

“qualquer poema é um filme”, qualquer filme é um poema
metáfora e aparição – a terceira imagem em Herberto Helder e Jean-Luc Godard¹

Rita Novas Miranda

Universidade do Porto

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. Pretendemos, 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 tal como pode ser deduzida do confronto dos modos como ambos estabelecem essa aproximação.

A nossa reflexão partiu de duas obras em particular, de *Photomaton & Vox* [1979], de Herberto Helder, e de *Éloge de l'Amour* [2001], de Jean-Luc Godard². Procuraremos aprofundar esse território partilhado³, dedicando-nos a pensar a forma como Helder e Godard valorizam a imagem e a montagem na sua mútua implicação.

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, entendimentos 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 concepção 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 em toda a sua obra e neste filme em particular –, 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 radical⁴. 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.

Nestas duas afirmações, e na relação entre elas, podemos ver 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 este desejo existe e é trabalhado enquanto gesto que nunca se fecha⁵, 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, fazendo com que estas duas dimensões sejam indissociáveis, imanentes, 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 acentree (...). 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 noção de 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 relacionável com a sua ausência de “intencionalidade”, enquanto uma imagem *acentrada*.

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, 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 inextrincavelmente ligados enquanto forças criativas na obra de Helder⁶ – 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 convocar também 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 ressurecta. 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 bíblicos⁷. 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 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, de quem nunca sabemos o nome⁸, cita também a Bíblia: “le ciel et la terre passeront, mes paroles ne passeront pas” [01: 22: 21]. *Éloge de l’Amour* é um filme sobre o aparecimento das imagens, não só sobre as próprias imagens e a montagem enquanto processos cinematográficos – essa dimensão primeira da arte enquanto ensaio que sugerimos atrás –, mas também ao nível da criação. A criação de imagens, da História ou das histórias de cada uma das personagens, especialmente das imagens da memória e, mais importante, a impossibilidade de nitidez, concretude, que delas advém. Godard acentua esta dimensão também no filme *Notre Musique* [2004], quando aparece (ele próprio) a dar uma conferência sobre “le texte et l’image”, explicando esta polaridade com dois processos cinematográficos: campo e contra-campo. Contudo, o que Godard intenciona filmar é o que se passa *entre* campo e contra-campo:

En 1938, Heisenberg et Borg se promènent à la campagne au Danemark (...). Ils arrivent au château d’Elsinor, le savant allemand dit “Oh la la ce château n’a rien

d’extraordinaire”. Le physicien danois répond “Oui, mais si vous dites le château d’Hamlet, alors il devient extraordinaire”.

Elsinor, le réel.

Hamlet, l’imaginaire.

Champ et contre-champ.

Imaginaire, certitude.

Réel, incertitude.

Le principe du cinéma, aller à la lumière et la diriger sur notre nuit. Notre Musique. [00: 47: 34]

Queremos acentuar que é através desta polaridade que nascem as imagens de Godard. Neste encontro das História(s) com as histórias, no que acontece *entre* as imagens (do real e do imaginário, da certeza e da incerteza), encontraremos 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:

[1]e *distinct*, selon l’étymologie, 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 *distraktion* 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)⁹.

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...” (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: “[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 XIX¹⁰. No ensaio “The Cinematographic Principle and the Ideogram”, de 1929, Eisenstein explora a presença do princípio da montagem na cultura japonesa partindo do ideograma¹¹, mostrando que aquela 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, corresponds 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”¹², dando também vários exemplos do processo de montagem noutras artes, aproxima-se da metáfora poética através de uma 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 experimntador* 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” – 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

eisensteiniana¹³, 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, esta terceira imagem pode ser identificada com o terceiro termo 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)¹⁴

A associação entre a metáfora literária e a metáfora cinematográfica nem sempre foi bem aceite. Falar de 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” (Whitlock 1990: 20). De facto, notemos claramente que falamos de duas imagens muito distintas. A imagem poética é uma imagem verbal, que apela ao sentido da visão, é uma imagem plástica¹⁵, que só se dá no discurso, podendo tomar a forma de diferentes figuras retóricas¹⁶; 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 dispensar¹⁷. 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). 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, não deixamos de pensar o que aparece 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 – “lisible autant que visible” (Deleuze 2009: 34) –, estabelece relações em si própria e com as outras imagens que deixam de ser do domínio do literal porque criam outras, terceiras.

Observemos ainda que mesmo Gilles Deleuze defende que não há metáfora no cinema – aliás muitas vezes foi analisada a recusa da metáfora por Deleuze a vários níveis¹⁸ –, e nega-a em especial no cinema de Godard¹⁹. Deleuze recusa as abordagens do cinema que têm como paradigma as estruturas linguísticas e que fazem equivaler à imagem um enunciado, dizendo que, ao analisar-se o cinema dessa forma, é-lhe retirada a sua principal característica: o movimento, o devir.²⁰ 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)²¹

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 –, pois é na 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 de 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, ou o seu exemplo ser o próprio poema, constituindo uma dupla relação.

