

## O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas

**Paulo Braz**

*Universidade Federal Fluminense (UFF)*

**Resumo:** Este ensaio busca destacar algumas notas sobre a relação entre poesia e cinema na obra de Herberto Helder. Observando os pontos de intersecção dos modos de *fazer imagem* nas duas artes, procuramos destacar a maneira como a obra herbertiana desenvolve uma escrita cinematográfica e como ela se apresenta de forma extática, em vias de aceder a uma *visão da beleza*.

**Palavras-chave:** Poesia portuguesa contemporânea, Herberto Helder, imagem, cinema, beleza

**Abstract:** This essay tries to point out some notes on the relationship between poetry and cinema, in the work of Herbert Helder. Observing the intersection zones of the ways to *make image* in both arts, we seek to highlight how Herberto's work develops a cinematographic writing and how it presents itself in a ecstatic way, in the process of accessing a *vision of beauty*.

**Keywords:** Contemporary Portuguese poetry, Herberto Helder, image, cinema, beauty

A experiência de leitura da poesia de Herberto Helder traz consigo muitos tempos. E é, de fato, efeito dos muitos arranjos rítmicos que nela lemos, o que nos traz alguma luz sobre a questão do *fazer imagem* como procedimento estético fundamental, o qual, por sua vez, implica um gesto ético. Para tratar deste assunto seria necessário, entretanto, repensar a laboração imagética, deslocando-a de um espaço de estagnação ou cristalização figurativa, para

notá-la em sua (afinal intrínseca) condição dinâmica. De acordo com uma vasta tradição de poesia moderna, um papel central é atribuído à produção de imagem que, por conseguinte, é destacadamente observada como imagem em movimento. No entanto, como procuraremos demonstrar neste ensaio, o caso da poesia herbertiana redimensiona tal procedimento, de modo que a comoção das imagens nos leva a perspectivar uma prática de decomposição crítica. O que vemos, ao ler esta poesia, se aproxima muito mais de fulgurações ou lampejos de imagens que continuamente se destroem, ao projetarem-se em um fluxo de morte, do que propriamente da composição de quadros descritivos dados ao olhar.

Como já apontamos, esta proposição nos coloca de frente a problemas de ordem estética e ética. O ponto é crucial para um entendimento da poesia herbertiana, tendo em vista o lugar crítico da *beleza* em sua obra. Ora, o movimento é uma propriedade do belo. Esta afirmação implica o que poderíamos denominar de uma poética do desequilíbrio em Herberto – a poesia “feita contra todos” pode ser compreendida em termos de uma estética antiestática. Rosa Maria Martelo, reconhecendo o potencial cinematográfico da escrita herbertiana, aponta para uma poesia que “emerge como visão alucinada, como possibilidade filmofônica, não como uma reatualização descritivista do visto” (Martelo 2012: 24). O caráter visionário desta poesia está no cerne do problema levantado pela ensaísta portuguesa: a imbricação entre linguagem poética e cinematográfica no que diz respeito ao *fazer imagem*. Cinema, do radical grego *kínema*, é isto mesmo: movimento; portanto, cinematográfica é a escrita posta em movimento, mas que, como veremos, não se traduz em qualquer espécie de deslocamento. Interessa-nos, em específico, um transfigurado andamento rítmico da experiência da própria vida, a qual é consagrada no espaço do poema à *visão da beleza*.<sup>1</sup>

O objetivo deste estudo é justamente destacar a técnica de escrita herbertiana e a sua sucessiva de-composição de imagens evanescentes, de maneira a problematizar a noção de beleza desta poesia. Beleza problematizada porque, na obra de Herberto, há uma percepção do belo que incorpora, igualmente, uma visão do horror, a qual se associa ao movimento de autodestruição das imagens. O diálogo com a linguagem cinematográfica é bem-vindo, posto que, a partir da leitura de Rosa Martelo, compreendemos a ideia de imagem em movimento

como basilar para a leitura da beleza em Herberto. Estas relações que, a princípio, podem parecer disparatadas, tornam-se mais claras na medida em que adentramos o universo poético herbertiano e vislumbramos, por exemplo, a experiência do espectador na sala de cinema elaborada no famoso texto que o poeta publicou na revista *Relâmpago*:

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca da beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência de ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? (Helder 1998: 7)

“Cinemas”: é este o título do texto de Herberto, cujo uso do plural já nos indica a intersecção de linguagens. Nas salas de cinema, vai-se à busca da beleza, entrevista, porventura, na projeção de imagens em movimento que, curiosamente, não são ordinariamente postas à vista, mas, pelo contrário, causam cegueira: “Não se vai lá em busca de catarse directa mas arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca da beleza, dizem.” A cena apresentada faz confluír a ideia de beleza com um universo da ordem do êxtase. Esta percepção é desenvolvida detalhadamente por Georges Bataille n’*O erotismo*, quando o ensaísta destaca esta espécie de arroubo luminoso vivenciado tanto no gozo sexual quanto na experiência mística. Trataremos deste tópico em breve; antes, parece-me imprescindível considerar a relação entre beleza e movimento: “É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência de ritmo [...]?” De fato, a poesia de Herberto, profundamente interessada neste assunto, descreve um variado conjunto de modulações rítmicas as quais sugerem diferentes meios de acesso ao visionamento do que o próprio poeta chama beleza. E isto a que aqui chamamos de *visão da beleza* corresponde, no âmbito da poesia herbertiana, a um fenómeno de enlevo e encantamento provocado pelo choque de imagens sentido como intrínseco à experiência excessiva da vida. É ela mesma, a vida, que é escrita enquanto vibração, imagem, som, ritmo – por meio de uma “ciência dos movimentos”, sejam cinematográficos ou poéticos.

