l'Amour* apontam para uma imagem sempre a vir, sempre a revelar-se, um contínuo aparecer das imagens, o seu nascimento e a sua morte: imagens que ressuscitam do mundo, no mundo.

BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

Herberto HELDER

- 1977 *Cobra*, Lisboa, & etc.
- 1978 *O Corpo o Luxo a Obra*, Lisboa, & etc.
- 1981 *Poesia Toda 1953-1980*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 1995 *Photomaton & Vox*, 3ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim [1979].
- 1998 “Cinemas”, *Relâmpago*, nº 3, Outubro, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água (pp. 7-8).
- 2004 *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2008 *A Faca Não Corta o Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2009 *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Jean-Luc GODARD

1) Bibliografia

- 1985a *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1 (1950-1984)*, Paris, Cahiers du Cinéma [1968].
- 1998 *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 (1984-1998)*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- 2001a *Éloge de l’Amour. Phrases (sorties d’un film)*, Paris, P.O.L.
- 2006 *Histoire(s) du Cinéma*, Paris, Gallimard – Gaumont [1a “toutes les histoires”, 1b “une histoire seule”; 2a “seul le cinéma”, 2b “fatale beauté”; 3a “la monnaie de l’absolu”, 3b “une vague nouvelle”; 4a “le contrôle de l’univers”, 4b “les signes parmi nous”; 1998].

2) Filmografia (realização)

- 1964 *Bande à Part*, França, Anouchka Films/ Orsay Film, 95 min., 35 mm.
- 1967 *La Chinoise*, França, Anouchka Films/ Les Productions de la Guéville/ Athos Films/ Parc Films/ Simar Films, 96 min., 35 mm.
- 1967 *Week-End*, França e Itália, Films Copernic/ Ascot Cineräid, 95 min., 35 mm.

- 1972 *Tou Va Bien*, co-realização: Jean-Pierre Gorin, França e Itália, Anouchka Films/ Vicco-Films/ Empire-Film, 95 min., 35 mm.
- 1982 *Passion*, França e Suíça, Sara Films/ Sonimage/ Films A2/ Filme et Video Productions SA, SSR, 87 min., 35 mm.
- 1985b *Je Vous Salue, Marie*, França, Suíça e Reino Unido, Pégase Films/ SSR/ J.L.G. Films/ Sara Films/ Channel 4, 72 min., 35 mm.
- 1989-1998 *Histoire(s) du Cinéma*, França, Gaumont/ Périphéria, 214 min., video [1a “toutes les histoires”, 1b “une histoire seule”; 2a “seul le cinéma”, 2b “fatale beauté”; 3a “la monnaie de l’absolu”, 3b “une vague nouvelle”; 4a “le contrôle de l’univers”, 4b “les signes parmi nous” ; 1998], [ed. ut.: *História(s) do Cinema*, Lisboa, Midas Filmes/ Fnac, 2007].
- 1993 *Hélas Pour Moi*, França e Suíça, Les Films Alain Sarde/ Canal Plus/ Vega Films/ Périphéria, Télévision Suisse Romande, 84 min., 35 mm.
- 1995 *JLG/JLG: Autoportrait de Décembre*, França, Périphéria/ Gaumont, 62 min., 35 mm.
- 2001b *Éloge de l’Amour*, França e Suíça, Avventura Films/ Periphéria/ Arte France Cinema/ Vega Film/ DFI/ TSR /Canal Plus, 98 min., 35 mm e video [ed. ut.: *Elogio do Amor*, Lisboa, Atalanta Filmes/ Fnac, 2007].
- 2004 *Notre Musique*, França e Suíça, Les Films Alain Sarde/ Périphéria/ France 3 Cinéma/ Canal Plus/ TSR/ Vega Film, 80 min., 35 mm.

Bibliografia Passiva

Herberto Helder

DIOGO, Américo António Lindeza

1990 *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*, Coimbra, Almedina.