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” (*ibidem*: 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 1988: 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 emergja 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...” (*ibidem*: 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 Godard²², 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: o photomaton é a máquina (máquina de imagens), 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 et 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” (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...” (*ibidem*: 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*²³. A mesma 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 *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...” (1995: 150). O tempo crónico, e não cronológico, 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”, “translacção”, “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”²⁴:

[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”²⁵, 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 víssemos 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 sobrepõem 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 dicionários de várias línguas – a conferência passa-se na “Maison du Dictionnaire” –, em contemplação, 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...” (1995: 149). O “vai-e-vem entre a fala e a imagem” é uma característica tanto presente em Godard como em Helder. Ainda que, neste caso, não possamos estabelecer uma relação clara, dado que a imagem em Helder é sempre verbal, podemos perceber como esta relação (tensão) 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 –, 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” (*ibidem*: 87), observamos a aliteração do [m] e do [s], que criam um ritmo próprio. O título do livro de que nos ocupamos integra precisamente 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 nos é apresentado:

[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 imagens²⁶ trabalhar a linguagem. O poema “(filme)” acentua em si 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 type de leur rapport, un

rapport d'incommensurabilité 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 se ler a imagem para além de a ver: “(...) l'image entière doit être «due» 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)²⁷.

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 metáfora²⁸. O que a metáfora estabelece em primeiro lugar é uma relação, muitas vezes uma tensão – na sua etimologia encontra-se a ideia de transporte²⁹, 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: “[I]’image-cristal reçoit ainsi le principe que la fonde: relancer sans cesse l’échange dissymétrique, inégal et sans équivalent...” (Deleuze 2009: 105).

Em suma, “*qualquer poema é um filme*”, *qualquer filme é um poema* acentua a importação que Herberto Helder faz do cinema para a poesia e a importação que Jean-Luc Godard faz da poesia para o cinema. Esta importação tem sempre em conta as especificidades da obra em si: 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.

Os dois autores trabalham a imagem em si mesma: 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. 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 que elas engendram.

Bibliografia

Aristóteles (2000), *Poética*, trad. de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM.

Artaud, Antonin (2004), “La Coquille et le Clergyman et Autres Écrits sur Cinéma”, in *Ouvres*, Paris, Gallimard, 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.

Blanchot, Maurice (1988), *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard [1955].

-- (2004), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard [1969].

Brogan, T. V. F., e Preminger, Alex (ed.) (1993), *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, New Jersey, Princeton University Press.

Deleuze, Gilles (1999), *L'Image-Mouvement. Cinema I*, Paris, Éditions de Minuit [1983].

Rita Novas Miranda (2011), “*qualquer poema é um filme, qualquer filme é um poema. Metáfora e aparição – a terceira imagem de Herberto Helder e Jean-Luc Godard*”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

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

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.)].

Godard, Jean-Luc (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)*, Paris, Cahiers du Cinéma.

--/ Ishaghpour, Youssef (2000), *Archéologie du Cinéma et Mémoire du Siècle. Dialogue*, Tours, Farrago.

-- (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].

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

Groupe μ (1982), *Rhétorique Générale*, Paris, Éditions du Seuil [1970].

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

Helder, Herberto (1977), *Cobra*, Lisboa, & etc.

-- (1995), *Photomaton & Vox*, 3ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim [1979].

-- (1998), “Cinemas”, *Relâmpago*, n.º 3/ Outubro, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água, 7-8.

-- (2009), *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Lopes, Silvina Rodrigues (2003a), *A Inocência do Devir*, Lisboa, Vendaval.

-- (2003b), *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval.

Rita Novas Miranda (2011), “*qualquer poema é um filme, qualquer filme é um poema*. Metáfora e aparição – a terceira imagem de Herberto Helder e Jean-Luc Godard”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Martelo, Rosa Maria (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, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 48-62.

Nancy, Jean-Luc (2003), *Au Fond des Images*, Paris, Galilée.

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

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

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

Whittock, Trevor (1990), *Metaphor and Film*, Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge.

Filmografia

Godard, Jean-Luc (realização) (1989-1998), *Histoire(s) du Cinéma*, França, Gaumont/ Périphéria, 214 min, video [ed. ut.: *História(s) do Cinema*, Midas Filmes/ Fnac, Lisboa, 2007].

-- (realização) (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].

-- (realização) (2004), *Notre Musique*. França e Suíça. Les Films Alain Sarde/ Périphéria/ France 3 Cinéma/ Canal Plus/ TSR/ Vega Film, 80 min, 35 mm [ed. ut.: *A Nossa Música*, Lisboa, Atalanta Filmes, 2004]

Monteiro, João César (realização) (2000), *Branca de Neve*, Portugal, Madragoa Filmes/ RTP/ ICAM, 75 min, 35 mm.

