



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

**GODARD, HERBERTO HELDER:
LITERATURAS COMO QUEM DISSESSE CINEMAS,
CINEMAS COMO QUEM DISSESSE LITERATURAS**

Carolina Machado de Almeida

Rio de Janeiro
Agosto de 2017

GODARD, HERBERTO HELDER:
LITERATURA COMO QUEM DISSESSE CINEMAS,
CINEMAS COMO QUEM DISSESSE LITERATURAS

Carolina Machado de Almeida

Orientador: Manoel Ricardo de Lima

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de
Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO) para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Aprovada por:

Manoel Ricardo de Lima

Leonardo Ramos Munk Machado

Rio de Janeiro
Agosto de 2017

Inteiramente grata,

às mulheres da minha família: minha mãe, Raquel, minha avó, Maria José, minhas tias – Lucien, Maureen e Teresa – e nossa mais nova semente de esperança no mundo, Aneek. Através delas, por elas e com elas aprendo diariamente o que é ser forte, e de várias maneiras foram elas que me deram forças para chegar até aqui, e seguir em frente.

ao meu irmão, Guilherme, por todo apoio.

ao meu professor, orientador e amigo, Manoel Ricardo, por toda a caminhada, ao lado, desde que entrei na UNIRIO.

a todas as professoras e todos os professores da Escola de Letras da UNIRIO. Com cada um(a) pude aprender e crescer um pouco, de tantas formas diferentes.

aos colegas que tornaram a graduação muito mais leve e divertida, e especialmente às amigas e aos amigos que me acompanham dentro e fora da Escola de Letras: Antonia Sousa, Eduardo Tostes, Luiz Ribeiro – que me apresentou este curso de Letras, motivo pelo qual lhe sou eternamente grata –, Manoela Rónai, Marco Antonio, Mariah Portella e Vanessa Ribeiro.

às minhas outras Carolinas, Veríssimo e Peixoto, por me fazerem saber que não estou sozinha. E, por fim, agradeço ao Leandro Leal, pelo primeiro livro de Herberto Helder que me chegou e por toda poesia compartilhada.

RESUMO

Este trabalho propõe uma conversa entre as obras do poeta português Herberto Helder e do cineasta Jean-Luc Godard, através das relações entre cinema e literatura presentes nos trabalhos de ambos. Os principais pontos de contato abordam as ideias de *noção narrativa* e *montagem*, mostrando os aspectos inovadores presentes nos dois artistas, e ainda um pensamento acerca de uma *sabedoria de ver*, que traz também a dimensão política das artes.

Palavras-chave: cinema, poesia, montagem, políticas das artes.

SUMÁRIO

Introdução

Godard, Herberto Helder: literaturas como quem dissesse cinemas, cinemas como quem dissesse literaturas

Conclusão

Bibliografia

INTRODUÇÃO

O primeiro indício de contato entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard vem no livro *Photomaton & Vox*, do poeta português, quando Helder diz que Rimbaud “aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard” (HELDER: 2015, p. 140). Essa passagem se encontra no trecho chamado “(memória, montagem)”, e é sobretudo através deste segundo movimento – uma técnica do cinema que é lida aqui também como uma técnica de escrita e um modo de operação – que começo a ler a poesia cinematográfica e o cinema poético dos dois autores lado a lado. A opção por chamar também Godard de *autor* passa pelo hibridismo de sua produção artística, que abarca todo um trabalho com o texto mas também a referência à política dos autores pensada pelos cineastas da Nouvelle Vague, grupo do qual o cineasta fez parte. Neste momento, em que os *jeunes turcos* eram críticos do *Cahiers du Cinema*, Godard considera que já fazia cinema enquanto escrevia sobre cinema. Ele diz que o tempo em que passou lendo, assistindo filmes e fazendo críticas cinematográficas, foram dez anos de cinema que na verdade não foram dez anos de cinema, mas já eram dez anos de cinema (GODARD: 1985, p. 25). Em uma conferência ministrada no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em 1978, e publicada em livro sob o título *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, o próprio Godard compara o seu modo de trabalho com o de um romancista. Ele diz que

À princípio, precisava de dinheiro para começar a montar esse ateliê de que lhes falei e que permite trabalhar mais ou menos como um romancista. Mas um romancista que precisa dispor de uma biblioteca – para saber o que se fez, para acolher outros livros, para ler não apenas seus próprios livros – e, ao mesmo tempo, de uma biblioteca que seja também uma máquina impressora, para poder saber o que é imprimir; e, para mim, um ateliê, um estúdio de cinema é ao mesmo tempo uma biblioteca e uma máquina impressora para um romancista. (Idem, p. 25)

Para Herberto Helder, poeta, a máquina impressora aparece também como máquina de filmar. Me parece que todo seu trabalho passa por esse lugar em que se faz cinema sem que se faça cinema.

Marguerite Duras, em uma crônica publicada também no *Cahiers du cinema*, pensa o cinema como quem dissesse: música (DURAS: 1988, pág). Herberto Helder, com seu cinema de poesia, parece fazer uma literatura como quem dissesse: cinemas.

É a partir e através deste jogo que percorro as obras de Helder e Godard, sob uma perspectiva do cinema como uma arte aberta, que pode abarcar todas as outras artes, aparecendo como o *mais-um* de todas elas, conforme pensa Alain Badiou. Desta forma, o jogo se dá por um cinema como quem diz poema, do poema como quem diz pintura, da pintura como quem diz música, demonstrando, enfim, que é todo o contato e o contágio possível que remonta uma ideia de arte e constitui o modo de operação autêntico e revolucionário de Herberto Helder e Jean-Luc Godard. Como pensou Paulo Leminski: “não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase”.

É nas reconstituições das formas que Helder e Godard realizam um trabalho político, poético, imagético e corporal através de suas inovações na linguagem e com a linguagem.

Ambos propõem estilos textuais que rompem com a narrativa clássica, sempre em conjunto com um exercício de montagem e de pensamento acerca do modo como os espectadores veem o mundo. Por isso, foi uma escolha elaborar trabalho de forma que todo o texto seja lido em unidade: meu pensamento crítico na leitura das obras aqui trabalhadas, minhas impressões pessoais, intercaladas com citações dos dois autores que tantas vezes se expressam de forma que torna impossível comentar seu texto sem que este seja inserido, formando um corpo que se constitui nessa montagem de leituras e de leitores. As notas de rodapé, muito presentes, estão aqui também como parte essencial do texto, nunca à margem, pois indicam que os pontos de contato entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, bem como as leituras críticas possíveis de serem disparadas por este contato, nunca se esgotam. Isto passa também pela forma como o próprio Godard trabalha e que Ruy Gardnier bem define no texto “A aprendizagem do descontínuo”:

Está aí não só um ideal de beleza artística – a força da aproximação de imagens que não se associam por afinidade direta – mas também desse ideal pedagógico, aproximar aquilo que não é obviamente aproximável e extrair daí não só a violência dessa aproximação – o fato de serem distantes –, mas também um viés possível de articulação entre as imagens [...]. Montagem como atração e repulsão entre as imagens, segundo seus próprios princípios e naturezas, não como acoplamento e assimilação (da continuidade clássica à montagem dialética russa). (GARDNIER, 2015)

A imensa admiração pelo ideal de beleza artística realizado por Godard se reflete neste trabalho pela aproximação entre seu trabalho de operação e montagem com uma construção de mundo – e de mudança de mundo. A conversa com Herberto Helder me interessa sobretudo pela tarefa política das artes, que se dá desde o momento de ruptura com as usuais maneiras de escrever e ler o texto. Minha forma, um tanto mais simplória, de lidar com a ruptura da forma usual de apresentação do texto em um trabalho de conclusão de curso, busca conversar com o processo de escrita aqui estudado também no sentido em que um trabalho de pensamento é sempre uma ferramenta para romper com o didatismo autoritário e sugerir uma pedagogia da forma (GARDNIER: 2015). No ano de 2017, neste país, isto não pode ser esquecido, sobretudo se apresentado em um órgão público, que deveria ser democrático.

León Trótski nos ensina que o cinema é o instrumento mais poderoso por ser o instrumento mais democrático, já que ele mostra sempre o *outro lado* (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 1986). Pensar o outro, e sobretudo pensar o outro politicamente, é tarefa deste trabalho desde o ponto em que é esta a operação de Jean-Luc Godard até o ponto em que Herberto Helder pensa o cinema como *um outro* da literatura, ou seja, pensa a arte aberta. Assim, se forma uma linha de pensamento em que o cinema como arte aberta cumpre seu papel de ato de resistência, como quer Gilles Deleuze, e se confirma como poderoso instrumento de mudança de mundo, ferramenta política para outras inscrições de histórias possíveis.

“Uma verdadeira história do cinema deveria mostrar efetivamente um momento da história do corpo humano sob a forma social.”

(Jean-Luc Godard)

A proposição deste trabalho vem de uma menção direta feita por Herberto Helder a Jean-Luc Godard. No trecho “(memória, montagem)”, do livro *Photomaton & Vox*, o poeta traça um pensamento sobre o poema e seus papéis, os poderes que o poema assume, suas aproximações com o filme, através também de uma relação pessoal com espaço e o tempo, que geraria “uma montagem, uma noção narrativa própria”. (HELDER, 2015, p. 139). Daí se desdobram comentários sobre escritores como Dante, Homero e Baudelaire, até chegar em Rimbaud que aparece, para Herberto Helder, como “o discípulo ancestral de Godard” (Idem, p. 140).

À princípio, o indicativo não pressupunha tantas relações entre o poeta e o cineasta, para além da aproximação entre modos de fazer cinema e modos de fazer poesia, colocando as duas artes em contato, que aparece nos dois autores. A leitura atenta de um recorte da obra de Herberto Helder e um recorte da obra de Jean-Luc Godard, feita em paralelo, uma ao lado da outra, estabeleceu um contato – uma comunicação, uma contaminação – entre ambos. Estes termos, *comunicação* e *contaminação* reaparecerão mais à frente eles mesmos como elementos de contato.

Embora a edição de *Photomaton & Vox* utilizada por mim seja a de 2015, o livro foi editado pela primeira vez em 1979, três anos depois do lançamento do filme *Ici et ailleurs*, de Godard. Trata-se de um filme feito inicialmente em uma viagem para filmar a resistência palestina, em 1970, mas que, seis anos depois, no reconhecimento do cineasta de sua dificuldade em ouvir – e ler – os palestinos, tornou-se um exercício de montagem, junto a Anne-Marie Méville, em que os dois remontam as imagens da Palestina com imagens de uma família francesa assistindo TV, entre colagens que ironizam a realidade com imagens de Hitler, Robert Nixon e Golda Meir. Neste trabalho, Godard desenvolve um pensamento horizontal sobre

problemáticas que geralmente são vistas e pensadas como ambivalentes e que, para ele, também em um exercício de montagem, precisam ser pensadas pelo corte. Segundo Ruy Gardnier, no texto “Aprendizagem do descontínuo”, publicado no catálogo da mostra realizada no CCBB, *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*: “Ensina-se pelo corte. Não A + B, mas a fissura que existe entre A e B e que problematiza, coloca em perspectiva, inscreve a relação entre eles” (GARDNIER, 2015). É no próprio filme, em voz-off, que Godard desenvolve esta ideia:

Aqui e lá. Revolução Francesa e Revolução Árabe. Revolução Árabe e Revolução Francesa. Aqui e lá. Vitória e derrota. Estrangeiro e nacional. Depressa e devagar. Em todo lugar e lugar nenhum. Ser e ter. Espaço e tempo. Pergunta e resposta. Entrada e saída. Ordem e desordem. Interior e exterior. Preto e branco. Ainda e já. Sonho e realidade. (Fragmento do filme *Ici et Ailleurs*: Jean-Luc Godard, 1970)

O pensamento ambivalente de Godard, apesar de *ensinar pelo corte*, apresenta também uma perspectiva horizontal: *ler ao lado de*. Neste sentido, comunica, e através desta leitura é preciso ter em vista suas ideias, frequentemente mencionadas e elaboradas nas conferências no Conservatório de Montreal, sobre a expressão e a impressão.

Em um primeiro momento, na parte do curso sobre o filme *Le petit soldad* (1963), é falando dos meios de comunicação e de como as pessoas tem deixado de se comunicar que o cineasta, diferenciando “expressão e “impressão”, diz que “o que permite comunicar-se é ‘repor para fora’ algo que está ‘reposto para dentro’” (GODARD: 1985, p. 36), a mostrar que a necessidade das pessoas em se expressar indica, na verdade, uma falta de cuidado com o outro, que muitas vezes não compreende o que está sendo colocado. Isto passa pelo papel da linguagem nas relações sociais e pelas implicações políticas da forma como absorvemos e respondemos ao mundo.

Este exercício é pensado também por Herberto Helder, ainda em *Photomaton & Vox*, no trecho intitulado “(guião)”, ou seja, um roteiro.

Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra.

O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um

diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, denuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica. (HELDER: 2015, p. 136).

Tendo em vista que tal exercício é pensado por Godard com relação à comunicação entre as pessoas, suas ações e a recepção às ações externas, interessa pensar o papel comunicativo do cinema, neste sentido, e como a estrutura narrativa do filme abrange esta função. A questão da montagem, ponto chave deste trabalho, porque pensada amplamente por Herberto Helder e Jean-Luc Godard, aparece também como dispositivo deste exercício da comunicação que se dá nesta relação entre interior e exterior, se pensarmos, com Godard, que a novidade do cinema que propiciou seu sucesso foi a técnica de montagem, por ser “algo que não filmava as coisas, mas que filmava as relações entre as coisas. Ou seja, as pessoas viam relações; viam primeiro uma relação com elas mesmas” (GODARD: 1985, p. 164). O cinema estabelece assim uma relação com o espectador que era até então desconhecida, uma vez que o romance e a pintura proporcionavam uma relação única com as pessoas. Porém, Godard fala sobre isso a respeito da passagem entre cinema mudo e cinema falado, já que dar a ver as relações através da montagem, característica única do cinema, era fazer com que as pessoas vissem de outro modo, pois “a montagem permitia ver as coisas, e não mais dizê-las, essa era a novidade”. (Idem, p. 165)

Trazer para este trabalho o pensamento sobre a montagem através da passagem do cinema mudo para o cinema falado importa pela mudança realizada no cinema, pois para Jean-Luc Godard é no cinema e através do cinema que uma mudança de mundo pode ser pensada e realizada.

Com efeito, minha opinião é que, se o cinema muda, tudo muda, e é o lugar onde é mais fácil mudar, e por isso é o único que não muda, é o único lugar em que se pode mudar alguma coisa, mas, se se muda ali, tudo se encadeia, porque se muda o nosso modo de ver, e até as crianças, a princípio são mais ensinadas a dizer que a ver. (Ibidem)

Enxergar-se na tela do cinema estabelece outra relação do espectador com si mesmo e com o mundo, em que ver não é mais reconhecer-se, mas refletir no sentido do pensamento, como um exercício. Essa questão será retomada mais à

frente, quando for desenvolvido um pensamento sobre a pedagogia godardiana, a pedagogia do olhar, mas é importante mencionar desde agora que, para o cineasta, a imagem não é perigosa, mas sim ferramenta de formação e construção, e é através dela que deveríamos pensar. Assim se forma também uma proposição de mudança que viria desta primeira mudança realizada no cinema e pelo cinema e, por diante, mudanças na forma de recepção do cinema que acarretam na transformação sobre como se apreende o mundo.

Ainda que o cineasta proponha outros jogos com as palavras em seus filmes, sua resistência a este sistema de linguagem é enorme, por ser um sistema autoritário, devido às leis e às imposições que traz.¹ Godard explica, na conferência sobre o filme *La Chinoise* (1967), que seu interesse não é dizer algo, mas fazer com que se pense em algo, e isto se dá através da imagem: não é preciso explicar, com palavras, o que é mostrado. Ele diz preferir “justamente o sistema das imagens, em que há palavras e sons e... que o sistema só de palavras, que impede à língua a mudança das formas” (Ibidem, p. 203).

Acompanhar o percurso de Godard através de sua própria formulação de como se construiu seu pensamento, como é possível através destas conferências em Montreal, torna evidente que sua formação como cineasta se deu através do constante exercício de leitura e escrita.

Comecei no cinema pelos vinte, vinte e um anos, sem fazê-lo, só na cabeça, lendo revistas, coisas assim... como a gente se apaixona, na juventude, por tal ou tal coisa. Por isso considero que fiz *A bout de souffle* depois de dez anos de cinema que na verdade não foram dez anos de cinema. Mas já eram dez anos de cinema. (Ibidem, p. 25)

Nesse sentido, é possível aproximar seu pensamento da formulação da também cineasta e escritora Marguerite Duras, que em crônica no *Cahiers du Cinéma* – mesmo caderno onde Godard publicou suas primeiras críticas e onde, segundo ele e seguindo o pensamento acima citado, começou a fazer cinema em forma textual – escreve:

¹ Gilles Deleuze, em entrevista ao *Cahiers du Cinéma* em 1976, intitulada “Três questões sobre *Seis vezes dois* (Godard)”, desenvolve um pensamento em torno dos sistemas de informação e linguagem pensados, também, por Godard.

Falo da escrita. Falo também da escrita até quando dou a impressão de estar falando de cinema. Não sei falar de outra coisa. Quando faço cinema escrevo, escrevo sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre minhas dúvidas quanto a sua natureza. Escrevo sobre o sentido que a imagem deveria ter. A escolha da imagem, feita em seguida, é uma consequência dessa escrita. A escrita do filme – para mim – é o cinema. Em princípio um roteiro é feito para um “depois”. Um texto, não. Aqui, quanto a mim, é o oposto. (DURAS: 1988, p. 91)

Duras aparece como um *entre* diante da construção de realização que se difere em Helder e Godard. Mesmo reconhecendo que foi a partir e através da escrita que começou a fazer cinema sem fazê-lo, vemos que em momentos seguintes de seus trabalhos Godard vê o texto como nada mais que uma legenda para o fato, que está posto através da imagem. Em Helder, o processo aparece como um espelho do que escreve Duras no trecho acima citado. É como se pudéssemos ler, nas entrelinhas do poeta português, que ele fala de cinema. Fala também de cinema até quando dá a impressão de estar falando de escrita. Quando escreve, faz cinema, pois também ele escreve sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre suas dúvidas quanto a sua natureza, o sentido que a imagem deveria ter. A escrita parece vir como uma consequência das imagens apreendidas do mundo e de si. A realização do filme se dá na escrita.

Herberto Helder utiliza as palavras como instrumento para a criação de um mundo imagético, ou mesmo do mundo como imagem. No primeiro texto da série *Antropofagias*², ele pensa um modo de linguagem como possibilidade aberta na proposição de criar imagens com as palavras, não em um “sentido propiciatório”, mas para introduzir planos – já entrando na linguagem cinematográfica:

Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão
da voz
a insinuação de um gesto uma temperatura
à sua extraordinária desordem preside um pensamento
melhor diria “um esforço” não coordenador (de modo algum)
mas de “moldagem” perguntavam “estão a criar moldes?”
não senhores para isso teria de preexistir um “modelo”
uma ideia organizada um cânone
queremos sugerir coisas como “imagem de respiração”
“imagem de digestão”

² A relação de uma linguagem mais aberta com a série *Antropofagias* passa também pelo fato de que, no livro *Photomaton & Vox*, há um trecho intitulado “(antropofagias)”, formando uma espécie de metatexto no qual o poeta esclarece que “Esses textos não são ‘poemas’. As razões por que se não pretendem eles poemas encontram-se nas razões de pretenderem ser outras coisas” (HELDER: 2015, p. 128)

“imagem de dilatação”
“imagem de movimentação”
“com as palavras?” perguntavam eles e devo dizer que era
uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre
algo como o confessado amor das palavras
no centro
não tentamos criar abóboras com a palavra “abóboras”
não é um sentido propiciatório da linguagem
introduzimos furtivamente planos que ocasionais
ocupações (“des-sintonizar” aberto o caminho
para antigas explicações “discursos de discursos de discursos” etc.)
fixemos essa ideia de “planos”
podemos admiti-los como “uma espécie de casas”
ou “uma espécie de campos”
e então evidente para serem habitados percorridos gastos
será que se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”?
uma vez se designou mão para que a mão fosse
uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse
uma vez o discurso foi a mão
partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário
era esse o “espírito” o “destino” da linguagem
agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação
experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente
“elas estão andando por si próprias!” exclama alguém
estão a falar a andar umas com as outras
a falar umas com as outras
estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência
para todos os lados
sugerindo obliquamente que se reportam
a um novo universo ao qual é possível assistir
“ver”
como se vê o que comporta uma certa inflexão
de voz
é uma espécie de cinema das palavras
ou uma forma de vida assustadoramente juvenil
se calhar vão destruir-nos sob o título
“os autómatos invadem” mas invadem o quê?

