

MODOS DE VER, MODOS DE ESCREVER
Da imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard

Título: Modos de ver, modos de escrever. Da imagem e da escrita em Herberto Helder e em
Jean-Luc Godard

Autora: Rita Novas Miranda

Capa: Departamento gráfico | Edições Afrontamento

Fotografia da capa: Mathilde Ferreira Neves, a partir de uma imagem do filme *Nouvelle
Vague*, de Jean-Luc Godard

Edição: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento

Concepção Gráfica: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento

N.º de edição: 1910

Colecção: Estudos da Literatura Comparada, 22

ISBN: 978-972-36-1690-3

Depósito Legal: 448857/18

Execução gráfica: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

© Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

Esta publicação foi desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através
da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico
“UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Fatores de Competitividade
– COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.

Edições Afrontamento, Lda.

Rua Costa Cabral, 859, 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt

comercial@edicoesafrontamento.pt

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

www.ilcml.com

Modos de ver, modos de escrever

Da imagem e da escrita em
Herberto Helder e em Jean-Luc Godard

RITA NOVAS MIRANDA



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

 Edições
Afrontamento

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
INSTITUTO DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

UID/ELT/00500/2013

**COMPETE
2020**

**PORTUGAL
2020**



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional



**GOVERNO DE
PORTUGAL**

POCI-01-0145-FEDER-007339

Para a E.

Índice

<i>A paisagem é um ponto de vista</i>	13
1. De uma certa cegueira	21
1.1. Ver o tempo (prolegómenos).....	22
<i>Photomaton & vox, Passion, Je vous salue, Marie, Os Brancos arquipélagos, JLG/JLG.</i> <i>Autoportrait de décembre</i>	
1.2. Sublime visão	50
<i>Lugar, Scénario du film «Passion», Passion, O Corpo o luxo a obra</i>	
1.3. Iluminações e visionarismo.....	68
<i>Photomaton & vox, Passion, Je vous salue, Marie</i>	
2. Como ver	91
2.1. Oscilações: ver, dizer, ler, crer	92
<i>Photomaton & vox, A Plenos pulmões, Passion, Je vous salue, Marie</i>	
2.2. Para uma ideia de poesia, para uma ideia de cinema	110
<i>Antropofágias, Photomaton & vox, JLG/JLG. Autoportrait de décembre, JLG/JLG. Phrases, Passion,</i> <i>Scénario du film «Passion»</i>	
2.3. Como ver um poema.....	131
<i>Antropofágias, Photomaton & vox, Nouvelle vague</i>	
2.4. Como ver um filme.....	161
<i>Hélas pour moi, «(memória, montagem)», Histoire(s) du cinéma</i>	
3. Ver como	189
3.1. Ver sempre o poema como uma paisagem.....	190
<i>Nouvelle vague, Cobra (Etc., Exemplos)</i>	
3.2. <i>Que chaque œil négocie pour lui-même</i> ou da escrita no ecrã.....	219
<i>Histoire(s) du cinéma, Nouvelle vague, Hélas pour moi, Photomaton & vox</i>	

Acta est fabula ou Tudo parece ter outra vez começado.....	253
«La Paroisse morte», «Cinemas»	
Biblio-Filmo-Grafias.....	267
Herberto Helder	267
Jean-Luc Godard	270
Sobre Herberto Helder.....	276
Sobre Jean-Luc Godard.....	279
Bibliografia geral.....	283
Filmografia geral	304
Imagens	307

Modos de ver, modos de escrever é uma versão revista, com o objetivo de proporcionar uma leitura mais leve, da tese de doutoramento, orientada por Rosa Maria Martelo – com acolhimento do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia –, que apresentei à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em Janeiro de 2016.