Os “Cinemas” podem, aqui, ser lidos como diferentes modos de aceleração das imagens, diferentes modos de trabalhar o movimento – o que corresponde a diferentes inscrições da vida no corpo da obra. Acerca deste procedimento, Rosa Martelo dirá que, “se Herberto Helder faz depender as imagens verbais do ritmo, e portanto do corpo e da voz, é precisamente porque elas são entendidas como uma emergência da matéria em movimento: som, isto é, tempo [...] e imagem. Som (traduzindo-se) em imagem” (Martelo 2012: 18-19). Esta “emergência da matéria em movimento” traz à tona a palavra que emerge transfigurada do real para continuamente morrer, como imagem incorporada e rediviva no espírito do leitor. Segundo a mesma Rosa Martelo, as insistentes referências à morte na obra herbertiana assimilam-se ao movimento do fluxo de imagens que saltam, ou se alternam, processo que se aproxima da ideia de montagem, igualmente reelaborado por Herberto, de forma explícita, em alguns textos de *Photomaton & vox*.

Acerca do que viemos tentando desenvolver – os modos de laboração da imagem poética na obra de Herberto e suas imbricações com a linguagem cinematográfica –, talvez seja o próprio texto herbertiano que nos traga maiores contributos para um possível entendimento da questão levantada, afinal: “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 2013: 137). O excerto destacado pertence a “(imagem)”, de *Photomaton & vox*, livro de gênero híbrido que recolhe desde poemas a textos em prosa poética e fragmentos de caráter ensaístico. Está evidente o interesse por este texto, em específico: falamos de imagem, movimento, experiência. Aos poucos, Herberto se aproxima da formulação do que poderíamos designar como uma escrita cinematográfica: “Qualquer poema é um filme” (*idem* 2013: 141). Antes de adentrarmos de forma mais aprofundada neste aspecto, custa-nos destacar a relação entre poesia e experiência nesta obra. Em certo sentido, não há escrita sem experiência para Herberto, não há espaço para um protagonismo da linguagem que se enrede em seus próprios jogos inocuamente estetizantes. A experiência da vida, excessiva (como reiteradamente afirma em seus textos), é a sua fonte principal no ato de criação; e a observância deste excesso advém da própria impossibilidade de transcrevê-lo: “o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do

mundo” (*idem* 2013: 139). Esta rivalidade é marca de uma escrita que, partindo da experiência, apenas a recupera como invenção, esbatendo-se contra ela mesma por meio da memória. Por isso o poema é compreendido como apuramento e intensificação da experiência, pois opera este trânsito da massa caótica do mundo para um plano minimamente organizado da linguagem, a qual dele apenas concede uma imagem possível, transfigurada.

A superação do caos exprime-se pelo encontro de uma linguagem. É na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo.

O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado.

O mundo é a linguagem como invenção.

A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas). (*ibidem* 2013: 138)

A uma efetiva imagem do mundo apenas se acede por meio da linguagem, que a inventa problematizando-a de forma enigmática. Este enigma, de que nos dá parte Herberto, é um *topoi* da poesia de tradição moderna, que reconhece algo como um poder heurístico das imagens, ou a força de revelação da linguagem. O autor de *Photomaton & vox* trabalha com argúcia este tópico que, aliás, fala de muito perto com a noção de mistério e a sua acepção como duplo silencioso formulada por Maurice Blanchot em texto justamente intitulado “O mistério nas Letras”. O tal duplo silencioso trabalha na linguagem como uma camada de sentido que escapa ao texto formalmente concebido, e – se lermos com lentes herbertianas – nele resguarda algo dessa massa caótica do mundo, uma margem informulada de sentido que sobrevém ao leitor sob o modo de um enigma. Ora, neste sentido, ainda que somente na linguagem a experiência se torne real, há algo nela que não supera o caos da existência, mas que, paradoxalmente, na imagem se transfigura como o seu fora, em um âmbito de não linguagem.<sup>2</sup>

Esta noção de exterioridade própria da poesia moderna surge de forma candente na escrita de Herberto, afinal tão afim a jogos de alterização. No que diz respeito aos processos de de-composição imagética, observamos um efeito similar já que, curiosamente, o movimento

das imagens nos defronta com um quadro de perda. A imagem passa a ser o que não se dá a ver como estância figurativa, mas apenas como ausência, de modo que a visão da beleza não se fundamenta na contemplação de um objeto dado ao olhar; antes se apreende como a situação extática daquele que busca acompanhar o movimento. Não é de se espantar, portanto, a cegueira vislumbrada pelo poeta em “Cinemas”, sobretudo se compreendemos a experiência cinematográfica como arrebatamento, êxtase.