(HELDER: 2006, p. 271-272)

Esta *espécie de cinema das palavras* pode ser pensada também com Godard quando, em uma de suas conferências, a propósito do filme *Alphaville* (1965) e de como, naquele momento, ele se servia do pensamento de outros, através dos livros de outros, ele diz que

“o escrito, como quer que seja, está entre duas imagens e era também uma maneira, se quiserem, de reencontrar essa respiração que o texto pode trazer, mas independente do rosto; de ver as palavras “capital da

dor” e depois um rosto que olha,³ (grifo meu) o que é, de qualquer forma, um efeito de montagem; de crer no texto como pintor, como grafista também, como desenhista”. (GODARD, 1985, p. 110).

A *respiração* de que fala Godard, trazida pelo texto colocado entre duas imagens, pode remeter ao *diafragma imaginário* pensado por Herberto Helder e citado acima. Se esse diafragma não estabelece uma comunicação entre mundo interior e exterior, mas comunica ele mesmo, numa leitura com o cineasta francês, é possível pensar então no texto como instrumento de comunicação. O que não se pode perder de vista é que o texto a que Godard está atento não é nunca o roteiro de um filme, da mesma forma que o texto de Herberto Helder, que a princípio não é cinematográfico, se intitula “guião”. Desta forma, ocorre um rompimento com o que tradicionalmente é característico da narrativa literária e da estrutura do filme e ambos operam seus instrumentos de trabalho de uma forma que podemos tomar como inovadora.

Diante disso e de uma tomada de posição diante do mundo – muito mais do que da condição de poeta, no caso de Helder, ou da condição de cineasta, no caso de Godard –, ressalto que esta subversão das formas tradicionais é um traço fundamental dos pontos de contato entre os dois artistas. As formas que procuram e encontram para essa tomada de posição diferem e convergem porque ambos subvertem as categorias de linguagem com as quais trabalham, muitas vezes de forma autêntica. Nesse sentido é importante apontar as aproximações entre as ideias de modelo, molde e modelagem que atravessam as obras dos dois autores.

A ideia de uma *operação* de trabalho e da forma como isto se coloca nos dois artistas aparece no próprio Herberto Helder, onde ele escreve que “trata-se de uma operação, e o que pode tornar-se visível é o modo – sempre arriscado, livre (de inspiração libertária) –, nunca um modelo” (HELDER, 2015, p. 134). Esta passagem está ainda em “(guião)” e estrutura um pensamento ainda sobre as relações entre corpo e espírito, onde este primeiro seria “a última e verdadeira escrita” (Idem). Porém, cinco páginas antes está o trecho “(os modos sem modelos)”, o qual o poeta inicia com: “A escrita nasce diretamente do corpo, do seu movimento. É um

³ Godard se refere ao livro *Capitale de la douleur*, de Paul Éluard, que aparece durante vários momentos do filme *Alphaville*.

modo de ver a questão”. (Ibidem, p. 129). Disto se percebe que o modo de pensar o poema e a escrita é elemento constitutivo do trabalho do poeta, ou: o próprio texto, seu diafragma. Mas esta passagem de Herberto Helder dispara ainda outras conexões entre os dois autores, como a já mencionada subversão do modo de trabalho.

Na conferência sobre o filme *Une femme mariée* (1964), Godard desenvolve um pensamento acerca do papel da mulher no cinema, relacionando os gêneros documental e ficcional⁴ e apontando a importância do olhar no gesto e para o gesto na construção do filme, diante do olhar que é direcionado de forma diferente para a mulher e para o homem. A partir daí chega à ideia de que “é preciso mostrar que não há modelo, apenas modelagem” (GODARD: 1985, p. 126), e utilizando a si mesmo como exemplo conclui que não souberam fazer dele um modelo no cinema, acabando por fazê-lo “o modelo do não-modelo: aquele que não se pode catalogar, mas catalogam-me [sic] como não-modelo, o que acaba dando no mesmo” (Idem).

Me parece que, em Helder e Godard, é o não-modelo que conduz o processo de trabalho e pensamento. O que se mostra em seus trabalhos é romper tanto com o modelo quanto com a modelagem, através das múltiplas possibilidades que os dois abrem na linguagem do cinema e na linguagem da poesia.

O modo de operação acima citado é pensado por Helder como “livre, de inspiração libertária”. No prefácio do livro *História(s) da literatura*, de Maurício Salles Vasconcelos, Jair Tadeu Fonseca escreve que faz parte do método de Godard “provar, com a montagem, que nenhuma associação é livre, mas pode ser libertadora” (FONSECA, 2015, apud VASCONCELOS, 2015, p. 9). Aparece, assim, mais uma proximidade entre o método – sem modelo – do pensamento dos dois autores.

⁴ O pensamento de Jean-Luc Godard a respeito dos gêneros documental e ficcional se apresenta também com relação à ideia de expressão e impressão, comentada aqui em outro momento. Para ele, o texto apareceria como uma legenda, uma expressão do olhar – olhar que é a ficção. “A ficção, efetivamente, é a expressão do documento, o documento é a impressão. A impressão e a expressão são dois momentos distintos da mesma coisa; eu diria que a impressão decorre desse momento. Mas, quando se precisa olhar esse documento, nesse momento a pessoa se expressa. E isso é ficção, mas a ficção é tão real quanto o documento, é um momento distinto da realidade”. (GODARD: 1985, p. 117)

Sem modelagem ocorre também, portanto, um deslocamento das formas através das quais se costuma pensar o texto e a imagem, o que leva a repensar também o papel do poeta e do cineasta, ambos com a mesma função diante do jogo proposto por Helder no poema transcrito anteriormente: *uma espécie de cinema das palavras* em que os planos dissolvem a barreira entre linguagem e vida, mesclando possibilidades e impossibilidades de um real criado *a partir do e com o* discurso.

Nesse sentido, é indispensável o pensamento de Pier Paolo Pasolini, que projeta um pensamento que abarca e relaciona língua, linguagem, cinema, poesia e realidade. Para fundamentar a gramática cinematográfica, em *Empirismo Herege*, a que ele também chama *cinelíngua*, Pasolini define como unidades mínimas de tal gramática “os objetos, as formas, os atos da realidade, a que chamamos cinemas” (PASOLINI, 1982). Depois estas unidades são encapsuladas nos *moemas*, isto é, os planos.

É ainda no poema trazido anteriormente que o pensamento de Helder vai de encontro à teoria de Pasolini, no trabalho de descrever como a construção do plano está imbricada na relação entre linguagem e realidade. A ideia fica mais evidente em “(action-writing)”, um poema de Herberto Helder em que a descrição das *personagens* escolhidas pelo poeta é feita com unidades mínimas como as que Pasolini chama de cinemas e que, de fato, parecem constituir um plano cinematográfico:

(action-writing)

Desejaria que este escrito fosse um puro teorema poético da violência, e as suas personagens:

- a) a minha mão estendida como uma arma viva;
- b) as vozes;
- c) certos silêncios;
- d) luzes – ou então:
 - a) a noite que entra na claridade, ou o dia como um movimento ríspido, uma precipitação no meio do escuro;
 - b) a enxuta matéria do mundo;
 - c) o corpo luzente;
 - d) sangue a escorrer por toda a parte: na leveza, na força, no sono – a repentina beleza do sangue em volta da raiz, o seu poder.

Quero uma poesia que mate. (LeRoi Jones).

E vê-se: O coração assombrado pelo medo.

O estio passa com os precipícios, a sua altura: os trabalhos do verão têm sempre o mesmo gosto a sangue.

Vê-se que se aproximam os dias,
vivos pelo fôlego; pedras muito límpidas; uma longa ferida; a deslocação
animal; o nome como azougue;
e com um hasto central, as formas irrigadas
– tudo:
e numa parte escura do espelho, recessos queimados do rosto;
e os olhos da cabeça, por cima, a cabeça
com a profundidade de outra paisagem, seu filão ofegante,
novos fulcros e raios de expansão, pedaços de carne ao dispor
da magia;
a voracidade;
um desequilíbrio de água magnetizada, álcool, mel em labaredas;
entre os intestinos e a garganta:
toda a energia devastando o sono, o ritmo
– aquilo
que tem um odor venenoso, ferocidade, uma concentração tenebrosa e
embriagada,
o poder de abrir a boca até ao coração: um buraco
peristáltico,
o sítio onde tudo é devorado. Se as palavras pudessem
deslocar, não apenas personagens e vozes, a luminotecnia,
o tema da recitação
– mas:
puxar os ossos até que o corpo se despedaçasse e, do meio,
irrompesse uma estrela desenvolvida pelo calor,
os selvagens prestígios do sangue – e nunca mais se
pudesse dormir na terra, entre faúlhas, os alimentos fundos,
a língua a brilhar,
cometas agarrados à roupa até dentro
da carne,
onde começa a ferver não a pequena quantidade própria de sono, mas a
morte
de olhos concêntricos abertos.

(HELDER: 2015, p. 81-82)

Pensar em outros deslocamentos possíveis para as palavras e através delas é como dizer: se as palavras pudessem fazer cinema. E podem. A aproximação entre essas duas possibilidades de pensamento, expressão e arte aparece em Marguerite Duras, em uma crônica no *Cahiers du Cinema*, em que ela escreve: “cinema como quem dissesse: música”⁵. É pela relação entre cinema e música e o que cada um deles representa que Godard aponta um pensamento em torno da morte que se aproxima ao de Herberto Helder.

⁵ A expressão aparece também no filme de Godard *Salve-se quem puder (a vida)* (1979), no qual Marguerite Duras faz uma participação apenas como sua voz em off e representada em uma cena, numa sala de aula, em que o personagem chamado Paul Godard teria um encontro com a diretora de cinema e escritora.

“É um movimento que constitui a morte da vida, mas a morte da vida é apenas... é interessante justamente para se conhecer a vida e não morrer. As pessoas deveriam fazer filmes de guerra, em vez de fazer a guerra. [...] Uma imagem não é nada perigosa – é interessante, nela se pode colocar tudo”. (GODARD, 1985, p. 66)

Assim se estabelece uma aproximação entre a possibilidade de fazer cinema através das palavras de Helder, na “morte de olhos concêntricos abertos” despertada pelas outras possibilidades do texto, e a analogia entre as estruturas gramaticais e os *cinemas* pensada por Pasolini. Para ele, “posso [sic] dar a todos os objetos, formas ou atos da realidade permanentes que integram a imagem cinematográfica o nome de ‘cinemas’, exatamente por analogia com ‘fonemas’” (PASOLINI, 1982, p. 165).

A imagem da morte que aparece relacionada ao cinema e à escrita está em Helder também em um pequeno texto intitulado *Cinemas* – sugestivo à nomenclatura pensada por Pasolini – que se encerra em uma conversa absoluta com o pensamento do cineasta italiano: “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).

No mesmo trecho dos *Cinemas*, Helder passa pela questão do desejo profundo, no sentido de que a gramática é profunda e vice-versa, o que leva a outro caminho de leitura com Jean-Luc Godard, quando em um poema/aforismo intercalado entre as conferências no volume da *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, ele escreve:

genealogia da
juventude
(do cinema)
lógica da
juventude e
juventude dessa
lógica
a luz como
juventude da escuridão
salas obscuras
prisão
sombra
sempre o desejo
a presa e a sombra

(GODARD: 1985, p. 161)

Embora este ponto das teorias de Pasolini se concentre muito na estrutura técnica do *cinélingua*, não se pode perder de vista que se trata de um pensador, poeta e cineasta ligado às questões do corpo em diversos aspectos. Assim é, também, com Godard e Herberto Helder, para quem a própria estrutura do trabalho está ligada a esta matéria corporal, indissociável, portanto, do desejo: em Helder, amplia-se a ligação entre a imagem e a gramática com o desejo; em Godard, o jogo com *salas obscuras* e o processo de desejo.

Aparece, em Herberto Helder, uma proposição do corpo como última e verdadeira escrita, e a partir daí o poeta escreve que “(Os conteúdos de um poema não são ideológicos ou mentais. O poema assenta numa experiência do mundo. A experiência é uma memória em estado de actualidade sensível)” (HELDER: 2015, p. 135). Me parece que, na obra de Jean-Luc Godard, a escrita passa pelo corpo no sentido do corpo diante do mundo, em um enfiamento com o mundo, de forma que o conteúdo do poema – ou seja, do processo de escrita – se dá também por um viés ideológico.

Logo na primeira conferência de sua *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard de certa forma esclarece seu modo de pensar.

Uma ideia, para mim... Tenho ideias demais, e também acho que os outros não as têm menos, só que não as mostram o bastante. Por isso, tenho poucas relações, e com poucas pessoas. Uma ideia é uma parte do corpo, tão real quanto ele. Quando mexo a mão, quando um operário o faz para apertar um parafuso num Ford, para acariciar o ombro de sua namorada ou para assinar um cheque, tudo isso é movimento. Muitas vezes tento antes pensar em meu corpo como algo exterior a mim; como se meu corpo fosse tudo o que há de exterior e o mundo antes um envoltório. Um envoltório é uma fronteira, e em seu interior o corpo pode estar dentro ou fora, ou ambas as coisas. Ora, puseram em nossa cabeça que o que se chama nosso corpo é o que está dentro, e que o que está fora não faz parte dele. Tanto faz parte, que a gente só se move em relação a tudo o que está fora; e que consideramos nosso interior mais nosso que o exterior, se quiserem... Não sei, coisas assim. [...]

Uma ideia não é algo material, mas um momento do corpo, como o corpo é um momento de uma ideia.

Uma criança, ao nascer, é a expressão de uma ideia que antes só existia como ideia, e não vejo em que é metafísico ter filhos ou não tê-los". (GODARD: 1985, p. 42).⁶

Diante disso, me parece que Godard não dissocia sua forma de pensar da realidade, por exemplo, de um operário da Ford. Em seus textos e seus filmes, é neste *colocar-se no mundo* colocando-se no lugar do outro que o caráter político é traço característico. Esta política atrelada ao corpo é o que indica ou mesmo suscita o movimento, levando até mesmo à ideia de ver todo o trabalho de Godard como um grande corpo que caberia em seu próprio nome, em seu exercício constante de pensar o lugar do outro e seus lugares no mundo, até mesmo quando se vê como o *não-modelo*.

Maurício Salles Vasconcelos, a propósito do filme *JLG/JLG: autorretrato de dezembro*, trabalha o modo de Godard ver a cultura mostrando como o cineasta consegue “dizer-se e ser mais do que um dito, um eu” e “conceber-se para além de uma imagem de si” (VASCONCELOS, 2015, p. 133). Mesmo neste trabalho –

⁶ Gilles Deleuze, em entrevista ao *Cahiers du Cinema*, intitulada “Três questões sobre Seis vezes dois (Godard)”, diz que:

“[...] ter uma ideia não é ideologia, é a prática. Godard tem uma bela fórmula: não uma imagem justa, justo uma imagem. Os filósofos também deveriam dizê-lo, e conseguir fazer: não ideias justas, justo ideias. Porque ideias justas são sempre ideias conformes a significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas, são sempre ideias que verificam algo, mesmo se esse algo está por vir, mesmo se é o porvir da revolução. Enquanto que “justo ideias” é próprio do devir-presente, é a gagueira nas ideias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas. Ou mostrar algo simples, que quebra todas as demonstrações” (DELEUZE, 1996, p. 53).

O pensamento de Deleuze sobre *ter uma ideia* aparece na conferência *O ato de criação*, proferida em 1987, na qual o filósofo discorre sobre a diferença entre ter uma ideia em filosofia e ter uma ideia no cinema, apontando que o cineasta pensa através de blocos de movimento/duração, ao invés de criar conceitos. A diferenciação também aparece diante da ideia em romance que, segundo ele, poderia produzir um eco que despertaria a ideia, na vontade de adaptação do cineasta, promovendo assim os *grandes encontros*. Me parece que é também um grande encontro entre ideias que ocorre nesta leitura com Herberto Helder e Jean-Luc Godard, no qual a presença da literatura no cinema está muito além da adaptação, imbricando outra formulação de ideia, como o próprio cineasta explica na conferência citada.

É possível pensar Godard com esta palestra de Deleuze também a respeito da obra de arte como ato de resistência, e apenas desta forma a obra estaria ligada à comunicação e à informação. É justamente por este viés que é apresentada aqui a ideia de comunicação que se dá com a mudança do cinema e no cinema, proposta por Godard.

Deleuze também aponta que uma ideia cinematográfica é a distinção entre ver e dizer, muito presente nos pensamentos do cineasta francês e que será desdobrada mais à frente.

apresentado em forma de poema e em forma de filme – em que é seu próprio nome que dá título à obra se impõe como um apagamento do nome, sobretudo do nome *próprio*.

Os objetos que compõem as obras podem ser lidos também como composição pessoal do que se apreende do mundo. No texto “(em volta de)”, presente em *Photomaton & Vox*, Herberto Helder escreve:

A escrever é que se aprende o que somos. Referências a objectos, situações, movimentos, aparecem como imagens ou metáforas de experiências muito antigas, como elementos de composição interior, portanto: do mundo, da vida.

A experiência é uma invenção.

Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas de sua existência. Poderia escrever com relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva. (HELDER: 2015, p. 67)

Se, para Herberto Helder, Godard aparece como *discípulo ancestral* de Rimbaud, não se pode perder de vista que, também para o cineasta, “Eu é um o outro”, frase do jovem poeta que é frequentemente citada em seus filmes⁷.

Este olhar para o outro evidencia também como a escrita de si se dilui e passa a ser uma escrita do mundo, ou vice-versa. É importante, nesse sentido, o título escolhido para a retrospectiva completa da obra de Jean-Luc Godard realizada nos Centros Culturais do Banco do Brasil em 2015: *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*, como mais uma forma de enxergar todo o seu *corpo* e seu *corpus* como uma matéria só, instrumento da escrita que, por sua vez, como já pensado aqui, é instrumento de comunicação entre interior e exterior, individual e social etc., ponto em que o pensamento se reaproxima de Herberto Helder e sua ideia de que o corpo é sempre a última e verdadeira escrita.

A relação do corpo com o mundo já está presente no poeta português também no primeiro texto de *Photomaton & Vox*, intitulado “(photomaton)”, em que ele pensa “a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente

⁷ Os versos do poeta aparecem em filmes de todas as fases de Godard, como *Vivre sa vie* (1962) e *Elogie de l'amour* (2001).

corporal” (HELDER: 2015, p. 10), o que se encaixa como definição precisa do exercício de escrita e pensamento de Godard.

Nos textos da série *Antropofagias* a relação corpo-escrita é também muito presente, trazendo imagens como “o corpo com todas as ‘incursões’ caligráficas”, no texto 4, até chegar a, no texto 6, aproximar a caligrafia, novamente, de uma ideia de *planos*.