Tenho a agradecer, muito especialmente, a Rosa Maria Martelo. Estou profundamente grata, ainda e sempre, aos meus pais, José e Elsa, à minha irmã Marta, à nossa família próxima e alargada, à Emília Pinto de Almeida e ao Cyrille Habert. Gostaria ainda de agradecer a Amândio Reis, Ana Luísa Martins, Ana Paula Coutinho Mendes, Catarina Barros, Claudine Habert, Diana Pimentel, Elisabete Fragoso, Elisabete Marques, Emilie Brichard, Fernando Guerreiro, Filipe Pinto, Jaime Vogado, João Pedro Cachopo, João Pedro da Costa, Joanna Gomes, José Bértolo, Luís Guerra, Lurdes Gonçalves, Marc Cerisuelo, Marcelo Felix, Maria Coutinho, Mário Novas, Mathilde Ferreira Neves, Maria Virgínia, Pedro Eiras, Sandra Piri, Silvina Rodrigues Lopes, Vânia Silva. A todos os que não mencionei, mas que, de uma forma ou de outra, entre amizade e trabalho, me acompanharam na escrita deste livro, expresso aqui a minha gratidão.

Todas as citações de autores estrangeiros que não têm tradução em português foram por mim traduzidas. Dada a eminente relação de Jean-Luc Godard com a linguagem e os permanentes jogos de palavras que utiliza, decidiu-se, quando se trata de poemas ou de filmes, manter o original seguido da tradução, e o mesmo acontece pontualmente para outros autores sempre que tal tenha parecido indispensável.

Tout film est un palimpseste.

Serge Daney

Faça-se o que se fizer, pensamo-nos sempre como alguém que vê. Julgo que o homem apenas sonha para não deixar de ver. Poderia bem acontecer que, um belo dia, a luz interior irradiasse para fora de nós próprios, de forma que não tivéssemos necessidade de nenhuma outra.

Goethe

com conforme consoante contra.

GTN

A paisagem é um ponto de vista

Herberto Helder (1930-2015) e Jean-Luc Godard (n. 1930) são dois autores que, em expressões artísticas diferentes, criaram um profícuo espaço de partilhas, contaminações e transferências *entre* as artes. Nas obras dos dois autores, interessar-nos-á o percurso que este *entre* implica nas relações entre poema e filme, poesia e cinema, poético e cinematográfico, e, sobretudo, na articulação das duas questões que são transversais às precedentes, que as incorporam e as excedem, a imagem e a escrita. Partimos, assim, da ideia de que Helder e Godard confirmam, de formas diferentes, a intuição oitocentista de Charles Baudelaire, que antecipava já a mútua contaminação das artes. Este sentido de importação, contágio e afetação transdiscursivos e *transmateriais* traduz-se, nos dois autores, numa extraordinária fonte de renovação estética e de criatividade artística.

Quase não seria necessário escrevê-lo, mas é importante sublinhar que Helder, na literatura, e Godard, no cinema, são dois criadores fundamentais da segunda metade do século XX e das primeiras décadas do século XXI. Encontrá-los sob um mesmo título pode causar, a um primeiro momento, uma estranha reação: o que têm em comum um poeta português e um cineasta franco-suíço? A questão não se jogará apenas no *comum*, mas, sobretudo, num campo de relações – diferenças, oposições, contradições aí compreendidas – que nascem a partir do reconhecimento de um território partilhado pelos dois autores. Porquê, então, Herberto Helder e Jean-Luc Godard? A resposta, num primeiro momento, parece-nos simples: nos dois autores encontramos uma reflexão e uma prática artística que inquiram as outras artes, e, muito especialmente, existe, em Helder, uma aproximação ao cinema e ao cinematográfico, e em Godard, uma aproximação à poesia e ao poético. É este paralelismo disjuntivo que estará sempre em causa no nosso trabalho: de que *modo* Helder

trabalha e pensa o cinematográfico, de que *modo* Godard trabalha e pensa o poético, e, conseqüentemente, tratar-se-á também dos cruzamentos engendrados por estas duas perspetivas.

