



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

GEOVANNA MARCELA DA SILVA GUIMARÃES

**A RELAÇÃO INTERARTES EM HERBERTO HELDER: UM NOVO  
MODO DE FAZER E PENSAR POESIA**

BELÉM-PA

2019

GEOVANNA MARCELA DA SILVA GUIMARÃES

**A RELAÇÃO INTERARTES EM HERBERTO HELDER: UM NOVO  
MODO DE FAZER E PENSAR POESIA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Instituto de Letras e Comunicação – da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de doutora em estudos literários.

**Área de Concentração:** Estudos Literários.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Izabela Guimarães Guerra Leal.

BELÉM-PA

2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)  
autor(a)**

---

G963r    Guimarães, Geovanna Marcela da Silva  
          A relação interartes em Herberto Helder : um novo modo  
          de fazer e pensar poesia / Geovanna Marcela da Silva  
          Guimarães. — 2019.  
          126 f. : il.

          Orientador(a): Prof. Dr. Izabela Guimarães Guerra Leal  
          Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em  
          Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade  
          Federal do Pará, Belém, 2019.

          1. Herberto Helder . 2. Poesia. 3. Imagem . 4. História  
          da arte. 5. Relação interartes . I. Título.

CDD 809.1

---

GEOVANNA MARCELA DA SILVA GUIMARÃES

**A RELAÇÃO INTERARTES EM HERBERTO HELDER: UM NOVO MODO DE  
FAZER E PENSAR POESIA.**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Instituto de Letras e Comunicação – da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de doutora em estudos literários.

**Área de Concentração:** Estudos Literários.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Izabela Guimarães Guerra Leal.

**Aprovado em:**

**Banca examinadora**

---

Izabela Guimarães Guerra Leal (Orientadora)  
Doutora em Letras (Letras Vernáculas) – UFPA

---

Mayara Ribeiro Guimarães (Membro Interno)  
Doutora em Literatura Brasileira – UFPA

---

Juliana Maia de Queiroz (Membro Interno)  
Doutora em Teoria e História Literária – UFPA

---

Ana Cláudia do Amaral Leão (Membro Externo)  
Doutora em Comunicação e Semiótica – UFPA

---

Luís Cláudio de Sant'Anna Maffei (Membro Externo)  
Doutor em Letras (Letras Vernáculas) – UFF

---

Luís Heleno Montoril Del Castilo (Suplente – Membro Interno)  
Doutor em Literatura Comparada – UFPA

---

Marcelo Jacques de Moraes (Suplente – Membro Externo)  
Doutor em Letras Neolatinas – UFRJ

*A todas que um dia eu fui e a todas que um dia eu serei*

*Aquele que habita no esconderijo do Altíssimo, à sombra do Onipotente descansará.  
Direi do Senhor: Ele é o meu Deus, o meu refúgio, a minha fortaleza, e nele  
confiarei.  
Porque ele te livrará do laço do passarinheiro, e da peste perniciosa.  
Ele te cobrirá com as suas penas, e debaixo das suas asas te confiarás; a sua  
verdade será o teu escudo e broquel.  
Não terás medo do terror de noite nem da seta que voa de dia,  
Nem da peste que anda na escuridão, nem da mortandade que assola ao meio-dia.  
Mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita, mas tu não serás atingido.  
Somente com os teus olhos contemplarás, e verás a recompensa dos ímpios.  
Porque tu, ó Senhor, és o meu refúgio. No Altíssimo fizeste a tua habitação.  
Nenhum mal te sucederá, nem praga alguma chegará à tua tenda.  
Porque aos seus anjos dará ordem a teu respeito, para te guardarem em todos os  
teus caminhos.  
Eles te sustentarão em suas mãos, para que não tropeces com o teu pé em pedra.  
Pisarás o leão e a cobra, calcarás aos pés o filho do leão e a serpente.  
Porquanto tão encarecidamente me amou, também eu o livrarei, pô-lo-ei em retiro  
alto, porque conheceu o meu nome.  
Ele me invocará, e eu lhe responderei; estarei com ele na angústia; dela o retirarei, e  
o glorificarei.  
Fartá-lo-ei com longura de dias, e lhe mostrarei a minha salvação.*

*O olhar é um pensamento.  
Tudo assalta tudo, e eu sou a imagem de tudo.  
O dia roda o dorso e mostra as queimaduras,  
a luz cambaleia,  
a beleza é ameaçadora.  
– Não posso escrever mais alto.  
Transmitem-se, interiores, as formas.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por toda inspiração, força e energia que me foi dada no decorrer deste trabalho. Desde o início até o fim, Deus me deu forças para continuar seguindo em frente e em todos os momentos em que eu pensei em desistir, Ele me mostrou o caminho e a luz. Em dez anos de vida acadêmica, eu conheci a bondade e misericórdia divina e aprendi que para Deus nada é impossível.

A Capes pelas bolsas que me foram concedidas tanto no mestrado e no doutorado. Sem elas, eu não teria chegado até aqui.

A mim mesma por ter conseguido chegar a esse momento tão lindo e especial.

A minha família, em especial aos meus pais João Francisco de Jesus Rodrigues Guimarães e Maria Gregória Pinheiro da Silva, por todo apoio, solidariedade, respeito e incentivo. Sem a dedicação e responsabilidade deles, eu não estaria aqui.

As minhas irmãs, Jacqueline Tatiane da Silva Guimarães e Gisele Joicy da Silva Guimarães por sempre acreditarem em mim, principalmente nos momentos em que eu mesma cheguei a duvidar da minha capacidade.

Aos meus cunhados Márcio Frota e Oliver Oliveira pelo apoio e confiança.

A todos os amigos que eu fiz nessa jornada acadêmica por todo apoio, companheirismo e amizade. Em especial a Mayara Ribeiro, Diego Rocha, Eldinar Nascimento Lopes, Rosivan Lima, Fabíola Reis, Thiago Azevedo, Ricardo Gaspar, que me ouviram e apoiaram nos momentos mais difíceis e me fizeram dar ótimas risadas.

A todos os funcionários e estagiários da biblioteca setorial Profa. Albenizia de Carvalho e Chaves: Regina, Lúcia, Sandra, Évilla, Luan, Edward e em especial a Rejane, a chefinha, e ao seu Demóstenes pelo apoio, companheirismo e incentivo; e a secretária do ProfLetras: Cláudia, por terem me acolhido, apoiado e incentivado.

A União Espírita Paraense (UEP) pela acolhida e ajuda em um dos momentos mais difíceis da minha vida ao ter me ajudado a não ter mais medo e nem culpa pelas coisas ruins que aconteceram comigo e por ter me feito enxergar que para tudo há uma solução.



Por fim, agradeço imensamente a minha orientadora e amiga, Izabela Guimarães Guerra Leal, por ter confiado em mim durante todo esse tempo de trabalho. Por ter me ensinado tudo o que eu sei sobre poesia. Por ter me apresentado Herberto Helder e a literatura portuguesa. Pela atenção, respeito, amizade, consideração, que sempre teve comigo, principalmente nos momentos mais difíceis. Por ter me dado meios para realizar o meu sonho de ser doutora em Estudos Literários.

## RESUMO

Herberto Helder possuiu papel importante no panorama da poesia contemporânea portuguesa, pois dedicou seu trabalho poético, crítico e criativo à constante renovação da poesia, ressaltando em seus textos que a linguagem poética vai muito além do senso comum e que a poesia não é simplesmente a descrição de paisagens e sentimentos, como também uma reflexão sobre a própria escrita e o fazer poético. Reflexão esta feita a partir do diálogo da poesia com as artes visuais para pensar a si mesma, bem como para expandir seus horizontes de criação e produção. Por isso, o objetivo deste trabalho é discutir e analisar a relação interartes na obra poética de Herberto Helder para mostrar a conaturalidade entre palavra e imagem – tal como afirma Didi-Huberman (2012) acerca da leitura da obra de Aby Warbug que desejava criar uma história da imagem em comunhão com a palavra – bem como a expansão da poesia na busca de outros meios e formas de expressão para pensar a si mesma. Para isso, nos valem das leituras das principais obras de Herberto Helder: *Photomaton e vox* (2013a), *Os passos em volta* (2013b), *Poemas completos* (2014) e *Poesia toda 2* (1972); da sua fortuna crítica: Leal (2011;2007); Maffei (2010); Picosque (2011); Martelo (2015; 2013); e outros; dos estudos sobre história da arte de Didi-Huberman (2017; 2015; 2012; 2011; 2010); Lichtenstein (2005); Gombrich (1995); Hauser (1972); e Wölfflin (2012; 2006); e dos ensaios sobre poesia de Alves (2017; 2015; 2013) Martelo (2012a; 2012b); Júdice (2009); Salgado (2012); e Veneroso (2010); e dos estudos de cinema e fotografia, respectivamente, de Benjamin (1994); Barthes (2015); e Sontag (2004).

**Palavras-chave:** Herberto Helder. Poesia. Imagem. História da arte. Relação interartes.

## ABSTRACT

Proving to be important in the perspective of contemporary Portuguese poetry Herberto Helder dedicated his poetic, critical and creative work to the constant renewal of poetry, emphasizing in his texts that a poetic language goes far beyond common sense and that poetry is a reflection on a writing and the making of poetry, not simply a description of landscapes and feelings. The exercise is done in such a way as to expand the horizons of creation and production. On the basis of this, the work is discussed and analyzed by a relation in the poetic work of Herbert Helder to show the conaturality between the word and the image - as affirmed by Didi-Huberman (2012) on the work of the work of Aby Warburg that wanted to create a history of image in accordance with the word - as well as the expansion of poetry in the search for other forms of expression to think in the same way. For this, the valleys of the readings of the main works of Herbert Helder: *Photomaton e vox* (2013a), *Os passos em volta* (2013b), *Poemas completos* (2014) e *Poesia toda 2* (1972); da sua fortuna crítica: Leal (2011;2007); Maffei (2010); Picosque (2011); Martelo (2015; 2013); e outros; dos estudos sobre história da arte de Didi-Huberman (2017; 2015; 2012; 2011; 2010); Lichtenstein (2005); Gombrich (1995); Hauser (1972); e Wölfflin (2012; 2006); e dos ensaios sobre poesia de Alves (2017; 2015; 2013) Martelo (2012a; 2012b); Júdice (2009); Salgado (2012); e Veneroso (2010); e dos estudos de cinema e fotografia, respectivamente, de Benjamin (1994); Barthes (2015); e Sontag (2004).

**Keywords:** Herberto Helder. Poetry. Image. History of art. Relation interartes.

## RESUMEN

Herbert Helder poseía un papel importante en el panorama de la poesía portuguesa contemporánea, ya que dedicó su obra poética, crítica y creativa a la constante renovación de la poesía, pues él ha enfatizado en sus escritos que el lenguaje poético va mucho más allá del sentido común y que la poesía no es simplemente la descripción de paisajes y sentimientos, como también una reflexión sobre la propia escritura y el hacer poético. Reflexión esta hecha a partir del diálogo de la poesía con las artes visuales para pensar a sí misma, así como para expandir sus horizontes de creación y producción. Por eso, el objetivo de este trabajo es discutir y analizar la relación interartes en la obra poética de Herberto Helder para mostrar la connaturalidad entre palabra e imagen – tal como afirma Didi-Huberman (2012) acerca de la lectura de la obra de Aby Warburg que deseaba crear una " historia de la imagen en comunión con la palavra – así como la expansión de la poesía en la búsqueda de otros medios y formas de expresión para pensar a sí misma. Para eso, nos valdremos de las lecturas de las principales obras de Herberto Helder: *Photomaton e vox* (2013a), *Os passos em volta* (2013b), *Poemas completos* (2014) e *Poesia toda 2* (1972); de su fortuna crítica: Leal (2011; 2007); Maffei (2010); Picosque (2011); Martelo (2015; 2013); y otros; de los estudios sobre historia del arte de Didi-Huberman (2017; 2015; 2012; 2011; 2010); Lichtenstein (2005); Gombrich (1995); Hauser (1972); y Wölfflin (2012; 2006); y de los ensayos sobre poesía de Alves (2017; 2015; 2013) Martelo (2012a; 2012b); Júdice (2009); Salgado (2012); y Veneroso (2010); y de los estudios de cine y fotografía, respectivamente, de Benjamin (1994); Barthes (2015); y Sontag (2004).

**Palabras-clave:** Herberto Helder. Poesía. Imagen. Historia del arte. Relación interartes.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	SOBRE A DIALÉTICA DO OLHAR.....	16
3	SOBRE POESIA E IMAGEM.....	37
4	SOBRE A RELAÇÃO INTERARTES COMO DESCONSTRUÇÃO DOS LIMITES ENTRE AS ARTES.....	58
5	SOBRE POESIA E FOTOGRAFIA.....	79
6	SOBRE POESIA E CINEMA.....	96
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
	REFERÊNCIAS.....	121

## 1 INTRODUÇÃO

Primeiramente, este trabalho desenvolvimento da dissertação de mestrado Escritas que convergem: a ressonância poética entre Haroldo de Campos e Herberto Helder (2015), uma vez que foi a partir deste que surgiu a curiosidade e o interesse de se pensar a natureza, bem como os modos de expressão e produção da imagem na obra poética de Herberto Helder. E a primeira constatação obtida, ao fim, do mestrado foi a de que a relação interartes era um dos caminhos para se pensar a imagem em Herberto Helder, uma vez que é a relação interartística da poesia com a pintura, a fotografia e o cinema que irá dar vislumbre à natureza múltipla, móvel, plural e metamórfica da imagem poética.