“[...] experimentem uma ou duas vezes ou três reter determinada ‘imagem’ e metam-na ‘para dentro’ assim imóvel e fiquem parados ‘ai’ com a imagem parada talvez brilhando é qualquer coisa como uma sagrada suspensão e abrindo os olhos então o jogo retoma a imagem que entretanto ficou incrustada no escuro a brilhar sempre e dela ‘parece’ que o movimento parte de novo é uma ‘linguagem’ e energia e delicadeza atravessam o ar espetáculo do ‘verbo primeiro e último’ apanhem a figura ‘absoluta’ do pé esquerdo o patim refulge a mão direita ‘prolonga-se’ vamos achar bem que o stique seja a ‘respiração’ extrema e extensa a bola põe-se a ‘caligrafar’ todo um sistema de planos intensos leves ‘metáfora’ decerto minuto a minuto destruída pela pergunta ‘que jogo é este para o entendimento dos olhos?’ a resposta ‘alegria tudo esgota mas só um sentimento de urgência corporal dá ao jogo uma ‘necessária dimensão’ ‘o jogo respira?’ perguntam e diz-se ‘que respira’ ‘então deixem-no lá viver’ como se se tratasse de ‘uma criatura’ podemos confundir ‘isto’ com ‘acertar?’ o jogo apenas acerta consigo mesmo e este acerto é o próprio ‘jogo’ nele ressaltam só qualidades de acção força delicadeza envolvimento em si mesmo e o prazer de maquinar o universo numa restrita organização de linhas vividas em ‘iminência’ de imagem em imagem se transfere o corpo sempre à beira de ‘ser’ e parando e continuando e ainda ‘apagando e recomeçando’ como se continuamente bebesse de si e tivesse o ar pequeno para demonstrar a grandeza de si a si mesmo ‘referido a quê senão ao absurdo de um espelho?’ ‘a enviar-se’ cerradamente entre os seus limites zona frequentada pela ‘ausência viva’ destreza porque sim forma porque sim aplicação porque sim de tudo em tudo de nada em nada pelo gozo ‘básico’ de ‘estar a ser’.

(HELDER: 2006, p. 281)

Neste texto se evidencia a relação entre caligrafia, corpo e plano, trazendo agora a ideia de *maquinar o universo*, o que me remete novamente ao prefácio de Jair Tadeu da Fonseca ao livro *História(s) da literatura*, em que ele aponta que o barulho da máquina de escrever ao fundo do filme *JLG/JLG* relaciona “máquina de escrever, máquina cinematográfica e máquina do mundo, inclusive a máquina de guerra que marcou o século do cinema, objeto da(s) história(s) de Godard” (FONSECA, 2015, apud VASCONCELOS, 2015).⁸

Uma vez que a proposição deste trabalho é percorrer os modos como a cinematografia de Jean-Luc Godard e a narrativa de Herberto Helder se dispõem como artes abertas, é importante ressaltar que a *caligrafia* do mundo e do corpo se dá por uma abertura do artista e seu exercício para que as barreiras entre as artes e até mesmo entre forma pessoal e social sejam rompidas. É possível pensar a relação entre caligrafia, cinematografia, montagem e noção narrativa, com Godard e Helder lidos com Pasolini, sem que se perca de vista também que é uma preocupação constante nos três autores a relação do escrito com o mundo.

No texto *A língua escrita da realidade*, o poeta/cineasta/crítico italiano compreende o processo da memória como esquema de uma linguagem cinematográfica, entendida como reprodução convencional da realidade (PASOLINI, 1982, p. 167). Entre tantos nomes trazidos no texto “(memória, montagem)” – Dante, Homero, Pound... –, de Helder, é importante destacar também deste texto, seminal entre seus escritos que pensam o cinema, a ideia de que uma montagem é, também, “uma noção narrativa própria” e de que “qualquer poema é um filme”, mas “nem a máquina de filmar suprime as moviolas esferográficas”. Desta forma se abre uma nova forma de leitura da questão da montagem: a *montagem* como *noção narrativa*.

A aproximação entre a técnica do cinema e a montagem literária – ou poemática – se dá já no modo *esferográfico* de fazer cinema, gerando uma relação entre o

⁸A proposição entre as máquinas – de escrever, de filmar, e do mundo – aparece também como mais um indicativo da inscrição do cinema na história. No fim de suas conferências em Montreal, Godard diz achar “que uma câmara, com suas manivelas, pode assemelhar-se a um material um pouco antigo de defesa anti-aérea” (GODARD: 1985, p. 283). A constante relação da máquina de filmar como ferramenta para mudança de mundo, além da reconhecida importância das máquinas na história moderna, reforçam a recorrente proposição de uma história do cinema como uma outra história social.

pensamento do poeta e a ideia de câmera-caneta, trabalhada no campo da teoria cinematográfica. O termo foi cunhado por Alexandre Astruc, em 1948, no artigo *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo*, que valeu também aos críticos e cineastas da Nouvelle Vague para pensarem o cinema de autor. Neste texto, Astruc trabalha com o momento em que o cinema se torna linguagem:

Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. Esta arte, dotada de todas as possibilidades, porém prisioneira de todos os preconceitos, cessará de permanecer cavando eternamente o pequeno domínio do realismo e do fantástico social que lhe é acordada nos confins do romance popular quando deixarmos de fazer dela o domínio de eleição dos fotógrafos. Nenhum domínio lhe deve ser interdito. A meditação mais despojada, um ponto de vista sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões são muito precisamente de seu interesse. Ou melhor, diremos que essas ideias e visões de mundo são tais que hoje somente o cinema pode dar conta delas. (ASTRUC, 1948)

Tal concepção, sobretudo os domínios sobre os quais o cinema se debruça – a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões – podem ser pensadas também como os elementos que, segundo Herberto Helder, em *Photomaton & Vox*, apontam para um esclarecimento do poema a si mesmo, entre apuro e intensidade da experiência:

Mitologia, linguística, psicologia, ideologia não esclarecem o poema. O poema é que, acidentalmente, pode esclarecê-las a elas. Mas não parece ser este o seu propósito. O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e nesse esclarecimento tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação. (HELDER: 2015).

Neste ponto de contato entre os *domínios*, as artes, é importante a ideia de Alain Badiou em seu texto “Os falsos movimentos do cinema”, onde ele escreve que

É de fato impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde se apreende sua conexão com as outras artes. Ela é a sétima arte em um sentido bem particular. Não se acrescenta às seis outras no mesmo plano que elas; implica-as, é o mais-um das outras seis. Age sobre elas, a partir delas, por um movimento que as subtrai a elas mesmas. (BADIOU: 2002, p. 104)

É partindo da relação entre cinema e romance, em torno do filme *Falso movimento*, de Wim Wenders, que Badiou pensa uma *poética do cinema* que englobaria três

acepções de movimento, e neste trabalho interessa sobretudo a do *movimento impuro das artes*, que mostra que “na realidade o poético no filme é o arrancar de si do poético suposto no poema”, levando então a uma concepção de ideias mistas, e de que “qualquer tentativa de univocidade desfaz o poético”. (Idem, p. 108) Badiou escreve ainda que:

As artes são fechadas. Nenhuma pintura jamais transformar-se-á em música, nenhuma dança em poema. Todas as tentativas diretas nesse sentido são inúteis. E, contudo, o cinema é de fato a organização desses movimentos impossíveis. [...] O cinema é uma arte impura. É mesmo o mais-um das artes, parasitário e inconsistente. Mas sua força de arte contemporânea é justamente imaginar, no intervalo de tempo de uma passagem, a impureza de qualquer ideia. (Ibidem)

O cinema como arte impura que acrescenta as demais aparece na abertura proposta nos poemas de Herberto Helder, onde a relação entre as artes e as disciplinas parece se dar sem tentativa de univocidade alguma – esta que, segundo Badiou, poderia desfazer o poético –, mas sim como contaminação⁹. É como se Helder realizasse uma nova abertura *da poesia e na poesia*, já que inserindo o cinema em seu texto poético torna possível, também, que a própria poesia organize os *movimentos impossíveis*.

Novamente no texto “(em volta de)”, Herberto Helder pensa a escrita nesta perspectiva de abertura.

Trata-se da “escrita circular”, naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida. E também porque nenhuma solução é possível, por nunca se poder provar a hipótese de verdade da coisa escrita. O texto é fechado. Mas também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número. (HELDER: 2015, p. 66)

⁹ É possível pensar também o cinema *contaminado* pelas outras artes. Da mesma forma que, para Badiou, ele é o “mais-um” das sete artes, o cinema aparece, para Godard, como um *conjunto*, de forma que tudo pode conter cinema, o cinema também pode abarcar as outras formas artísticas: “O que acho interessante no cinema é que nele não é preciso inventar absolutamente nada. Nesse sentido ele se aproxima da pintura: na pintura nada se inventa, corrige-se, coloca-se, junta-se; nada se inventa. Já a música é diferente, está mais perto do romance. Assim, o que me parece interessante no cinema é que ele pode ser... – como já se disse, como todo mundo já disse –, da forma mais simples... digamos, um conjunto de tudo. É pintura que pode ser composta como a música, e é mais... É por isso que interessa a mais pessoas ao mesmo tempo, tanto na televisão como no cinema, exatamente porque tem um lado da pintura, que sabemos que simplesmente se olha e depois se junta”. (GODARD: 1985, p. 191)

Mais uma vez, aparece em seu texto como é no texto que o texto se pensa: a escrita é instrumento da construção de novas possibilidades, praticamente infinitas. É como pensar, com Godard a respeito do cinema, que “Vai do zero ao infinito”. (GODARD: 1985, p. 65)

As teorias de Badiou se encontram com Herberto Helder também no texto *Cinemas*, pelo qual podemos pensar na concepção de *ideias mistas*:

Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. (HELDER, 1998)

O *ofício propiciatório* da técnica do cinema chega nesta leitura também no sentido de contaminação, abertura, e os *modos esferográficos* de realização remontam a ideia do movimento (im)possível da poesia inserida no filme. É através deste rastro teórico-poético, que se estabelece entre Alain Badiou e Herberto Helder, que penso no cinema de Jean-Luc Godard como técnica de escrita e de como está ali aplicado o conceito de câmera-caneta, de Astruc. Neste percurso, interessa destacar o quanto o movimento e a contaminação aparecem também do zero ao infinito, já que é na leitura entre texto poético, teórico e material fílmico que proponho o contato entre os artistas trabalhados.

Em outro trecho do livro *Photomaton & Vox*, intitulado “(filme)”, Herberto Helder escreve, entre outras definições, que o filme “representa a montagem do conhecimento essencial: o nascimento das linhas”, “representa o bater dactilográfico das pálpebras na brancura incondicional, o deserto assinado” e “representa a escrita”. (HELDER: 2015, p. 84)

As modulações caligráficas, esferográficas e cinematográficas de Herberto Helder e Jean-Luc Godard se encontram ainda com outras disciplinas, para pensar a contaminação e a abertura para além das artes e suas técnicas, abarcando uma série de ideias que uma vez mais remontam o movimento do cinema e da poesia.

No quarto texto das *Antropofagias*, Herberto Helder estabelece toda uma relação entre corpo, mapa, escrita e imagem:

Eu podia abrir um mapa: o “corpo” com relevos crepitantes
e depressões e veias hidrográficas e tudo o mais
morosas linhas e gravações um pouco obscuras
quando “ler” se fendia nalguma parte um buraco
que chegava repentinamente de dentro
a clareira arremessada pelo sono acima
insónia vulcânica sala contendo toda a febre “táctil”
furibunda maneira
essa era então uma espécie de “lugar interno”
áspera geologia alcalina e varrida e crua
exposta assim à leitura que se esqueceu do seu “medo”
o corpo com todas as “incursões” caligráficas
“referências” florais “desvios” ortográficos da família dos carnívoros
“antropofagias” gramaticais e “pegadas”
ainda ferventes
ou minas com o frio bater e o barulho escorrendo
“um mapa” onde se lia completamente o sangue e suas franjas
de ouro o irado desregramento da “traça
primeira” e o apuramento do mel com a labareda
inclusa o corpo na prancheta
para a lísura sentada onde se risca a posição mortal
“um papel” apenas a branca tensão do néon
no tecto o jorro de cima “declarando” qualquer rispidez
a suavidade toda uma bastarda
graça
de infiltração na sonolência ou explosiva
“vigilância” combustão das massas ao comprido
do “desenho” irregular
e só então assim desterrado do ruído nos subúrbios
ele apenas agora “composição” forte e atada de elementos
escarpas rapidamente
decorrendo
corpo que se faltava em tempo “fotografia”
de um “estudo” para sempre
como lhe bastava ser possível tão-só uma certa
temperatura
grutas aberturas minerais palpitações no subsolo
tremores
anfractuosidades esponjas onde pulsavam canais dolorosos
e a arfante matéria irrompendo nos écrans
com o susto leve das “manchas” que se uniam
essa energia sem espaço súbita “geometria” a costurar de fora
mordeduras velozes delicadezas
nervuras vivas
para seguir até ao fim “com os olhos”
como uma paisagem de espinhos faiscantes
“o contorno” que queima de uma lâmpada acesa
toda a noite no gabinete do cartógrafo

(HELDER: 2006, p. 277-278)

O poeta aparece como cartógrafo em um exercício de escrita em que o corpo se define como uma composição de imagens que por sua vez é atravessada por outras ideias imagéticas, como *fotografia*, *écran* e *seguir com os olhos*. Tanto o momento em que o termo “composição” aparece no texto quanto a própria composição do

poema remetem à composição pessoal que aparece no já comentado texto “(em volta de)”, além de compor também um mapa do que é a construção do trabalho do autor.

Sob esta perspectiva de que o corpo é também mapa – um mapa às avessas, com seu *desregramento* – e o trabalho de incursão caligráfica é também uma incursão cartográfica, é possível sugerir outro ponto de contato entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, quando o segundo pensa a geografia contida na relação entre som e imagem como parte da história do cinema.

Sempre é preciso ver duas vezes... Eis o que chamo de montagem... simplesmente uma comparação. É esse o poder extraordinário da imagem e do som que a acompanha, ou do som e da imagem que o acompanha¹⁰ (grifo meu). Ora, a geologia e a geografia disso estão contidas, a meu ver, na história do cinema, e isso permanece invisível. Dizem que é preciso não o mostrar. E acho que vou passar o resto de minha vida, ou de meu trabalho no cinema, tentando vê-lo, e antes de tudo vê-lo para mim; inclusive para ver onde eu mesmo me situo nos filmes que fiz. (GODARD: 1985, p. 12)

Se há uma geologia e uma geografia presentes no cinema, o espaço de contágio entre as disciplinas promove novamente a possibilidade de abertura das artes, que podem então incorporar em si toda uma sorte de ideias que passa a produzir outra leitura de mundo, quando tudo se move e se remonta através e a partir da arte.

Nesse sentido, a citação acima indica também o pensamento de Godard acerca do que é preciso ser mostrado e de como as coisas devem ser vistas, em um exercício de ver que pode ser pensado também pela tarefa política do cinema, com Deleuze, e por uma sabedoria do olhar, pensada por Herberto Helder.

Gilles Deleuze encerra a já mencionada conferência *O ato de criação* citando Paul Klee para dizer que:

O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE: 1987)

¹⁰ É importante voltar à frase de Marguerite Duras, “cinema como quem dissesse: música”, para desdobrar a ideia de como esta geografia se insere na história do cinema.

A presença do povo aparece, para Deleuze, pelo ato de resistência ser um ato de resistência à morte, seja como obra de arte ou como luta entre os homens (Idem). Essa relação proposta pelo filósofo vai de encontro ao pensamento de Herberto Helder no texto *Cinemas*, no qual o poeta começa a pensar nos espectadores como uma “comunidade das pequenas salas de cinema”, onde se constitui uma “assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando” (HELDER: 1998).¹¹

A experiência do cinema, neste texto de Helder, passa mais uma vez pela relação com o texto, pois para ele

A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem de sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhos para a levitação na luz! (Idem)

É a partir desta formulação, onde me interessa sobretudo a *montagem sensível* e as formas de olhar, que o poeta chega à ideia de “uma sabedoria de ver”.

Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria do olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos de eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo¹² (grifo meu), o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente. (Idem)

¹¹ O cineasta português Pedro Costa, no curso “Uma porta aberta que nos deixa a imaginar”, transcrito e publicado no Brasil no catálogo da mostra de seus filmes no CCBB, nos lembra que: “No cinema, é bom não esquecer, pensa-se em conjunto”.

¹² Em relação à cumplicidade com o mundo e à imagem do mundo em frases, retomo Jean-Luc Godard e sua posição de enfrentamento com o mundo. No sentido em que esta imagem aparece, agora, em Herberto Helder, proponho uma leitura junto a Pier Paolo Pasolini quando, no texto “O cinema de poesia”, ele escreve:

“Godard não se colocou perante qualquer imperativo moral: não sente nem a normatividade do empenhamento marxista (roupa velha) nem má consciência acadêmica (roupa provinciana). A sua vitalidade não tem obstáculos, pudores, ou crepúsculos. Reconstitui, em si própria o mundo: e é assim cínica também para consigo própria. A poética de Godard é ontológica, chama-se cinema. O seu formalismo é, por isso, um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade.” (PASOLINI: 1965, p. 148-149)

Daí se desdobra toda uma construção também de Jean-Luc Godard. Seu trabalho é atravessado pela função política desde o momento em que é feito – a começar pelo momento em que é pensado – até o momento em que chega aos espectadores, ou seja, à *comunidade das salas de cinema*.

As conferências que estão sendo utilizadas aqui, reunidas no volume *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, foram as primeiras formulações do que desencadeou as *Histoire(s) du cinema*, projeto realizado por Godard, em filme, ao longo de dez anos (1988-1998), e publicado também em livro, em 1998.

É ainda nas conferências de Montreal que o cineasta relaciona uma história do cinema com, também, uma *sabedoria de ver*.

Antes de produzir uma história do cinema, seria preciso produzir a visão dos filmes, e produzir a visão dos filmes não consiste – eu duvidada um pouco, mas agora estou convencido disso –, não consiste simplesmente em vê-los e depois falar deles; **consiste talvez em saber ver** (grifo meu). Talvez fosse preciso mostrar... a história da visão que o cinema que mostra as coisas desenvolveu, e a história da cegueira que engendrou. (GODARD: 1985, p. 155)¹³

O que interessa a Godard é mais o que – e como – será ouvido do que aquilo que é dito. Isto vem desde suas críticas no *Cahiers du Cinema* junto aos colegas da Nouvelle Vague, para quem “fazer-se ouvir significava fazer cinema”. O cineasta não via diferença entre fazer um filme e falar dele, pois o filme era um modo de comunicação, uma estação de encontro (Idem, p. 28)¹⁴.

¹³ Neste ponto, Godard também retorna ao momento de transformação do cinema, na mudança radical com a relação do receptor da obra de arte com a pintura e a literatura. Ele diz que uma das teses a serem desenvolvidas nas histórias do cinema é “mostrar, a partir de exemplos clássicos, que houve alguma coisa que era completamente distinta da pintura e da literatura, e como em seguida, de maneira bastante rápida, com o cinema falado, ele se... transformou” (GODARD: 1985, p. 155)

¹⁴ “Mas, para nós, fazer-se ouvir significava fazer cinema. Acho que a diferença entre mim e os outros é que, na época, quando escrevi críticas, para mim não era mais que... nunca diferenciei entre falar de um filme e fazer um filme; por isso, em meus filmes, não hesitei em falar deles também ou em falar de outra coisa. E hoje esta ainda é uma maneira de me fazer ouvir no cinema, pois meus filmes são muito pouco vistos... e eu os faço para me comunicar, e depois vejo que me comunico ainda menos. Quando se mostra um filme, há um silêncio completo, e isso me espanta um pouco. Ontem, fui assistir a um filme de Brian de Palma; o pessoal gostou muito, aplaudiu no final; eu também fiquei satisfeito, achei o filme bem-feito; valeu (o que é raro) os três ou quatro dólares do ingresso. Mas, ao mesmo tempo, o que me espantava é que não havia nenhuma comunicação entre os autores do

Adentrar este encontro, esta comunicação, exige um exercício de ver, muito estimulado pelo modo como se dá a construção dos filmes de Godard – a quebra da linearidade narrativa, os efeitos de montagem e o tom crítico que exige que o espectador pense sobre o filme, antes de pensar sobre si mesmo. Ou, ainda, com os rastros biográficos e referências fílmicas de sua própria obra, embutir neste exercício também uma maneira de demonstrar que a formação de um pensamento crítico se dá também pela forma como o mundo afeta uma pessoa – muitas vezes, aquela mesma que faz o filme, fala sobre o filme, e assiste ao filme.