EIRAS, Pedro

2005 *Esquecer Fausto*, Porto, Campo das Letras.

2007 *A Lenta Volúpia de Cair. Ensaios sobre Poesia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

FREITAS, Manuel de

2001 *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*, Lisboa, & etc.

GUSMÃO, Manuel

2002 “Posfácio: Herberto Helder ou «A Estrela Plenária»” in Helder, Herberto, *Le Poème Continu. Somme Anthologique*, Paris, Institut Camões/ Chandeigne (pp. 371-389).

JÚDICE, Nuno

1992 *O Processo Poético*, Lisboa, IN/CM.

LOPES, Silvina Rodrigues

1990 “A Imagem Ardente, Leitura de *Última Ciência*, de Herberto Helder”, *A Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, IN/CM.

2003a *A Inocência do Devir*, Lisboa, Vendaval.

MAFFEI, Luis

2007 *Do Mundo de Herberto Helder*, Rio de Janeiro, dissertação para doutoramento apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (policopiada).

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

1989 “Herberto Helder”, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Editorial Presença (pp. 125-136).

MARTELO, Rosa Maria

2001 “Corpo, Velocidade e Dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)”, *Cadernos de Literatura Comparada*, 3/4, Granito (pp. 42-58).

2006 “«Os Poetas Futuros com Máquinas de Filmar nas Mãos»: Relações entre Poesia e Cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão”, *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, VII, 2005, Pisa – Roma, Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, (pp. 48-62).

2007 *Vidro do Mesmo Vidro*, Porto, Campo das Letras.

MARTINS, Manuel Frias

1983 *Herberto Helder: Um Silêncio de Bronze*, Lisboa, Livros Horizonte.

PIMENTEL, Diana

2007 *Ver a Voz, Ler o Rosto: Uma Polaróide de Herberto Helder*, Porto, Campo das Letras.

Jean-Luc Godard

BERGALA, Alain

1999 *Nul Mieux que Godard*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma.

GODARD, Jean-Luc, ISHAGHPOUR, Youssef

2000 *Archéologie du Cinéma et Mémoire du Siècle. Dialogue*, Tours, Farrago.

GUIMARÃES, César

2004 “*Elogio do Amor* : Entre o Romanesco e o Ensaio”, *Cinemais*, n.º 37, Rio de Janeiro, Editorial Cinemais (pp. 78-95).

LAPLANTINE, François, NOUSS, Alexis

2001 “Jean-Luc Godard”, *Métissages*, Paris, Pauvert.

MANDELBAUM, Jacques

2008 *Jean-Luc Godard*, Lisboa, Público [2007].

PRÉDAL, René (coord.)

2003 *CinémAction*, “Où en est le God-Art?”, n.º 109, Paris, Éditions Corlet.

RICCIARDI, Alessia

2001 “Cinema Regained: Godard between Proust and Benjamin” in *Modernism / Modernity*, Vol. 8, The Johns Hopkins University Press (pp. 643-661).

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire

2006 “La «pensée du dehors» dans *L’Image Temps* (Deleuze et Blanchot)”, *CiNéMAS*, vol. 16, n.º 2-3, Montréal (pp. 12-31).

TEMPLE, Michael, WILLIAMS, James S., WITT, Michael (ed.)

2004 *For Ever Godard*, London, Black Dog Publishing.

SOFAIR, Michael

2004 “Review”, *Film Quarterly*, vol. 58, n.º 2, University Press of California (pp. 36-44).

Bibliografia Geral

AGAMBEN, Giorgio

1999 *Ideia da Prosa*, Lisboa, Cotovia [*Idea della Prosa*, 1985]

2004 *Image et Mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer [1998].

2006 *Profanações*, Cotovia, Lisboa [*Profanazioni*, 2005].

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel

2005 *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedia [1967].

ALBERÀ François (org.)