Herberto Helder possuiu papel importante no panorama da poesia contemporânea portuguesa, pois dedicou seu trabalho poético, crítico e criativo à constante renovação da poesia, ressaltando em seus textos que a linguagem poética vai muito além do senso comum e que a poesia não é simplesmente a descrição de paisagens e sentimentos, como também uma reflexão sobre a própria escrita e o fazer poético. Reflexão esta feita a partir do diálogo da poesia com as artes visuais para pensar a si mesma, bem como para expandir seus horizontes de criação e produção. Por isso, o objetivo deste trabalho é discutir e analisar a relação interartes na obra poética de Herberto Helder para mostrar a conaturalidade entre palavra e imagem – tal como afirma Didi-Huberman (2012) acerca da leitura da obra de Aby Warburg que desejava criar uma história da imagem em comunhão com a palavra – bem como a expansão da poesia na busca de outros meios e formas de expressão para pensar a si mesma.

Os novos modos de pensar e fazer poéticos não estão ligados apenas à poesia como forma estética, mas sim como um pensamento do homem sobre si mesmo, uma vez que antes de ser uma forma de expressão estética a poesia é uma forma de expressão que não fala para outro alguém ou para alguma coisa. Ela apenas fala de si para si mesma.

A poesia é uma arte que deseja exprimir algo que ocupa um espaço de mistério e enigma, não importa se para isso ela seja lírica ou não. Para isso, ela irá se valer tanto da subjetividade quanto da objetividade. Não de maneira concisa e coerente, mas sim de maneira subversiva, desconstruindo e jogando com a linguagem que é tangida pelos dois lados.

Desconstrução e jogo que são os temas do primeiro capítulo “Sobre a dialética do olhar”, em que a cisão do olhar entre o que vemos e o que nos olha é discutida a partir da leitura dos estudos de Georges Didi-Huberman, presentes no livro *O que vemos o que nos olha* (2010), que nos mostram que a imagem não pode e nem deve ser pensada apenas no seu sentido estético, mas também no seu sentido histórico, estético e psicológico, uma vez que ela provoca estranhamento e questionamento.

A experiência e o conhecimento adquiridos pela imagem poética serão obtidos por meio da junção dos sentidos, mais especificamente da visão e do tato, ou seja, do olhar e do toque que são temas do segundo capítulo desse trabalho, “Sobre poesia e imagem”, em que a poesia é vista como ato de criação que solicita o olhar e o toque a partir de imagens que remetem à concretude e textura das formas que só poderão ser sentidas pelas mãos (plural) ou pela mão (singular) que são duas das principais imagens da poesia de Herberto Helder. Nesse capítulo, vemos que a relação sensorial entre toque e olhar também sofre uma expansão que envolverá o exterior e interior de um corpo. Isso é visto quando analisamos alguns poemas de Herberto Helder em que a mão é capaz de tocar objetos, coisas e órgãos impossíveis de serem tocados, tal como o coração e a imagem. Ademais, o toque que é encenado pelas mãos, dedos e escrita é, por excelência, em Herberto Helder, a imagem da criação poética em que a poesia falará de si e para si.

No capítulo três, “Sobre a relação interartes como desconstrução dos limites entre as artes”, no capítulo quatro, “Sobre poesia e cinema”; e no capítulo cinco, “Sobre poesia e fotografia”, veremos que a maior forma de expressão do toque e do olhar em Herberto Helder se dá quando da relação da poesia com a pintura, a fotografia e o cinema que, por excelência, são artes do olhar. No caso de Herberto Helder, é possível falar da relação da sua poesia com o símile horaciano *Ut pictura poesis*, bem como da expansão do mesmo, que se restringia, antigamente, apenas à relação entre poesia e pintura. Na contemporaneidade, a comparação entre poesia e pintura promulgada pelo símile horaciano dá lugar à relação tanto da poesia quanto da pintura com as artes da contemporaneidade, fotografia e cinema.

Com isso vemos que a poesia é um campo ampliado capaz de “incluir quase tudo” (KRAUSS, 1984, p. 129). Sendo que a inclusão de “quase tudo” traz consequências não apenas para a poesia, como também para as artes que se envolvem com ela. Consequências essas que estão ligadas aos questionamentos

que cada arte irá fazer do seu campo de atuação e produção. No caso da poesia, os questionamentos que surgem estarão ligados à sua natureza, suas formas de expressão e de produção, que envolvem a escrita, o poeta e o lugar que a poesia ocupa no mundo.

É o que poderemos ver quando da “incorporação técnica conceitual” (GONÇALVES NETO, 2017, p. 124) da montagem cinematográfica e fotográfica pela/na poesia que se valerá dela para instaurar na escrita poética a metamorfose, o movimento e a velocidade, no que seria uma forma de mostrar a si mesma como parte do mundo e não uma forma autônoma e independente sem qualquer ligação com o que a cerca. Quando isso ocorre, a poesia, pensada em sua imagística, deve ser vista como uma forma que entrega uma determinada experiência e conhecimento àqueles que se aproximam dela, tal como considera Didi-Huberman (2010; 2012).

Os referidos capítulos têm como objetivo mostrar a capacidade da poesia de Herberto Helder em se expandir e articular consigo mesma e com outras artes, no que seria a proposta de uma poesia em completa relação com o mundo, uma vez que ela faz parte e provém do mundo: “En ese campo expansivo también está la idea de una [poesia] que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él y ya no como esfera independiente y autónoma” (GARRAMUÑO, *sem data*, p. 3). Portanto, em acordo com Krauss (1984) e Garramuño (*sem data*), pensar a poesia como campo expansivo, a partir da sua natureza imagística e em diálogo e convergência com outras artes, é colocá-la em um campo onde múltiplas conexões são possíveis.

Campo este em que não comparamos “entidades diferentes en sus semejanzas o diferencias, sim transitar sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo, proponer conexiones conceptuales entre ellas” (GARRAMUÑO, *sem data*, p. 7). Tomar semelhante perspectiva significa considerar a poesia como campo onde as forças que a descentram e perfuram são as mesmas essenciais para sua definição e produção.



## 2 SOBRE A DIALÉTICA DO OLHAR

A discussão em torno da imagem na obra poética de Herberto Helder nos mostra a existência de uma conaturalidade entre palavra e imagem – tal como considera Didi-Huberman (2012b) acerca da leitura da obra de Aby Warburg que desejava criar uma história da imagem em comunhão com a palavra – que revelaria, através da escrita, uma “verdade fundamental impossível de ser dita de outra maneira” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26). Tal “verdade fundamental” nada mais seria que o conhecimento e a experiência que a imagem entrega àquele que a olha e que perpassa todos os níveis da vivência humana, principalmente aqueles que se referem à morte. Segundo Didi-Huberman, o momento de entrega do conhecimento e da experiência oriundos da “verdade fundamental” é de puro fascínio que nos mantém “durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob [o] poder de assombração” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 29) da imagem. Sendo o ato da escrita um dos exemplos desse momento de entrega, pois “escrever é estar só, estar só será estar diante da imagem, sob seu domínio, sua marca, sua potência” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 29). Em Herberto Helder, a imagem aparecerá justamente em seu significado de “verdade fundamental” que surge como aparição e que causa inquietação, abertura e estranhamento naquele que entra em contato com ela.

A imagem, como aparição que inquieta, abre e causa estranhamento no sujeito que a observa; ela é o desvelar de algo que está fora da zona de compreensão do senso comum e que se esconde sob uma realidade regida pela ordem da coerência, harmonia, perfeição e unidade. Nesse sentido, é o desvelar de um espaço múltiplo, móvel, cambiante, dinâmico e corporal, onde o poeta trabalha com a imagem como possibilidade de criação, produção e aquisição de conhecimento e experiência. É nesse espaço múltiplo que ocorre a cisão entre o que vemos e o que nos olha, instaurada por uma dialética do olhar:

A “dialética” de que falo não é feita, como terão compreendido, nem para resolver contradições, nem para entregar o mundo visível aos meios de uma retórica. Ela ultrapassa a oposição do visível e do legível num trabalho – o jogo – da figurabilidade. E nesse jogo ela joga com, ela faz jogar, constantemente, a contradição. A todo instante a expõe, a faz viver e vibrar, a dramatiza. Ela não justifica um conceito que sintetizaria, apaziguando, os aspectos mais ou menos contraditórios de uma obra de arte. Procura apenas – mas é uma modéstia muito ambiciosa – justificar uma dimensão “verbal”,

quero dizer atuante, dinâmica, que abre uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta em repouso. Aqui, não há portanto “síntese” a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe. “Findo o sólido. Findo o contínuo e o calmo. Uma certa dança está em toda parte”. Em toda parte, portanto, esse batimento anadiômeneo que faz prosseguir o fluxo e o refluxo; em toda a parte, o mergulho nas profundezas e o nascimento que sai das profundezas. Uma certa dança está em toda parte – mesmo num cubo de aço preto ou num paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 117).

A dialética do olhar, que ocorrerá a partir da cisão entre o que vemos e o que nos olha, está relacionada ao sentimento de perda, apresentada pelo autor, como causadora da mudança de sentido do objeto/corpo que olhamos, portanto, criadora da imagem que irá suscitar novos sentidos ao objeto/corpo. Para elucidar isso, Didi-Huberman toma como exemplo o personagem Stephen Dedalus do romance *Ulisses*, de James Joyce, que após a morte da mãe, considera que o mar

parado à sua frente não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e “separado”; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem “puro” em sua optacidade. O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo indicar a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

Contudo, tal mudança de significado somente ocorre no momento em que Dedalus se deixa olhar pelo objeto/corpo de sua mãe “como se tivesse preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32), fazendo com que todas as coisas a sua volta, no caso o mar, adquirissem o tom verde dos olhos dela. Tais exemplos mostram que a imagem suscita uma inversão da noção de olhar: “fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Para ver algum objeto/corpo em seu vazio, precisamos estar de olhos fechados e sentir a sensação de perda, uma vez que é ela que nos possibilita perceber que o que vemos também nos olha. Didi-Huberman toma como situação exemplar a sensação

de perda que instaura a cisão do olhar, a “situação de quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37), pois ela gera a angústia de se encontrar com o vazio de um objeto/corpo.

A angústia é gerada pelo desconhecimento do próprio corpo como volume capaz de esvaziar-se, ou melhor, morrer, apodrecer, e pela rejeição dessa ideia. Estar face a face com um túmulo é a constatação dessa verdade não aceita. Como forma de conseguir sobrepujá-la, bem como a angústia que ela acarreta, a arte recorre a duas estratégias: a tautologia, que é “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada, congelada, de que aí não há nada mais que um volume, e que esse volume não é senão ele mesmo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39); e a crença, que “consiste [...] em fazer da experiência do ver [...] uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 41).

Nesse caso, Didi-Huberman evidencia que tais perspectivas estão relacionadas a determinadas formas artísticas: a tautologia, à arte minimalista dos anos 60; e a crença, à arte cristã, no caso, a iconografia. A tautologia e a crença, como formas de superação da angústia, mostram o esforço, por parte das respectivas artes às quais elas correspondem, em se anular a dialética do olhar, por meio da imposição de “objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 50), no caso da arte minimalista. Entretanto, para que os objetos sejam específicos, é necessário que a ilusão, a temporalidade, a espacialidade, a repetição ou os “jogos de significado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 59), o detalhe e o antropomorfismo, sejam eliminados.

Contudo, quando a perspectiva do olhar de Didi-Huberman é levada ao espaço poético da poesia contemporânea, vemos a desconstrução das noções defendidas tanto pela tautologia quanto pela crença. Já na poesia contemporânea a especificidade da tautologia cede lugar à ilusão, temporalidade, espacialidade, repetição/ “jogos de significado”, ao detalhe e ao antropomorfismo, que serão elementos amplamente valorizados, uma vez que serão os elementos constitutivos da poesia.

Na poesia contemporânea, a perspectiva da crença é ressignificada, pois nela não há o desejo de ultrapassagem para um espaço metafísico ou mítico encenado

pela imagem, uma vez que tudo acontece em espaços múltiplos, pois a imagem é a abertura de uma ação dinâmica que ocorre no tempo e no espaço. É o que podemos ver no texto de Herberto Helder, “(uma ilha sketches)”, de *Photomaton & Vox* (2013a), que mostra “uma dimensão “verbal”, [...] atuante, dinâmica”:

Na manhã aberta por todos os lados morre um homem. Um cancro devorou-o de dentro. Mero símbolo, porque a morte nasce e floresce dentro de cada criatura, espalhando morosamente as finas e frias ramificações. A raiz estava cravada nos pulmões, e na manhã branca a devoração atingiu a sua forma terminal de flor.  
 O cadáver é lavado, envolto num lençol, posto sobre quatro bancas baixas unidas umas às outras. Do corpo só se vê a cabeça azulada. Uma a uma são retiradas do quarto todas as peças. Nem um móvel, uma estampa, um objecto. Apenas as paredes grosseiras caiadas de branco, o chão de terra batida, e o corpo nu e limpo do morto embrulhado no seu lençol.  
 Quando abrem a porta, a luz irrompe violentamente e bate nas paredes despidas e no lençol. A cabeça azulada do morto tem um peso quase obsceno no meio da claridade explosiva.  
 Entre o corpo e o lençol colocam a navalha de barba que pertenceu ao homem.  
 As mulheres gritam à porta da rua.  
 Lá dentro, no abismo luminoso, a cabeça do morto parece negra (HELDER, 2013a, p. 21).