Para um entendimento desta relação poesia/cinema, podemos dirigir o olhar a um conhecido poema de Herberto Helder. Datado do ano de 1962, o livro *Lugar* (que em seu polissêmico título já nos concede, dentre tantas possíveis acepções, um sentido espaço-temporal) nos transporta a diferentes experiências de ritmo e, talvez, uma das mais curiosas delas consiste no poema “Para o leitor ler de/vagar”. Vamos ao texto:

Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos  
espalmadas. As costas  
das. Mãos. Leitor: eu sou lento.  
Esta candeia que rodo amarela por fora,  
e ardentescura por dentro.  
Candeia tão baixa-viva. Sou lento numa luminos-  
idade como em meio de ilusão.  
Volto o que é um rosto ou um  
esquecimento. Uma vida distribuída  
por solidão. (Helder 2014: 128)

Os sinais gráficos são marcas que, no poema de Herberto, correspondem a diferentes acelerações rítmicas, e a primeira delas encontramos-la no próprio título: “Para o leitor ler de/vagar”. O lugar comum da recepção crítica deste poema já se assenta sobre a ambivalência promovida pela paronímia devagar/divagar, a qual, já atentando ao jogo de sonoridade, propõe uma cadência de leitura, lenta para que o leitor possa divagar. Ao lermos o primeiro verso do poema nos deparamos com a estranha pontuação, que claramente transgredir as normas gramaticais, ao interromper a sintaxe que ordinariamente se supõe. Quebra da sintaxe e da

expectativa do leitor que, literalmente, precisa parar (“Volto minha existência derredor *para*.” *Grifo nosso*) e operar o *ritornelo* antes do fim do verso.<sup>3</sup> Regressemos à leitura: “Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos/ espalmadas. As costas/ das. Mãos. Leitor: eu sou lento.” A construção rítmica, neste caso, não é apenas operada em um nível temático (é este o mote do poema), nem tão somente por inesperados *enjambements*, mas resultado de um evidente jogo com a pontuação. O próprio Herberto, no texto “(*memória, montagem*)”, afirma: “(...) Vejamos que,/ para assinalar metaforicamente o tempo/ no espaço,/ a pontuação promove rupturas, acelera ou retarda o movimento das figuras simbólicas, adensa ou aligeira a luz sobre/ esse rosto (...)” (*idem* 2013: 143). Este texto (publicado em finais dos anos de 1970) quase que teoriza a leitura do poema de *Lugar*, editado mais de uma década antes de *Photomaton & vox*. As rupturas desencadeadas pela pontuação podem ser lidas como marcas da *percepção*. Segundo o pensamento do filósofo francês Henri Bergson, todo o universo – a matéria – é composto por imagens que se inter-relacionam continuamente e mantêm entre si mútuos e invariáveis movimentos de afetação. Há, entretanto, uma imagem em específico, a partir da qual forma-se um *centro perceptivo* e cuja relação com a matéria é em absoluto variável, de acordo com a amplitude e complexidade da esfera sensível: esta imagem é o nosso corpo. Ao tratar da relação do corpo com a matéria (conjunto de imagens), Bergson observa uma cadeia múltipla e variável de alterações provocada pelas percepções que, por sua vez, estão sempre carregadas de lembranças. Destaco, neste âmbito, a força movente do corpo em contato com as imagens.

O “redobrado leitor moroso” reivindicado pelo poeta é, lentamente, posto em ação ao defrontar-se com o ritmo das imagens em movimento do poema. “Leitor: eu sou lento”, nos avisa o sujeito lírico, e esta lentidão, junto ao *devagar* e ao *divagar*, soma-se a uma espécie de exercício peripatético (*de vagar*), embora o discurso herbertiano, se busca a formulação de algum conhecimento, se dê por vias inexoravelmente labirínticas: “Sou fechado/ como uma pedra pedríssima. Perdidíssima/ da boca transacta” (*ibidem* 2013: 128). A imagem da pedra e a sua poderosa força simbólica advinda do universo alquímico para o corpo da poesia herbertiana (tópico já trabalhado com minúcia por estudiosos como Maria Lúcia Dal Farra, em *A alquimia da*

*linguagem*) não é aqui, somente, pedra “*nel mezzo del cammin*”, mas o próprio caminho cujo percurso em divagação nos leva ao inevitável erro. E, neste sentido, a ideia de percepção – assim como podemos ler nos estudos de Henri Bergson – está atrelada, antes de tudo, à ação, ao movimento. Desta hipótese, concebemos que, se a percepção é orientada para a ação (não propriamente para o conhecimento, no âmbito de um saber lógico-racional), o desenvolvimento da capacidade perceptiva não visa a uma ciência, mas a uma ética.