1998 *Los Formalistas Rusos y el Cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica [*Les Formaliste Russes et le Cinéma*, 1996].

ARTAUD, Antonin

2004 “La Coquille et le Clergyman et Autres Écrits sur Cinéma”, *Ouvres*, Paris, Gallimard (pp. 247-258) [1926-1928].

2006 *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Fenda [*Le Théâtre et son Double*, 1938].

AUMONT, Jacques

1999 *Amnésies: Fictions du cinéma d’après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L.

2009 *A Imagem*, Lisboa, Texto & Grafias [*L’Image*, 2005 (2ª ed.)].

BARTHES, Roland

1984 “O Terceiro Sentido. Notas de Pesquisa sobre Alguns Fragmentos de S. M. Eisenstein”, *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70 [*L’Obvie et L’Obtus*, 1982].

1976 “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” in AA. VV., *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Editora Vozes (pp. 19-60) [“Introduction à analyse structurale des récits”, 1966].

BAUDELAIRE, Charles

2007 *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, Lisboa, Relógio d’água [*Le Spleen de Paris (Petits poèmes en Prose)*, 1869].

BELLOUR, Raymond

1990 *L’Entre-Images: Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence.

BENJAMIN, Walter

1992 *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água.

BERGSON, Henri

2001 *A Evolução Criadora*, Lisboa, Edições 70 [*L’Evolution Créatrice*, 1907].

1999 *Matéria e Memória*, São Paulo, Martins Fontes [*Matière et Mémoire*, 1896].

BLANCHOT, Maurice

1988 *L’Espace Littéraire*, Paris, Gallimard [1955].

2004 *L’Entretien Infini*, Paris, Gallimard [1969].

BLASING, Mutlu Konuk

2007 “Introduction”, *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*, New Jersey, Princeton University Press (pp. 1-24).

BLOOM, Harold

1969 “The Visionary Cinema of Romantic Poetry”, in Alvin Rosenfeld, Ernest D. Costa et al. (ed.), *Essays for S. Forster Damon*, Providence, Brown Up, (pp.18-35).

BRESSON, Robert

2003 *Notas sobre o Cinematógrafo*, Porto, Porto Editora [*Notes sur le Cinématographe*, 1975].

BROGAN, T. V. F., PREMINGER, Alex (ed.)

1993 *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, New Jersey, Princeton University Press.

CALABRESE, Omar

1988 *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70 [*L'Etá Neobarroca*, 1987].

CARROLL, Noël

2001 *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press [1996].

CORDEIRO, Edmundo

2007 *Géneros Cinematográficos*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

DELEUZE, Gilles

1999 *L'Image-Mouvement. Cinema 1*, Paris, Éditions de Minuit [1983].

2007 *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit [1990].

2009 *L'Image-Temps. Cinema 2*, Paris, Éditions de Minuit [1985].

DERRIDA, Jacques,

s.d. *Margens da Filosofia*, Coimbra, Rés Editora [*Marges – De La Philosophie*, 1972].

DESSONS, Gérard

2002 “Le négatif de la prose” in Jean-Nicolas Illouz, Jacques Neefs (dir.), *Crise de Prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes (pp. 123-134).

DIDI-HUBERMAN, Georges

2005 *Gestes d’Air et de Pierre*, Paris, Éditions de Minuit.

2009 *Quand les Images Prennent Position: L’œil de l’Histoire* (tome I), Paris, Éditions de Minuit.

EISENSTEIN, Sergei

1961 *Reflexões de um Cineasta*, Lisboa, Arcádia [1932-1948].

1977 *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, Harcourt [1923-1948; 1949 (1ª ed.)].

GENETTE, GÉRARD

2004 *Fiction et Diction: précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil [1979, 1991].

GOLDSTEIN, Laurence

1995 *The American Poets at the Movies. A Critical History*, Michigan, The University Press of Michigan.