Neste fragmento, Herberto Helder nos faz ver a cisão do olhar, em que contrastam o volume e o vazio, a morte e a vida, o silêncio e o barulho, o claro e o escuro, o dentro e o fora, como forma de mostrar que a poesia encontra-se num entre-lugar onde “a luz irrompe violentamente”, mas onde também a “cabeça azulada do morto tem um peso quase obsceno no meio da claridade explosiva”, bem como é também um vazio sem “um móvel, uma estampa, um objecto”. O entre-lugar é um espaço onde luzes e sombras coabitam ao lado do vazio e do silêncio, uma vez que o barulho, que é o grito das mulheres, está do lado de fora. A cisão do olhar provocada pelos contrários é explicada pelo próprio poeta, em “(ramificações autobiográficas)”, como uma forma de não dar significação à poesia, uma vez que seu desejo “é ver a metáfora apocalíptica ganhar um sentido literal” (HELDER, 2013a, p. 26) e que o tão procurado sentido está dentro: “E o sentido? Em mim é que ele está” (HELDER, 2013a, p. 26).

Ademais, podemos dizer que na poesia herbertiana há o reconhecimento do corpo como volume e a aceitação da ideia de que ele vai esvaziar-se, não havendo assim uma angústia perante a perda e o vazio, mas sim uma apreciação de ambos.

É o que podemos ver no seguinte fragmento de *Servidões*, publicado em 2013<sup>1</sup>, onde o movimento e a abertura da imagem agem de forma ativa para que ocorra a dialética do olhar, a partir da cisão entre o que vemos e o que nos olha:

Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, e eles reapareceram depois como calçados de luvas sangrentas, vivas, deitaram em baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo das frutas muito fortes, dos animais esquartejados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas” (HELDER, 2014, p. 621-622).

O corpo do porco selvagem encena o volume do objeto e o arrancar de suas tripas produz um vazio, ou melhor, um corpo esvaziado, sendo o entrelugar dessa imagem o “perfume agudo, embriagador, doloroso” da carne e do sangue das “vísceras que fumegavam”, assim como as mãos “calçadas de luvas sangrentas” que demonstram uma verdadeira dialética entre todas as partes. Além disso, neste fragmento, mostra-se a relação entre o visual e o tátil, uma vez que o poeta observa a abertura do porco por mãos alheias, o que não o impede de experimentar todas as sensações perante a imagem que se abre à sua frente. Nesse sentido, o corpo do porco selvagem pode ser considerado como

*um objeto visual que [mostra] a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos.  
Ou seja, as coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas onde sair e onde reentrar.* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 35)

A imagem do corpo é patente na poesia de Herberto Helder, uma vez que a sua escrita dá possibilidade de existência corpórea a todos os objetos e corpos, mortos, vivos, animados e inanimados. O que mostra que a relação entre corpo e poesia é necessária para se criar e produzir novas formas poéticas. É esta relação que permite também que as formas tradicionais de representação do real, na poesia, se modifiquem, dando lugar a uma nova forma de perspectiva em que a aparência e

---

<sup>1</sup> A versão de *Servidões* que aqui será usada é a que faz parte da antologia *Herberto Helder: poemas completos* (2014).

a experiência estarão em destaque. Contudo, em Herberto Helder, o reconhecimento do corpo como volume que pode esvaziar-se não se resume apenas à visão do corpo alheio em estado de destruição, decomposição, pois o poeta é capaz também de reconhecer o volume e aceitar o vazio do próprio corpo. O que mostra que em Herberto Helder não há o pensamento sobre a morte como um “bem morrer, lição filosófica para os últimos dias de extrema-unção [pois] não se trata de conviver com ela para efeitos morais, mas decerto para desafiá-la, medir forças, aceitar o mais terrível combate, ou a agonia” (EIRAS, 2015, p 143).

Medir forças com a morte tem como intuito mostrar que o maior desafio frente a ela é a perenidade da poesia, uma vez que o poeta irá morrer, mas sua escrita e poemas permanecerão na eternidade. Tal postura frente à morte é a configuração de uma “fúria magnífica contra a morte, o repúdio de qualquer aprendizagem que se confundisse com uma aceitação – toda resistência se multiplica em formas de recusa, ironia, lamentação retórica, revolta estratégica: teatro de operações contra a morte, jogo mortal” (EIRAS, 2015, p. 145).

A deterioração do próprio corpo na poesia de Herberto Helder é discutida no texto “O corpo extremo (sobre *A morte sem mestre* de Herberto Helder)” (2015), de Eunice Ribeiro, que afirma que o corpo físico no texto herbertiano “desde sempre [...] se deu a ler [...] a um ponto extremo: o da forçada interrupção de um corpo pela brutal emergência do fim, a liquidação da sua biologia” (RIBEIRO, 2015, p. 127), vindo a compor, dessa maneira, o rol de imagens da “oficina poética e imagética” (RIBEIRO, 2015, p. 127) de Herberto Helder. Para a autora, a visão negativa do corpo em seu fim – a velhice –, aparece de forma contundente nos dois últimos livros escritos e publicados em vida por Herberto Helder: *Servidões* e *A morte sem mestre* (2014)<sup>2</sup>, haja vista que, principalmente no segundo, vemos no texto poético:

o produto de uma hiperconsciência devastada pela progressiva decadência do corpo e pela imanência de um fim de idade que o desabita de todo o poder, que retira força e sangue à mão que lava a ferida de uma escrita de onde não irrompe nenhum nome (RIBEIRO, 2015, p. 127).

É como podemos ver no poema “cheirava mal, a morto, até me purificarem pelo fogo” de *Servidões*:

---

<sup>2</sup> As versões de *Servidões* e de *A morte sem mestre* que aqui serão usadas fazem parte da antologia *Herberto Helder: poemas completos* (2014).

cheirava mal, a morto, até me purificarem pelo fogo,  
 e alguém pegou nas cinzas e deitou-as na retrete e puxou  
 autoclismo,  
 requiescat in pace,  
 e eu não descanso em paz nas retretes terrestres,  
 a água puxaram-na talvez para inspirar o epitáfio,  
 como quem diz:  
 aqui vai mais um poeta antigo, já defunto, é certo, mas em vernáculo  
 e tudo,  
 que Deus, ou o equívoco dos peixes, ou ressaca,  
 o receba como ambrosia sutilíssima nas profundas dos esgotos,  
 merda perpétua,  
 e fique enfim liberto do peso e agrura do seu nome:  
 vita nuova para este rouxinol dos desvãos do mundo,  
 passarão a quem os poucos foi falhando o sopro  
 até a noite desfazer canto,  
 errático canto e errado no coração da garganta,  
 canto que o trespassava pela metade das músicas  
 – e ao toque no autoclismo ascendia a golfada de merda enquanto  
 as turvas águas últimas  
 se misturavam com as águas primeiras  
 (HELDER, 2014, p. 699).

A autora compreende a poesia de Herberto Helder como fruto da relação entre poeta e mundo, que é instauradora da conexão mútua entre arte, poesia e vida, conferindo assim à poesia herbertiana um caráter autobiográfico. O estabelecimento de tais relações nos mostra que Herberto Helder não encena poeticamente apenas a dialética entre o que vemos e o que nos olha – decorrente do reconhecimento e aceitação do volume e do vazio tanto de um corpo alheio quanto do próprio corpo – como também encena a angústia e o estranhamento que o olhar face a face com a morte, concebida como uma entidade natural, provoca. É o que podemos ver no seguinte poema de *Servidões*:

os capítulos maiores da minha vida, suas músicas e palavras,  
 esqueci-os todos:  
 octagenário apenas, e a morte só de pensá-la calo,  
 é claro que a olhei de frente no capítulo vigésimo,  
 mas não nunca nem jamais agora:  
 agora sou olhado, e estremeço  
 do incrível natural de ser olhado assim por ela  
 (HELDER, 2014, p. 702)

No referido poema, o poeta, “octagenário apenas”, estremece ante a situação “incrível [e] natural” de ser “olhado” pela morte. O interessante, nesse caso, é que

antes, “no capítulo vigésimo”, que pode ser compreendido como a idade de vinte anos da vida de um homem, o poeta foi capaz de olhá-la de frente, mas agora, aos oitenta anos, “nunca nem jamais agora” irá fazer isso, pois “a morte faz do teu [meu] corpo um nó que bruxuleia e se/ apaga” (HELDER, 2014, p. 717). Além disso, o que é significativo também na leitura do poema, é a compreensão de que o olhar face a face com a morte está ligado à vitalidade do corpo: quanto mais novo é um corpo, mais forte e fácil é o enfrentamento com a morte; quanto mais velho, mais fraco e difícil é este mesmo enfrentamento. Isso mostra que a morte em Herberto Helder aparece como um ponto de intersecção entre passado, presente e futuro, uma vez que seus poemas com o tema da morte apresentam uma

construção rememorativa de um discurso epilógico, estabelecendo recorrentes contrapontos entre um antes e um depois segundo uma lógica progressiva, já não conciliável com o instante, mas sim com uma temporalidade distendida, marcada pelo/no rasto da própria escrita do livro (RIBEIRO, 2015, p. 135)

Em *Servidões* e *A morte sem mestre*, a morte é “escrita e lida” (HELDER, 2014, p. 665), mostrando assim a sua conversão em imagem poética que suscita o questionamento e o diálogo tanto com o poeta quanto com o leitor. Ademais, com a leitura dos respectivos livros, vemos que, ao fim de sua vida, o poeta possui a compreensão de que conseguiu executar seu projeto poético antes mesmo da sua própria morte real e física: o de criar uma poética própria, ou seja, uma poética herbertiana. *Servidões* e *A morte sem mestre* se encarregam de servir como livros de despedida de um poeta que sempre buscou o aperfeiçoamento da própria escrita:

Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida subtil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentada. Era compacta e limpa. Gramatical (HELDER, 2014, p. 626).

No fim, apesar de ter conseguido o que sempre almejou, o poeta deseja não compartilhar com ninguém – mesmo sabendo o quão impossível isso era – o legado de sua poesia:

quero criar uma língua tão restrita que só eu saiba,  
e falar nela de tudo que não faz sentido  
nem se pode traduzir no pânico de outras línguas,



e estes livros, estas flores, quem me dera tocá-los numa vertigem  
 como quem fabrica uma festa, um teorema, um absurdo,  
 ah! um poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio.  
 (HELDER, 2014, p. 659).

O desejo do poeta em não querer compartilhar seus poemas é explicado em “rosa esquerda, plantei eu num antigo poema virgem”, onde ele diz que suas imagens poéticas, como a “rosa esquerda”, que lhe roubaram, são nomes florais e únicos em que apenas nele se acertam:

rosa esquerda, plantei eu num antigo poema virgem,  
 e logo ma roubaram,  
 logo me perderam o pequeno achado,  
 mas ninguém me rouba a alma,  
 roubam-me um erro apenas que acertava só comigo,  
 um umbigo, um nó,  
 um nome que só em mim era floral e único  
 (HELDER, 2014, p. 651)

O que confirma que o projeto de criação de uma poética própria foi desenvolvido ao longo de toda a vida do poeta português e que tal projeto foi em prol da (im)perfeição e constante atualização de uma escrita que expressava a “fala cantante” (HELDER, 2014, p. 646) do poeta. Além disso, vemos que o apego do poeta em relação a seus poemas deve-se à filiação que une poeta e poema: “filhos não te são nada, carne da tua carne são os poemas / que escreveste contra tudo, pais e filhos, / lugar e tempo,” (HELDER, 2014, p. 717). O que mostra que a poesia herbertiana é resultado da escrita do “sangue sensível” (HELDER, 2014, p. 649) do poeta, por isso os poemas-filhos de Herberto Helder são de carne e sangue, pois eles foram lavrados “com a mão em osso vivo” (HELDER, 2014, p. 668) pela “linha de sangue” (HELDER, 2014, p. 650) que sai da esferográfica.

A filiação que liga poema e poeta faz com que não haja a “irrelevância da identidade, não simplesmente pessoal e biográfica, mas até no que diz respeito à função (de identificação) autoral extrínseca à obra, que tenderíamos a identificar com uma imagem de poeta ausente.” (MARTELO, *sem data*, p. 465), uma vez que, agora, o poeta faz questão de que seu “nome natalício que [vai dele] às coisas/ e as torne indizíveis no dito poema escrito” (HELDER, 2014, p. 641) faça-se presente. Essa relação carnal é a encenação da escrita como um ato de morte, pois o sangue é a tinta da caneta esferográfica usada pelo poeta, assim como a inspiração é o

resultado de consecutivas ressurreições que o poeta sofre somente para escrever e morrer de novo na criação do poema. Neste sentido, torna-se possível observar a execução de uma das principais características da arte barroca que é o paradoxo: enquanto o poeta morre, o poema nasce; o poeta torna-se restrito e errado, já o poema torna-se ilimitado e absoluto.

\*\*\*

Em Herberto Helder, a poesia “nasce da fusão da matéria verbal com o lado físico do sentido das palavras” (JÚDICE, 2015, p. 29), pois toda palavra na poesia herbertiana evoca uma dimensão física ou sua mera aparência. Além disso, é com a relação entre corpo e poesia que Herberto Helder cria imagens poéticas “inusitadas [que arrebatam] o leitor pelos sentidos” (GIL, 2011, p. 119). Por isso que, para Luís Maffei, a “poesia de Herberto Helder é plena de *images*” (MAFFEI, 2010, p. 66). Para o autor, as imagens da poesia herbertiana não serão apenas de invocação de “nomes concretos” (MAFFEI, 2010, p. 66), mas também de “nomes abstratos” (MAFFEI, 2010, p. 66), bem como de “aspectos sensíveis” (MAFFEI, 2010, p. 66) que remetem às coisas, seres e objetos do mundo. O autor discute também a relação que as imagens poéticas herbertianas possuem com outras artes, tais como a fotografia, objeto de análise de seu estudo, sempre considerando que elas são “imagens vivas e em expansão, em absoluto movimento” (MAFFEI, 2010, p. 67), bem como são pontos de iluminação e revelação que podem ser pensados como de fixação que não imobilizam, ao contrário, movimentam e desestabilizam.