(...) se o sistema nervoso é construído, de uma ponta à outra da série animal, em vista de uma ação cada vez menos necessária, não caberia pensar que a percepção, cujo progresso é pautado pelo dele, também seja inteiramente orientada para a ação, e não para o conhecimento puro? E, com isso, a riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta em face das coisas? (Bergson 1999: 27-28)

Esta parte de indeterminação deixada pela experiência da imagem em contato com nosso corpo é o que podemos diagnosticar como o nó do problema ético sugerido por Bergson e que, na poesia de Herberto, podemos situar nos movimentos de ambivalência provocados pelas muitas velocidades a que somos projetados ao ler seus versos: “A pontuação é uma caixa de velocidades. Andar de automóvel pode obviar ao entendimento do espaço a ganhar-se e a perder-se: o tempo” (*idem* 2013: 143). É, de fato, uma afecção cinemática de radical deslocamento o que aponta o autor de *Photomaton & vox* neste excerto de “(*memória, montagem*)”, ao problematizar a experiência de espaço como ganho ou perda, de acordo com a temporalidade implicada neste movimento.

Mas, de fato, onde lemos tal ambivalência? Há um poema, que encerra o mesmo livro *Lugar* e que parte de um universo caracteristicamente imagético, que pode nos ajudar a perceber como os usos da pontuação, assim como de demais sinais gráficos estranhos às normas da língua culta, interferem em nossa percepção das imagens que, por sua vez, surgem justapostas e em contínua alteração:

Retratoblíquo sentado.

Retratimensamente de/lado, no/acto

conceptual de/ver quantos vivos quantos  
dando folhas sobre os mortos de topázio.  
Mãosagora, veloz rosto, visão pura. (*idem* 2014: 179)

Trata-se do poema “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”. No título, já lemos a superlativa imagem e seu movimento no ato de narrar, embora, ao começarmos a ler os primeiros versos, deparemos-nos com um corpo sentado, portanto, em suposto repouso físico. A justaposição das imagens já se dá a notar no neologismo “Retratoblíquo” (depois desenvolvida em “Retratimensamente”) que, pelo choque dos semas nos leva a uma radical fusão por meio de processo interseccional. A sinuosidade do retrato, sugerida pela maneira (literalmente) *oblíqua* do dizer, já é em si intervenção sobre o corpo da palavra que se imiscui no seu par (*retrato*), resultando em forma anagramática: *retratoblíquo* – procedimento que retoma, sob outro viés, a concepção estética do interseccionismo pessoano e seu mútuo atravessamento de imagens. As frases curtas, assim como os sinais gráficos demarcados pelas barras (“/”), são índices de pausas que interrompem reiteradamente o ritmo do poema, desencadeando velocidades várias durante o percurso de leitura.

A ideia de que a imagem retratada (representada) corresponde a uma visão estanque da matéria é rompida pela condição temporal que, ao captar “imediatamente” o instante presente do corpo sentado (“Mãosagora, veloz rosto, visão pura.”), o pressupõe inexoravelmente dentro de um fluxo de duração. Presente, velocidade, visão: cada uma destas palavras nos remete a uma percepção do movimento que rompe a relação representacional da matéria. O cinema da poesia herbertiana propõe um jogo de turvação das imagens por meio do choque como meio de, afinal, não se apropriar do tempo, pois este é sempre fugaz, mas, em um âmbito precário, poder dizê-lo. E há um gesto ético nesta atitude, na medida em que o texto se coloca ao leitor como experimento de imagem (e conseqüentemente de tempo e espaço). A complexa margem de indeterminação que encontram os estímulos sensíveis e cerebrais é o que desautomatiza a ação, desvinculando-a de seu caráter necessário, involuntário. A percepção, fruto da vontade consciente, é proporcionalmente equivalente ao seu campo de ação, ou, segundo Bergson, “qualquer que seja (...) a natureza íntima da percepção, pode-se afirmar que a amplitude da

percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva (...)” (Bergson 1999: 29). Neste sentido, podemos tratar da referida turvação das imagens, a qual propicia interrupções e liberações do fluxo temporal, nos seguintes versos de Herberto:

Imaginativa, a roupa; e as pregas, precipitadas.  
Que cheiraria a suor um/pouco,  
e a tabaco. Por/cima  
do colarinho vago o caloroso  
sorriso de ironia é qualexacto. Boquim-  
pura contínua – mente/regenerada  
pelo amor e, pelo amor, tornada  
soturna e abrupta.  
Morte ao/meio como alta  
alta desarmonia. Que os poderes oh confundia. (*idem* 2014: 180)