A *sabedoria de ver*, pensada com Godard, se afasta muito de uma ideia fechada de *ler*. É por fazer-se ouvir mais que pela importância de dizer que, para ele, as pessoas precisam pensar pelas imagens: olhar.

Vocês dizem: “A sensação de que tudo se repete e de que nunca se sairá disso...” Mas isto nos é ditado por algo que era idiota, que não é feito para isso, que são simplesmente sons organizados de um certo modo, com os quais se pode comunicar mas que não constituem toda a comunicação. Ora, hoje em dia, nove décimos da comunicação consistem nisso. Hoje, chega-se à proeza de a televisão fazer textos e os jornais passarem pela televisão... A gente lerá... Para começar, nos fará muito mal aos olhos, e é importante que as pessoas percam a vista, pois se... com efeito, isso faz com que se vendam óculos, e depois, já não poderão sequer ver... o que se chama de ver... Só sabem ler; utilizam os olhos para ler, e não para ver. E, de resto, ensina-se a ler cada vez mais cedo para que as crianças não venham um dia a inverter as coisas; ou os velhos, que começam a ver outras coisas, ou as tribos primitivas ou o feiticeiro que tinha uma certa maneira de ver, já não possam ver nada. Com efeito, as pessoas os ridicularizam, dizendo: “É científico... não é isso...” Ora, a ciência consiste unicamente em ver, e os cientistas servem-se dos olhos e conseguem ver alguma coisa. O que já não funciona é depois, quando o traduzem, quando tentam dizer o que viram; em vez de fazer filmes ou imagens (utilizam imagens quando veem o mundo)... mas em vez de tentar fazer cinema, quando já pegaram uma câmara que se chama telescópio ou quando viram um certo número de coisas, ou uma câmara que se chama microscópio, através da qual viram um certo número de coisas... fazem um texto enorme e a imagem só aparece para provar que viram aquilo. Mas então a imagem já não serve, há apenas palavras... enfim... esta é a minha opinião, já desenvolvi aqui: Einstein demorou muito para descobrir a relatividade simplesmente porque se utilizava de

filme e o público. Havia uma certa relação e ao mesmo tempo não havia. De um lado estavam os que fizeram o filme, que se achavam a centenas de quilômetros dali, fazendo outra coisa; de outro, os que fizeram outra coisa durante o dia e que foram ver o filme naquela noite; e havia o filme propriamente dito, que era o ponto de encontro deles; e, ao mesmo tempo, era uma espécie de estação, simultaneamente deserta e povoada. Eu navego lá dentro, faço-me perguntas... Fazer filmes e trazer respostas...” (GODARD: 1985, p. 28)

palavras; poderia tê-lo descoberto muito antes, como tantas coisas... Mas as palavras se imiscuíram para complicar, discutir. Discutiu-se... Antes, opunha-se o determinismo ou sei lá o que à liberdade. Hoje, quando se veem as coisas, quando se contempla como vive um operário russo, como vive um operário americano, vê-se... Se fizéssemos filmes, se olhássemos em vez de dizer, bem, então veríamos coisas... Então veríamos o que se pode conservar e o que não se pode conservar. Mas, nesse momento, tudo mudaria de tal modo... Mas custa trabalho... muito trabalho, e, efetivamente, prefere-se usar os olhos para o prazer a usá-los para trabalhar. (Idem, p. 204)

Seguindo essa linha de pensamento, *dizer* não dispara uma reflexão do mundo e com o mundo. Tal reflexão pode ser impulsionada pelo ato de ver, no cinema, que por sua vez pode ser relacionado ao ato de resistência da obra de arte pensado por Deleuze.

Nesse sentido, podemos pensar também com o cineasta português Pedro Costa, que também pensa a relação do filme com o espectador.

Acredito que hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: “entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência”, mas no final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. Você não vê o filme, você vê a si mesmo. Ficção no cinema é exatamente isto¹⁵ (grifo meu): você ver a si mesmo numa tela. Você não vê nada mais, não vê o filme, não vê o trabalho, não vê pessoas que fazem coisas, você vê a si mesmo, e toda Hollywood se baseia nisso.

É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme, está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: “Não entre”. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver um filme, mas quando digo “ver” é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê filmes, você vê a si mesmo. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece.

Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada. (COSTA: 2004)

Sabendo que um dos movimentos políticos possíveis de se pensar em Jean-Luc Godard é uma certa revolução no autobiográfico, apagando o nome próprio na construção de um conjunto de coisas do (seu) mundo, se torna mais precisa a forma como isto poderia se refletir no espectador.

¹⁵ É possível relacionar, nesse sentido, a técnica de Jean-Luc Godard que não impõe barreiras entre ficção e documentário.

Enquanto segundo Pedro Costa, o espectador das ficções hollywoodianas não mais vê o trabalho e as pessoas que fazem as coisas, segundo Godard o exercício de ver consiste justamente em contemplar, por exemplo, os operários, em um movimento em que o não-dizer e o trabalho de ver acarretaria uma mudança. Novamente, aparece uma ideia do cinema como mudança possível no mundo.

A questão é que o espaço comunitário que é a sala de cinema é também, através dos filmes de Godard, uma sala de aula. Serge Daney desenvolve uma ideia de *pedagogia godardiana* em um texto publicado no *Cahiers du Cinema* na década de 70. Para o também crítico francês, o essencial em comum entre esses espaços da sala de aula, a sala de cinema – que também é transposta para cenas em apartamentos de família assistindo TV, em alguns filmes de Godard – é que são as pessoas que fazem a lição (DANEY: 2007, p. 108).

Daney aponta ainda que o cineasta francês nunca questiona o discurso do outro, mas sim propõe oposições entre discursos *dos outros*. Está aí a preocupação que o próprio Godard comenta em suas conferências, quando lembra que desde os tempos da Nouvelle Vague a questão é *fazer ouvir*, mais do que dizer.

Uma das funções políticas de seus filmes está em dar voz ao outro, despertando a escuta de um outro ainda, em uma ação que demonstra também certa ruptura com a falta de comunicação cada vez mais exposta no cinema. Se o trabalho de Godard se cumpre, o espectador como é pensado por Pedro Costa, por exemplo, passa por uma experiência do cinema que já não é reflexo, mas reflexão.

Se o cineasta português pensa que “se ele [o espectador] pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas” (COSTA: 2004), vale agora voltar ao poeta português Herberto Helder, quando ele pensa o espectador como projetor do filme, em um esforço de criação do mundo – como aparece, neste trabalho, sua tarefa e a de Godard.

O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.

Uma vez entendido que não é mais o espectador que se deve refletir no filme, mas o movimento ao contrário, a pedagogia de Godard se explica através do próprio cineasta.

Ainda nas conferências de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard vai e volta várias vezes na questão da aprendizagem do ver. Para ele, “cinema não se ensina, porque cinema não se aprende, como a literatura” (GODARD: 1985, p. 32). A construção de uma história do cinema, que como já indicado na citação inserida anteriormente consistira também em saber ver, careceria também de outra forma de pesquisar e trabalhar está história.

Um historiador como Sadoul pesquisou; fez uma série de coisas, viu coisas; mas, a partir do momento em que começou a dizer o que tinha visto, dado o que se tornou o dizer e a literatura hoje em dia, enfim, o fato de escrever, se quiserem, não se pode dizer o que se viu, não é possível dizê-lo e isto não tem relação com o ver. (Idem, p. 101)

Reaparece, assim, como o exercício de ver está, de certa forma, afastado da aprendizagem pela leitura e do que é a literatura. A potência do cinema de Jean-Luc Godard vem também de uma ideia de que a imagem não é perigosa, enquanto as palavras são. Pela já mencionada resistência a certo sistema de palavras, ocorre uma remontagem do texto em conjunto com a imagem, tornando potente, então, esse conjunto que envolve o mundo do artista, o mundo exterior, texto e imagem, potencializando o trabalho político do cineasta em vários níveis. O próprio Godard fala, em uma de suas conferências:

[...] ora, à vista do sistema econômico em que ele [o cinema] se encontra, é o sistema econômico que dita sua lei, mas o que se faz hoje para ditar leis? Escreve-se. Quando se carimba em nosso passaporte “Proibido entrar na Rússia”, não é uma imagem que faz isso, isso não se faz por imagens porque a imagem é liberdade, as palavras são uma prisão; a imagem é forçosamente liberdade, uma imagem não proíbe nada, não permite nada, porque é um conjunto, é outra coisa. Efetivamente, em nosso passaporte, poder-se-ia dizer que, se o cinema tivesse influência hoje, em vez de “Proibido entrar na Rússia” haveria a palavra Rússia e haveria uma mão significando isso; e depois se carimbaria “Soviet”, depois haveria uma foto nossa e o agente russo saberia que isto quer dizer que não temos o direito de entrar na Rússia; mas o que há não é isso, há palavras, esses carimbos, “este cidadão é indesejável”; não há uma foto que expresse esse “indesejável”. (Ibidem, p. 112)

A mudança de mundo, tão mais possível pelo cinema, que vem atravessando este trabalho desde o início, estaria também, portanto, nessa remontagem não só das formas artísticas como também do sistema de linguagem do mundo. Assim, o aprendizado que se dá socialmente, durante a vida real, se daria de outra maneira em um sistema em que se aprende pela visão, e não pelo que nos é dito desde sempre, ou seja, pelo que nos é ensinado.

Não se trata da destruição do cinema, mas da destruição das formas. Antes de tudo, desde o princípio, a destruição das formas que me ensinaram, de modo que em seguida tentei destruir simplesmente... Quando se diz: “Lave as mãos antes...”... bem, no cinema, fiz questão de não lavar as mãos... E depois, também... bem, isso exige saber o que é uma mão e o que é o sabão... de modo que destruir as boas formas que tinha adquirido, das quais me acreditei libertado, e uma porção de coisas assim... Porque, num certo momento, maio de 68 me fez ver isso; porque houve muita gente que se viu com mais clareza, como sempre que ocorre um acontecimento social importante, durante o qual, além disso, tudo se detém, a gente tem tempo, portanto, para ver as coisas. Para mim, a lembrança de maio de 68 em Paris é um momento em que se ouvia o barulho dos pedestres na rua, simplesmente porque não havia mais gasolina, por isso se ouvia as pessoas que caminhavam pela rua, o que produzia um efeito realmente extraordinário.

Portanto, efetivamente, como dizia Gorin¹⁶ (grifo meu) na época, é preciso voltar a zero, mas ver que o zero se mexeu, e que também já não é zero. E depois... bem, sei lá... conhecer melhor a si mesmo. (Ibidem, p. 278)

O pensamento de Godard aparece como tarefa política nesta operação em que, apesar da citação acima de fato trazer um momento político importante, é desde a destruição da forma do cinema que a experiência de realização do filme e do momento de *assembleia das comunidades das salas de cinema* – para retomar Herberto Helder – que o trabalho opera.

Em um dos fragmentos/poemas intercalados entre as conferências de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard escreve: “montagem: ver apenas aquilo que/pode ser visto/(não dito/não escrito)”. Mais uma vez, a remontagem das formas, a aprendizagem pela visão – não pela escuta da fala autoritária, tampouco pela literatura como é vista geralmente.

¹⁶ Jean-Pierre Gorin, cineasta, colega de Jean-Luc Godard no Grupo Dziga Vertov.

Desta maneira podemos voltar à pedagogia godardiana e como a sala de cinema transformada em sala de aula opera de forma autêntica e, posso dizer, revolucionária.

Ruy Gardnier , no texto “Aprendizagem do descontínuo”, nos lembra que, em Godard, “o que se ensina não é o resultado, mas o processo do pensamento” (GARDNIER, 2015), e que a forma como o cineasta opera, na fase militante pós-maio de 68, é pela “pedagogia da forma, não didatismo do conteúdo” (Idem).

Me parece que, para além das fases que atravessam a obra cinematográfica de Godard, seja a fase militante dos fins da década de 60, seja em seus mais recentes filmes, como *Adeus à linguagem* (2014), o que o cineasta busca passar ao espectador é uma pedagogia do rompimento com a forma, da abertura total da forma artística que requer também uma abertura do espectador. Expandindo a ideia do cinema como sala de aula, é possível pensar até mesmo em uma formação de um espectador que, acompanhando a filmografia de Jean-Luc Godard, iria desde o quadro negro na sala de aula de *La Chinoise* até o esgotamento do texto, o esgotamento do nome – através justamente da utilização radical das referências – que vem sobretudo da década de 90 até hoje. Busco mostrar, assim, que toda sua obra pode ser pensada como um só corpo em que todo o movimento do cinema e das formas artísticas embutidas neste *mais-um* das outras artes estão atrelados à mudança da função do artista e da função do homem no mundo.

Já no fim de suas conferências em Montreal, Godard diz: “Essa é minha própria história: se alguém se sente atraído por alguma coisa que o queima ou o destrói, é preciso aprender a construir, a não se deixar destruir e, também, a mudar” (GODARD: 1985, p. 294)

Ainda em suas conferências, na mesma passagem da citação acima, Godard fala do perigo da literatura, que podemos contrapor à ideia de que a imagem não é perigosa.

Efetivamente, tive uma atitude... Sim, privilegiava – isto se deve à minha educação – o lado artístico, poético. Ainda tenho – é, também, a má influência de Truffaut sobre mim –, enfim... sempre com o lado “a poesia é inocente”; o que os bons poetas não tinham... Lautréamont... O filme

que estamos fazendo sobre Moçambique começará... mostraremos o mar e se ouvirá uma frase que diz: “Nem toda a água do mar poderia apagar uma mancha de sangue intelectual.” Os poetas sempre foram tratados como se tivessem direito a ser neutros; ao passo que escrever é perigoso; sabem disso os que estiveram na cadeia por escrever. (Idem)

Como figura de *não-modelo* que é Godard, sua própria história já não pode ser desvencilhada da história do cinema, filmada e escrita por suas próprias mãos.¹⁷

Herberto Helder escreve, no mesmo texto em que aparece o nome de Godard: “Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos” (HELDER: 2015, p. 140). Nessa passagem, o poeta está continuando uma ideia com o poeta Apollinaire, mas é possível pensar em Jean-Luc Godard e a imagem da câmera-caneta, sua ferramenta, além da fundação de um modelo que, com Godard, como já vimos, é o *não-modelo*.

Nesse mesmo texto, “(memória, montagem)”, Helder propõe mais diretamente que a relação entre poema e filme passa, também, por uma história do mundo.

Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração; 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. (Idem, p. 144)

Se aí reaparece a biografia do corpo constituída e constitutiva dos objetos que compõe, também, o mundo; se aí reaparece o jogo de montagens improváveis e espelhadas: o jogo das oposições; se aí reaparece a poesia como história do mundo,

¹⁷ Na última conferência dada em Montreal, Godard diz que

“Tudo o que verificamos aqui, tudo o que se mostrará finalmente, é que a história do cinema é a única que poderia ter sua própria história, já que é a única que deixa suas próprias pegadas: fazem-se imagens, restam imagens. Pois bem, é impossível, já que a forma como se conservam as imagens é organizada pela indústria de tal modo que é impossível contar a sua história”. (GODARD: 1985, p. 284)

Mesmo com também um esforço incansável da indústria, sempre no movimento contrário às suas operações, Godard será sempre o modelo do não-modelo. Seu *modus operandi*, sua tarefa política se inscrevem na história do cinema: revolucionam-se as imagens, restam as imagens e a revolução.

e se assim se dá o filme, o tempo; o jogo, a montagem, a conversa entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard está dada por eles mesmos.

A imagem da morte, que atravessa os *cinemas* dos dois artistas, pode ser articulada também no movimento pelo qual ambos operam suas máquinas – de escrever, de filmar. A escrita radical dos autores, entre as ferramentas (im)possíveis, cria um jogo entre a morte da literatura que reaparece, de outra forma, na criação cinematográfica, como a morte do cinema e no cinema, que se remonta através do texto. Assim, Herberto Helder e Jean-Luc Godard estão também diante de um jogo de espelhos, ambos *projectores dos filmes*. A sala de cinema é, nesta conversa, também esta sala de espelhos, com a produção da diferença que reconfigura noção narrativa e de técnica cinematográfica. Se para Herberto Helder Rimbaud aparece como discípulo ancestral de Godard, e se o cineasta francês sempre lembra a frase do jovem poeta, “Eu é um outro”, a sala de espelhos entre a poesia de Helder e o cinema de Godard, e vice-versa, é a imagem possível que atravessou todo este trabalho para esclarecer o *jogo para o entendimento de ver* constantemente pensado pelos dois artistas.

CONCLUSÃO

Toda a construção deste trabalho se deu, para além da conversa proposta entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, através de uma grande conversa entre tudo o que cercou sua realização. Isto vem desde a possibilidade de pensar a arte em seu sentido aberto, tarefa propiciada e impulsionada pelo curso de Letras da UNIRIO, muito atravessado pela relação entre as artes e características e funções políticas. Aqui, em outro jogo de espelhos, a sala de aula vira, constantemente, sala de cinema. A conversa se deu, também, pelo modo como comecei a pensar Godard desde o início, nas disciplinas do professor Manoel Ricardo, em que somos sempre lembrados de um outro exercício de leitura, em que ler o que não foi escrito – para lembrar ainda Walter Benjamin – e ler o que o autor leu é traço essencial do trabalho. Este modo de ler, como perseguir um mapa em um jogo, é essencial em um estudo com Jean-Luc Godard, já que todos os seus filmes estão repletos de citações, diretas e indiretas, a poetas, romancistas e filósofos. As experiências de leitura do cineasta, como as do poeta português, são portanto essenciais para o trabalho de montagem que tentei realizar entre seus próprios pensamentos. Daí a importância do fato de que o objeto principal deste trabalho sejam os trabalhos dos próprios artistas, que aparecem como pensadores, filósofos, críticos enquanto escrevem textos artísticos, e aí por diante.

Montar um trabalho em que o artista fala por si mesmo é importante aqui sobretudo pelo modo de operação de Godard, quando o ato de deixar o nome tão às claras surge em busca do apagamento deste nome. Busquei demonstrar, na insistência pela tarefa política das artes, que o trabalho do cineasta se engrandece no limite entre o que é falar de si enquanto fala do outro e do mundo, sem que esteja nunca falando *pelo* outro. É Deleuze quem diz que:

Nos programas de TV, as perguntas que Godard faz sempre acertam em cheio. Elas nos perturbam, a nós que assistimos, mas não a quem são dirigidas. Ele conversa com delirantes de uma maneira que não é a de um psiquiatra, nem de um outro louco ou de alguém se fazendo de louco. Ele fala com os operários, e não é um patrão falando, nem um outro operário, nem um intelectual, nem um diretor com seus atores. E isso de modo algum por assumir todos os tons como faria alguém habilidoso, mas porque sua solidão lhe dá uma capacidade ampla, um grande povoamento. De certo modo, trata-se sempre de ser gago. Não ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem. Geralmente, só dá para

ser estrangeiro numa outra língua. Aqui, a o contrário, trata-se de ser um estrangeiro em sua própria língua. Proust dizia que os belos livros forçosamente são escritos numa espécie de língua estrangeira. Acontece o mesmo nos programas de Godard; ele até aperfeiçoa seu sotaque suíço com essa finalidade. É essa gagueira criativa, essa solidão que faz de Godard uma força. (DELEUZE, 1996, p. 51-52)

Aglaj Veteranyi, escritora romena, que passou a infância exilada, com os pais artistas de circo, escreve que “O ESTRANGEIRO NÃO NOS MODIFICA. EM TODOS OS PAÍSES, COMEMOS COM A BOCA” (VETERANYI, 2004, p. 25).

Godard, nas conferências em Montreal, a respeito do alcance do público, lembra que um produtor lhe disse que os espectadores assistem filmes com a barriga. Entre o estrangeiro e a fome, reaparece o cinema como o mais democrático instrumento de arte, segundo Trótski, e a função política colocada em prática no modo de operação de Godard.