Modos de ver, modos de escrever reflete, então, as duas formas que unem, neste estudo, Helder e Godard. Não se trata somente do filme e do poema, de cinema e de poesia, mas, de forma mais lata, das operações de *ver* e de *escrever*, do estatuto da visão e da escrita, das dinâmicas do visível e do legível, nas duas obras. Neste sentido, o substantivo «modo» é, para nós, premente. Do latim «*modus*», o modo revela a «maneira de» e, poderíamos acrescentar, de ser, estar, fazer, dizer, ver, escrever, mas diz também respeito às ideias de «uso», de «forma», de «meio» ou «via». Os modos, sublinhando o plural, são, em Helder e em Godard, sempre *modos sem modelos*, segundo o título helderiano de *Photomaton & vox* (1979). O plural «modos» evidencia, portanto, a ordem do *fazer*, lembrando a raiz grega *poiesis*: uma atividade e menos o seu produto ou conclusão – *aquele que escreve, aquele que filma* –, ou melhor, a maneira através da qual os *modos* se modificam e se repensam permanentemente tanto numa mesma obra quanto *na obra* (conceito, desde logo, instável nos dois autores), de várias formas de fazer que coexistem, do que está «em vias de», «*en train de se faire*» para lembrar o ecrã negro godardiano em *La Chinoise* [*O Maoista*, 1967]. Repetimos: não o modo, mas os *modos* de ver e de escrever postos em prática nas obras de Helder e de Godard.

Não há, pelo menos que tenhamos identificado, uma referência à obra de Herberto Helder na de Jean-Luc Godard, embora a literatura e o cinema português não estejam ausentes das referências godardianas, em especial, através de Fernando Pessoa e de Manoel de Oliveira. Pelo contrário, há um momento na obra de Helder em que Godard é nomeado: «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 1979: 140). Importa, então, assinalar que não se trata de uma comparação entre poeta e cineasta, entre poema e filme. O presente estudo interroga as obras de Helder e de Godard sobre as mesmas questões ou questões paralelas, esperando manter sempre a integridade da diferença de cada uma das obras e de cada obra consigo mesma. Pretendemos, desta forma, sublinhar a profícua herança do comparatismo, criando um espaço em que dois autores e duas artes possam ser estudados na abertura das relações: «modos de ler, modos de escrever» em Helder, «modos de ler, modos de escrever» em Godard; e pensar, assim, poema e filme, cinema e poesia, em cada um dos autores.

Uma intuição inicial: em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard a ideia mesma de «obra» é permanentemente interrogada. Estamos face a duas obras «intempestivas» – para utilizar o adjetivo cunhado por Nietzsche –, cada uma delas formando uma *espécie de trama*, onde as fronteiras são móveis e dificilmente delimitáveis, onde a «obra» deixa de ser um todo estável, um conjunto de livros e/ou filmes hierarquizável, delimitável. Se toda a obra de Helder é escrita, rigorosamente texto, e se, por outro lado, a obra godardiana se estende por domínios diferentes (filmes, escrita, exposição), em ambos parece existir uma inquietação matriz. Helder é um *reescritor*, as edições aparecem permanentemente reescritas, às vezes aumentadas outras reduzidas, há obras excluídas, há uma circulação de textos e de livros dentro das obras da *obra*. Godard, por seu lado, faz a sua *obra* proliferar entre longas e curtas-metragens de ficção, filmes-ensaio (que mantêm uma relação às vezes intrínseca, outras afastada, com as primeiras), críticas cinematográficas, participações escritas variadas (entrevistas, textos pontuais em eventos ou revistas cinematográficas, um poema no primeiro número da *Trafic*), publicação dos argumentos dos seus filmes, publicação dos filmes em livro, mais propriamente, em poema (*Histoire(s) du cinéma* na coleção «Blanche» da Gallimard, série «Phrases» na P.O.L), CD com a banda-som do filme (*Nouvelle Vague, Histoire(s) du cinéma*), conceção da exposição *Voyage(s) en utopie* no Centre Georges-Pompidou. Contudo, essa intuição primeira ganhou corpo, sobretudo, pela evidenciação de uma espécie de eco nos títulos e subtítulos: em Helder, *Poesia toda, Ou o poema contínuo, A Faca não corta o fogo. Súmula & inédita, Ofício cantante. Poesia completa*, em Godard, as *Histoire(s) du cinéma* [*História(s) do cinema, 1989-1998*], e os seus subtítulos «Toutes les histoires» [«Todas as histórias»], «Une histoire seule» [«Uma história só»], «Seul le cinéma» [«Só o cinema»], «Fatale beauté» [«Fatal beleza»], «La monnaie de l'absolu» [«A moeda do absoluto»], «Une vague nouvelle» [«Uma vaga nova»], «Le contrôle de l'univers» [«O controlo do universo»], «Les signes parmi nous» [«Os signos entre nós»]¹. Nas duas obras, parecia-nos existir uma tensão paralela: o total e o parcial, o todo e o fragmento, o contínuo e a rutura.