O modo como vacilam as imagens entre “qualexacto”, “Boquim-/ pura”, “contínua-mente/regenerada”, faz com que se torne praticamente impossível falar deste poema. Experimentamos uma espécie de afasia no percurso de leitura destes versos, que, apesar de supostamente nos guiarem por uma ordem de discurso narrativo-descritiva, apresentam-nos a encenação de uma subjetividade, pelos elementos de sua vestimenta e expressão facial, que progressivamente é borrada pela escrita cinematográfica. Em dado momento do poema, dirá o eu lírico sobre o retrato: “Julgo ser eu” (*ibidem* 2014: 179). Fotografada no movimento do tempo, tentamos acompanhar uma imagem em devir a partir dos rastros de uma linguagem “contínua-mente/regenerada”, logo, em metamorfose, devido à ação do amor. Este sujeito, em estado de alteridade como quem sofre uma “Morte ao/meio”, canta, com boca (im)pura – e aqui a suspensão entre as duas formas compreende mesmo uma poesia que, em relação ao seu fazer, joga com o sagrado e o profano –, uma “alta desarmonia”. Curiosa construção, posto que sugestivamente contraditória, se pensarmos que, segundo certa tradição de pensamento, sobretudo atrelada à filosofia cristã, o que é alto é concebido como o espaço da ordem, da perfeição e da justiça, enquanto que a desarmonia seria própria do que é baixo, imperfeito,

mundano. Divina seria esta “alta desarmonia” se porventura deslocássemos o registro da percepção para uma memória mais antiga. Dionísio e sua potência de exaltação da vida ofertam ao poema e suas imagens o sinal de arrebatamento extático a que Herberto, em outros momentos, aponta de forma mais explícita: “É um homem devastado pelo pensamento da alegria” (*ibidem* 2014: 181). Um pensamento jubiloso que, por sua intensidade, devasta o seu sujeito, relaciona-se ao deus grego da loucura, da tragédia, mas também do vinho e da alegria.

Voltando ao poema “Para o leitor ler de/vagar”, há um evidente endereçamento (“Para o leitor...”), a quem é direcionada atenção sobre os versos e que, de certa maneira, recupera a figura dos amigos, designada no poema exatamente anterior no ordenamento da obra: “Amo devagar os amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado.” (*ibidem* 2014: 127, *grifo nosso*). A reincidência da expressão *devagar* não é fortuita, creio eu; até porque, não só a encenação de muitas velocidades é explícita em *Lugar*, como a mesma ambivalência é sugerida pela suspensão gramatical entre verbo e advérbio. No caso, os amigos podem ser tanto leitores, como poetas leitores, estes que “*voltam-se profundamente/ dentro do fogo*” e com quem se constrói um “lugar de silêncio” (*ibidem* 2014: 127, *grifo nosso*). A noção de volta, ou de forma mais abrangente, de circularidade, dá-nos indícios de uma qualidade específica de movimento, que podemos emparelhar com o conceito nietzschiano de *eterno retorno*, fundado em uma afirmação trágica (ainda que jubilosa) da vida como vontade de potência, pulsão desejante (*eros*) que busca superar a morte. Tal afirmação começa a ganhar contornos mais claros se notamos as cadências deste movimento no sentido de uma aprovação da vida rumo a sua autodestruição, ao aniquilamento da unidade suprema encontrada na figura de Deus: “[Leitor] que espera./ E para quem volto. Muitas coisas sobre/ uma coisa. Volto/ uma exaltante morte de Deus” (*ibidem* 2014: 130).

Estão, portanto, circunscritos os princípios de uma arte poética dionisíaca, se utilizarmos os dizeres do próprio Nietzsche n’*O nascimento da tragédia*.<sup>4</sup> De fato, Herberto reconhece esta circularidade no movimento da vida em seu encontro com a morte, processo que ganha, na experiência erótica, a sua dimensão mais expressiva, e, na fusão dos princípios feminino e masculino, a sua forma (?) mais bem acabada. A expressão da alegria trágica na poesia de

Herberto Helder se dá como percepção imagética, em suas muitas derivas: o cinema, a pintura, a escultura. É na observância das muitas expressões artísticas que o poeta engendra a sua percepção estética como força que justifica a existência no mundo:

(...) apenas como fenômeno estético a existência e o mundo aparecem justificados: um sentido no qual justamente o mito trágico deve nos convencer que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade joga consigo mesma na plenitude eterna de seu prazer. (Nietzsche 2013: 263)

Esta força, como notamos na obra de Herberto, parece se apresentar como uma espécie de sintonia da palavra com a experiência vivida – na vida que, por seu caráter excessivo e trágico, se mostra de forma arrebatadora. O êxtase alcançado pela experiência estética, isto a que aqui chamamos de *visão da beleza*, é o efeito produzido por uma mesma visão da morte, simultaneamente alegre e terrível: “Mulheres que eu amo com um des-/ espero fulminante, a quem beijo os pés/ supostos entre pensamento e movimento./ Cujo nome belo e sufocante digo com terror,/ com alegria” (*idem* 2014: 146).<sup>5</sup> Poesia entre pensamento e movimento. Ou melhor: poesia comovendo o pensamento até esfacelá-lo em energia, ritmo, velocidade. Vale destacar que o fragmento citado está na estância IV da homônima parte do livro *Lugar*, poema que começa com os versos: “Há cidades cor de pérolas onde as mulheres/ existem velozmente. Onde/ às vezes param e são morosas/ por dentro. Há cidades absolutas/ trabalhadas interiormente pelo pensamento/ das mulheres” (*ibidem* 2014: 145). Em certa medida, parece haver uma justaposição entre o espaço geográfico da cidade, o corpo (feminino) e o poema, imagens que se alternam segundo a velocidade concedida pela montagem organizada pelo poeta.