GOODMAN, Nelson

1979 “Metaphor as Moonlight”, *Critical Inquiry*, vol. 6, n.º 1, The University of Chicago Press (pp. 125-130).

1981 “Routes of Reference”, *Critical Inquiry*, vol. 8, n.º 1, The University of Chicago Press (pp. 121-132).

2006 *Linguagens da Arte*, Lisboa, Gradiva [*Languages of Art*, 1976 (2ª ed.), 1968 (1ª ed.)].

GRILO, João Mário

2007 *As Lições de Filmologia. Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri.

GROUPE μ

1982 *Rhétorique Générale*, Paris, Éditions du Seuil [1970].

GUMBRECHT, Hans Ulrich

1998 “Cascatas de Modernidade”, *Modernização dos Sentidos*, São Paulo, Editora 34 (pp. 9-32).

HASSAN, Ihab

1982 *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2ª edição, Madison, The University of Wisconsin Press [1971].

HUTCHEON, Linda

1989 *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70 [*A Theory of Parody*, 1985].

HUYSEN, Andreas

1984 “Mapping the Postmodern”, *New German Critique*, n.º 33, New German Critique (pp. 5-52).

LACOU-BABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc (org.)

1978 *L’Absolu Littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.

LOPES, Silvina Rodrigues

2003b *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval.

LOURENÇO, Eduardo

s.d. *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água [1974].

MARTINS, Fernando Cabral (coord.)

2008 *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo*, Lisboa, Caminho.

MERLEAU-PONTY, Maurice

2006 *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega [*L’Oeil et l’Esprit*, 1961].

MORIER, Henri

1975 “Image”, *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France [1961] (pp. 523-527).

NANCY, Jean-Luc

2000 *Corpus*, Lisboa, Vega [*Corpus*, 1992].

2003 *Au Fond des Images*, Paris, Galilée.

2005 *Resistência da Poesia*, Lisboa, Vendaval [*Résistance de la Poésie*, 1997].

OWENS, Craig

1992 *Beyond Recognition*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press.

PASOLINI, Pier Paolo

1982 *Empirismo Herege*, Lisboa, Assírio & Alvim [*Empirismo Eretico*, 1972].

PINEL, Vincent

2008 *Dictionnaire Technique du Cinéma*, Paris, Armand Colin.

RANCIÈRE, Jacques

2003 *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique Éditions.

2006 “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, trad. de Mônica Costa Netto, in <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato> [consultado em 03-02-2009].

RIBEIRO, António Sousa

2005 “A Retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira” in *Globalização – Fatalidade ou Utopia*, Boaventura de Sousa Santos (org.), Porto, Afrontamento (pp. 463-484).

RIMBAUD, Arthur

1995 *Cartas do Visionário mais Nove Poemas*, Coimbra, Fora do texto.

1998 *Les Lettres du Voyant*, Daniel Leuwers (ed.), Paris, Ellipses.

SANDRAS, Michel

2002 “Le poème en prose: une fiction critique?” in Jean-Nicolas Illouz, Jacques Neefs (dir.), *Crise de Prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes (pp. 89-101).

SAUVAGNARGUES, Anne

2007 “L’Image: Deleuze, Bergson et le Cinéma” in Alexander Schnell (dir.), *L’image*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin (pp. 159-176).

SCHAEFFER, Jean-Marie

1989 *Qu’est-ce qu’un Genre Littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil.

WHITTOCK, Trevor

1990 *Metaphor and Film*, Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge.

Filmografia Geral

ANTONIONI, Michelangelo (realização)

1975 *Professioni: Reporter*, Itália, Espanha, França e E.U.A., Compagnia Cinematografica Champion/ CIPI Cinematografica S. A./ Les Films Concordia, 126 min, 35 mm.

CÉSAR MONTEIRO, João

2000 *Branca de Neve*, Portugal, Madragoa Filmes, RTP, ICAM, 75 min, 35 mm.