Embora esta primeira intuição tenha sido forte, não era mais do que uma intuição, e, por isso, se o mergulho nas duas obras a aprofundou, mais ainda a

¹ Os dois primeiros episódios das *Histoire(s) du cinéma* – 1a) «Toutes les histoires» e 1b) «Une histoire seule» – são exibidos pela primeira vez na televisão em Maio de 1989. Estes serão posteriormente retrabalhados e reeditados (cf. Brenez 2006: 433). A versão utilizada aqui é a de 1998.

deslocou. O que liga profundamente os nossos dois autores, no mesmo lance que naturalmente os diferencia, é a questão da imagem e da escrita. Herberto Helder e Jean-Luc Godard desenvolvem longa e profundamente uma prática artística *da, sobre, conforme* a imagem. Emergem, então, as primeiras questões: que relação pode existir entre imagem poética e imagem cinematográfica? E, logo, de que forma pode esta questão ser pensada em cada uma das obras? Como é que aquelas se contaminam mutuamente? Porém, uma outra questão tem de ser colocada anteriormente: *o que é e como é* a imagem poética *em e para* Helder? E o mesmo em relação a Godard: *o que é e como é* a imagem cinematográfica *em e para* o cineasta? E, neste momento, interessará, colocar as mesmas questões, mas agora a primeira a Godard e a segunda a Helder. Chegamos, desta forma, à nossa questão central, aquela que atravessa todo este trabalho: de que modo pensa e de que modo se aproxima Helder da imagem cinematográfica? E Godard da imagem poética?

Em paralelo à visão e à imagem, a escrita emerge, também ela, como questão primeira nos nossos dois autores. Tanto em Helder quanto em Godard – e mesmo quando Godard se coloca numa posição *contra* a escrita –, a escrita está eminentemente ligada à criação. Por um lado, a escrita aparece como dimensão metadiscursiva: em Helder, trata-se da tematização do gesto que nasce no poema e da criação da figura do autor enquanto *aquela que escreve*; em Godard é, frequentemente, a questão da escrita do argumento que o autor associa a uma Lei e que pensa, por isso mesmo, como contrária ao gesto maior do cinema que seria *ver, mostrar*. Por outro lado, e de certa forma em consequência, interessa a escrita enquanto noção que compreende e excede a linguagem, o discurso, mesmo a literatura (Barthes), e que põe em causa, nos dois autores, a ideia de *logos* (Derrida). Em Helder e em Godard, de formas diferentes, a escrita advém da *teoria*, que – não esqueçamos – tem a sua raiz grega no verbo *ver*, no seu sentido maior de «pensamento sobre» (e não de conhecimento adquirido, fechado, a transmitir e reproduzir), e logo, retomando o seu sentido etimológico, de *modo de ver*, mas ela advém também do *fazer* (*poiesis*) e, muito particularmente, nos dois autores, da busca permanente – mesmo que inevitavelmente condenada a um certo fracasso – de um «exterior da linguagem». Visão e escrita aparecem, deste modo, indelévelmente ligadas.

Para começarmos a formular hipóteses de resposta às questões enunciadas, é necessário dar mais um passo atrás: como vemos uma imagem ou, mais propriamente, um desfile de imagens? De que forma o desfile das imagens nos é

dado a ver? Como se escreve uma imagem, várias imagens? Por fim, que dinâmicas do visível e do legível estão implicadas nos dois autores e, consequentemente, no cinema e na poesia?