Mas o efeito buscado não se reduz à mera justaposição de imagens em movimento, é preciso encontrar a laboração de um arranjo específico, a construção de um “espaço de silêncio” por meio da sintonização entre vida e obra. No texto “(*memória, montagem*)”, após afirmar que “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos”, Herberto expõe a máxima que é de fulcral importância para a nossa leitura:

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. (*idem* 2013: 141)

A afirmação de que poetas como Homero ou Dante sejam cinematográficos pode soar, a princípio, anacrônica. Entretanto, compreendemos que a escrita (*grápho*) do movimento (*kínema*) é severamente anterior à invenção do primeiro cinematógrafo pelos irmãos Lumière, e que muitos dos procedimentos poéticos concernentes aos modos de *fazer imagem* foram tomados do universo da poesia escrita para, posteriormente, serem adaptados à linguagem fílmica.<sup>6</sup> Por esta razão, “Qualquer poema é um filme”, e aquilo a que chamamos imagem pode ser entrevista na “fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo”. É muito curiosa esta suposta inversão: a vida salta do poema, enquanto o mundo se apresenta como irreal. Mas é este mesmo trânsito em devir na relação poema/vida, por meio da fulgurante agonia de uma irrupção nervosa, que nos concede a imagem. Esta irrupção nervosa se dá por meio de uma condensação energética que excede os seus limites, que é intrinsecamente extravagante: “A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a ausência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo.” O mundo irrealizado em energia assume a sua precária forma informe enquanto ritmo. “Assim:/ a forma é o ritmo;/ o ritmo é a manifestação da energia” (*idem* 2013: 137).

O enlevo que toma o sujeito “como o coração tocado por um dedo vibrante” é resultado de uma violência. Uma lenta violência a trabalhar a beleza no corpo transgredido do leitor. Eis o motivo da angústia: a ânsia pela desagregação dos corpos na continuidade entrevista na experiência erótica é, simultaneamente, desejada e repudiada. Há uma contradição inerente à *visão da beleza*, pois nela estão confundidos prazer e dor, alegria e horror. Segundo Georges Bataille, no capítulo justamente chamado “A beleza”, de sua obra *O erotismo*:

A beleza importa acima de tudo porque só ela, e não a fealdade, pode ser manchada e porque a essência do erotismo é a mancha. A significativa humanidade da proibição é transgredida no erotismo.

Transgredida, profanada, manchada. Quanto maior é a beleza, mais profunda é a mancha. (Bataille 1988: 127)

Ora, a beleza importa, sobretudo, porque somente ela pode ser manchada; mas não é após operada a transgressão que finalmente se alcança um sentido mais íntimo da beleza? Não é na decadência que a beleza se mostra mais fulgurante? Decerto que, ao menos segundo Bataille, é a violência que confere o sentido do objeto belo, desejado portanto, pois nele entrevemos os anúncios de sua aniquilação. Substitui-se à visão de Deus, de acordo com a tradição mística cristã, a sua completa destruição; ou o seu mais radical correlato, posto que a perspectiva de que falamos ainda está intimamente atrelada a uma experimentação do sagrado por meio da *visão da beleza*. Esta visão, “luz miraculosamente regulada”, arrebatamento extático que Herberto vislumbra até à cegueira nos cinemas, também é propulsionada pela máquina lírica de escrever imagens. A ensaísta Eunice Ribeiro, em artigo publicado na Revista *Diacrítica*, argumenta que: “O poema cinematográfico de Helder pretende-se como uma ingerência sobre o tempo, algo que a imagem coagulada da fotografia poderá simetrizar por força de um *olhar louco* [...], de uma combustão profunda que é ‘roubo’ a uma temporalidade centrífuga.” (Ribeiro 2009: 35). A tal “temporalidade centrífuga” de imagens que passam pela retina dos olhos se acede por meio de um roubo; é preciso assaltar as imagens ao tempo e conduzi-las ao movimento, inequivocamente misterioso, em que se enlaçam de forma jubilosa vida e morte.

“Às vezes penso: o lugar é tremendo” (*idem* 2014: 152). Trêmulo e magnificante é este ritmo que de-compõe fragmentariamente o lugar do poema. O espaço, já o sabemos, é apenas metáfora do tempo, figura a dizer o movimento, e Herberto, em outro texto de *Photomaton & vox*, propiciamente intitulado “(*filme*)”, afirma que: “O modelo do espaço é este: múltiplo, mútuo, desenvolvido numa íntima velocidade pontual./ A implícita caligrafia da terra ao modo de uma beleza decifrada a custo: a argúcia nos meandros do gosto./ Representa uma polémica de imagens” (*idem* 2013: 82-83). Está o autor a falar de cinema, ou mais especificamente a tratar da arte fílmica e suas propriedades técnicas, mas simultaneamente intercambia as suas palavras com uma espécie de arte poética, ou teoria estética geral poeticamente articulada. Os

sucessivos parágrafos iniciados pela forma verbal no presente do indicativo “Representa” estão, curiosamente, longe de nos fornecer uma acepção da arte sob a ótica da teoria mimética; a relação vida e obra participam mútua e multiplamente de um conflito, do qual as imagens são a tentativa de inscrição. O filme (ou o poema) “Representa uma estirpe dinâmica na maneira de uma festa a duas mãos, brusca e tenebrosa como a intervenção da beleza” (*ibidem* 2013: 83). Como vemos, a beleza, “brusca e tenebrosa”, intervém festivamente. Contra a vida e a arte? De certa maneira, sim; na medida em que o paradigma estético do qual parte este estudo compreende que a obra faz-se desfazendo-se.