Já com Alves (2008), é possível constatar que a poesia herbertiana é regida também pelo diálogo intermitente entre

a objetualidade do espaço e a subjetividade lírica, o diálogo constante entre poesia e outras artes questionadoras do espaço e da paisagem, como a pintura, o cinema e a fotografia, e o discurso metapoético em torno da visualidade, imaginário e espacialidade poéticas (ALVES, 2008, *sem página*).

Sendo assim, a poética de Herberto Helder, a partir da sua relação com outras artes, é mediada pela imagem, ocasionando, dessa maneira, a mistura entre o que Alves (2008) chama de território cultural e território simbólico, no que seria a encenação de um configurar e desfigurar da realidade, nas suas experiências de

subjetividade e identidade. É o que podemos ver nos contos “Os comboios que vão para Antuérpia”, “Descobrimento” e “Vida e obra de um poeta”, de *Os passos em volta* (2013b), onde temos, por meio da imagem, que é uma paisagem, o vislumbrar de uma “Antuérpia [de] inspiração difusa, confusa” (HELDER, 2013b, p. 47) e da vontade de morrer em uma retrete em Paris somente com o pressentimento do segredo das coisas: “Morrerei como se fosse numa retrete em Paris – só, com a minha visão, o pressentido segredo das coisas” (HELDER, 2013b, p. 147).

A retrete, do conto “Vida e obra de um poeta”, é engendrada como espaço de escrita, criação e inspiração poética, uma vez que ela surge como um espaço de “experiência de constituição”, onde o poeta dialoga mutuamente com o mundo à sua volta:

Era possível dormir nas retretes, nas retretes privadas, nas retretes das casas das outras pessoas! A ideia abalou-me tanto que andei confuso e comovido durante dias. Fui ao ponto de escrever um poema inteiramente inspirado nela. Eu e meus amigos, poucas semanas passadas sobre o início desta nova vida surpreendente, tínhamos já uma lista de cento e vinte e dois prédios onde devíamos tentar a entrada [...] Chegava a hora do sono alheio, cada um subia até à sua retrete. Uma ascensão! Talvez Deus estivesse lá em cima à nossa espera [...] Acendia a luz, instalava-me fechado por dentro, e pensava ou lia, ou escrevia às vezes. Nunca a solidão foi para mim tão fértil [...] Foi assim que me pus a escrever – enquanto esperava a oportunidade de entrar numa casa (numa retrete, digo) ou quando já nela, começava a pensar, a investigar, a decifrar, entregue e defendido na retrete, na profundidade que eu mesmo transportara ao longo dos anos, mal aflorada por instantes, agora enfim oferecida. O mundo não me tocara e fecundara em vão. Eu apurara a experiência, encontrara os meus centros. Levava tudo para retrete: o amor, o terror, a grande cidade, o anjo da guarda com quem atravessara o bairro atulhado de putas. A minha obra nascia. Às vezes, no meio dos perigos, medos e vertigens destas experiências, olhava a cara num pequeno espelho de bolso, para ver se eu próprio me transformava por fora, ao sabor do sensível movimento do espírito, este conhecimento que ia ganhando da vida e da poesia. Vi que sim. O rosto anunciava com antecedência a chegada súbita de um sentimento muito agudo e quase doloroso das coisas, sua concordância e relações, a chegada da iluminação. Num dos poemas que deixei em Paris falo disto explicitamente, falo do homem vendo nos próprios olhos a nascente e brilhante imagem do mundo. É um bom poema que trabalhei quinze noites seguidas, sempre sentado numa retrete da rue des Abbesses (HELDER, 2013b, p. 146).

No referido conto, vemos como a retrete é concebida como espaço de criação poética, onde o poeta sentiu de forma aguda e dolorosa a relação das coisas do

mundo entre si, pois é nela que o poeta vê os objetos que o olham. Ademais, é também na retrete, por meio de um espelho, que o poeta vê como o seu lado de dentro foi capaz de transformar o lado de fora. A relação entre dentro e fora é de uma natureza dialética, incessante e recorrente: o dentro se comunica com o fora, que ao ser transformado é capaz de transformar o dentro, semelhante a um feixe de energia que comunica. É o que podemos ver no texto “(guião)”:

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, 2013a, p. 135-136).

Aqui está a dança, o ritmo, que faz “prosseguir o fluxo e o refluxo; em toda a parte, o mergulho nas profundezas e o nascimento que sai das profundezas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 117) da imagem. Nesse sentido, a poesia não é uma “síntese” entre o visível e o legível, mas sim uma vibração que movimenta e dramatiza a linguagem e a contradição, bem como daria existência às mesmas, com suas diversas imagens, uma vez que ela é a intensificação e o apuramento da experiência entre todas as contradições que jogam entre si. Para Herberto Helder, “a poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo” (HELDER, 2013a, p. 137), ou seja, tornam-se lugares. Lugares estes instaurados pelos jogos de significados, relações, ritmos, pois em Herberto Helder, “a noção de jogo supõe ou engendra um poder próprio do lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95) que é o espaço da criação e da produção.

A singularidade da poesia de Herberto Helder está relacionada ao nível das imagens poéticas convocadas pela linguagem e ao princípio organizador que as articula e une. O poeta joga com as imagens à sua volta, constituindo o mundo à sua volta, ao mesmo tempo em que é constituído por esse mundo, ocasionando assim um processo de dupla transformação provocado pela cisão entre o que vemos e o que nos olha, pois em sua poesia “a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens [...] [pois] diante del[as],

nosso ver é inquietado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95). A dialética do olhar de Herberto Helder, tal como o reflexo do espelho em que o poeta se olha, é

portadora de uma latência e de uma energética [pois] ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um pano –, nos olha nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” – face ao que nela nos deixa, em realidade, despojados (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95).

Em Herberto Helder, a latência da dialética do olhar é encenada na descrição de uma paisagem vista pela janela de um quarto alugado no conto “Escadas e Metafísica”, onde temos a encenação da “relação dinâmica entre os objetos, recorrendo à interpenetração [deles com] as palavras” (SOARES, 2003, p. 554), bem como do olhar do objeto sobre o sujeito. Contudo, o olhar do objeto é feito com olhos cegos, fechados, confirmando o que é dito por Didi-Huberman (2010) de que é necessário fechar os olhos para ver, pois “o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76).

Aluguei então um quarto no sexto andar de um prédio nas traseiras da Sé. Conhecem esses edifícios velhos, com patamares e cancelas insólitas, súbitas derivações de corredores e escadas de três degraus partindo da escada principal para uma porta enigmática, pintada de castanho-escuro e com uma aldraba monstruosa? [...]. Aluguei o quarto. Deitava para o rio onde eu via mastros e cascos sujos de barcos. Mesmo em frente erguia-se a torre da igreja, e a confusão das construções apenas ao corpo principal do edifício. Não lhes dei muita importância. Olhei melhor o rio e a outra margem, os exíguos quintais à roda, um miradoiro junto à entrada da Sé com gente sentada nos verdes bancos. Os eléctricos atroavam a calçada abaixo. Das janelas pendiam roupa encardida. Avistam-se crianças bonitas e tristes através das vidraças. Alguém cantava, e o rio estava defronte, claro e lento, tão antigo quando me punha a olhar muito para as águas. Voltei as costas à janela. A torre caía sobre mim. Ou observa-me cegamente. (HELDER, 2013, p. 67-68).

O poeta olha todos os objetos à sua frente, conseguindo captar o olhar que cada um lhe lança, sendo “a torre da igreja, e a confusão das construções apenas ao corpo principal do edifício” o que chama a sua atenção, porém ele opta por não lhes dar a devida importância, voltando o seu olhar aos outros objetos até quase ser apreendido pelas águas do rio quando se põs “a olhar muito para as águas”. Assim, o poeta decide dar as costas à janela, sentindo o olhar cego da torre sobre ele.

A descrição da paisagem, bem como a dialética do olhar que ela provoca, mostra que ela é um “dado construído, envolvendo percepção, concepção e ação” (ALVES, 2008, não paginado), pois é o “resultado de uma construção perceptiva e cultural, constituindo uma estrutura de sentidos, uma formulação subjetiva configuradora de mundos a viver” (ALVES, 2015, p. 29). Para Ida Alves (2015), a “construção perceptiva e cultural” da paisagem está alicerçada em parâmetros de subjetividade, identidade, alteridade, perspectiva, olhar, conhecimento e experiência de mundo. O que demonstra que a existência da paisagem é tal como a de um “jogo de textualidades” (ALVES, 2013, p. 200), em que se solicita ao leitor o “ver” e o “pensar”, evidenciando que o “ato de escrita poética encontra seu duplo no ato de leitura” (ALVES, 2013, p. 192).

Sendo assim, para a autora, falar em paisagem no texto poético é “discutir a percepção [da] paisagem como percepção sobre habitar o mundo e habitar a escrita” (ALVES, 2013, p. 192). No caso do conto de Herberto Helder, a paisagem observada pela janela é “um conjunto de imagens que o olhar reúne e ao qual dá significado, a partir de uma determinada perspectiva” (ALVES, 2013, p. 193). Além disso, a janela do quarto alugado seria o “enquadramento para a ação de ver” (ALVES, 2013, p. 193). A janela, nesse caso, é também o local onde o poeta “devora o mundo” e onde “também o mundo [o] devora” (HELDER, 2014, p. 636), ou seja, ela é o limiar que conecta o lado de dentro com o lado de fora.

Em acordo com Martelo (2012) e Alves (2008; 2013; 2015), vemos que a encenação de paisagens no discurso poético é um exemplo das novas relações instituídas entre as novas técnicas artísticas, desenvolvidas pela modernidade, e o espaço, uma vez que elas serão a articulação entre o espaço e o lugar como imagem ou como vista<sup>3</sup>: a “poesia surge muitas vezes associada à experiência física da viagem, à descoberta de novas paisagens e à experiência dos lugares” (MARTELO, 2012, p. 58). Na poesia, a paisagem é a encenação da “experiência dos lugares” (MARTELO, 2012, p. 59), mas em Herberto Helder a

noção [...] de poema como paisagem assenta num processo figural e articula-se com uma forma de deslocação num espaço verbalmente gerado; o poema geraria o espaço; esse espaço poderia ser percorrido, mas faria apelo a uma experiência de mundo apenas

<sup>3</sup>Como faz notar Mitchell, a noção de paisagem funciona como um terceiro termo em relação às de espaço e lugar, como um termo que retoma os outros dois articulando-os como imagem ou vista” (MARTELO, 2012, p. 61).

conceptualizável no plano da imagem poética. Em Herberto Helder, a imagem decorre estritamente da condição verbal do poema e da possibilidade de o processo de significância permitir conceptualizar novas imagens, e, por elas, mundos desconhecidos (e não necessariamente visualizáveis) (MARTELO, 2012, p. 61).

Além disso, na poética de Herberto Helder a noção de paisagem, assim como a de lugar e espaço, não se restringirá apenas à encenação de lugares, tais como igrejas, quartos, casas, países, localidades, mas se estende a outros lugares que em si mesmos não são lugares ou espaços para serem tratados como paisagens. É o que podemos ver em relação à imagem do corpo – tão presente na poesia de Herberto Helder – que é considerado um lugar, um espaço de constituição, uma vez que é tratado como possibilidade de experiência e de significação do ato de criação poética e da escrita do poema.

Sou um lugar carregado de cactos junto à água, lua.  
 os animais com um clarão na boca, sou  
 uma ciência a sangue. O sítio ainda agora no cérebro:  
 jarro de vidro cheio de leite, o sal. Estes  
 elementos arcaicos – e as mulheres  
 sombrias  
 cantando. Sou um lugar que transborda.  
 Espancaram a luz atrás das costas: de onde eu vinha,  
 criança branca do mundo. Defronte dos fogos  
 lavraram-me a testa.  
 Podia dançar sobre as áscuas. Podia ser tão silvestre  
 entre as folhagens do ouro, ter cornos, negra  
 máscara aterradora, silvar  
 como uma cobra.  
 Eu entrava na morte, era filho da estrela  
 bárbara – erguia-a do meio dos diamantes.  
 De equinócio a solstício abraçava-me uma onda  
 quando subia, quando  
 se despenhava eu dormia dentro como um olho de água.  
 Depois o rosto obscuro.  
 Depois a seda fiada atrás de rosto.  
 Não espero nada.  
 Espero o dom apenas de uma imagem.  
 (HELDER, 2014, p. 419-420).

A visão do poeta de si mesmo como lugar, espaço ou paisagem é a compreensão de que é por meio dele próprio, poeta, que o poema poderá ser escrito e que, como uma paisagem, ele é múltiplo, aberto, rítmico e orgânico. O próprio poeta é a “experiência de lugares” da poesia. Por isso ele “espera o dom apenas de uma imagem”, pois de “nome em nome passam por [ele] os sopros” (HELDER, 2014,

p. 423). Entretanto, o poeta é apenas “um canal” por onde a poesia passa para ser ouvida, pois ela “pratica-se a si mesma” (HELDER, 2014, p. 426). Ela é uma “arte íngreme” (HELDER, 2014, p. 423) que serve à morte que se serve dela:

A arte íngreme que pratico escondido pratica-se  
a si mesma. A morte serve-a.  
Serve-se dela. A arte da melancolia e do instinto.  
Quando agarro a cara, a rotação do mundo faz rodar  
a olaria astronómica: uma cara  
chamejante, múltipla, luxuosa.  
Deus olho-a.  
E a arte alta do sono fica pesada  
– Mel, o mel em brasa, a substância  
potente, elementar, ardente, obscura, doce de uma doçura  
fortíssima,  
o mel,  
arrebatada. Uma arte inextrincável que,  
pela doçura, enche as bolsas cruas  
de carne, embriaga, queima tudo, mata,  
mata.  
(HELDER, 2014, p. 426).