Se Herberto Helder aparece, no jogo com Duras, falando de cinema até quando dá a impressão de estar falando de escrita etc., é também assim que Godard conversa com o poético-teórico-político de Helder, já que o cineasta francês fala do outro até quando dá a impressão de estar falando de si. Voltamos, portanto, ao jogo da conversa na sala de espelhos, em que a tarefa da obra de arte é cumprida porque é aberta, ampla, e democrática. Do contrário, seria pouco. Mas não será nunca o bastante. Voltamos, portanto, a Paulo Leminski: não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

O primeiro indício de contato entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard vem no livro *Photomaton & Vox*, do poeta português, quando Helder diz que Rimbaud “aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard” (HELDER: 2015, p. 140). Essa passagem se encontra no trecho chamado “(memória, montagem)”, e é sobretudo através deste segundo movimento – uma técnica do cinema que é lida aqui também como uma técnica de escrita e um modo de operação – que começo a ler a poesia cinematográfica e o cinema poético dos dois autores lado a lado. A opção por chamar também Godard de *autor* passa pelo hibridismo de sua produção artística, que abarca todo um trabalho com o texto mas também a referência à política dos autores pensada pelos cineastas da Nouvelle Vague, grupo do qual o cineasta fez parte. Neste momento, em que os *jovens turcos* eram críticos do *Cahiers du Cinema*, Godard considera que já fazia cinema enquanto escrevia sobre cinema. Ele diz que o tempo em que passou lendo, assistindo filmes e fazendo críticas cinematográficas, foram dez anos de cinema que na verdade não foram dez anos de cinema, mas já eram dez anos de cinema (GODARD: 1985, p. 25). Em uma conferência ministrada no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em 1978, e publicada em livro sob o título *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, o próprio Godard compara o seu modo de trabalho com o de um romancista. Ele diz que

À princípio, precisava de dinheiro para começar a montar esse ateliê de que lhes falei e que permite trabalhar mais ou menos como um romancista. Mas um romancista que precisa dispor de uma biblioteca – para saber o que se fez, para acolher outros livros, para ler não apenas seus próprios livros – e, ao mesmo tempo, de uma biblioteca que seja também uma máquina impressora, para poder saber o que é imprimir; e, para mim, um ateliê, um estúdio de cinema é ao mesmo tempo uma biblioteca e uma máquina impressora para um romancista. (Idem, p. 25)

Para Herberto Helder, poeta, a máquina impressora aparece também como máquina de filmar. Me parece que todo seu trabalho passa por esse lugar em que se faz cinema sem que se faça cinema.

Marguerite Duras, em uma crônica publicada também no *Cahiers du cinema*, pensa o cinema como quem dissesse: música (DURAS: 1988, pág). Herberto Helder, com seu cinema de poesia, parece fazer uma literatura como quem dissesse: cinemas.

É a partir e através deste jogo que percorro as obras de Helder e Godard, sob uma perspectiva do cinema como uma arte aberta, que pode abarcar todas as outras artes, aparecendo como o *mais-um* de todas elas, conforme pensa Alain Badiou. Desta forma, o jogo se dá por um cinema como quem diz poema, do poema como quem diz pintura, da pintura como quem diz música, demonstrando, enfim, que é todo o contato e o contágio possível que remonta uma ideia de arte e constitui o modo de operação autêntico e revolucionário de Herberto Helder e Jean-Luc Godard. Como pensou Paulo Leminski: “não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase”.

É nas reconstituições das formas que Helder e Godard realizam um trabalho político, poético, imagético e corporal através de suas inovações na linguagem e com a linguagem.

Ambos propõem estilos textuais que rompem com a narrativa clássica, sempre em conjunto com um exercício de montagem e de pensamento acerca do modo como os espectadores veem o mundo. Por isso, foi uma escolha elaborar trabalho de forma que todo o texto seja lido em unidade: meu pensamento crítico na leitura das obras aqui trabalhadas, minhas impressões pessoais, intercaladas com citações dos dois autores que tantas vezes se expressam de forma que torna impossível comentar seu texto sem que este seja inserido, formando um corpo que se constitui nessa montagem de leituras e de leitores. As notas de rodapé, muito presentes, estão aqui também como parte essencial do texto, nunca à margem, pois indicam que os pontos de contato entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, bem como as leituras críticas possíveis de serem disparadas por este contato, nunca se esgotam. Isto passa também pela forma como o próprio Godard trabalha e que Ruy Gardnier bem define no texto “A aprendizagem do descontínuo”:

Está aí não só um ideal de beleza artística – a força da aproximação de imagens que não se associam por afinidade direta – mas também desse ideal pedagógico, aproximar aquilo que não é obviamente aproximável e extrair daí não só a violência dessa aproximação – o fato de serem distantes –, mas também um viés possível de articulação entre as imagens [...]. Montagem como atração e repulsão entre as imagens, segundo seus próprios princípios e naturezas, não como acoplamento e assimilação (da continuidade clássica à montagem dialética russa). (GARDNIER, 2015)

A imensa admiração pelo ideal de beleza artística realizado por Godard se reflete neste trabalho pela aproximação entre seu trabalho de operação e montagem com uma construção de mundo – e de mudança de mundo. A conversa com Herberto Helder me

interessa me interessa sobretudo pela tarefa política das artes, que se dá desde o momento de ruptura com as usuais maneiras de escrever e ler o texto. Minha forma, um tanto mais simplória, de lidar com a ruptura da forma usual de apresentação do texto em um trabalho de conclusão de curso, busca conversar com o processo de escrita aqui estudado também no sentido em que um trabalho de pensamento é sempre uma ferramenta para romper com o didatismo autoritário e sugerir uma pedagogia da forma (GARDNIER: 2015). No ano de 2017, neste país, isto não pode ser esquecido, sobretudo se apresentado em um órgão público, que deveria ser democrático.

León Trótski nos ensina que o cinema é o instrumento mais poderoso por ser o instrumento mais democrático, já que ele mostra sempre o *outro lado* (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 1986). Pensar o outro, e sobretudo pensar o outro politicamente, é tarefa deste trabalho desde o ponto em que é esta a operação de Jean-Luc Godard até o ponto em que Herberto Helder pensa o cinema como *um outro* da literatura, ou seja, pensa a arte aberta. Assim, se forma uma linha de pensamento em que o cinema como arte aberta cumpre seu papel de ato de resistência, como quer Gilles Deleuze, e se confirma como poderoso instrumento de mudança de mundo, ferramenta política para outras inscrições de histórias possíveis.

“Uma verdadeira história do cinema deveria mostrar efetivamente um momento da história do corpo humano sob a forma social.”

(Jean-Luc Godard)

A proposição deste trabalho vem de uma menção direta feita por Herberto Helder a Jean-Luc Godard. No trecho “(memória, montagem)”, do livro *Photomaton & Vox*, o poeta traça um pensamento sobre o poema e seus papéis, os poderes que o poema assume, suas aproximações com o filme, através também de uma relação pessoal com espaço e o tempo, que geraria “uma montagem, uma noção narrativa própria”. (HELDER, 2015, p. 139). Daí se desdobram comentários sobre escritores como Dante, Homero e Baudelaire, até chegar em Rimbaud que aparece, para Herberto Helder, como “o discípulo ancestral de Godard” (Idem, p. 140).

À princípio, o indicativo não pressupunha tantas relações entre o poeta e o cineasta, para além da aproximação entre modos de fazer cinema e modos de fazer poesia, colocando as duas artes em contato, que aparece nos dois autores. A leitura atenta de um recorte da obra de Herberto Helder e um recorte da obra de Jean-Luc Godard, feita em paralelo, uma ao lado da outra, estabeleceu um contato – uma comunicação, uma contaminação – entre ambos. Estes termos, *comunicação* e *contaminação* reaparecerão mais à frente eles mesmos como elementos de contato.

Embora a edição de *Photomaton & Vox* utilizada por mim seja a de 2015, o livro foi editado pela primeira vez em 1979, três anos depois do lançamento do filme *Ici et ailleurs*, de Godard. Trata-se de um filme feito inicialmente em uma viagem para filmar a resistência palestina, em 1970, mas que, seis anos depois, no reconhecimento do cineasta de sua dificuldade em ouvir – e ler – os palestinos, tornou-se um exercício de montagem, junto a Anne-Marie Méville, em que os dois remontam as imagens da Palestina com imagens de uma família francesa assistindo TV, entre colagens que ironizam a realidade com imagens de Hitler, Robert Nixon e Golda Meir. Neste trabalho, Godard desenvolve um pensamento horizontal sobre problemáticas que geralmente são vistas e pensadas como ambivalentes e que, para ele, também em um exercício de montagem, precisam ser

pensadas pelo corte. Segundo Ruy Gardnier, no texto “Aprendizagem do descontínuo”, publicado no catálogo da mostra realizada no CCBB, *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*: “Ensina-se pelo corte. Não A + B, mas a fissura que existe entre A e B e que problematiza, coloca em perspectiva, inscreve a relação entre eles” (GARDNIER, 2015). É no próprio filme, em voz-off, que Godard desenvolve esta ideia:

Aqui e lá. Revolução Francesa e Revolução Árabe. Revolução Árabe e Revolução Francesa. Aqui e lá. Vitória e derrota. Estrangeiro e nacional. Depressa e devagar. Em todo lugar e lugar nenhum. Ser e ter. Espaço e tempo. Pergunta e resposta. Entrada e saída. Ordem e desordem. Interior e exterior. Preto e branco. Ainda e já. Sonho e realidade. (Fragmento do filme *Ici et Ailleurs*: Jean-Luc Godard, 1970)

O pensamento ambivalente de Godard, apesar de *ensinar pelo corte*, apresenta também uma perspectiva horizontal: *ler ao lado de*. Neste sentido, comunica, e através desta leitura é preciso ter em vista suas ideias, frequentemente mencionadas e elaboradas nas conferências no Conservatório de Montreal, sobre a expressão e a impressão.

Em um primeiro momento, na parte do curso sobre o filme *Le petit soldad* (1963), é falando dos meios de comunicação e de como as pessoas tem deixado de se comunicar que o cineasta, diferenciando “expressão e “impressão”, diz que “o que permite comunicar-se é ‘repor para fora’ algo que está ‘reposto para dentro’” (GODARD: 1985, p. 36), a mostrar que a necessidade das pessoas em se expressar indica, na verdade, uma falta de cuidado com o outro, que muitas vezes não compreende o que está sendo colocado. Isto passa pelo papel da linguagem nas relações sociais e pelas implicações políticas da forma como absorvemos e respondemos ao mundo.

Este exercício é pensado também por Herberto Helder, ainda em *Photomaton & Vox*, no trecho intitulado “(guião)”, ou seja, um roteiro.

Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra.

O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica. (HELDER: 2015, p. 136).

Tendo em vista que tal exercício é pensado por Godard com relação à comunicação entre as pessoas, suas ações e a recepção às ações externas, interessa pensar o papel comunicativo do cinema, neste sentido, e como a estrutura narrativa do filme abrange esta função. A questão da montagem, ponto chave deste trabalho, porque pensada amplamente por Herberto Helder e Jean-Luc Godard, aparece também como dispositivo deste exercício da comunicação que se dá nesta relação entre interior e exterior, se pensarmos, com Godard, que a novidade do cinema que propiciou seu sucesso foi a técnica de montagem, por ser “algo que não filmava as coisas, mas que filmava as relações entre as coisas. Ou seja, as pessoas viam relações; viam primeiro uma relação com elas mesmas” (GODARD: 1985, p. 164). O cinema estabelece assim uma relação com o espectador que era até então desconhecida, uma vez que o romance e a pintura proporcionavam uma relação única com as pessoas. Porém, Godard fala sobre isso a respeito da passagem entre cinema mudo e cinema falado, já que dar a ver as relações através da montagem, característica única do cinema, era fazer com que as pessoas vissem de outro modo, pois “a montagem permitia ver as coisas, e não mais dizê-las, essa era a novidade”. (Idem, p. 165)

Trazer para este trabalho o pensamento sobre a montagem através da passagem do cinema mudo para o cinema falado importa pela mudança realizada no cinema, pois para Jean-Luc Godard é no cinema e através do cinema que uma mudança de mundo pode ser pensada e realizada.

Com efeito, minha opinião é que, se o cinema muda, tudo muda, e é o lugar onde é mais fácil mudar, e por isso é o único que não muda, é o único lugar em que se pode mudar alguma coisa, mas, se se muda ali, tudo se encadeia, porque se muda o nosso modo de ver, e até as crianças, a princípio são mais ensinadas a dizer que a ver. (Ibidem)

Enxergar-se na tela do cinema estabelece outra relação do espectador com si mesmo e com o mundo, em que ver não é mais reconhecer-se, mas refletir no sentido do pensamento, como um exercício. Essa questão será retomada mais à frente, quando for desenvolvido um pensamento sobre a pedagogia godardiana, a pedagogia do olhar, mas é importante mencionar desde agora que, para o cineasta, a imagem não é perigosa, mas sim ferramenta de formação e construção, e é através dela que deveríamos pensar. Assim se forma também uma proposição de mudança que viria desta primeira mudança

realizada no cinema e pelo cinema e, por diante, mudanças na forma de recepção do cinema que acarretam na transformação sobre como se apreende o mundo.

Ainda que o cineasta proponha outros jogos com as palavras em seus filmes, sua resistência a este sistema de linguagem é enorme, por ser um sistema autoritário, devido às leis e às imposições que traz.¹ Godard explica, na conferência sobre o filme *La Chinoise* (1967), que seu interesse não é dizer algo, mas fazer com que se pense em algo, e isto se dá através da imagem: não é preciso explicar, com palavras, o que é mostrado. Ele diz preferir “justamente o sistema das imagens, em que há palavras e sons e... que o sistema só de palavras, que impede à língua a mudança das formas” (Ibidem, p. 203).

Acompanhar o percurso de Godard através de sua própria formulação de como se construiu seu pensamento, como é possível através destas conferências em Montreal, torna evidente que sua formação como cineasta se deu através do constante exercício de leitura e escrita.

Comecei no cinema pelos vinte, vinte e um anos, sem fazê-lo, só na cabeça, lendo revistas, coisas assim... como a gente se apaixona, na juventude, por tal ou tal coisa. Por isso considero que fiz *A bout de souffle* depois de dez anos de cinema que na verdade não foram dez anos de cinema. Mas já eram dez anos de cinema. (Ibidem, p. 25)

Nesse sentido, é possível aproximar seu pensamento da formulação da também cineasta e escritora Marguerite Duras, que em crônica no *Cahiers du Cinéma* – mesmo caderno onde Godard publicou suas primeiras críticas e onde, segundo ele e seguindo o pensamento acima citado, começou a fazer cinema em forma textual – escreve:

Falo da escrita. Falo também da escrita até quando dou a impressão de estar falando de cinema. Não sei falar de outra coisa. Quando faço cinema escrevo, escrevo sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre minhas dúvidas quanto a sua natureza. Escrevo sobre o sentido que a imagem deveria ter. A escolha da imagem, feita em seguida, é uma consequência dessa escrita. A escrita do filme – para mim – é o cinema. Em princípio um roteiro é feito para um “depois”. Um texto, não. Aqui, quanto a mim, é o oposto. (DURAS: 1988, p. 91)

Duras aparece como um *entre* diante da construção de realização que se difere em Helder e Godard. Mesmo reconhecendo que foi a partir e através da escrita que começou a fazer cinema sem fazê-lo, vemos que em momentos seguintes de seus trabalhos Godard vê o

¹ Gilles Deleuze, em entrevista ao *Cahiers du Cinéma* em 1976, intitulada “Três questões sobre *Seis vezes dois* (Godard)”, desenvolve um pensamento em torno dos sistemas de informação e linguagem pensados, também, por Godard.

texto como nada mais que uma legenda para o fato, que está posto através da imagem. Em Helder, o processo aparece como um espelho do que escreve Duras no trecho acima citado. É como se pudéssemos ler, nas entrelinhas do poeta português, que ele fala de cinema. Fala também de cinema até quando dá a impressão de estar falando de escrita. Quando escreve, faz cinema, pois também ele escreve sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre suas dúvidas quanto a sua natureza, o sentido que a imagem deveria ter. A escrita parece vir como uma consequência das imagens apreendidas do mundo e de si. A realização do filme se dá na escrita.

Herberto Helder utiliza as palavras como instrumento para a criação de um mundo imagético, ou mesmo do mundo como imagem. No primeiro texto da série *Antropofagias*², ele pensa um modo de linguagem como possibilidade aberta na proposição de criar imagens com as palavras, não em um “sentido propiciatório”, mas para introduzir planos – já entrando na linguagem cinematográfica:

² A relação de uma linguagem mais aberta com a série *Antropofagias* passa também pelo fato de que, no livro *Photomaton & Vox*, há um trecho intitulado “(antropofagias)”, formando uma espécie de metatexto no qual o poeta esclarece que “Esses textos não são ‘poemas’. As razões por que se não pretendem eles poemas encontram-se nas razões de pretenderem ser outras coisas” (HELDER: 2015, p. 128)

Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão
da voz
a insinuação de um gesto uma temperatura
à sua extraordinária desordem preside um pensamento
melhor diria “um esforço” não coordenador (de modo algum)
mas de “moldagem” perguntavam “estão a criar moldes?”
não senhores para isso teria de preexistir um “modelo”
uma ideia organizada um cânone
queremos sugerir coisas como “imagem de respiração”
“imagem de digestão”
“imagem de dilatação”
“imagem de movimentação”
“com as palavras?” perguntavam eles e devo dizer que era
uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre
algo como o confessado amor das palavras
no centro
não tentamos criar abóboras com a palavra “abóboras”
não é um sentido propiciatório da linguagem
introduzimos furtivamente planos que ocasionais
ocupações (“des-sintonizar” aberto o caminho
para antigas explicações “discursos de discursos de discursos” etc.)
fixemos essa ideia de “planos”
podemos admiti-los como “uma espécie de casas”
ou “uma espécie de campos”
e então evidente para serem habitados percorridos gastos
será que se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”?
uma vez se designou mão para que a mão fosse
uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse
uma vez o discurso foi a mão
partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário
era esse o “espírito” o “destino” da linguagem
agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação
experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente
“elas estão andando por si próprias!” exclama alguém
estão a falar a andar umas com as outras
a falar umas com as outras
estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência
para todos os lados
sugerindo obliquamente que se reportam
a um novo universo ao qual é possível assistir
“ver”
como se vê o que comporta uma certa inflexão
de voz
é uma espécie de cinema das palavras
ou uma forma de vida assustadoramente juvenil
se calhar vão destruir-nos sob o título
“os autómatos invadem” mas invadem o quê?

(HELDER: 2006, p. 271-272)

Esta espécie de cinema das palavras pode ser pensada também com Godard quando, em uma de suas conferências, a propósito do filme *Alphaville* (1965) e de como, naquele momento, ele se servia do pensamento de outros, através dos livros de outros, ele diz que

“o escrito, como quer que seja, está entre duas imagens e era também uma maneira, se quiserem, de reencontrar essa respiração que o texto pode trazer, mas independente do rosto; de ver as palavras “capital da dor” e depois um rosto que olha,³ (grifo meu) o que é, de qualquer forma, um efeito de montagem; de crer no texto como pintor, como grafista também, como desenhista”. (GODARD, 1985, p. 110).

A respiração de que fala Godard, trazida pelo texto colocado entre duas imagens, pode remeter ao *diafragma imaginário* pensado por Herberto Helder e citado acima. Se esse diafragma não estabelece uma comunicação entre mundo interior e exterior, mas comunica ele mesmo, numa leitura com o cineasta francês, é possível pensar então no texto como instrumento de comunicação. O que não se pode perder de vista é que o texto a que Godard está atento não é nunca o roteiro de um filme, da mesma forma que o texto de Herberto Helder, que a princípio não é cinematográfico, se intitula “guião”. Desta forma, ocorre um rompimento com o que tradicionalmente é característico da narrativa literária e da estrutura do filme e ambos operam seus instrumentos de trabalho de uma forma que podemos tomar como inovadora.