Se estas questões nascem, então, de uma visão transversal das obras de Helder e de Godard, rapidamente quisemos restringir o nosso *corpus* para que, no tempo e no espaço do presente estudo, houvesse lugar para uma relação mais próxima com o poema e com o filme, mas também com as ideias de livro e de obra, e, sobretudo, que houvesse um ancoramento para as questões acima levantadas.

Na obra de Herberto Helder, impôs-se um período, essencialmente o dos anos 70, e alguns livros onde as questões do ver e do escrever, da imagem e do cinema são prementes. Referimo-nos, deste modo, a *Os Brancos arquipélagos* (1973), *Antropofagias* (1973), *Cobra* (1977), *Etc.* (1977), *Exemplos* (1977), *O Corpo o luxo a obra* (1978), *Photomaton & vox* (1979) e a plaquete *A Plenos pulmões* (1981). Notemos, desde já, que este *corpus* revela obras que nunca tiveram uma edição independente e material em livro, nomeadamente, *Os Brancos arquipélagos* e *Antropofagias* – publicados pela primeira vez, salvo poemas dispersos, em *Poesia toda*, de 1973 –, e integra também duas *obras* que foram pela primeira vez publicadas numa outra *obra*, referimo-nos a *Etc.* e *Exemplos* que integravam a primeira publicação de *Cobra* (& *Etc.*, 1977). A questão do estatuto do livro na obra de Helder é uma das questões sobre as quais nos debruçaremos; interessa, porém, avançar – prevenindo o possível estranhamento – que a primeira razão que podemos evocar para nomearmos estas obras enquanto *obras* é o facto de estas serem integradas nas diferentes edições da poesia «reunida» sob o mesmo estatuto de outras que viram o seu percurso de publicação material ser feito por uma via mais tradicional. Qualquer leitor que se debruce sobre *Poemas completos* (2014) encontrará *Húmus* (Guimarães Editores, 1967) e *Antropofagias* (*Poesia toda* 2, Plátano Editora, 1973) indicados não só da mesma forma, mas também indicados pela data na qual foram escritos e não a de publicação.

Estas obras de Helder – de forma mais ou menos intensa, mais ou menos explícita – engendram uma ideia de poesia que revela um entendimento da relação intrínseca – ou mesmo da identificação – entre poema e imagem e, logo, do poema como desfile de imagens. A centralidade da visão que emerge desse entendimento, regularmente em tensão com o *não ver* ou com uma ideia de cegueira, toma lugar através da inquirição mesma da escrita que nasce e faz nascer o poema, ou seja, da criação. Em todos estes livros há, então, não só a

interrogação da linguagem que cria o poema, mas também dessa mesma entidade a que damos o nome de poema e que se vai transmutando face aos nossos olhos. Isto é, «poema» pode não manter o mesmo sentido de obra a obra (cf. Rubim 2012: 12 e ss.). O que queremos sublinhar é que, por exemplo, *Os Brancos arquipélagos* e *Antropofagias* são livros muito diferentes, que responderão, por isso, diferentemente às mesmas questões. Do mesmo modo, *Photomaton & vox* é um caso muito especial no nosso *corpus*. Sendo um livro fundamentalmente híbrido (poesia, conto, ensaio) – o projeto inicial de Helder seria o de um volume de *prosa completa* –, nele emerge um fazer poético aliado a uma potência crítica sobre a obra (escrita, imagem, criação). Em todos estes livros, mas especialmente em *Antropofagias*, *Exemplos* e *Photomaton & vox*, há um pensamento permanentemente interartístico, no qual a escrita e, particularmente, o poema são questionados a partir *das* e contaminados *pelas* outras artes. Esse poema é pensado e constituído frequentemente através de um vocabulário cinematográfico que nos convida a *ler o poema como um filme* ou a *ver o poema como um filme*.