Luis Maffei, em ensaio que trata quase exclusivamente da leitura de um poema de Herberto Helder, trabalha a noção de beleza por seu viés flagrantemente proibitivo. Portanto, bataillanamente reconhece, em um poema d’A *faca não corta o fogo* que problematiza o desejo de um homem – velho – de 77 anos por uma menina de 14, o aspecto mais descarado da beleza. A própria ideia de descaramento (a perda do rosto,<sup>7</sup> último recanto da expressão humana da beleza sem véus) que se vislumbra na questão da pedofilia, posta em causa frente à rapariga desejada, faz com que reconheçamos de forma mais evidente o caráter terrífico e destruidor da beleza, pois “trata-se de uma ‘beleza proibida’, e o horror poderá dizer respeito à proibição, ao impedimento moral e social” (Maffei 2015: 72). O sujeito lírico afinal se questiona: “¿mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desconstruída/ nas contas, é que é abusiva?” (*idem* 2014: 549). Georges Bataille afirma que:

Há sempre um limite com o qual concorda o ser. Esse limite identifica-se com o que existe. O horror assalta-nos, quando pensamos que esse limite pode deixar de ser. Mas enganamo-nos tomando a sério o limite e o acordo que o ser lhe dá. O limite só existe para ser excedido. O medo (o horror) não indica a verdadeira decisão. Incita, pelo contrário, num contramovimento, a que se ultrapassem os limites. (Bataille 1988: 126).

Há, portanto, atrelada à ideia de beleza que aqui buscamos formular, um intrínseco caráter de transgressão, crime. Por isto mesmo há de ser ela destrutiva: “Até que Deus é destruído pelo extremo exercício/ da beleza” são versos de “Lugar II”, do livro *Lugar*, que serão

recuperados, décadas depois, para tornar-se, sob a forma de poema autônomo, pórtico de abertura d'*A faca não corta o fogo*. Esta observação faz com que, não apenas observemos a importância do tema na obra herbertiana, mas com que se revele o movimento interno que ela mesma gera em torno de um mesmo universo simbólico. A visão da beleza em Herberto bordeja aquilo que Bataille referencia como experiência extática, sobretudo na perspectiva do poeta assumir um entendimento do sagrado, apesar de uma figura opressiva de Deus. A produção de sentido advinda da visão da beleza, imagem da “alta desarmonia”, é elaborada de forma quase peremptória (não caberia atitude tão incisiva a um poeta tão dado à dúvida e à ambivalência como Herberto) no final do poema que louva a “catorzinha” e sua beleza transgressora: “porque o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo,/ a tua, a proibida, entrar por mim adentro/ e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver a Deus se houvesse, luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso” (*ibidem* 2014: 549). Agrada-me ler estes versos como se referidos à própria poesia, não para que se encerre o poético em inócuo esteticismo, mas, pelo contrário, para vislumbrar um possível movimento de ação transformadora por meio da sua violência.

Estes são apenas alguns apontamentos sobre um modo de ler vendo a obra de Herberto. A ideia de que a sua escrita busca uma ação cinematográfica nos leva a, junto do poeta, descrever este percurso de intersecção das duas artes, de forma a reconhecer em ambas, cada qual a sua maneira, modos de *fazer imagens* que são continuamente postos em diálogo. A partir destes fundamentos, procuramos conceber a ideia de *visão da beleza* que, segundo o pensamento de Bataille, confunde-se com uma violenta experiência de arrebatamento vivenciada no enlevo extático, e que Herberto reconhece tanto no cinema como nos procedimentos de sua escrita. O que vemos, ao ler Herberto Helder? “O livro/ entreposto à vida e à visão/ [...] um livro feroz e ao mesmo tempo destruído/ pela beleza” (*idem* 2014: 181). Desejamos nós também ser arrebatados pela visão da beleza e continuamente arder pelo seu fogo destrutivo.

## Bibliografia

Agamben, Giorgio (2014), “Nudez”, in *Nudez*, tradução de Davi Pessoa Carneiro, Belo Horizonte, Autêntica Editora.

Bataille, Georges (1988), *O erotismo*, tradução de João Bénard da Costa, Lisboa, Antígona.

Blanchot, Maurice (2011), “O mistério nas Letras”, in *A parte do fogo*, tradução de Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro, Rocco.

Bergson, Henri (1999), *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, tradução de Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes.