A mesma “arte íngreme” e que vive uma relação recíproca com a morte é também a “arte de roseira” (HELDER, 2014, p. 438) que o poeta pratica “na oficina fechada” (HELDER, 2014, p. 438) e que talha “a chaga meridiana/ do que ficou aberto” (HELDER, 2014, p. 438): “Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem. /A mão experimental transtornava-se ao serviço / escrito /das vozes” (HELDER, 2014, p. 438), confirmando que o corpo do poeta é a “experiência de lugares” em sua latência:

Tremo  
na linha sísmica que atravessa o sono.  
De ferro em brasa na cabeça,  
medo e delírio,  
o sombrio trabalho da beleza com as unhas fincadas  
na matéria atenta  
à olaria  
E súbito, apenas pelo uso elementar das coisas  
esse júbilo terrível” (HELDER, 2014, p. 436).

Com a leitura de “Corpo, sangue e violência em Herberto Helder” (2004), de Izabela Leal, compreendemos que a poesia de Herberto Helder é corporal, orgânica, uma vez que o corpo é uma imagem constante e sempre presente. O corpo não é



apenas um tema de poesia, mas também um local de criação que cria sujeitos e escritas que coloca os princípios da razão e da identidade em questionamento. Isso acontece, pois o corpo que aparece na poesia de Herberto Helder não é o corpo acabado e perfeito, mas sim o corpo fragmentado, desconstruído, desfigurado que propõe a expansão e a potencialização do mesmo, deslocando-se assim do ideal romântico e clássico da unidade. Além disso, a autora destaca que falar de corpo em Herberto Helder é necessariamente falar de metamorfose, uma vez que a metamorfose, em seus textos, está intrinsecamente relacionada a um corpo:

A metamorfose, portanto, estaria relacionada a um princípio que rege todas as coisas, modificando-as incessantemente. Devemos observar que a sua realização ocorre sempre no nível da matéria, de forma que não podemos concebê-la dissociada de uma relação com o corpo. Assim, o processo metamórfico será sempre o processo de transfiguração sofrido por um determinado corpo (LEAL, 2004, não paginado).

É com a metamorfose que iremos compreender as implicações de se situar o poema no e como corpo, pois ela irá acentuar o “caráter sensível da poesia” (LEAL, 2004, não paginado) e mostrará o “corpo [como] lugar de desejo, de experiências, onde a própria escrita é inscrita na pele-poema” (POLETTI, 2015, p. 142). Experiência e desejos estes que são tanto do próprio corpo quanto do corpo alheio, pois o poema é uma emergência corporal.

O poema é um corpo, capaz de morrer, nascer e se transmutar e por onde passam fluidos, sensações e odores: “nada pode ser mais complexo que um poema,/ organismo superlativo absoluto vivo,” (HELDER, 2014, p. 661). É por isso que a poesia de Herberto Helder será regida pelo incessante jogo entre vida e morte; nascer e morrer, que representam a mudança, renovação e transformação fundamentais de todos os seres vivos ou não. É o que podemos ver no poema “e eu que sopro e envolvo teu corpo tremulamente intacto com meu corpo de bode coroadado”:

e eu que sopro e envolvo teu corpo tremulamente intacto com meu  
corpo de bode  
coroadado  
fedendo a testosterona e sangue,  
[...]

e de minha bruteza te encurvas tanto que te sussurro um poema de  
louvação e  
embalo,  
tão soluto e agudo e soberano,  
algures, quando,  
a água quebre e os verbos soberbos cantem,  
e tudo se desfaça,  
e refaça,  
não como soía,  
mas com um assombro novo:  
faz-se-me tarde para o poema das frutas que de macias se fedem e  
fundem nas gengivas,  
e no ímpeto da luz rasgada em baixo,  
cômo-te antes que morra:  
e eu sei quanto depressa morro  
(HELDER, 2014, p. 635)

No referido texto de Herberto Helder, vemos o poema nascer da relação entre os corpos, um experiente, “fedendo a testosterona e sangue”, e outro, “tremulamente intacto”, que se curva ante a brutalidade do primeiro que sussurra “um poema de louvação e embalo” capaz de desfazer e refazer todas as coisas, “não como soía / mas com um assombro novo”, antes que o corpo abaixo dele morra, pois já é “tarde para o poema das frutas que de macias se fedem e / fundem nas gengivas”. Contudo, é notável que os dois corpos sofrem uma transformação mútua durante o ato sexual: os dois adquirem experiência, ou seja, mudam. Experiência esta que é passageira, uma vez que os dois estão prestes a morrer. O que nos leva a pensar que:

Se o poema emerge do corpo e é o próprio corpo, seremos levados a considerar que a criação é algo da ordem de uma experiência, de uma experiência sensível, que se produz a partir da transformação daquilo ou daquele que lhe dá origem. Toda e qualquer experiência tem como correlato necessário a modificação do organismo no qual ela tem lugar (LEAL, 2004, não paginado).

É a encenação do corpo como o espaço em que a “experiência de lugares” se fará atuante, uma vez que se o corpo-poeta, devido às suas experiências, sempre muda, a poesia e, conseqüentemente sua obra também irão mudar. Nesse sentido, o poeta “toma as formas das imagens que nele se imprimem” (POLETTTO, 2015, p. 148-149) devido ao fato, segundo Picosque (200-?), do corpo do poeta entrar em choque com o mundo. Um exemplo disso é o poema “Lugar último” do livro *Lugar*.

Em tantos anos não ignoro como tudo amadurece.  
 Neste lado de agora  
 vejo: os cravos batem no ar que bate  
 na roupa que bate nas pedras.  
 E penso: houve uma quinta, quarta, uma  
 terça, uma segunda-feira, uma sexta-  
 -feira.  
 Bocados exaltados por cima.  
 Porta extática debaixo dos raios.  
 Sábado era um dia de ardente vileza.  
 Um domingo de amor ou de exemplo.  
 Eu era um amante que era uma semana  
 de lado:  
 ou era a chuva  
 amada por uma misteriosa velocidade,  
 ou o sol que a lentidão  
 apaixona por dentro.  
 Eu era uma mesa com tantos anos  
 sentados para comer-me em estado  
 de pêra inclinada.  
 Eu fui um amante numa torre  
 ao meio da praça. Eu fui parado e unido.  
 Quantos anos iracundos. Cantadores.  
 E se a roupa molhada bate  
 sobre a minha cabeça, e nela se embebe  
 a luz penetrante – é preciso transformar-me.  
 Fui amante como um cão. Fui  
 de divagação em divagação a lua lua. Eu ladrava de cima.  
 Eu era a baixa lua lua onde os pântanos  
 caíam em êxtase. Perdi  
 todas as mãos, e na derradeira mão  
 transformei-me na morte.  
 Batem os levíssimos nomes como pedras  
 no ar, mais verdes, como  
 crisântemos abrindo-se e depois  
 fechando-se. Crisântemos – digo –  
 virtuais. Com tantos tantos anos delicados  
 iracundos de todas as cores.  
 (HELDER, 2014, p. 163-164).

O poema citado acima encena a transformação contínua e simultânea do “corpo-poeta” e do “corpo-poema” quando o poeta narra a sua transformação a partir do seu contato com as diversas imagens que o rodeiam. Com isso, ele mostra que pode ser diversas coisas e lugares ao mesmo tempo, pois a sua metamorfose é constante. Para Picosque (*sem data*, p. 3), o trabalho poético de Herberto Helder trata “do contato do corpo do poeta com a linguagem enigmática do mundo. Deste modo, temos que a obra herbertiana passa a valorizar o corpo enquanto foco produtor deste trabalho literário”. O que confirma e estabelece o corpo como “condição do próprio fazer poético” (PICOSQUE, *sem data*, p. 4) e da “experiência

de lugares” tanto do próprio eu, no caso, do próprio poeta, quanto do outro, tirando assim a noção de criação poética da zona do imaginário criativo, onde a inspiração tem lugar privilegiado para a colocar num espaço aberto que a compreende “enquanto atividade fisiológica e não atividade puramente mental” (PICOSQUE, *sem data*, p. 11).

Por fim, a poesia pode ser uma “Arte íngreme” que serve a si mesma e à morte, que se serve dela, mas que precisa do poeta, enquanto sujeito fora dos princípios da razão e da identidade, para ser organizada e encenada pela linguagem, pois somente ele, com sua escrita e estilo, consegue vislumbrar sua condição indeterminada e pulsante que suscita novas concepções e compreensões sobre aquilo que nos cerca. Nesse sentido, tal como pensa Blanchot, o poeta é criador

de uma realidade nova, que abre no mundo um horizonte mais vasto, uma possibilidade de modo nenhum fechada mas tal que, pelo contrário, a realidade, sob todas as suas formas, encontra-se ampliada. Criador também de si mesmo no que cria. Ao mesmo tempo, artista mais rico da experiência de suas obras, diferentes do que seria, graças à sua obra; por vezes exausto e agonizante nessa obra, que nem por isso deixa de ser mais viva (BLANCHOT, 1997, p. 212).

Herberto Helder se valeu da paisagem e do corpo, pensados como lugar de criação poética, para encenar a dialética do olhar, promovida pela cisão entre o que vemos e o que nos olha, proposta por Didi-Huberman (2010). Dialética esta que põe em jogo o sentido no momento em que os contrários entram em diálogo, instaurando assim verdadeiros paradoxos significativos que promovem diversos sentidos para a criação poética. É da dialética do olhar instaurada na poesia que o poeta irá mostrar as novas possibilidades de ver o mundo, tornando assim possível a renovação da arte.

Com isso, é possível ver que a obra poética de Herberto Helder privilegia a encenação do jogo entre os sentidos, a linguagem e a escrita, sendo o poema o grande resultado desse jogo. Nesse sentido, o poema é o lugar em que o jogo das imagens inquieta nosso ver: “A resposta talvez esteja, mais uma vez, na noção de *jogo*, quando o jogo supõe ou engendra um poder próprio de lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95). É essa concepção que permite que a imagem presente na poesia de Herberto Helder seja uma

imagem dialética portadora de uma latência e de uma energética [pois] ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um pano, nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” – face ao que nela nos deixa, em realidade, despojados (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95).

Contudo, essa “imagem dialética” só é possível quando o poema não segue nenhum tipo de modelo instituído de criação e produção poética:

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>>  
(HELDER, 2014, p. 273).

O fragmento citado acima de *Antropofagias* encena o processo de criação de imagens poéticas, assim como a sua recepção por meio do olhar, que é algo profundamente transformador. Não apenas para aquele que observa, mas também para aquele que é observado, uma vez que elas encenam coisas do mundo real e concreto, possuindo assim a capacidade de transformar a percepção do indivíduo que as recebe no ato de leitura ou apreciação da obra de arte. Elas não são a continuação de um padrão tradicional estabelecido, mas sim a sugestão de que o mundo e suas formas são móveis e que todos os seres, vivos ou não, carnis ou não, fazem parte deste mundo e são suscetíveis de transformação, abrindo destarte novas possibilidades de significação e compreensão. A transformação e a transmissão de sentidos são uma via de mão dupla: o que é dado é recebido da mesma maneira. O que vemos nos olha.

### 3 SOBRE POESIA E IMAGEM

Antes de tudo, a discussão acerca da relação poesia e imagem gira em torno da desestruturação do real processada pela linguagem poética. Desestruturação essa que consiste na desautomatização de um olhar acostumado com as formas instituídas do cotidiano e da história, no que seria o engendrar de um ato de abertura do sujeito e da linguagem a partir da sensação de estranhamento perante aquilo que está à sua frente. Essa desestruturação permite a criação de novas formas de enxergar o mundo, bem como novas possibilidades de sentido.

E será precisamente nessas novas formas de enxergar o mundo e nessas novas possibilidades de sentidos que a relação entre poesia e imagem encontrará o seu lugar, pois a poesia, valendo-se da imagem, desconstrói a linguagem para a obtenção de um efeito estético determinado. Segundo Magalhães (2017), o “que particulariza o texto poético diferenciando-o de outros tantos discursos que tratam de temas semelhantes, é o trabalho sobre a expressão [pois o] poeta [...] não pretende transmitir informações, mas provocar um efeito estético a ser apreendido pelo leitor” (MAGALHÃES, 2017, p. 5-6). A forma de expressão da linguagem poética é o grande diferencial da poesia em relação às demais formas de linguagem artística, uma vez que é por meio da palavra, totalmente fora do seu sentido usual e comum, que a poesia será capaz de criar suas imagens desestruturantes e desconstrutoras, o que faz da poesia uma forma de expressão que busca proporcionar a apreensão e compreensão de novas formas de dizer e ver.

Porém, antes dessa compreensão que teve seu grande apogeu com as vanguardas europeias do início do século XX, buscavam-se formas artísticas capazes de representar e imitar perfeitamente a natureza. Busca essa empreendida, principalmente, pelo artista, no seu ato de criação, e pelo público, no ato de apreciação e recepção da obra. Somente no século XIX esta concepção de arte dá lugar a uma nova concepção artística que, ao invés de propor relações de semelhanças entre mundo real e arte, propõe “a elaboração de um efeito de sentido de realidade por meio da instauração de homologias entre o mundo natural e o texto pictórico (ou de outra espécie)” (MAGALHÃES, 2017, p. 4). Neste caso, não haveria mais a necessidade de mostrar as formas dos objetos e dos corpos como eles

verdadeiramente são, mas sim como eles parecem ser perante os olhos daqueles que os observam.