Na cinematografia de Jean-Luc Godard, toda a nossa reflexão começou a ganhar forma em torno de filmes que vão do final dos anos 70 aos anos 90. Se, de início, nos propusemos pensar em termos de duas trilogias (na sequência de outros autores, nomeadamente Baecque 2010: 590; Cerisuelo 1989: 207 e ss.; Coureau 2002: 6 e ss.), muito depressa começámos a colocar objeções a essa hipótese: a trama que é a obra de Godard obrigava-nos constantemente a rever posições, a ver uma trilogia *ao lado*, a ver filmes que escapavam, outros, tão próximos mas radicalmente diferentes. Decidimos, assim, trabalhar duas vertentes maiores da obra godardiana, quatro longas-metragens «de ficção»: *Passion* [Paixão, 1982], *Je vous salue, Marie* [Eu vos saúdo, Maria, 1985]², *Nouvelle vague* [Nova vaga, 1990] e *Hélas pour moi* [Valha-me Deus, 1993], e dois filmes-ensaio: *Scénario du film « Passion »* (1982) e *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* [JLG por JLG. Auto-retrato de dezembro, 1995]. Esta escolha privilegia dois momentos muito importantes da cinematografia godardiana. O primeiro corresponde aos anos 80, período ao qual Godard chamou a sua segunda vida no cinema, ou seja, diz respeito ao seu regresso ao *cinema-cinema* (orçamento significativo, estúdio, atores conhecidos), após um período eminentemente político. Interessa notar que este período que

² *Je vous salue, Marie*, no momento do seu lançamento e depois em certas edições em DVD, é exibido em conjunto com uma curta-metragem (que o antecede) de Anne-Marie Miéville, intitulada *Livre de Marie* [O Livro de Maria, 1983]. Dado o presente trabalho se debruçar apenas sobre a filmografia de Jean-Luc Godard, decidimos não o incluir na nossa filmografia primeira.

iria sensivelmente de 1967 a 1972, de *La Chinoise* a *Letter to Jane* (1972), passando, claro, pelos filmes assinados ou reivindicados posteriormente pelo Groupe Dziga Vertov (apesar de estas fronteiras serem discutíveis), se estende posteriormente às experiências vídeo, que marcam o início da sua frutuosa colaboração com Anne-Marie Miéville; estas prolongam uma ideia de política que Godard jamais abandonou – *Numéro deux* [Número dois, 1975], *Ici et ailleurs* (1976) e *Comment ça va* (1978) – e abrem um novo espaço na obra e no pensamento de Godard com trabalhos realizados e pensados para a televisão – *Six fois deux* (1976) e *France tour détour deux enfants* (1979) –, projetos correalizados por Anne-Marie Miéville. Na verdade, todo o nosso *corpus* é constituído por filmes onde um sentido político está presente e é fundamental, mas se faz, de um certo modo, mais subterrâneo, quando aliado a uma profunda reflexão sobre a natureza da imagem e sobre a questão do sagrado; por isso, poderíamos simplesmente dizer que, nestes filmes, o político é deslocado e descobre outros campos de reflexão. Este é, então, um momento na obra de Godard no qual as questões da linguagem, do texto, da escrita devêm primeiras: Godard procura incansavelmente o *ver* e, para tal, elabora toda uma reflexão *contra* o texto (dizemo-lo desta forma por enquanto). Nos anos 90, a reflexão sobre a escrita vai tomar um caminho diferente – mesmo que continue presente –, e a escrita e o texto tornam-se dois elementos maiores: em *Nouvelle vague*, *Hélas pour moi* e *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* proliferam, por um lado, os intertítulos, a escrita *no* ecrã, por outro, a grande maioria dos diálogos é constituída de citações. Trata-se, também, de três formas de colocar a questão da imagem: em *Nouvelle vague*, a ressurreição; em *Hélas pour moi*, a encarnação, o duplo; em *JLG/JLG*, a constituição da imagem do autor, o autor-retrato. O facto de trabalharmos duas épocas diferentes da obra godardiana permitir-nos-á, assim, ir percebendo as mutações da ideia de escrita e de que forma esta estará – é a nossa hipótese – mais próxima da escrita e do pensamento poéticos.

O gesto de definição deste *corpus*, na sequência do que se explica acima, não é nem se quer exaustivo, apontamos paralelos e paradoxos, linhas de encontro e de desvio, sendo que todo o trabalho reenvia para outras obras dos dois autores – em certos momentos, com bastante detalhe – e para um pensamento que não partiu somente do *corpus*, mas que o precede e o excede. Na verdade, o que procurámos foi evidenciar algumas linhas possíveis no trabalho de Helder e de Godard que, simultaneamente, abrissem não só para outras questões, mas principalmente para outras obras e outras dimensões das obras.