Diante disso e de uma tomada de posição diante do mundo – muito mais do que da condição de poeta, no caso de Helder, ou da condição de cineasta, no caso de Godard –, ressalto que esta subversão das formas tradicionais é um traço fundamental dos pontos de contato entre os dois artistas. As formas que procuram e encontram para essa tomada de posição diferem e convergem porque ambos subvertem as categorias de linguagem com as quais trabalham, muitas vezes de forma autêntica. Nesse sentido é importante apontar as aproximações entre as ideias de modelo, molde e modelagem que atravessam as obras dos dois autores.

A ideia de uma operação de trabalho e da forma como isto se coloca nos dois artistas aparece no próprio Herberto Helder, onde ele escreve que “trata-se de uma operação, e o que pode tornar-se visível é o modo – sempre arriscado, livre (de inspiração libertária) –,

³ Godard se refere ao livro *Capitale de la douleur*, de Paul Éluard, que aparece durante vários momentos do filme *Alphaville*.

nunca um modelo” (HELDER, 2015, p. 134). Esta passagem está ainda em “(guião)” e estrutura um pensamento ainda sobre as relações entre corpo e espírito, onde este primeiro seria “a última e verdadeira escrita” (Idem). Porém, cinco páginas antes está o trecho “(os modos sem modelos)”, o qual o poeta inicia com: “A escrita nasce diretamente do corpo, do seu movimento. É um modo de ver a questão”. (Ibidem, p. 129). Disto se percebe que o modo de pensar o poema e a escrita é elemento constitutivo do trabalho do poeta, ou: o próprio texto, seu diafragma. Mas esta passagem de Herberto Helder dispara ainda outras conexões entre os dois autores, como a já mencionada subversão do modo de trabalho.

Na conferência sobre o filme *Une femme mariée* (1964), Godard desenvolve um pensamento acerca do papel da mulher no cinema, relacionando os gêneros documental e ficcional⁴ e apontando a importância do olhar no gesto e para o gesto na construção do filme, diante do olhar que é direcionado de forma diferente para a mulher e para o homem. A partir daí chega à ideia de que “é preciso mostrar que não há modelo, apenas modelagem” (GODARD: 1985, p. 126), e utilizando a si mesmo como exemplo conclui que não souberam fazer dele um modelo no cinema, acabando por fazê-lo “o modelo do não-modelo: aquele que não se pode catalogar, mas catalogam-me [sic] como não-modelo, o que acaba dando no mesmo” (Idem).

Me parece que, em Helder e Godard, é o não-modelo que conduz o processo de trabalho e pensamento. O que se mostra em seus trabalhos é romper tanto com o modelo quanto com a modelagem, através das múltiplas possibilidades que os dois abrem na linguagem do cinema e na linguagem da poesia.

O modo de operação acima citado é pensado por Helder como “livre, de inspiração libertária”. No prefácio do livro *História(s) da literatura*, de Maurício Salles Vasconcelos, Jair Tadeu Fonseca escreve que faz parte do método de Godard “provar, com a montagem, que nenhuma associação é livre, mas pode ser libertadora” (FONSECA, 2015,

⁴ O pensamento de Jean-Luc Godard a respeito dos gêneros documental e ficcional se apresenta também com relação à ideia de expressão e impressão, comentada aqui em outro momento. Para ele, o texto apareceria como uma legenda, uma expressão do olhar – olhar que é a ficção. “A ficção, efetivamente, é a expressão do documento, o documento é a impressão. A impressão e a expressão são dois momentos distintos da mesma coisa; eu diria que a impressão decorre desse momento. Mas, quando se precisa olhar esse documento, nesse momento a pessoa se expressa. E isso é ficção, mas a ficção é tão real quanto o documento, é um momento distinto da realidade”. (GODARD: 1985, p. 117)

apud VASCONCELOS, 2015, p. 9). Aparece, assim, mais uma proximidade entre o método – sem modelo – do pensamento dos dois autores.

Sem modelagem ocorre também, portanto, um deslocamento das formas através das quais se costuma pensar o texto e a imagem, o que leva a repensar também o papel do poeta e do cineasta, ambos com a mesma função diante do jogo proposto por Helder no poema transcrito anteriormente: *uma espécie de cinema das palavras* em que os planos dissolvem a barreira entre linguagem e vida, mesclando possibilidades e impossibilidades de um real criado *a partir do e com o discurso*.

Nesse sentido, é indispensável o pensamento de Pier Paolo Pasolini, que projeta um pensamento que abarca e relaciona língua, linguagem, cinema, poesia e realidade. Para fundamentar a gramática cinematográfica, em *Empirismo Herege*, a que ele também chama *cinelíngua*, Pasolini define como unidades mínimas de tal gramática “os objetos, as formas, os atos da realidade, a que chamamos cinemas” (PASOLINI, 1982). Depois estas unidades são encapsuladas nos *moemas*, isto é, os planos.

É ainda no poema trazido anteriormente que o pensamento de Helder vai de encontro à teoria de Pasolini, no trabalho de descrever como a construção do plano está imbricada na relação entre linguagem e realidade. A ideia fica mais evidente em “(action-writing)”, um poema de Herberto Helder em que a descrição das *personagens* escolhidas pelo poeta é feita com unidades mínimas como as que Pasolini chama de cinemas e que, de fato, parecem constituir um plano cinematográfico:

(action-writing)

Desejaria que este escrito fosse um puro teorema poético da violência, e as suas personagens:

a) a minha mão estendida como uma arma viva;

b) as vozes;

c) certos silêncios;

d) luzes – ou então:

a) a noite que entra na claridade, ou o dia como um movimento ríspido, uma precipitação no meio do escuro;

b) a enxuta matéria do mundo;

c) o corpo luzente;

d) sangue a escorrer por toda a parte: na leveza, na força, no sono – a repentina beleza do sangue em volta da raiz, o seu poder.

Quero uma poesia que mate. (LeRoi Jones).

E vê-se: O coração assombrado pelo medo.

O estio passa com os precipícios, a sua altura: os trabalhos do verão têm sempre o mesmo gosto a sangue.

Vê-se que se aproximam os dias,

vivos pelo fôlego; pedras muito límpidas; uma longa ferida; a deslocação animal; o nome como azougue;

e com um hasto central, as formas irrigadas

– tudo:

e numa parte escura do espelho, recessos queimados do rosto;

e os olhos da cabeça, por cima, a cabeça

com a profundidade de outra paisagem, seu filão ofegante,

novos fulcros e raios de expansão, pedaços de carne ao dispor da magia;

a voracidade;

um desequilíbrio de água magnetizada, álcool, mel em labaredas;

entre os intestinos e a garganta:

toda a energia devastando o sono, o ritmo

– aquilo

que tem um odor venenoso, ferocidade, uma concentração tenebrosa e embriagada,

o poder de abrir a boca até ao coração: um buraco

peristáltico,

o sítio onde tudo é devorado. Se as palavras pudessem

deslocar, não apenas personagens e vozes, a luminotecnia,

o tema da recitação

– mas:

puxar os ossos até que o corpo se despedaçasse e, do meio,

irrompesse uma estrela desenvolvida pelo calor,

os selvagens prestígios do sangue – e nunca mais se

pudesse dormir na terra, entre faúlhas, os alimentos fundos,

a língua a brilhar,

cometas agarrados à roupa até dentro

da carne,

onde começa a ferver não a pequena quantidade própria de sono, mas a morte de olhos concêntricos abertos.

(HELDER: 2015, p. 81-82)

Pensar em outros deslocamentos possíveis para as palavras e através delas é como dizer: se as palavras pudessem fazer cinema. E podem. A aproximação entre essas duas possibilidades de pensamento, expressão e arte aparece em Marguerite Duras, em uma crônica no *Cahiers du Cinema*, em que ela escreve: “cinema como quem dissesse: música”⁵. É pela relação entre cinema e música e o que cada um deles representa que Godard aponta um pensamento em torno da morte que se aproxima ao de Herberto Helder.

“É um movimento que constitui a morte da vida, mas a morte da vida é apenas... é interessante justamente para se conhecer a vida e não morrer. As pessoas deveriam fazer filmes de guerra, em vez de fazer a guerra. [...] Uma imagem não é nada perigosa – é interessante, nela se pode colocar tudo”. (GODARD, 1985, p. 66)

Assim se estabelece uma aproximação entre a possibilidade de fazer cinema através das palavras de Helder, na “morte de olhos concêntricos abertos” despertada pelas outras possibilidades do texto, e a analogia entre as estruturas gramaticais e os *cinemas* pensada por Pasolini. Para ele, “posso [sic] dar a todos os objetos, formas ou atos da realidade permanentes que integram a imagem cinematográfica o nome de ‘cinemas’, exatamente por analogia com ‘fonemas’” (PASOLINI, 1982, p. 165).

A imagem da morte que aparece relacionada ao cinema e à escrita está em Helder também em um pequeno texto intitulado *Cinemas* – sugestivo à nomenclatura pensada por Pasolini – que se encerra em uma conversa absoluta com o pensamento do cineasta italiano: “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).

No mesmo trecho dos *Cinemas*, Helder passa pela questão do desejo profundo, no sentido de que a gramática é profunda e vice-versa, o que leva a outro caminho de leitura com Jean-Luc Godard, quando em um poema/aforismo intercalado entre as conferências no volume da *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, ele escreve:

⁵ A expressão aparece também no filme de Godard *Salve-se quem puder (a vida)* (1979), no qual Marguerite Duras faz uma participação apenas como sua voz em off e representada em uma cena, numa sala de aula, em que o personagem chamado Paul Godard teria um encontro com a diretora de cinema e escritora.

genealogia da
juventude
(do cinema)
lógica da
juventude e
juventude dessa
lógica
a luz como
juventude da escuridão
salas obscuras
prisão
sombra
sempre o desejo
a presa e a sombra

(GODARD: 1985, p. 161)

Embora este ponto das teorias de Pasolini se concentre muito na estrutura técnica do *cinelíngua*, não se pode perder de vista que se trata de um pensador, poeta e cineasta ligado às questões do corpo em diversos aspectos. Assim é, também, com Godard e Herberto Helder, para quem a própria estrutura do trabalho está ligada a esta matéria corporal, indissociável, portanto, do desejo: em Helder, amplia-se a ligação entre a imagem e a gramática com o desejo; em Godard, o jogo com *salas obscuras* e o processo de desejo.

Aparece, em Herberto Helder, uma proposição do corpo como última e verdadeira escrita, e a partir daí o poeta escreve que “(Os conteúdos de um poema não são ideológicos ou mentais. O poema assenta numa experiência do mundo. A experiência é uma memória em estado de actualidade sensível)” (HELDER: 2015, p. 135). Me parece que, na obra de Jean-Luc Godard, a escrita passa pelo corpo no sentido do corpo diante do mundo, em um enfiamento com o mundo, de forma que o conteúdo do poema – ou seja, do processo de escrita – se dá também por um viés ideológico.

Logo na primeira conferência de sua *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard de certa forma esclarece seu modo de pensar.

Uma ideia, para mim... Tenho ideias demais, e também acho que os outros não as têm menos, só que não as mostram o bastante. Por isso, tenho poucas relações, e com poucas pessoas. Uma ideia é uma parte do corpo, tão real quanto ele. Quando mexo a mão, quando um operário o faz para apertar um parafuso num Ford, para acariciar o ombro de sua namorada ou para assinar um cheque, tudo isso é movimento. Muitas vezes tento antes pensar em meu corpo como algo exterior a mim; como se meu corpo fosse tudo o que há de exterior e o mundo antes um envoltório. Um envoltório é uma fronteira, e em seu interior

o corpo pode estar dentro ou fora, ou ambas as coisas. Ora, puseram em nossa cabeça que o que se chama nosso corpo é o que está dentro, e que o que está fora não faz parte dele. Tanto faz parte, que a gente só se move em relação a tudo o que está fora; e que consideramos nosso interior mais nosso que o exterior, se quiserem... Não sei, coisas assim. [...]

Uma ideia não é algo material, mas um momento do corpo, como o corpo é um momento de uma ideia.

Uma criança, ao nascer, é a expressão de uma ideia que antes só existia como ideia, e não vejo em que é metafísico ter filhos ou não tê-los". (GODARD: 1985, p. 42).⁶

Diante disso, me parece que Godard não dissocia sua forma de pensar da realidade, por exemplo, de um operário da Ford. Em seus textos e seus filmes, é neste *colocar-se no mundo* colocando-se no lugar do outro que o caráter político é traço característico. Esta política atrelada ao corpo é o que indica ou mesmo suscita o movimento, levando até mesmo à ideia de ver todo o trabalho de Godard como um grande corpo que caberia em seu próprio nome, em seu exercício constante de pensar o lugar do outro e seus lugares no mundo, até mesmo quando se vê como o *não-modelo*.

⁶ Gilles Deleuze, em entrevista ao *Cahiers du Cinema*, intitulada "Três questões sobre *Seis vezes dois* (Godard)", diz que:

"[...] ter uma ideia não é ideologia, é a prática. Godard tem uma bela fórmula: não uma imagem justa, justo uma imagem. Os filósofos também deveriam dizê-lo, e conseguir fazer: não ideias justas, justo ideias. Porque ideias justas são sempre ideias conformes a significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas, são sempre ideias que verificam algo, mesmo se esse algo está por vir, mesmo se é o porvir da revolução. Enquanto que "justo ideias" é próprio do devir-presente, é a gagueira nas ideias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas. Ou mostrar algo simples, que quebra todas as demonstrações" (DELEUZE, 1996, p. 53).

O pensamento de Deleuze sobre *ter uma ideia* aparece na conferência *O ato de criação*, proferida em 1987, na qual o filósofo discorre sobre a diferença entre ter uma ideia em filosofia e ter uma ideia no cinema, apontando que o cineasta pensa através de blocos de movimento/duração, ao invés de criar conceitos. A diferenciação também aparece diante da ideia em romance que, segundo ele, poderia produzir um eco que despertaria a ideia, na vontade de adaptação do cineasta, promovendo assim os *grandes encontros*. Me parece que é também um grande encontro entre ideias que ocorre nesta leitura com Herberto Helder e Jean-Luc Godard, no qual a presença da literatura no cinema está muito além da adaptação, imbricando outra formulação de ideia, como o próprio cineasta explica na conferência citada.

É possível pensar Godard com esta palestra de Deleuze também a respeito da obra de arte como ato de resistência, e apenas desta forma a obra estaria ligada à comunicação e à informação. É justamente por este viés que é apresentada aqui a ideia de comunicação que se dá com a mudança do cinema e no cinema, proposta por Godard.

Deleuze também aponta que uma ideia cinematográfica é a distinção entre ver e dizer, muito presente nos pensamentos do cineasta francês e que será desdobrada mais à frente.

Maurício Salles Vasconcelos, a propósito do filme *JLG/JLG: autorretrato de dezembro*, trabalha o modo de Godard ver a cultura mostrando como o cineasta consegue “dizer-se e ser mais do que um dito, um eu” e “conceber-se para além de uma imagem de si” (VASCONCELOS, 2015, p. 133). Mesmo neste trabalho – apresentado em forma de poema e em forma de filme – em que é seu próprio nome que dá título à obra se impõe como um apagamento do nome, sobretudo do *nome próprio*.

Os objetos que compõem as obras podem ser lidos também como composição pessoal do que se apreende do mundo. No texto “(em volta de)”, presente em *Photomaton & Vox*, Herberto Helder escreve:

A escrever é que se aprende o que somos. Referências a objectos, situações, movimentos, aparecem como imagens ou metáforas de experiências muito antigas, como elementos de composição interior, portanto: do mundo, da vida.

A experiência é uma invenção.

Sou um registro vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas de sua existência. Poderia escrever com relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva. (HELDER: 2015, p. 67)

Se, para Herberto Helder, Godard aparece como *discípulo ancestral* de Rimbaud, não se pode perder de vista que, também para o cineasta, “Eu é um o outro”, frase do jovem poeta que é frequentemente citada em seus filmes⁷.

Este olhar para o outro evidencia também como a escrita de si se dilui e passa a ser uma escrita do mundo, ou vice-versa. É importante, nesse sentido, o título escolhido para a retrospectiva completa da obra de Jean-Luc Godard realizada nos Centros Culturais do Banco do Brasil em 2015: *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*, como mais uma forma de enxergar todo o seu *corpo* e seu *corpus* como uma matéria só, instrumento da escrita que, por sua vez, como já pensado aqui, é instrumento de comunicação entre interior e exterior, individual e social etc., ponto em que o pensamento se reaproxima de Herberto Helder e sua ideia de que o corpo é sempre a última e verdadeira escrita.

⁷ Os versos do poeta aparecem em filmes de todas as fases de Godard, como *Vivre sa vie* (1962) e *Elogie de l'amour* (2001).

A relação do corpo com o mundo já está presente no poeta português também no primeiro texto de *Photomaton & Vox*, intitulado “(photomaton)”, em que ele pensa “a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal” (HELDER: 2015, p. 10), o que se encaixa como definição precisa do exercício de escrita e pensamento de Godard.

Nos textos da série *Antropofagias* a relação corpo-escrita é também muito presente, trazendo imagens como “o corpo com todas as ‘incursões’ caligráficas”, no texto 4, até chegar a, no texto 6, aproximar a caligrafia, novamente, de uma ideia de *planos*.

“[...] experimentem uma ou duas vezes ou três reter determinada ‘imagem’ e metam-na ‘para dentro’ assim imóvel e fiquem parados ‘ai’ com a imagem parada talvez brilhando é qualquer coisa como uma sagrada suspensão e abrindo os olhos então o jogo retoma a imagem que entretanto ficou incrustada no escuro a brilhar sempre e dela ‘parece’ que o movimento parte de novo é uma ‘língua’ e energia e delicadeza atravessam o ar espetáculo do ‘verbo primeiro e último’ apanhem a figura ‘absoluta’ do pé esquerdo o patim refulge a mão direita ‘prolonga-se’ vamos achar bem que o stique seja a ‘respiração’ extrema e extensa a bola põe-se a ‘caligrafar’ todo um sistema de planos intensos leves ‘metáfora’ decerto minuto a minuto destruída pela pergunta ‘que jogo é este para o entendimento dos olhos?’ a resposta ‘alegria tudo esgota mas só um sentimento de urgência corporal dá ao jogo uma ‘necessária dimensão’ ‘o jogo respira?’ perguntam e diz-se ‘que respira’ ‘então deixem-no lá viver’ como se se tratasse de ‘uma criatura’ podemos confundir ‘isto’ com ‘acertar’? o jogo apenas acerta consigo mesmo e este acerto é o próprio ‘jogo’ nele ressaltam só qualidades de acção força delicadeza envolvimento em si mesmo e o prazer de maquinar o universo numa restrita organização de linhas vividas em ‘iminência’ de imagem em imagem se transfere o corpo sempre à beira de ‘ser’ e parando e continuando e ainda ‘apagando e recomeçando’ como se continuamente bebesse de si e tivesse o ar pequeno para demonstrar a grandeza de si a si mesmo ‘referido a quê senão ao absurdo de um espelho?’ ‘a enviar-se’ cerradamente entre os seus limites zona frequentada pela ‘ausência viva’ destreza porque sim forma porque sim aplicação porque sim de tudo em tudo de nada em nada pelo gozo ‘básico’ de ‘estar a ser’.

(HELDER: 2006, p. 281)

Neste texto se evidencia a relação entre caligrafia, corpo e plano, trazendo agora a ideia de *maquinar o universo*, o que me remete novamente ao prefácio de Jair Tadeu da Fonseca ao livro *História(s) da literatura*, em que ele aponta que o barulho da máquina de escrever ao fundo do filme *JLG/JLG* relaciona “máquina de escrever, máquina cinematográfica e máquina do mundo, inclusive a máquina de guerra que marcou o século do cinema, objeto da(s) história(s) de Godard” (FONSECA, 2015, apud VASCONCELOS, 2015).⁸

Uma vez que a proposição deste trabalho é percorrer os modos como a cinematografia de Jean-Luc Godard e a narrativa de Herberto Helder se dispõem como artes abertas, é importante ressaltar que a *caligrafia* do mundo e do corpo se dá por uma abertura do artista e seu exercício para que as barreiras entre as artes e até mesmo entre forma pessoal e social sejam rompidas. É possível pensar a relação entre caligrafia, cinematografia, montagem e noção narrativa, com Godard e Helder lidos com Pasolini, sem que se perca de vista também que é uma preocupação constante nos três autores a relação do escrito com o mundo.