Além disso, segundo Salgado (2012), a relação existente entre palavra, visualidade e imagem explora “os domínios da criação literária até as fronteiras com as artes visuais” (SALGADO, 2012, p. 111), confirmando assim que a relação palavra, imagem e poesia é, antes de tudo, um ato de criação. O autor, antes de analisar os poemas de Cesariny e O’Neill, seus objetos de análise, faz o que seria um mapeamento da história da imagem desde a Antiguidade, com Simônides de Ceos e Horácio, até a Modernidade, com Mario Praz, Erwin Panofsky, Michel Butor, constatando o quanto a discussão em torno da relação imagem e poesia é histórica, uma vez que, dependendo do contexto em que é discutida, sempre é atualizada com novos e profícuos questionamentos. Para mais, há também a consideração de que, com o decorrer do tempo, a discussão em torno da relação poesia e imagem – avaliada como sendo uma nova perspectiva para compreensão do símile horaciano, *Ut pictura poesis*, que será discutido no terceiro capítulo – ganhou um viés mais crítico e atento às especificidades de cada arte.

Como se percebe, as questões implícitas na proposição *ut pictura poesis* não se esgotaram na Antiguidade, sendo mesmo lícito afirmar que a busca por uma compreensão mais ampla das relações entre poesia e artes visuais atravessa toda a modernidade, já que, continuamente, novas respostas emergiram para a questão original atinente às relações entre imagem e palavra, como já fora proposta, em linhas gerais, por Simônides de Ceos, Aristóteles e Horácio. Gradativamente, o entusiasmo fácil pelo paralelismo entre as artes foi perdendo espaço para uma visão crítica menos condescendente e mais atenta às especificidades (não apenas no plano filosófico, enquanto formas de representação, mas também no âmbito técnico) de cada arte, uma visada que problematiza essa relação, sem, contudo, deixar de reconhecer as possibilidades de interpenetração entre as diversas linguagens artísticas (SALGADO, 2012, p. 114).

É a partir das reflexões “expressas de forma fragmentária e inconclusa” (SALGADO, 2012, p. 114) sobre a imagem e a palavra, tanto na Antiguidade quanto na Modernidade, que o autor defende a existência de “três tipos distintos de relações” (SALGADO, 2012, p. 114) entre o signo verbal e o signo visual, que são:

- a) discurso sobre uma obra de arte (ékphrasis) ou sobre um artista;
- b) vigência de uma estética verbal com proeminência dos elementos imagéticos, como metáforas, símiles etc;

c) tentativa de alcançar uma linguagem híbrida, icônico-verbal, obtida mediante formas novas, como a novela gráfica, ou pela metamorfose do signo verbal em signo visual (que, para usar um conceito caro à semiótica de Charles Sanders Peirce, reconheceremos como um processo de iconicização do verbal, o que, em termos de linguística saussuriana, implicaria num deslocamento do foco para o significante) (SALGADO, 2012, p. 114-115).

Além disso, com a leitura de Salgado (2012), é possível confirmar que a leitura de poesia é a compreensão, visualização de uma possível imagem contida no poema, que é “captada pelo olho ou pelo ouvido, [que] é capaz de produzir no leitor vivências de natureza visual que não devem, entretanto, ser confundidas com as percepções óticas de objetos do mundo físico” (CARONE, 1974, p. 69-70 apud SALGADO, 2012, p. 118). Tal pensamento é semelhante ao de Magalhães (2017) quanto à relação entre texto verbal e texto pictórico, uma vez que o poeta, da mesma forma que o pintor, tem como propósito a desautomatização da “representação clássica e tradicional” (MAGALHÃES, 2017, p. 12) da realidade, bem como “provocar o estranhamento no [observador/leitor] e fazê-lo exercitar outras formas de olhar o mundo” (MAGALHÃES, 2017, p. 12). A imagem do texto poético, captado pelo olho e pelo ouvido, tem como objetivo exercitar o imaginário do leitor, espectador, a partir da proposta de novas possibilidades de entrever o mundo à sua volta, distanciando-o assim dos sentidos comuns impostos pela realidade.

Para Salgado (2012), a predominância de elementos e valores imagéticos nos processos de criação e escrita poética são um sintoma característico de toda uma tradição poética universal “que tem, como um dos elementos predominantes na composição de seu peso estético específico, a valorização da imagem nos domínios da criação poética” (SALGADO, 2012, p. 118), sendo que a presença desses elementos e seus respectivos valores podem ser percebidas pelo uso constante de

Metáforas, símiles, analogias, etc [que] são figuras conhecidas e reconhecidas pelas tradições poéticas mais diversas, que a elas recorrem, incorporando-as como seu patrimônio, quando o objetivo é ressaltar a potência visual da palavra poética. Isso fica bastante claro no que se refere à metáfora, que, dentre as estratégias de visualidade possíveis no poema, representaria uma das formas mais livres de condicionamento e, ao mesmo tempo, mais ricas de provocar relações indeterminadas (e, por vezes, inéditas) entre os elementos que encadeiam o efeito de significação no poema. Assim, “a relação metafórica permite praticamente uma equivalência entre toda e qualquer significação. Este é, portanto, o maior grau de



abertura possível. Para os antigos, a metáfora era a mais rica forma de linguagem figurada” (SALGADO, 2012, p. 118).

O que nos mostra como as relações analógicas entre imaginação e realidade são muito importantes para a discussão da relação palavra e imagem na criação e escrita poética, uma vez que é por meio delas que o caráter ideológico e coercitivo da linguagem é desconstruído, desmontado. Nesse sentido, as relações analógicas são a configuração de um processo de reorganização da realidade, realizado a partir do uso de metáforas, símiles, dentre outras figuras de linguagem, por meio de um jogo lúdico que usa “valores outros que os da sociedade de acumulação” (SALGADO, 2012, p. 128). As palavras finais de Salgado são muito importantes para compreendermos a relevância da relação lúdica entre palavra e imagem na criação poética para desautomatização e organização da realidade. Para o autor, a poesia é uma forma de reafirmação da “importância da palavra poética enquanto modo de conhecimento e de abordagem da realidade sobre a qual nos deslocamos e cujas manifestações sensíveis são compartilhadas por todos os homens” (SALGADO, 2012, p. 129), assim como

a palavra poética, carregada de uma intenção lúdica (que é, em grande medida, resposta à busca reiterada de um lidar com o signo verbal enquanto meio de reencantamento do mundo), retomaria, em seu transporte mercurial, a capacidade de descondicar o ser, ora preso na malha imobilizadora tramada por suas rotinas (que, em última instância, são sintoma de falsa consciência), mesmo nos domínios da linguagem (SALGADO, 2012, p. 128-129).

Com a leitura de Salgado (2012) é possível enxergar que, no caso de Herberto Helder, a relação entre poesia e imagem será baseada justamente na “vigência de uma estética verbal com proeminência dos elementos imagéticos, como metáforas, símiles etc”, pois na poesia herbertiana “a palavra poética, carregada de uma intenção lúdica” e linguística é a desmitificação tanto do ser quanto da realidade. É por isso que o debate acerca da relação entre poesia e imagem em Herberto Helder está comumente relacionado ao seu diálogo com outras artes, tal como o cinema ou a fotografia.

Ademais, costuma-se pensar que é somente por meio desses paralelos, que visam propor igualdades e diferenças, assim como explicar como cada arte opera

seus procedimentos artísticos, que se torna possível a apreensão de todo o dinamismo das imagens poéticas de Herberto Helder e seus distintos modos de operação. O que configura, dessa maneira, o processo de transformação e evolução crítica da relação entre poesia e pintura – *Ut pictura poesis* – que é mencionado por Oliveira (1987) quando das novas leituras e interpretações do famoso texto de Lessing, *Lacoonte*, que será discutido no quarto capítulo deste trabalho.

\*\*\*

A relação entre poesia e imagem em Herberto Helder é engendrada pela concepção de que a criação da imagem está ligada à noção de apresentação ou encenação de alguma coisa, cuja presença é “suposta alhures” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 61). Por isso, ela pode ser considerada como um espaço de constituição, onde uma determinada experiência, ou melhor, experiências se fazem presentes: “Há uma experiência, logo há experiências, ou seja, diferenças. Há portanto tempos, durações atuando em ou diante desses objetos [imagens] instantaneamente reconhecíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 66). É o que podemos ver no texto:

Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.  
 Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.  
 Falo, penso.  
 Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.  
 É sempre outra coisa, uma  
 só coisa coberta de nomes.  
 E a morte passa de boca em boca  
 com a leve saliva,  
 com o terror que há sempre  
 no fundo informulado de uma vida.  
 Sei que os campos imaginam as suas  
 próprias rosas.  
 As pessoas imaginam os seus próprios campos  
 de rosas. E às vezes estou na frente dos campos  
 como se morresse;  
 outras, como se agora somente  
 eu pudesse acordar.  
 Por vezes tudo se ilumina.  
 Por vezes canta e sangra.  
 Eu digo que ninguém se perdoa no tempo.  
 Que a loucura tem espinhos como uma garganta.  
 Eu digo: roda ao longe o outono,  
 e o que é o outono?  
 As pálpebras batem contra o grande dia masculino  
 do pensamento.

Deito coisas vivas e mortas no espírito da obra.  
 Minha vida extasia-se como uma câmara de tochas.  
 - Era uma casa - como direi? - absoluta.  
 (HELDER, 2014, p. 109-110).

A suposição de uma presença alhures que é “sempre outra coisa, uma só coisa coberta de nomes” – ou onde “Tudo morre o seu nome noutro nome” – nos textos de Herberto Helder, torna possível o trato da imagem como “uma variável da situação: uma variável transitória ou mesmo frágil, e não um termo último dominador, específico, excluído [...] uma variável numa situação, ou seja, um protocolo de experiência sobre um tempo, um lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 67). Os campos pensados pelas pessoas, pelos próprios campos e pelo poeta que os pensa de formas distintas, dependendo do seu lugar no mundo, são a imagem como “variável da situação”: “E às vezes estou na frente dos campos / como se morresse; / outras, como se agora somente / eu pudesse acordar”. A imagem como “variação da situação” acontece também no conto “Escadas e Metafísica”, analisado no segundo capítulo:

Gosto de toda espécie de torres. São incompreensíveis. Foram construídas por pura bravata, um lirismo arrebatado e improfícuo. Debaixo delas funciona um motor que nunca para. De que servem as torres? O motor trabalhava no meio de uma grande poça de silêncio. Não pensem que as torres desaparecem assim, que nos livramos delas. Inquietam-nos. Caem sobre as nossas cabeças ou contemplam-nos, imóveis, implacáveis (HELDER, 2013a, p. 68-69).

As imagens das torres são a imagem pensada como “variação da situação [de] um protocolo de experiência sobre um tempo, um lugar”, no caso, a capital de Portugal, Lisboa, pois elas são movidas por um “motor que nunca para”. Além das torres, as casas também são um espaço de experiência tão abundante que impossibilitam o sono do poeta:

Não dormia. Impossível. As casas respiram. Podemos ouvi-las durante a noite. Têm um movimento soturno e imperceptível sob a secura da noite. Breves ruídos que despistam, o estalar das madeiras, as horas num relógio escondido. Mas não se trata disso. É a respiração das casas que nos suportam, a nós homens, mas possuem uma vida independente, muito densa (HELDER, 2013a, p. 70).

As torres e as casas, mesmo em sua fixidez e rigidez, são “sujeitos” em estado de constituição, pois possuem experiências de lugar e tempo, que farão com que elas estejam em relação com o mundo que as cerca. Porém, para isso, é necessário “pensar com delicadeza, / imaginar com ferocidade” (HELDER, 2001, p. 110). Ademais, as torres e as casas mostram também que a energia que elas possuem “é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo” (HELDER, 2013b, p. 137). Contudo, mesmo estando diante delas, “não as vemos. Só mais tarde, absurdamente, sabemos que apenas fizemos isso: vê-las e possuí-las. E ser apanhado por elas” (HELDER, 2013a, p. 69).

Segundo Herberto Helder, a compreensão de apanhar e ser apanhado, ou melhor, olhar e ser olhado “pelas coisas que olhamos” (HELDER, 2014, p. 623), se dá somente pela distração do olhar, pois o grande prestígio da poesia é “apanhar as coisas na sua fortuita distração” (HELDER, 2014, p. 623), não havendo, assim, o intuito da representação fiel do real, mas sim o de representar o que é impossível de ser representado, aquilo que está fora do olhar comum, ou seja, ver o que está na exterioridade da linguagem e, assim, tornar possível o fazer poético: “E apanho aqui este símbolo: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. É quase tudo quanto há para dizer no plano prático da poesia” (HELDER, 2014, p. 624). A representação “da imagem de outra coisa” na poesia só poderá ser possível com a criação de imagens possuidoras da capacidade de “converter um estado de coisas noutro estado de coisas, deslexicalizando os nomes, desviando-os do seu uso comum” (CRUZ apud MARTELO, 2012, p. 18). Nesse sentido, na poesia de Herberto Helder:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

A grande capacidade da poesia é a de mostrar isso através das palavras, sem a necessidade de seguir “moldes” ou um determinado “modelo”, tal como afirma

Herberto Helder em *Antropofagias*. A não necessidade, ou melhor, não obrigação de seguir-se um modelo para a criação poética proporcionará a apreciação do seguinte processo: “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” (HELDER, 2014, p. 274), onde há um pequeno “passeio” pelas teorias da linguagem: mimesis, a imitação da realidade; simbolismo, o símbolo como sugestão; discursividade, a imagem/objeto como discurso. No último caso, a “mão” tornou-se a própria linguagem, o próprio discurso.