Helder, Herberto (1998), “Cinemas”, in *Relâmpago*, 3, Fundação Luis Miguel Nava, Outubro, p. 7-8.

-- (2013), *Photomaton & vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2014), *Poemas completos*, Porto, Porto Editora.

Maffei, Luis (2015), “(77 X 14) + 2009: 38 O Beleza (Herbertecação)”, in *Despejo quieto: ensaios sobre poesia portuguesa*, Niterói, Editora da UFF.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O cinema da poesia*, Lisboa, Documenta.

Nietzsche, Friedrich (2013), “O nascimento da tragédia”, tradução de William Mattioli, in *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Duarte, Rodrigo (rg.) Belo Horizonte, Autêntica.

Pessanha, Camilo (2009), *Clepsidra*, organização, apresentação e notas de Paulo Franchetti, São Paulo, Ateliê Editorial.

Ribeiro, Eunice (2009), “O sombrio trabalho da beleza (Notas sobre o Barroco em Herberto Helder)”, in *Diacrítica*, 23/3, p. 23-48.

**Paulo Braz** possui Mestrado em Literatura Portuguesa pela UFF – Universidade Federal Fluminense – (Bolsa Faperj Nota 10) e é doutorando, pela mesma instituição, em Literatura Comparada (Bolsa Capes). Atua profissionalmente como professor tutor na disciplina Literatura Portuguesa II no curso a distância promovido pelo Consórcio Cederj desde 2013.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Desenvolveremos este tópico mais adiante sob a forma conceitual que lemos nos estudos de Georges Bataille acerca da experiência mística por meio do erotismo.

<sup>2</sup> É interessante notar que, em nota de rodapé, Blanchot faz referência à obra *Traité de la grâce générale*, do pensador francês do século XVII Pierre Nicole, para desenvolver a ideia de mistério, e acaba por citar um fragmento que trata da noção de beleza, o qual aqui recito: “[...] Cada livro, sendo apenas um monte de pensamentos, é como duplo, e imprime no espírito duas espécies de ideias. Pois imprime um monte de pensamentos formados, expressos e concebidos distintamente, e além disso imprime um outro composto de visões e de pensamentos indistintos, que sentimos e que teríamos dificuldade de expressar, e é habitualmente nessas visões excitadas e não expressas que consiste a beleza dos livros e dos escritos. [...]” (*apud* Blanchot 2011: 65). A excitação destas visões parece conversar com o êxtase das imagens que viemos tentando apontar na obra de Herberto Helder.

<sup>3</sup> Agradeço a Elisa Duque, professora mestre em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela UFF (Universidade Federal Fluminense), por esta preciosa dica de leitura e pelas muitas conversas que decerto ajudaram a compor este trabalho.

<sup>4</sup> Acerca deste assunto, apesar de já muito debatido pela moderna crítica literária, e, em específico, pelos leitores de Herberto Helder, creio que nunca é demais reiterar as palavras do filósofo alemão: “Aquele desejo pelo infinito, o bater de asas do anseio, no supremo prazer diante da realidade efetiva claramente percebida, lembra que nos é mister reconhecer [...] o lúdico construir e destruir do mundo individual enquanto efusão de um prazer primordial” (Nietzsche 2013: 263).

---

<sup>5</sup> Este modo nietzschiano de percepção estética podemos encontrá-lo em diversas passagens da obra de Herberto Helder, ainda sob configurações imagéticas as mais variadas. Cito uma passagem de *Photomaton & vox*, fragmento de “(guião)”, em que o poeta articula poesia e paisagem: “3. Ver sempre o poema como uma paisagem.

<sup>6</sup> Acerca deste assunto, julgo espantoso alguns casos de poetas que, senão anteriores, simultâneos à popularização das salas de cinema, escreveram com tamanho domínio da arte de *fazer imagens* que julgamos, de fato, estar diante de uma experiência intrinsecamente cinematográfica. Em Portugal, destaco Camilo Pessanha, cuja percepção da imagem como perda e ausência, assim como a sua articulação consciente aos movimentos de escrita, é em absoluto assustadora. Vale lembrar o famoso soneto: “Imagens que passais pela retina/ Dos meus olhos, por que não vos fixais?/ Que passais como a água cristalina/ Por uma fonte para nunca mais!...” (Pessanha 2009: 80); ou a imediata mudança de planos, da superfície para a profundidade, dos versos iniciais de “Singra o navio. Sob a água clara/ Vê-se o fundo do mar, de areia fina...” (*idem* 2009: 89). Cesário Verde é outro poeta a quem é reputado este papel de pioneiro de uma escrita moderna atenta ao trabalho cinemático com as imagens. Posteriormente, a geração de *Orpheu* e os demais modernos trabalharão à exaustão estes recursos.

<sup>7</sup> Giorgio Agamben, no ensaio “Nudez”, nos oferece este pormenor ao tratar da evolução das fotografias eróticas e o papel do rosto (é nele que está resguardada a beleza sem véus do paraíso edênico) em relação ao desnudamento do corpo (Agamben 2014: 127).