No texto *A língua escrita da realidade*, o poeta/cineasta/crítico italiano compreende o processo da memória como esquema de uma linguagem cinematográfica, entendida como reprodução convencional da realidade (PASOLINI, 1982, p. 167). Entre tantos nomes trazidos no texto “(memória, montagem)” – Dante, Homero, Pound... –, de Helder, é importante destacar também deste texto, seminal entre seus escritos que pensam o cinema, a ideia de que uma montagem é, também, “uma noção narrativa própria” e de que “qualquer poema é um filme”, mas “nem a máquina de filmar suprime as moviolas esferográficas”. Desta forma se abre uma nova forma de leitura da questão da montagem: a *montagem como noção narrativa*.

A aproximação entre a técnica do cinema e a montagem literária – ou poemática – se dá já no modo *esferográfico* de fazer cinema, gerando uma relação entre o pensamento do

⁸A proposição entre as máquinas – de escrever, de filmar, e do mundo – aparece também como mais um indicativo da inscrição do cinema na história. No fim de suas conferências em Montreal, Godard diz achar “que uma câmara, com suas manivelas, pode assemelhar-se a um material um pouco antigo de defesa anti-aérea” (GODARD: 1985, p. 283). A constante relação da máquina de filmar como ferramenta para mudança de mundo, além da reconhecida importância das máquinas na história moderna, reforçam a recorrente proposição de uma história do cinema como uma outra história social.

poeta e a ideia de câmera-caneta, trabalhada no campo da teoria cinematográfica. O termo foi cunhado por Alexandre Astruc, em 1948, no artigo *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo*, que valeu também aos críticos e cineastas da Nouvelle Vague para pensarem o cinema de autor. Neste texto, Astruc trabalha com o momento em que o cinema se torna linguagem:

Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. Esta arte, dotada de todas as possibilidades, porém prisioneira de todos os preconceitos, cessará de permanecer cavando eternamente o pequeno domínio do realismo e do fantástico social que lhe é acordada nos confins do romance popular quando deixarmos de fazer dela o domínio de eleição dos fotógrafos. Nenhum domínio lhe deve ser interdito. A meditação mais despojada, um ponto de vista sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões são muito precisamente de seu interesse. Ou melhor, diremos que essas ideias e visões de mundo são tais que hoje somente o cinema pode dar conta delas. (ASTRUC, 1948)

Tal concepção, sobretudo os domínios sobre os quais o cinema se debruça – a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões – podem ser pensadas também como os elementos que, segundo Herberto Helder, em *Photomaton & Vox*, apontam para um esclarecimento do poema a si mesmo, entre apuro e intensidade da experiência:

Mitologia, linguística, psicologia, ideologia não esclarecem o poema. O poema é que, acidentalmente, pode esclarecê-las a elas. Mas não parece ser este o seu propósito. O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e nesse esclarecimento tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação. (HELDER: 2015).

Neste ponto de contato entre os domínios, as artes, é importante a ideia de Alain Badiou em seu texto “Os falsos movimentos do cinema”, onde ele escreve que

É de fato impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde se apreende sua conexão com as outras artes. Ela é a sétima arte em um sentido bem particular. Não se acrescenta às seis outras no mesmo plano que elas; implica-as, é o mais-um das outras seis. Age sobre elas, a partir delas, por um movimento que as subtrai a elas mesmas. (BADIOU: 2002, p. 104)

É partindo da relação entre cinema e romance, em torno do filme *Falso movimento*, de Wim Wenders, que Badiou pensa uma *poética do cinema* que englobaria três acepções de movimento, e neste trabalho interessa sobretudo a do *movimento impuro das artes*, que

mostra que “na realidade o poético no filme é o arrancar de si do poético suposto no poema”, levando então a uma concepção de ideias mistas, e de que “qualquer tentativa de univocidade desfaz o poético”. (Idem, p. 108) Badiou escreve ainda que:

As artes são fechadas. Nenhuma pintura jamais transformar-se-á em música, nenhuma dança em poema. Todas as tentativas diretas nesse sentido são inúteis. E, contudo, o cinema é de fato a organização desses movimentos impossíveis. [...] O cinema é uma arte impura. É mesmo o mais-um das artes, parasitário e inconsistente. Mas sua força de arte contemporânea é justamente imaginar, no intervalo de tempo de uma passagem, a impureza de qualquer ideia. (Ibidem)

O cinema como arte impura que acrescenta as demais aparece na abertura proposta nos poemas de Herberto Helder, onde a relação entre as artes e as disciplinas parece se dar sem tentativa de univocidade alguma – esta que, segundo Badiou, poderia desfazer o poético –, mas sim como contaminação⁹. É como se Helder realizasse uma nova abertura da poesia e na poesia, já que inserindo o cinema em seu texto poético torna possível, também, que a própria poesia organize os *movimentos impossíveis*.

Novamente no texto “(em volta de)”, Herberto Helder pensa a escrita nesta perspectiva de abertura.

Trata-se da “escrita circular”, naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida. E também porque nenhuma solução é possível, por nunca se poder provar a hipótese de verdade da coisa escrita. O texto é fechado. Mas também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número. (HELDER: 2015, p. 66)

Mais uma vez, aparece em seu texto como é no texto que o texto se pensa: a escrita é instrumento da construção de novas possibilidades, praticamente infinitas. É como pensar, com Godard a respeito do cinema, que “Vai do zero ao infinito”. (GODARD: 1985, p. 65)

⁹ É possível pensar também o cinema *contaminado* pelas outras artes. Da mesma forma que, para Badiou, ele é o “mais-um” das sete artes, o cinema aparece, para Godard, como um *conjunto*, de forma que tudo pode conter cinema, o cinema também pode abarcar as outras formas artísticas: “O que acho interessante no cinema é que nele não é preciso inventar absolutamente nada. Nesse sentido ele se aproxima da pintura: na pintura nada se inventa, corrige-se, coloca-se, junta-se; nada se inventa. Já a música é diferente, está mais perto do romance. Assim, o que me parece interessante no cinema é que ele pode ser... – como já se disse, como todo mundo já disse –, da forma mais simples... digamos, um conjunto de tudo. É pintura que pode ser composta como a música, e é mais... É por isso que interessa a mais pessoas ao mesmo tempo, tanto na televisão como no cinema, exatamente porque tem um lado da pintura, que sabemos que simplesmente se olha e depois se junta”. (GODARD: 1985, p. 191)

As teorias de Badiou se encontram com Herberto Helder também no texto *Cinemas*, pelo qual podemos pensar na concepção de *ideias mistas*:

Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. (HELDER, 1998)

O *ofício propiciatório* da técnica do cinema chega nesta leitura também no sentido de contaminação, abertura, e os *modos esferográficos* de realização remontam a ideia do movimento (im)possível da poesia inserida no filme. É através deste rastro teórico-poético, que se estabelece entre Alain Badiou e Herberto Helder, que penso no cinema de Jean-Luc Godard como técnica de escrita e de como está ali aplicado o conceito de câmara-caneta, de Astruc. Neste percurso, interessa destacar o quanto o movimento e a contaminação aparecem também do zero ao infinito, já que é na leitura entre texto poético, teórico e material fílmico que proponho o contato entre os artistas trabalhados.

Em outro trecho do livro *Photomaton & Vox*, intitulado “(filme)”, Herberto Helder escreve, entre outras definições, que o filme “representa a montagem do conhecimento essencial: o nascimento das linhas”, “representa o bater dactilográfico das pálpebras na brancura incondicional, o deserto assinado” e “representa a escrita”. (HELDER: 2015, p. 84)

As modulações caligráficas, esferográficas e cinematográficas de Herberto Helder e Jean-Luc Godard se encontram ainda com outras disciplinas, para pensar a contaminação e a abertura para além das artes e suas técnicas, abarcando uma série de ideias que uma vez mais remontam o movimento do cinema e da poesia.

No quarto texto das *Antropofagias*, Herberto Helder estabelece toda uma relação entre corpo, mapa, escrita e imagem:

Eu podia abrir um mapa: o “corpo” com relevos crepitantes
e depressões e veias hidrográficas e tudo o mais
morosas linhas e gravações um pouco obscuras
quando “ler” se fendia nalguma parte um buraco
que chegava repentinamente de dentro
a clareira arremessada pelo sono acima
insónia vulcânica sala contendo toda a febre “táctil”
furibunda maneira
essa era então uma espécie de “lugar interno”
áspera geologia alcalina e varrida e crua
exposta assim à leitura que se esqueceu do seu “medo”
o corpo com todas as “incursões” caligráficas
“referências” florais “desvios” ortográficos da família dos carnívoros
“antropofagias” gramaticais e “pegadas”
ainda ferventes
ou minas com o frio bater e o barulho escorrendo
“um mapa” onde se lia completamente o sangue e suas franjas
de ouro o irado desregramento da “traça
primeira” e o apuramento do mel com a labareda
inclusa o corpo na prancheta
para a lisura sentada onde se risca a posição mortal
“um papel” apenas a branca tensão do néon
no tecto o jorro de cima “declarando” qualquer rispidez
a suavidade toda uma bastarda
graça
de infiltração na sonolência ou explosiva
“vigilância” combustão das massas ao comprido
do “desenho” irregular
e só então assim desterrado do ruído nos subúrbios
ele apenas agora “composição” forte e atada de elementos
escarpas rapidamente
decorrendo
corpo que se faltava em tempo “fotografia”
de um “estudo” para sempre
como lhe bastava ser possível tão-só uma certa
temperatura
grutas aberturas minerais palpitações no subsolo
tremores
anfractuosidades esponjas onde pulsavam canais dolorosos
e a arfante matéria irrompendo nos écrans
com o susto leve das “manchas” que se uniam
essa energia sem espaço súbita “geometria” a costurar de fora
mordeduras velozes delicadezas
nervuras vivas
para seguir até ao fim “com os olhos”
como uma paisagem de espinhos faiscantes
“o contorno” que queima de uma lâmpada acesa
toda a noite no gabinete do cartógrafo

(HELDER: 2006, p. 277-278)

O poeta aparece como cartógrafo em um exercício de escrita em que o corpo se define como uma composição de imagens que por sua vez é atravessada por outras ideias imagéticas, como *fotografia*, *écran* e *seguir com os olhos*. Tanto o momento em que o termo “composição” aparece no texto quanto a própria composição do poema remetem à composição pessoal que aparece no já comentado texto “(em volta de)”, além de compor também um mapa do que é a construção do trabalho do autor.

Sob esta perspectiva de que o corpo é também mapa – um mapa às avessas, com seu *desregramento* – e o trabalho de incursão caligráfica é também uma incursão cartográfica, é possível sugerir outro ponto de contato entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, quando o segundo pensa a geografia contida na relação entre som e imagem como parte da história do cinema.

Sempre é preciso ver duas vezes... Eis o que chamo de montagem... simplesmente uma comparação. É esse o poder extraordinário da imagem e do som que a acompanha, ou do som e da imagem que o acompanha¹⁰ (grifo meu). Ora, a geologia e a geografia disso estão contidas, a meu ver, na história do cinema, e isso permanece invisível. Dizem que é preciso não o mostrar. E acho que vou passar o resto de minha vida, ou de meu trabalho no cinema, tentando vê-lo, e antes de tudo vê-lo para mim; inclusive para ver onde eu mesmo me situo nos filmes que fiz. (GODARD: 1985, p. 12)

Se há uma geologia e uma geografia presentes no cinema, o espaço de contágio entre as disciplinas promove novamente a possibilidade de abertura das artes, que podem então incorporar em si toda uma sorte de ideias que passa a produzir outra leitura de mundo, quando tudo se move e se remonta através e a partir da arte.

Nesse sentido, a citação acima indica também o pensamento de Godard acerca do que é preciso ser mostrado e de como as coisas devem ser vistas, em um exercício de ver que pode ser pensado também pela tarefa política do cinema, com Deleuze, e por uma sabedoria do olhar, pensada por Herberto Helder.

Gilles Deleuze encerra a já mencionada conferência *O ato de criação* citando Paul Klee para dizer que:

O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe

¹⁰ É importante voltar à frase de Marguerite Duras, “cinema como quem dissesse: música”, para desdobrar a ideia de como esta geografia se insere na história do cinema.

nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE: 1987)

A presença do povo aparece, para Deleuze, pelo ato de resistência ser um ato de resistência à morte, seja como obra de arte ou como luta entre os homens (Idem). Essa relação proposta pelo filósofo vai de encontro ao pensamento de Herberto Helder no texto *Cinemas*, no qual o poeta começa a pensar nos espectadores como uma “comunidade das pequenas salas de cinema”, onde se constitui uma “assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando” (HELDER: 1998).¹¹

A experiência do cinema, neste texto de Helder, passa mais uma vez pela relação com o texto, pois para ele

A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem de sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhos para a levitação na luz! (Idem)

É a partir desta formulação, onde me interessa sobretudo a *montagem sensível* e as formas de olhar, que o poeta chega à ideia de “uma sabedoria de ver”.

Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria do olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos de eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo¹² (grifo meu), o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um

¹¹ O cineasta português Pedro Costa, no curso “Uma porta aberta que nos deixa a imaginar”, transcrito e publicado no Brasil no catálogo da mostra de seus filmes no CCBB, nos lembra que: “No cinema, é bom não esquecer, pensa-se em conjunto”.

¹² Em relação à cumplicidade com o mundo e à imagem do mundo em frases, retomo Jean-Luc Godard e sua posição de enfretamento com o mundo. No sentido em que esta imagem aparece, agora, em Herberto Helder, proponho uma leitura junto a Pier Paolo Pasolini quando, no texto “O cinema de poesia”, ele escreve:

“Godard não se colocou perante qualquer imperativo moral: não sente nem a normatividade do empenhamento marxista (roupa velha) nem má consciência acadêmica (roupa provinciana). A sua vitalidade não tem obstáculos, pudores, ou crepúsculos. Reconstitui, em si própria o mundo: e é assim cínica também para consigo própria. A poética de Godard é ontológica, chama-se cinema. O seu formalismo é, por isso, um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade.” (PASOLINI: 1965, p. 148-149)

segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente. (Idem)

Daí se desdobra toda uma construção também de Jean-Luc Godard. Seu trabalho é atravessado pela função política desde o momento em que é feito – a começar pelo momento em que é pensado – até o momento em que chega aos espectadores, ou seja, à *comunidade das salas de cinema*.

As conferências que estão sendo utilizadas aqui, reunidas no volume *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, foram as primeiras formulações do que desencadeou as *Histoire(s) du cinema*, projeto realizado por Godard, em filme, ao longo de dez anos (1988-1998), e publicado também em livro, em 1998.

É ainda nas conferências de Montreal que o cineasta relaciona uma história do cinema com, também, uma *sabedoria de ver*.

Antes de produzir uma história do cinema, seria preciso produzir a visão dos filmes, e produzir a visão dos filmes não consiste – eu duvidada um pouco, mas agora estou convencido disso –, não consiste simplesmente em vê-los e depois falar deles; **consiste talvez em saber ver** (grifo meu). Talvez fosse preciso mostrar... a história da visão que o cinema que mostra as coisas desenvolveu, e a história da cegueira que engendrou. (GODARD: 1985, p. 155)¹³

O que interessa a Godard é mais o que – e como – será ouvido do que aquilo que é dito. Isto vem desde suas críticas no *Cahiers du Cinema* junto aos colegas da Nouvelle Vague, para quem “fazer-se ouvir significava fazer cinema”. O cineasta não via diferença entre fazer um filme e falar dele, pois o filme era um modo de comunicação, uma estação de encontro (Idem, p. 28)¹⁴.

¹³ Neste ponto, Godard também retorna ao momento de transformação do cinema, na mudança radical com a relação do receptor da obra de arte com a pintura e a literatura. Ele diz que uma das teses a serem desenvolvidas nas histórias do cinema é “mostrar, a partir de exemplos clássicos, que houve alguma coisa que era completamente distinta da pintura e da literatura, e como em seguida, de maneira bastante rápida, com o cinema falado, ele se... transformou” (GODARD: 1985, p. 155)

¹⁴ “Mas, para nós, fazer-se ouvir significava fazer cinema. Acho que a diferença entre mim e os outros é que, na época, quando escrevi críticas, para mim não era mais que... nunca diferenciei entre falar de um filme e fazer um filme; por isso, em meus filmes, não hesitei em falar deles também ou em falar de outra coisa. E hoje esta ainda é uma maneira de me fazer ouvir no cinema, pois meus filmes são muito pouco vistos... e eu os faço para me comunicar, e depois vejo que me comunico ainda menos. Quando se mostra um filme, há um silêncio completo, e isso me espanta um pouco. Ontem, fui assistir a um filme de Brian de Palma; o pessoal gostou muito, aplaudiu no final; eu também fiquei satisfeito, achei o filme bem-feito; valeu (o que é

Adentrar este encontro, esta comunicação, exige um exercício de ver, muito estimulado pelo modo como se dá a construção dos filmes de Godard – a quebra da linearidade narrativa, os efeitos de montagem e o tom crítico que exige que o espectador pense sobre o filme, antes de pensar sobre si mesmo. Ou, ainda, com os rastros biográficos e referências fílmicas de sua própria obra, embutir neste exercício também uma maneira de demonstrar que a formação de um pensamento crítico se dá também pela forma como o mundo afeta uma pessoa – muitas vezes, aquela mesma que faz o filme, fala sobre o filme, e assiste ao filme.

A *sabedoria de ver*, pensada com Godard, se afasta muito de uma ideia fechada de *ler*. É por fazer-se ouvir mais que pela importância de dizer que, para ele, as pessoas precisam pensar pelas imagens: olhar.

Vocês dizem: “A sensação de que tudo se repete e de que nunca se sairá disso...” Mas isto nos é ditado por algo que era idiota, que não é feito para isso, que são simplesmente sons organizados de um certo modo, com os quais se pode comunicar mas que não constituem toda a comunicação. Ora, hoje em dia, nove décimos da comunicação consistem nisso. Hoje, chega-se à proeza de a televisão fazer textos e os jornais passarem pela televisão... A gente lerá... Para começar, nos fará muito mal aos olhos, e é importante que as pessoas percam a vista, pois se... com efeito, isso faz com que se vendam óculos, e depois, já não poderão sequer ver... o que se chama de ver... Só sabem ler; utilizam os olhos para ler, e não para ver. E, de resto, ensina-se a ler cada vez mais cedo para que as crianças não venham um dia a inverter as coisas; ou os velhos, que começam a ver outras coisas, ou as tribos primitivas ou o feiticeiro que tinha uma certa maneira de ver, já não possam ver nada. Com efeito, as pessoas os ridicularizam, dizendo: “É científico... não é isso...” Ora, a ciência consiste unicamente em ver, e os cientistas servem-se dos olhos e conseguem ver alguma coisa. O que já não funciona é depois, quando o traduzem, quando tentam dizer o que viram; em vez de fazer filmes ou imagens (utilizam imagens quando veem o mundo)... mas em vez de tentar fazer cinema, quando já pegaram uma câmara que se chama telescópio ou quando viram um certo número de coisas, ou uma câmara que se chama microscópio, através da qual viram um certo número de coisas... fazem um texto enorme e a imagem só aparece para provar que viram aquilo. Mas então a imagem já não serve, há apenas palavras... enfim... esta é a minha opinião, já desenvolvi aqui: Einstein demorou muito para descobrir a relatividade simplesmente porque se utilizava de palavras; poderia tê-lo descoberto muito

raro) os três ou quatro dólares do ingresso. Mas, ao mesmo tempo, o que me espantava é que não havia nenhuma comunicação entre os autores do filme e o público. Havia uma certa relação e ao mesmo tempo não havia. De um lado estavam os que fizeram o filme, que se achavam a centenas de quilômetros dali, fazendo outra coisa; de outro, os que fizeram outra coisa durante o dia e que foram ver o filme naquela noite; e havia o filme propriamente dito, que era o ponto de encontro deles; e, ao mesmo tempo, era uma espécie de estação, simultaneamente deserta e povoada. Eu navego lá dentro, faço-me perguntas... Fazer filmes e trazer respostas...” (GODARD: 1985, p. 28)

antes, como tantas coisas... Mas as palavras se imiscuíram para complicar, discutir. Discutiu-se... Antes, opunha-se o determinismo ou sei lá o que à liberdade. Hoje, quando se veem as coisas, quando se contempla como vive um operário russo, como vive um operário americano, vê-se... Se fizéssemos filmes, se olhássemos em vez de dizer, bem, então veríamos coisas... Então veríamos o que se pode conservar e o que não se pode conservar. Mas, nesse momento, tudo mudaria de tal modo... Mas custa trabalho... muito trabalho, e, efetivamente, prefere-se usar os olhos para o prazer a usá-los para trabalhar. (Idem, p. 204)

Seguindo essa linha de pensamento, *dizer* não dispara uma reflexão do mundo e com o mundo. Tal reflexão pode ser impulsionada pelo ato de ver, no cinema, que por sua vez pode ser relacionado ao ato de resistência da obra de arte pensado por Deleuze.