No caso de Herberto Helder, as possibilidades de significação estarão todas voltadas às palavras, à linguagem, pois serão elas que irão conseguir encenar a metamorfose, conceito muito importante para a compreensão da sua poesia. Nesse sentido, na poesia herbertiana as novas possibilidades significativas darão às palavras e à linguagem a autonomia para que elas mesmas falem por si e para si. É o que podemos ver no “Texto 1” de *Antropofagias*:

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 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 de palavras  
 ou uma forma de vida assustadoramente juvenil  
 se calhar vão destruir-nos sob o título  
 <<os autómatos invadem>> mas invadem o quê?  
 (HELDER, 2014, p. 274).

Em “Visões, vozes e imagens” (2015), Martelo afirma que a presença de visões, vozes e imagens na poesia de Herberto Helder não é a encenação dos limites impostos pela escrita, mas sim a da difícil relação “entre a potência criadora e os limites impostos à criação pelo que [se] chama ‘mundo’” (MARTELO, 2015, p. 218), uma vez que o poeta é “‘sujeito e objecto da realidade’ – e não [...] sujeito e

objecto da escrita” (MARTELO, 2015, p. 218). Esta nova relação encenada pelo texto poético terá como agentes fundamentais a voz e a imagem, uma vez que elas são concebidas:

como um ponto de intersecção entre autoria e mundo, como o fulcro de uma intersecção que permite a reversibilidade, isto é, permite que a matéria assuma sua autoridade e autoria relativamente àquele que escreve, embora este, por sua vez, também se faça autor da matéria de uma obra (MARTELO, 2015, p. 218).

Além disso, a perspectiva do poeta como “sujeito e objecto da realidade” promove a abertura radical da linguagem às novas possibilidades de uso e de significação, que é a mesma que possibilita que a matéria poética assuma “sua autoridade e autoria relativamente àquele que escreve”. Sendo um exemplo contundente disso os membros corporais em estado de fragmentação que aparecem no livro *A cabeça entre as mãos*.

Ademais, no que se refere à imagem, Martelo afirmará que as imagens herbertianas são orgânicas, pois são “singulares, selvagens” (MARTELO, 2015, p. 220), ao mostrar como as coisas do mundo são suscetíveis à transformação e à combinação entre os elementos. Não sendo dicionarizadas, possuidoras de uma significação inerente e instituída, elas escapam assim do “estado de dicionário visual” (HELDER, 1980 apud MARTELO, 2015, p. 219) para tornarem-se “uma experiência de constituição” (HELDER, 1980 apud MARTELO, 2015, p. 219) de:

um espírito, de uma autoria, remontando a uma experiência de singularidade (de selecção, portanto) à qual as relações criadas com o instante (ou seja, a obra e o gesto de escrita que lhe dá origem) permitiriam dizibilidade: a selvajaria das imagens pessoais – tanto mais selvagens quanto mais associadas à possibilidade de um estilo singular, único – tornar-se-ia comunicável ao agir sobre as imagens do mundo sujeitando-as a “uma sintaxe mental severíssima”, e impondo deste modo a “emenda do mundo” (MARTELO, 2015, p. 220).

A relação entre poesia e imagem não é apenas uma possibilidade do fazer poético, mas também uma nova forma de enxergar o mundo à nossa volta e de construir novos sentidos e novas formas de expressão para a compreensão desse mesmo mundo. Com a leitura do “Texto 6” de *Antropofagias*, a relação entre poesia e imagem em Herberto Helder pode ser considerada como um “jogo [...] para o entendimento do olhar” (HELDER, 2014, p. 283). Jogo esse direcionado ao olhar que irá proporcionar a relação lúdica entre poesia, imaginário e memória, uma vez

que as imagens sempre remeterão a algo novo, mas ao mesmo tempo, repetido, pois ela é uma linguagem suscetível a transformações: “abrindo os olhos então o jogo retoma a imagem / que entretanto ficou encrustada no escuro a brilhar sempre / e dela <<parece>> que o movimento parte de novo / é uma <<linguagem>>” (HELDER, 2014, p. 283). A imagem, para ser compreendida como linguagem, deve ser posta em movimento. Movimento este ao qual devemos estar atentos:

Não se esqueçam de uma energia bruta e de uma certa  
maneira delicada de colocá-la no <<espaço>>  
ponham-na a andar a correr a saber  
sobre linhas curvas e linhas rectas <<fulminantes>>  
ponham-na sobre patins como o stique e a bola como  
<<ponto de referência>> ou como <<pretexto espaço-tempo>>  
para aplicação da <<dança>>  
experimentem uma ou duas vezes ou três reter determinada  
<<imagem>> e metam-na <<para dentro>> assim imóvel  
e fiquem parados <<aí>> 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  
(HELDER, 2014, p. 283)

Ademais, a imagem na poesia, como urgência de criação e movimentação, é estritamente ligada ao corpo, pois somente “um sentimento de urgência corporal dá ao jogo uma <<necessária dimensão>>” (HELDER, 2014, p. 284), mostrando assim que a imagem da poesia herbertiana, quando pensada em sua dimensão corporal, apresenta a visão de um corpo sempre em movimento. Contudo, o corpo da poesia herbertiana é um corpo “sempre a beira de ser” e quando é, é apenas uma presença sem rosto e contornos definidos e delimitados. A indefinição corporal chega ao ponto do mesmo ser comparado a um mapa, criando assim a imagem do corpo-mapa encenada no “Texto 4”:

Eu podia abrir um mapa: <<o corpo>> com relevos crepitantes  
e depressões e veias hidrográficas e tudo 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  
esse 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 <<pègadas>>  
ainda ferventes  
ou minas com o frio bater e o barulho escorrendo  
<<um mapa>> onde se lia completamente o sangue e suas franjas  
(HELDER, 2014, p. 279)

O corpo com todas as suas “<<incursões>> caligráficas / <<referências>> florais <<desvios>> ortográficos da família dos carnívoros / <<antropofagias>> gramaticais e <<pègadas>> / ainda ferventes”, não é o corpo humano em si, mas sim o corpo do poema, o único capaz de sofrer, ou melhor, enfrentar as constantes transformações tanto do movimento quanto da linguagem, permanecendo assim no tempo e na memória. O poema, pensado como corpo, não sofre as transformações que um corpo vivo sofre.

\*\*\*

Outra questão muito pertinente acerca da poesia herbertiana é a constatação de que, em sua obra, o olhar não age individualmente, isoladamente, mas sim em comunhão com os demais sentidos, no que seria uma integração, uma totalidade. É o que aparece no poema “De antemão” de *A cabeça entre as mãos*:

Tocaram-me na cabeça com um dedo terrificamente  
Doce, Sopraram-me  
Eu era límpido pela boca dentro: límpido  
engolfamento,  
O sorvo do coração a cara  
devorada,  
O sangue nos lençóis tremia ainda:  
metia medo,  
Se um cometa pudesse ser chamado como um animal:  
ou uma braçada de perfume  
tão agudo  
que entrasse pela carne: se fizesse unânime  
na carne  
como um clarão,  
Um anel vivo num dedo que vai morrer:  
tocando ainda  
a cabeça o rítmico pavor  
do nome  
(HELDER, 2014, p. 371)



Há integração dos sentidos quando as sensações de tato, “Tocaram-me”, e de paladar, “Doce”, aparecem formando um sentido comum, como se fossem uma única e mesma sensação, quando, na verdade, são sentidos completamente distintos entre si, do mesmo modo que o gesto, “braçada”, encontra-se ligado ao olfato, “perfume”, e a uma forma, “aguda”, que é capaz até mesmo de machucar aquele que vê/lê, “entrasse pela carne: se fizesse unânime / na carne”, que, entretanto, é o grande acesso ao sentido, uma vez que surge “de repente”, tal “como um clarão”, atingindo os olhos e o corpo do leitor.

O poema, ao mesmo tempo em que mostra a integração dos sentidos, apresenta também a fragmentação do corpo: “cabeça”; “coração”; “dedo”, como se cada um desses membros fosse algo individual e autônomo, possuidor de um determinado e singular sentido, sendo que a única coisa que eles têm em comum é o fato de serem feitos de “sangue” e “carne”. O que comprova que, no caso da poesia herbertiana, os sentidos são integrados entre si, mas os membros do corpo não. É o que confirma a seguinte citação de Morando e Lima (2015, p. 96-97):

De facto, o corpo é sempre descrito de forma fragmentada: cabeça, mãos, braços, rosto, ventre, etc, pelo que se espelha este estilhaçamento deliberado na fragmentação constante do discurso poético, i.e., numa poesia que se vai fazendo também ela corporalmente essencial; aquela que, desnudando as palavras na face mais crua, contra estações, contra a vida, contra o plano do quotidiano, forja o divino milagre da existência de eternidade num corpo precário.

Entretanto, o que observamos é que, apesar dessa fragmentação que atinge o discurso poético, o poema herbertiano é uma grande unidade, pois cada fragmento possui o seu correspondente, mesmo que esse correspondente não seja semelhante a ele. O discurso é fragmentado, mas o sentido, contido na imagem, não. É como diz Martelo (2015, p. 220): “tratar-se-ia também de um princípio organizativo, de uma maneira única de ordenar as imagens, de as ligar entre si”. Sendo assim, a integração dos sentidos corporais e a fragmentação do corpo, que também são a invocação e criação de imagens poéticas, são realizadas pelo verbo infinitivo “tocar” que aparece constantemente nos poemas que compõem *A cabeça entre as mãos*.

O “tocar” é o meio de ligação do indivíduo consigo mesmo: “Toca-te toda” (HELDER, 2014, p. 374); do indivíduo com as demais coisas, objetos, órgãos e indivíduos: “Toco-te cheia de fósforo” (HELDER, 2014, p. 382); “toco-te, / E moves-te

como / uma porta tocada no fecho: apenas / como / um astro transbordante:” (HELDER, 2014, p. 383); “Tocas/ com arrepio de unha a unha / o mundo” (HELDER, 2014, p. 390). O olhar que percebe a imagem, presente no poema herbertiano, é capaz de “tocar” aquilo que é possível e impossível: “Toca-se na cama: / e nunca mais se dorme, Toca-se / onde os pulmões se cosem à boca para gritar” (HELDER, 2014, p. 388). O toque só é proibido nos momentos de tensão, onde as possibilidades de sentido estão prestes a explodir: “Que não se toque nunca nas bolsas onde / pulsa a água, / Que se não toque nas torneiras / onde se ata o gás: nas pontes / de tensão por onde o gás rebenta,” (HELDER, 2014, p. 391). O “tocar” é também a ligação do que está dentro com o que está fora, permitindo assim a transmissão, transformação e criação de vida e energia. O “tocar”, na sua relação com o olhar, é tão intenso na poesia de Herberto Helder que é ele que possibilita o contato com a “palavra apaixonante” (HELDER, 2014, p. 85), assim como a aquisição de corporeidade e concretude. É o que podemos ver no fragmento “IV” de “As musas cegas” de *A colher na boca*:

Mulher, casa e gato.  
 Uma pedra na cabeça da mulher, e na cabeça  
 da casa, uma luz violenta.  
 Anda um peixe comprido pela cabeça do gato.  
 A mulher senta-se no tempo e a minha melancolia  
 pensa-a, enquanto  
 o gato imagina a elevada casa .  
 Eternamente a mulher da mão passa a mão  
 pelo gato abstracto,  
 e a casa e o homem que eu vou ser  
 são minuto a minuto mais concretos.  
 A pedra cai na cabeça do gato e o peixe  
 gira e pára no sorriso  
 da mulher da luz. Dentro da casa,  
 o movimento obscuro destas coisas que não encontram  
 palavras.  
 Eu próprio caio na mulher, o gato  
 adormece na palavra, e a mulher toma  
 a palavra do gato no regaço.  
 Eu olho, e a mulher é a palavra.  
 Palavra abstracta que arrefeceu o gato  
 e agora aquece na carne  
 concreta da mulher.  
 A luz ilumina a pedra que está  
 na cabeça da casa, e o peixe corre cheio  
 de originalidade por dentro da palavra.  
 Se toco a mulher toco o gato, e é apaixonante.  
 Se toco (e é apaixonante)  
 a mulher, toco a pedra. Toco o gato e a pedra.

Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra.  
 Toco a palavra apaixonante, se toco a mulher  
 com seu gato, pedra, peixe, luz e casa.  
 A mulher da palavra. A palavra.  
 Deito-me e amo a mulher. E amo  
 o amor na mulher. E na palavra, o amor.  
 Amo, com o amor do amor,  
 não só palavra mas  
 cada coisa que invade cada coisa  
 que invade a palavra.  
 E penso que sou total no minuto  
 em que a mulher eternamente  
 passa a mão no gato  
 dentro da casa.  
 No mundo tão concreto.  
 (HELDER, 2014, p. 84-85).

A relação entre o toque e o olhar, bem como a relação entre os demais sentidos é a instauração da dialética do olhar que coloca tudo em movimento. Assim, a importância do movimento encontra-se no fato de que será ele que irá mostrar que de “repente, algo aparece” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 9), assim como “lo que ya no está, permanece, resiste, persiste tanto en el tempo como en nuestra imaginación, que lo rememora” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 9). O movimento provocado pela dialética do olhar é uma aparição que mostra “una cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de la realidad”, pois igual aos

los batientes de una puerta, como las alas de una mariposa, la aparición es un movimiento perpetuo de cerramiento, de abertura, de cerramiento otra vez, de reabertura... Es un batir de alas, un latido. El ser y el no-ser cogen el ritmo. Debilidad y fuerza del latido. Debilidad: nada se há conseguido, todo se pierde y debe ser recuperado a cada momento, todo empieza siempre. Fuerza: lo que late o bate - lo que se bate contra, lo que debate con lo pone todo em movimiento. [...] Toda aparición podría ser vista como baile o como música, como ritmo em cualquier caso, un ritmo que vive la agitación, del batido, del palpito, y que muere más o menos de lo mismo. Quienes agonizan se baten con sí mismos como una mariposa que agita su alas hasta el final (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 9-10).