NOTAS

¹ O presente ensaio foi primeiro parte integrante da dissertação de mestrado *Percursos da Imagem: relações entre a imagem poética e a imagem cinematográfica em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2009), que pode ser consultada em <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/20402/2/mestritamirandapercursos000085460.pdf>.

² Apenas nos debruçámos sobre 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, mantivemos sempre uma perspectiva de *Photomaton & Vox* enquanto livro, pelo que fizemos também referência a outros textos sempre que o considerámos pertinente, tal como a outras obras de Helder. Do mesmo modo, tivemos sempre presentes outros filmes de Godard, significativos para a nossa reflexão.

³ No primeiro capítulo da nossa dissertação – “Hibridismos, Tensões, Metamorfoses” – pensámos esta aproximação a vários níveis. Percebemos que Herberto Helder e Jean-Luc Godard manifestam o mesmo interesse pelo trabalho na fronteira e por um hibridismo gerado na própria criação que engendra estruturas fragmentadas e que se metamorfoseiam em si mesmas. O hibridismo é um gesto interior a estas obras, apresenta-se como uma condição da obra em si, por ela criada e exigida. Enquanto gesto *da* e *na* criação, o hibridismo leva a uma experimentação constante nos dois autores, um estilhaçamento das estruturas, e um contínuo trabalhar na fronteira: interessa-lhes perceber a tensão que se estabelece na fronteira, a sua elasticidade, também para a transgredir (sempre). Esta tensão no *entre*, percebemo-la primeiro a nível dos géneros, nas fronteiras entre os vários géneros presentes em *Photomaton & Vox* e em *Éloge de l'Amour*, e, também, na forma 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 assim uma forma de experimentar o pensamento. A arte incorpora o ensaio enquanto forma, porque ela tem a forma do ensaio enquanto experimentação.

⁴ 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.

⁵ Este gesto é similar ao gesto do ensaio. O ensaio não é aqui equacionado enquanto forma explicativa, que visa ensinar ou transmitir conhecimentos em sentido geral, do domínio do discurso lógico e teleológico, mas antes encarado como gesto de experimentação, pensamento experimental, pensamento que se *experimenta*, se *ensaia*. Tanto Helder como Godard *ensaiam* um “impulso de aventura não sistemático” (*cf.* Lopes 2003b: 165-167), 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.

⁶ 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, de dissiminação, desordenadora e criadora de realidades, que Artaud teoriza (cf. Artaud 2006: 19, 28-29, 31).

⁷ Lembramo-nos imediatamente dos filmes *Je Vous Salue Marie* [1985] e *Hélas pour Moi* [1993].

⁸ Contudo, há um momento na segunda parte do filme, num diálogo entre o avô desta personagem e Edgar, em que se fala de uma Berthe, e tudo aponta para que seja este 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).

⁹ Quando falamos em lado sagrado ou mágico das imagens, não o relacionamos com qualquer misticismo. Esta característica das imagens não invalida o seu lado concreto, terreno, apenas acentua a forma como estas se relacionam, com os seus movimentos, com o seu aparecer. O que nos interessa é precisamente o plano de aparição, o plano em que a imagem já não se relaciona nem com o sujeito nem com o objecto, mesmo quando esta funciona como imagem do espelho ou do duplo, porque mesmo aqui ela já não é a imagem reflectida ou duplicada, mas sim o momento em que aparece no espelho ou em duplo: a sua própria revelação que é sem eixo.

¹⁰ “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).

¹¹ No mesmo ensaio, Eisenstein explora também o princípio da montagem 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 Tolstoi 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).

¹² Cf. nota 10.

¹³ 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).

¹⁴ Sublinhados nossos.

¹⁵ A plasticidade das imagens em Herberto Helder incorpora vários problemas, todavia este aspecto não será aqui devidamente desenvolvido.

¹⁶ A “imagem poética” pode ter vários significados, entre eles o de símbolo, como podemos ver na definição da *The New Princeton Enciclopedia of Poetry and Poetics*: “[a] poetic image is, variously, a metaphor, simile, or figure of speech (q.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).

¹⁷ 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 (em alguns momentos o ecrã transforma-se em intenso azul, o que é outra forma de utilização do ecrã negro e/ou branco), só se ouvindo os sons, os diálogos. 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.

¹⁸ 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 [*Qu'est-ce que la philosophie?*], 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).

¹⁹ “(...) l’usine est une prison, l’école est une prison littéralement 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 (...) littéralement 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).

²⁰ “(...) 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).

²¹ Sublinhados nossos.

²² “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).

²³ Helder tem um livro com este mesmo título: *Flash* [1980].

²⁴ 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.

²⁵ O gesto do ensaio é este mesmo: a evidenciação de um tempo e pensamento sensíveis, a experimentação como acto de mostrar, tornar sensível.

²⁶ O título “(*filme*)” implica precisamente ver as imagens de um “filme” ou observar as imagens como se víssemos um filme.

²⁷ 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.

²⁸ “(...) metaphor is a matter of function rather than of application” (Goodman 1979: 127).

²⁹ 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).