Nesse sentido, podemos pensar também com o cineasta português Pedro Costa, que também pensa a relação do filme com o espectador.

Acredito que hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: “entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência”, mas no final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. Você não vê o filme, você vê a si mesmo. Ficção no cinema é exatamente isto¹⁵ (grifo meu): você ver a si mesmo numa tela. Você não vê nada mais, não vê o filme, não vê o trabalho, não vê pessoas que fazem coisas, você vê a si mesmo, e toda Hollywood se baseia nisso.

É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme, está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: “Não entre”. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver um filme, mas quando digo “ver” é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê filmes, você vê a si mesmo. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece.

Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada. (COSTA: 2004)

Sabendo que um dos movimentos políticos possíveis de se pensar em Jean-Luc Godard é uma certa revolução no autobiográfico, apagando o nome próprio na construção de um conjunto de coisas do (seu) mundo, se torna mais precisa a forma como isto poderia se refletir no espectador.

¹⁵ É possível relacionar, nesse sentido, a técnica de Jean-Luc Godard que não impõe barreiras entre ficção e documentário.

Enquanto segundo Pedro Costa, o espectador das ficções hollywoodianas não mais vê o trabalho e as pessoas que fazem as coisas, segundo Godard o exercício de ver consiste justamente em contemplar, por exemplo, os operários, em um movimento em que o não-dizer e o trabalho de ver acarretaria uma mudança. Novamente, aparece uma ideia do cinema como mudança possível no mundo.

A questão é que o espaço comunitário que é a sala de cinema é também, através dos filmes de Godard, uma sala de aula. Serge Daney desenvolve uma ideia de *pedagogia godardiana* em um texto publicado no *Cahiers du Cinema* na década de 70. Para o também crítico francês, o essencial em comum entre esses espaços da sala de aula, a sala de cinema – que também é transposta para cenas em apartamentos de família assistindo TV, em alguns filmes de Godard – é que são as pessoas que fazem a lição (DANEY: 2007, p. 108).

Daney aponta ainda que o cineasta francês nunca questiona o discurso do outro, mas sim propõe oposições entre discursos *dos outros*. Está aí a preocupação que o próprio Godard comenta em suas conferências, quando lembra que desde os tempos da Nouvelle Vague a questão é *fazer ouvir*, mais do que dizer.

Uma das funções políticas de seus filmes está em dar voz ao outro, despertando a escuta de um outro ainda, em uma ação que demonstra também certa ruptura com a falta de comunicação cada vez mais exposta no cinema. Se o trabalho de Godard se cumpre, o espectador como é pensado por Pedro Costa, por exemplo, passa por uma experiência do cinema que já não é reflexo, mas reflexão.

Se o cineasta português pensa que “se ele [o espectador] pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas” (COSTA: 2004), vale agora voltar ao poeta português Herberto Helder, quando ele pensa o espectador como projetor do filme, em um esforço de criação do mundo – como aparece, neste trabalho, sua tarefa e a de Godard.

O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.

O filme projecta-se em nós, os projectores. (HELDER: 2015, p. 141-142)

Uma vez entendido que não é mais o espectador que se deve refletir no filme, mas o movimento ao contrário, a pedagogia de Godard se explica através do próprio cineasta.

Ainda nas conferências de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard vai e volta várias vezes na questão da aprendizagem do ver. Para ele, “cinema não se ensina, porque cinema não se aprende, como a literatura” (GODARD: 1985, p. 32). A construção de uma história do cinema, que como já indicado na citação inserida anteriormente consistira também em saber ver, careceria também de outra forma de pesquisar e trabalhar está história.

Um historiador como Sadoul pesquisou; fez uma série de coisas, viu coisas; mas, a partir do momento em que começou a dizer o que tinha visto, dado o que se tornou o dizer e a literatura hoje em dia, enfim, o fato de escrever, se quiserem, não se pode dizer o que se viu, não é possível dizê-lo e isto não tem relação com o ver. (Idem, p. 101)

Reaparece, assim, como o exercício de ver está, de certa forma, afastado da aprendizagem pela leitura e do que é a literatura. A potência do cinema de Jean-Luc Godard vem também de uma ideia de que a imagem não é perigosa, enquanto as palavras são. Pela já mencionada resistência a certo sistema de palavras, ocorre uma remontagem do texto em conjunto com a imagem, tornando potente, então, esse conjunto que envolve o mundo do artista, o mundo exterior, texto e imagem, potencializando o trabalho político do cineasta em vários níveis. O próprio Godard fala, em uma de suas conferências:

[...] ora, à vista do sistema econômico em que ele [o cinema] se encontra, é o sistema econômico que dita sua lei, mas o que se faz hoje para ditar leis? Escreve-se. Quando se carimba em nosso passaporte “Proibido entrar na Rússia”, não é uma imagem que faz isso, isso não se faz por imagens porque a imagem é liberdade, as palavras são uma prisão; a imagem é forçosamente liberdade, uma imagem não proíbe nada, não permite nada, porque é um conjunto, é outra coisa. Efetivamente, em nosso passaporte, poder-se-ia dizer que, se o cinema tivesse influência hoje, em vez de “Proibido entrar na Rússia” haveria a palavra Rússia e haveria uma mão significando isso; e depois se carimbaria “Soviet”, depois haveria uma foto nossa e o agente russo saberia que isto quer dizer que não temos o direito de entrar na Rússia; mas o que há não é isso, há palavras, esses carimbos, “este cidadão é indesejável”; não há uma foto que expresse esse “indesejável”. (Ibidem, p. 112)

A mudança de mundo, tão mais possível pelo cinema, que vem atravessando este trabalho desde o início, estaria também, portanto, nessa remontagem não só das formas

artísticas como também do sistema de linguagem do mundo. Assim, o aprendizado que se dá socialmente, durante a vida real, se daria de outra maneira em um sistema em que se aprende pela visão, e não pelo que nos é dito desde sempre, ou seja, pelo que nos é ensinado.

Não se trata da destruição do cinema, mas da destruição das formas. Antes de tudo, desde o princípio, a destruição das formas que me ensinaram, de modo que em seguida tentei destruir simplesmente... Quando se diz: “Lave as mãos antes...”... bem, no cinema, fiz questão de não lavar as mãos... E depois, também... bem, isso exige saber o que é uma mão e o que é o sabão... de modo que destruir as boas formas que tinha adquirido, das quais me acreditei libertado, e uma porção de coisas assim... Porque, num certo momento, maio de 68 me fez ver isso; porque houve muita gente que se viu com mais clareza, como sempre que ocorre um acontecimento social importante, durante o qual, além disso, tudo se detém, a gente tem tempo, portanto, para ver as coisas. Para mim, a lembrança de maio de 68 em Paris é um momento em que se ouvia o barulho dos pedestres na rua, simplesmente porque não havia mais gasolina, por isso se ouvia as pessoas que caminhavam pela rua, o que produzia um efeito realmente extraordinário.

Portanto, efetivamente, como dizia Gorin¹⁶ (grifo meu) na época, é preciso voltar a zero, mas ver que o zero se mexeu, e que também já não é zero. E depois... bem, sei lá... conhecer melhor a si mesmo. (Ibidem, p. 278)

O pensamento de Godard aparece como tarefa política nesta operação em que, apesar da citação acima de fato trazer um momento político importante, é desde a destruição da forma do cinema que a experiência de realização do filme e do momento de *assembleia das comunidades das salas de cinema* – para retomar Herberto Helder – que o trabalho opera.

Em um dos fragmentos/poemas intercalados entre as conferências de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard escreve: “montagem: ver apenas aquilo que/pode ser visto/(não dito/não escrito)”. Mais uma vez, a remontagem das formas, a aprendizagem pela visão – não pela escuta da fala autoritária, tampouco pela literatura como é vista geralmente.

Desta maneira podemos voltar à pedagogia godardiana e como a sala de cinema transformada em sala de aula opera de forma autêntica e, posso dizer, revolucionária.

¹⁶ Jean-Pierre Gorin, cineasta, colega de Jean-Luc Godard no Grupo Dziga Vertov.

Ruy Gardnier, no texto “Aprendizagem do descontínuo”, nos lembra que, em Godard, “o que se ensina não é o resultado, mas o processo do pensamento” (GARDNIER, 2015), e que a forma como o cineasta opera, na fase militante pós-maio de 68, é pela “pedagogia da forma, não didatismo do conteúdo” (Idem).

Me parece que, para além das fases que atravessam a obra cinematográfica de Godard, seja a fase militante dos fins da década de 60, seja em seus mais recentes filmes, como *Adeus à linguagem* (2014), o que o cineasta busca passar ao espectador é uma pedagogia do rompimento com a forma, da abertura total da forma artística que requer também uma abertura do espectador. Expandindo a ideia do cinema como sala de aula, é possível pensar até mesmo em uma formação de um espectador que, acompanhando a filmografia de Jean-Luc Godard, iria desde o quadro negro na sala de aula de *La Chinoise* até o esgotamento do texto, o esgotamento do nome – através justamente da utilização radical das referências – que vem sobretudo da década de 90 até hoje. Busco mostrar, assim, que toda sua obra pode ser pensada como um só corpo em que todo o movimento do cinema e das formas artísticas embutidas neste *mais-um* das outras artes estão atrelados à mudança da função do artista e da função do homem no mundo.

Já no fim de suas conferências em Montreal, Godard diz: “Essa é minha própria história: se alguém se sente atraído por alguma coisa que o queima ou o destrói, é preciso aprender a construir, a não se deixar destruir e, também, a mudar” (GODARD: 1985, p. 294)

Ainda em suas conferências, na mesma passagem da citação acima, Godard fala do perigo da literatura, que podemos contrapor à ideia de que a imagem não é perigosa.

Efetivamente, tive uma atitude... Sim, privilegiava – isto se deve à minha educação – o lado artístico, poético. Ainda tenho – é, também, a má influência de Truffaut sobre mim –, enfim... sempre com o lado “a poesia é inocente”; o que os bons poetas não tinham... Lautréamont... O filme que estamos fazendo sobre Moçambique começará... mostraremos o mar e se ouvirá uma frase que diz: “Nem toda a água do mar poderia apagar uma mancha de sangue intelectual.” Os poetas sempre foram tratados como se tivessem direito a ser neutros; ao passo que escrever é perigoso; sabem disso os que estiveram na cadeia por escrever. (Idem)

Como figura de *não-modelo* que é Godard, sua própria história já não pode ser desvencilhada da história do cinema, filmada e escrita por suas próprias mãos.¹⁷

Herberto Helder escreve, no mesmo texto em que aparece o nome de Godard: “Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos” (HELDER: 2015, p. 140). Nessa passagem, o poeta está continuando uma ideia com o poeta Apollinaire, mas é possível pensar em Jean-Luc Godard e a imagem da câmera-caneta, sua ferramenta, além da fundação de um modelo que, com Godard, como já vimos, é o *não-modelo*.

Nesse mesmo texto, “(memória, montagem)”, Helder propõe mais diretamente que a relação entre poema e filme passa, também, por uma história do mundo.

Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração; 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. (Idem, p. 144)

Se aí reaparece a biografia do corpo constituída e constitutiva dos objetos que compõe, também, o mundo; se aí reaparece o jogo de montagens improváveis e espelhadas: o jogo das oposições; se aí reaparece a poesia como história do mundo, e se assim se dá o filme, o tempo; o jogo, a montagem, a conversa entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard está dada por eles mesmos.

A imagem da morte, que atravessa os *cinemas* dos dois artistas, pode ser articulada também no movimento pelo qual ambos operam suas máquinas – de escrever, de filmar.

¹⁷ Na última conferência dada em Montreal, Godard diz que

“Tudo o que verificamos aqui, tudo o que se mostrará finalmente, é que a história do cinema é a única que poderia ter sua própria história, já que é a única que deixa suas próprias pegadas: fazem-se imagens, restam imagens. Pois bem, é impossível, já que a forma como se conservam as imagens é organizada pela indústria de tal modo que é impossível contar a sua história”. (GODARD: 1985, p. 284)

Mesmo com também um esforço incansável da indústria, sempre no movimento contrário às suas operações, Godard será sempre o modelo do não-modelo. Seu *modus operandi*, sua tarefa política se inscrevem na história do cinema: revolucionam-se as imagens, restam as imagens e a revolução.

A escrita radical dos autores, entre as ferramentas (im)possíveis, cria um jogo entre a morte da literatura que reaparece, de outra forma, na criação cinematográfica, como a morte do cinema e no cinema, que se remonta através do texto. Assim, Herberto Helder e Jean-Luc Godard estão também diante de um jogo de espelhos, ambos *projectores dos filmes*. A sala de cinema é, nesta conversa, também esta sala de espelhos, com a produção da diferença que reconfigura noção narrativa e de técnica cinematográfica. Se para Herberto Helder Rimbaud aparece como discípulo ancestral de Godard, e se o cineasta francês sempre lembra a frase do jovem poeta, “Eu é um outro”, a sala de espelhos entre a poesia de Helder e o cinema de Godard, e vice-versa, é a imagem possível que atravessou todo este trabalho para esclarecer *o jogo para o entendimento de ver* constantemente pensado pelos dois artistas.

CONCLUSÃO

Toda a construção deste trabalho se deu, para além da conversa proposta entre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, através de uma grande conversa entre tudo o que cercou sua realização. Isto vem desde a possibilidade de pensar a arte em seu sentido aberto, tarefa propiciada e impulsionada pelo curso de Letras da UNIRIO, muito atravessado pela relação entre as artes e características e funções políticas. Aqui, em outro jogo de espelhos, a sala de aula vira, constantemente, sala de cinema. A conversa se deu, também, pelo modo como comecei a pensar Godard desde o início, nas disciplinas do professor Manoel Ricardo, em que somos sempre lembrados de um outro exercício de leitura, em que ler o que não foi escrito – para lembrar ainda Walter Benjamin – e ler o que o autor leu é traço essencial do trabalho. Este modo de ler, como perseguir um mapa em um jogo, é essencial em um estudo com Jean-Luc Godard, já que todos os seus filmes estão repletos de citações, diretas e indiretas, a poetas, romancistas e filósofos. As experiências de leitura do cineasta, como as do poeta português, são portanto essenciais para o trabalho de montagem que tentei realizar entre seus próprios pensamentos. Daí a importância do fato de que o objeto principal deste trabalho sejam os trabalhos dos próprios artistas, que aparecem como pensadores, filósofos, críticos enquanto escrevem textos artísticos, e aí por diante.

Montar um trabalho em que o artista fala por si mesmo é importante aqui sobretudo pelo modo de operação de Godard, quando o ato de deixar o nome tão às claras surge em busca do apagamento deste nome. Busquei demonstrar, na insistência pela tarefa política das artes, que o trabalho do cineasta se engrandece no limite entre o que é falar de si enquanto fala do outro e do mundo, sem que esteja nunca falando *pelo* outro. É Deleuze quem diz que:

Nos programas de TV, as perguntas que Godard faz sempre acertam em cheio. Elas nos perturbam, a nós que assistimos, mas não a quem são dirigidas. Ele conversa com delirantes de uma maneira que não é a de um psiquiatra, nem de um outro louco ou de alguém se fazendo de louco. Ele fala com os operários, e não é um patrão falando, nem um outro operário, nem um intelectual, nem um diretor com seus atores. E isso de modo algum por assumir todos os tons como faria alguém habilidoso, mas porque sua solidão lhe dá uma capacidade ampla, um grande povoamento. De certo modo, trata-se sempre de ser gago. Não ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem. Geralmente, só dá para ser estrangeiro numa outra língua. Aqui, a o contrário, trata-se de ser um estrangeiro em sua própria língua. Proust dizia que os belos livros forçosamente

são escritos numa espécie de língua estrangeira. Acontece o mesmo nos programas de Godard; ele até aperfeiçoa seu sotaque suíço com essa finalidade. É essa gagueira criativa, essa solidão que faz de Godard uma força. (DELEUZE, 1996, p. 51-52)

Ser estrangeiro em sua própria língua, o questionamento do lugar de pertença, o pensar em um mundo inteiro, leva novamente ao cinema como ferramenta democrática e de mudança.

Podemos pensar ainda com Aglaja Veteranyi, escritora romena, que passou a infância exilada, com os pais artistas de circo. Ela escreve que “O ESTRANGEIRO NÃO NOS MODIFICA. EM TODOS OS PAÍSES, COMEMOS COM A BOCA” (VETERANYI, 2004, p. 25).

Godard, nas conferências em Montreal, pensando no cinema como mercadoria, diz que os espectadores comem com os olhos, mas lembra que Carlo Ponti lhe disse: “Mas, meu pobre Jean-Luc, você acha que os espectadores olham um filme com os olhos? Eles olham com a barriga” (GODARD: 1985, p. 147).

Entre o estrangeiro e a fome, reaparece o cinema como o mais democrático instrumento de arte, segundo Trótski, e a função política colocada em prática no modo de operação de Godard.

Se Herberto Helder aparece, no jogo com Duras, falando de cinema até quando dá a impressão de estar falando de escrita etc., é também assim que Godard conversa com o poético-teórico-político de Helder, já que o cineasta francês fala do outro até quando dá a impressão de estar falando de si. Voltamos, portanto, ao jogo da conversa na sala de espelhos, em que a tarefa da obra de arte é cumprida porque é aberta, ampla, e democrática. Do contrário, seria pouco. Mas não será nunca o bastante. Voltamos, portanto, a Paulo Leminski: não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase.

BIBLIOGRAFIA

ARAUJO, Mateus; PUPPO, Eugenio [Org.] **Jean-Luc Cinema Godard**. São Paulo: Heco Produções, 2015.

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a camera-stylo**. Trad. Matheus Cartaxo. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> Último acesso em 17/08/2017.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. **Elogio ao amor**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins: 2013.

_____. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COSTA, Pedro. **Uma porta fechada que nos deixa a imaginar**. Trad. Ana Carvalho. In: O cinema de Pedro Costa. Retrospectiva CCBB, 2010.

DANEY, Serge. **A rampa**. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **O ato de criação**. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo: 27/06/1999.

DURAS, Marguerite. **Os olhos verdes**. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard**. Barcelona: Barral Editores, 1969.

_____. **Historia(s) del cine**. Trad. Tola Pizarro. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

HELDER, Herberto. **Cinemas**. In: Relâmpago/3, Fundação Luís Miguel Nava. Lisboa: 1998.

_____. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

_____. **Photomaton & Vox**. Porto: Porto Editora, 2015.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Trótski: A paixão segundo a Revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Jean-Luc Godard: história(s) da literatura**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015.

VETERANY, Aglaja. **Por que a criança cozinha na polenta**. Trad. Fabiana Macchi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

YOEL, Geraldo [Org.]. **Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia**. Trad. Livia Deorsola, Hugo Mader, Pedro Maciel, Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.