Modos de ver, modos de escrever. Da imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard divide-se, então, em três momentos: «De uma certa cegueira», «Como ver», «Ver como». No capítulo 1, «De uma certa cegueira», inquirimos a noção de imagem, as tradições e artes na qual esta se insere e de que modo é pensada nas obras de Helder e de Godard. Aproximamo-nos, assim, de uma ideia de visão trabalhada em cada uma das obras, mostrando de que modo está em causa uma visão sob o signo da cegueira, isto é, uma *visão cega* que *faz imagem*. Não é uma cegueira natural ou provocada, mas uma operação das imagens que faz não coincidir *o olho que vê* e *o que é visto*. Pensar a imagem e a visão neste sentido implica também pensar a linguagem, ou seja, qual é a noção de escrita que advém desta *visão cega*, que é o mesmo que colocar a questão: que operações entre visível e dizível estão implicadas em Helder e em Godard? Como funcionam elas? O capítulo 2, «Como ver», ilumina a noção mesma de «obra», tal como entendida e praticada pelos dois autores. Trata-se, então, de inquirir as relações entre linguagem e imagem (nomeadamente através da figura da *écfrase*), entre texto e paratexto, filme e «parafilme» ou «paracinema»; e, conseqüentemente, de equacionar de que forma Helder e Godard pensam e praticam uma questão eminentemente cinematográfica como a projeção e uma outra, do domínio do literário, como a reescrita. É, deste modo, a questão da relação híbrida entre criação e crítica, arte e teoria, poema/filme e ensaio, que nos levará a pensar as noções de «poema» e «poético», «filme» e «cinema» ou «cinematográfico». Por fim, no capítulo 3, «Ver como», pensamos a forma através da qual cada um dos autores pratica o «poema» e o «filme», e de que modo é no cruzamento entre poema e filme que se dá um desdobramento do *ver*, a partir do qual se evidencia que este, em Helder e em Godard, está sempre *em relação*. Trata-se, mais especificamente, de pensar de que forma Helder pratica «o filme» no poema e, conseqüentemente, como este só pode ser *escrito-visto-lido* nessa sua aspiração cinematográfica. Em Godard, estará, por outro lado, em causa o papel da escrita no filme (sobretudo, a partir dos intertítulos), e, então, pensaremos a especificidade da escrita no seu cinema, na relação que esta estabelece com o som (vozes, música) e com a imagem, enquanto aproximação ao poema.

Do poema ao filme, do filme ao poema, propomos, assim, vários percursos de declinação da relação entre as artes, da modalização do visível e da escrita, e, sobretudo, da forma através da qual estes modos explorados por Helder e por Godard nos interrogam, interrogando o mundo mesmo no qual vivemos.

A partir deste trabalho foram escritos os seguintes artigos:

«*O que se vê é este aparelho oscilatório, a plenos pulmões*», comunicação apresentada no congresso internacional «Herberto Helder – a vida inteira para fundar um poema», Funchal, Universidade da Madeira, novembro de 2016 [em vias de publicação].

«Um filme de Herberto Helder, um poema de Jean-Luc Godard», *Relâmpago*, n.º 38, 2016, pp. 125-140.

«L'Archéologie de l'œuvre : la réécriture chez Herberto Helder et Jean-Luc Godard», comunicação apresentada na jornada «Historicités du cinéma», universidade Paris-Est Marne-la-Vallée, Paris, Fondation Lucien-Paye, setembro de 2014.

«O ensaio enquanto gesto: *Passion e Scénario du film "Passion"*, de Jean-Luc Godard», in Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco (dir.), *Atas do III Encontro Anual da AIM*, Coimbra, AIM, 2014, pp. 76-88: <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-08.pdf>.

«Uma escrita para ver», *Textos e pretextos*, n.º 17, 2012, pp. 34-49.