No poema “Mulher, casa e gato”, o movimento das imagens mostra a força e a debilidade da escrita poética em que tudo pode ser tomado e retomado, pois nada é perpétuo, fixo, mas sim aberto e móvel, no que seria um incessante jogo de abertura, fechamento e reabertura. Ademais, o movimento das imagens não significa imprecisão, inconstância, improbabilidade, ao contrário, significa que a “imagen, en

efecto, fundamentalmente vaga (*vagat*), vagabundea, va y vine, de aqui a allá, se prodiga sin motivo aparente” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 15), ou seja, a imagem é movimento, jogo, aparição, dialética, imaginação e metamorfose.

Com o poema citado acima, o “tocar” toma o lugar do “olhar” no ato de criação poética, uma vez que é ele que permite a relação e ligação entre todas as imagens, assim como o seu conseqüente e surpreendente “desdobrar”: “Se toco a mulher toco o gato, e é apaixonante. / Se toco (e é apaixonante) / a mulher, toco a pedra. Toco o gato e a pedra. / Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra. / Toco a palavra apaixonante, se toco a mulher / com seu gato, pedra, peixe, luz e casa”. O “tocar”, nesse caso, seria o grande propulsor da montagem herbertiana, pois ele coloca as imagens da “mulher, casa e gato”, em relação com as imagens da “pedra”, “luz” e o “peixe”, para formar novas imagens: “A pedra cai na cabeça do gato e o peixe / gira e pára no sorriso/ da mulher da luz. Dentro da casa, / o movimento obscuro destas coisas que não encontram / palavras”. O “tocar” é também a possibilidade do sujeito se tornar concreto: “Eternamente a mulher da mão passa a mão / pelo gato abstracto,/ e a casa e o homem que eu vou ser / são minuto a minuto mais concretos”. A concretude do “tocar” é levada às últimas conseqüências quando a mão se torna um corpo autônomo que busca independência em relação ao corpo como unidade, tal como se lê no texto abaixo:

Quero falar de uma só mão: que aprendeu a ser imóvel no meio das ervas secas, em terrenos baldios. Estamos na segunda metade do século XX. As ervas morrem e ressuscitam, mas aqui estão escritas como secas, em volta dessa mão que se ganhou a si mesma alcançando a sabedoria da imobilidade. A mão pensa. Acontece que nunca ninguém a encontrou nem ela procurou atingir, pelas algibeiras, o coração das pessoas. Mão esta diferente, indiferente. Começa a pensar, primeiro lenta, e depois com mais força e velocidade (HELDER, 2013a, p. 50).

Em *Photomaton e Vox*, há três textos que encenam a concretude do “tocar” a partir da conquista da autonomia da mão em relação ao corpo. Os textos, “(mão)”, citado acima, “(outra)” e “(mão negra)” são a encenação de que a mão possui o poder de nascer, morrer e ressuscitar. Porém, tal ciclo é incessante e múltiplo. Inicialmente ocorre de maneira lenta, mas com o tempo ganha força e velocidade ao ponto que a dá à mão a capacidade de expandir-se e de conseguir caminhar “sobre [seus] cinco dedos argutos” e ter a aptidão de criar “relações novas entre as

presenças do mundo” (HELDER, 2013a, p. 50) e de pensar, sendo, ao mesmo tempo, diferente e indiferente. Contudo, logo após essa primeira mão surge

Outra mão [que] começou a multiplicar-se. Grande mão pesada e grave, morosa, deixando pelos cantos as suas ninhadas. E as crias desenvolviam-se depressa, entravam numa puberdade ofegante e, erguidas na luz que a adolescência dimana do seu próprio tormento e glória, tinham elas por sua vez novas ninhadas. Como tudo se passava nos arrabaldes, e as pessoas costumam recuar os olhos diante da fosforescência juvenil, e também porque nunca se viram multiplicações de mãos independentes, a cidade ficou em pouco tempo cercada por milhares de mãos (HELDER, 2013a, p. 51).

A “(outra)” mão, assim como sua descendência, é diferente da primeira mão imóvel que se afundou “pela terra dentro, sem se mover, só pela tensão do seu pensamento ininterrupto e firme – como para morrer, ou investir-se então de um estilo jamais manifesto” (HELDER, 2013a, p. 51). Ela é brutal e violenta na iminência de não deixar “impressões digitais nos pescoços” de suas vítimas: “Noctâmbulos, bêbados, velhos afastados do ruído central, mulheres que voltavam tarde das fábricas [que] apareciam estrangulados nos fins das ruas do subúrbio, na última paragem dos autocarros” (HELDER, 2013a, p. 52). Além disso, a “(outra)” mão nega a sua relação de submissão com o corpo, no que seria um ato de rebeldia e revolução configurado no assassinato de um desconhecido, pelo estrangulamento, que tenta encontrar o “dono” dela.

Manhã cedo, um operário, viu no metropolitano uma longa mão em cima de um banco. Pegou-lhe logo, virando-se para as pessoas: quem se esqueceu aqui desta mão? Mas ela escapou-se-lhe da ponta dos dedos e saltou-lhe ao pescoço. Estrangulou-o ali mesmo. Na paragem seguinte, diante da suspensão de todos, a mão apeou-se e desapareceu (HELDER, 2013a, p. 52).

Após esse acontecimento, as outras mãos começam a se espalhar pela cidade e a tomar lugar dentro da sociedade. Elas se fazem presentes em todos os lugares, até mesmo dentro dos quartos dos amantes, que “tinham medo de ir para cama [pois às] vezes, apareciam mãos viciosas que se inseriam ou ficavam a olhar a um canto do quarto. Brilhavam na escuridão” (HELDER, 2013a, p. 52). Desse modo, a presença é a expansão concreta delas no espaço. A expansão das “outras” mãos implica na transformação delas em sujeitos.

Mãos penduravam-se nos candeeiros de iluminação pública, metiam-se nas algibeiras dos sobretudos, intervinham com saltos intempestivos nas conferências, subiam aos palcos dos teatros. [...] Um dia publicou-se na cidade um novo jornal. Chamava-se A MÃO. Era dirigido, impresso, distribuído por essas mãos sem gente. Os temas dos artigos e notícias eram tratados de um ponto de vista manual, e continham descrições de crimes horrendos e ameaças de morte. O que não podem fazer mãos quando libertas de corpo? Até voar, supõe-se. E supõe-se bem, porque numa tarde alta de maio passou sobre a população uma revoada de mãos. Alguém disparou um tiro de revólver e, realmente, caiu-lhe aos pés uma grande mão esfacelada ainda palpitando: quer dizer: palpitando do seu voo cortado e da morte muito próxima. Nesse mesmo dia as mãos declararam guerra aos homens. O extermínio foi fulgurante. Numa única semana morreu toda a gente da cidade. Que é agora habitada apenas por mãos, cujo estilo de vida não pode ser considerado em relação com o estilo das pessoas. Compreende-se uma vida inteiramente manual? Um pensamento manual? Os homens morreram sem preencher nada. Quem escreve este texto é uma das recentes habitantes da cidade, uma das triunfadoras dos homens. Eu, esta mão (HELDER, 2013a, p. 52-53).

As “mãos”, logo após conseguirem sua liberdade e autonomia em relação ao corpo, tornam-se capazes de falar por si mesmas a ponto de serem aptas a fazer poesia:

Esta mão que escreve a ardente melancolia  
da idade  
é a mesma que se move entre as nascentes da cabeça,  
que à imagem do mundo aberta de têmpora  
a têmpora  
ateia a sumptuosidade do coração.  
[...]  
Nesta mão que escreve afunda-se  
a lua, e de alto a baixo, em tuas grutas  
obscuras, a lua  
tece as ramas de um sangue mais salgado  
e profundo.  
(HELDER, 2014, p. 334).

Isso mostra que a “mão” é uma das principais imagens poéticas da obra de Herberto Helder, principalmente quando o poeta fala do processo de criação poética, pois é com ela, ou melhor, com elas que ele arruma uma a uma as coisas do mundo:

As palavras encostadas ao papel. E o barro  
suspira. O peso dessa  
vida insondável: vinho,  
azeite, mel – o caos que transforma em número.

A imagem multiplica a consciência.  
 A jóia sazoadada contra a morte.  
 Uma a uma, as coisas do mundo, as noites desarrumadas,  
 as mãos que as arrumam  
 entre chama e sono, as bilhas uma a uma do tesouro,  
 uma a uma  
 as palavras contra o papel profundo que suspira  
 – bilhas profundas na casa mais profunda  
 ainda.  
 (HELDER, 2014, p. 429-430).

No referido poema, vemos o poder que as mãos possuem de arrumar “as coisas do mundo, as noites desarrumadas” e assim serem capazes de transformar o caos em número e colocarem “as palavras contra o papel profundo que suspira”, ou seja, são elas que criam o poema, dando assim vazão à poesia. O que nos mostra que, na poesia de Herberto Helder, as “mãos” são criadoras do poema e organizadoras das coisas do mundo, porém é quando atingem esse estado que elas se transformam em imagens:

– toda a minha mão se assusta,  
 transmuda,  
 se torna transparente e viva, por essa força que a traga  
 até dentro,  
 onde o sangue mulheril queimado  
 e arrasta pelos rins e aloja, brilhando  
 como um coração,  
 na garganta  
 (HELDER, 2014, p. 337).

As “mãos” são a encenação da natureza plural das imagens que demonstram a “consciência vária” (HELDER, 2014, p. 423) tanto da poesia quanto da imagem. A importância das “mãos” na poesia de Herberto Helder está ligada à noção de que é por meio delas e dos “seus cinco dedos argutos”, que “tocam” tudo e todos, que o poema e suas imagens será criado. Isso pode ser vislumbrado no fragmento do texto “4” de *Última ciência*:

O dia abre a cauda de água, o copo  
 vibra com tanta força,  
 as unhas fulguram sobre a toalha.  
 Cada palavra pensa cada coisa.  
 Entre imagens de ouro e vento a constelação arterial dos objectos  
 do mundo alarga os braços furiosamente  
 de abismo a abismo  
 A mão convulsa manobra a vida máxima.  
 E então sou devorado pelos nomes

selvagens.  
(HELDER, 2014, p. 426-427).

As “mãos” donas de si, que aparecem nos textos de *Photomaton e Vox*, são a encenação da capacidade da poesia de encenar e apresentar a si mesma. Encenação e apresentação estas que tornam a poesia “mais fundamental do que a realidade” (HELDER, 2014, p. 54), pois a realidade é “suscitada ardentemente pela palavra [que] passa a viver sobre a rede de nossos sentidos: respira encostada aos pulmões, lateja no sangue, crava-se na cabeça como uma coroa negra” (HELDER, 2014, p. 55). O que nos mostra que é na escrita poética que a realidade irá se realizar.

Além disso, a encenação e a apresentação que a poesia faz de si mesma faz com que a palavra torne:

propício [o] universo de pedras redondas, águas, madeiras, bichos trémulos, pessoas que nos contemplam de repente. Somos agora a paisagem para esta paisagem. A obra do nosso primeiro impulso olha para nós. Somos o imaginário do imaginário. Tens medo? – pergunta-nos a palavra MEDO. Tens medo? – pergunta-nos o Mundo, sensível, visível forma dessa palavra (HELDER, 2014, p. 55).

Este fragmento do texto herbertiano exemplifica a “atitude herdada de Baudelaire [que] aponta para a literatura como uma discussão sobre literatura, e para o poema como crítica do próprio poema” (LEAL, 2008, p. 12), o que configura uma das principais características da poesia herbertiana que é o processo da escrita poética, tanto em prosa como em verso, como crítica de poesia e do fazer poético. Com a leitura de *Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes* (2008), tese de Izabela Leal, é admissível dizer que esta característica da poesia de Herberto Helder, aliada ao fato de que ele ocupou “um lugar de silêncio em relação ao trabalho de escrita, avesso às entrevistas” (LEAL, 2008, p. 12), sendo a sua auto entrevista à revista *Inimigo Rumor* a única prova de sua personalidade, é a possibilidade de a obra falar de si e por si, bem como a sua abertura a novas leituras.

O poeta português escreveu muito, mas escreveu poemas, alguma prosa – sempre poética, é claro – e textos que não cabem em um gênero específico, visto serem uma mistura de poesia, prosa e



ensaio. Pouquíssimas entrevistas, um ou outro prefácio, uma carta, e eis tudo. O que significa esse silêncio? Significa, talvez, que a obra fale por si e que é em seu interior que a dimensão crítica deva ser buscada. Significa, também, que a falta de diretrizes exteriores à obra faz com que se abra o campo das possibilidades de leitura; efeito que não decorre apenas da falta de comentários críticos e teóricos tecidos pelo autor, mas também da estrutura de sua poética, que nos reenvia sem cessar a corredores sem saída, a paradoxos, labirintos de escrita (LEAL, 2008, p. 12).

A relação entre crítica e poesia nos poemas de Herberto Helder torna-o, além de poeta, também um crítico, pois ele, em seus textos, investiga novas formas poéticas e valores estéticos. Disto, compreende-se que é da relação da poesia com as outras artes que a relação entre poesia e crítica manifesta-se, uma vez que as questões da representação, do olhar, da imagem e do toque serão colocadas em discussão, mostrando que “o poema é um ponto de vista” – alusão ao texto de *Photomaton e Vox*, “(a paisagem é um ponto de vista)” – em que “a cada um compete a sua experiência [...] [e] cada qual faz a antologia do mundo e do espírito onde cabe” (HELDER, 2014, p. 60).

Nesse sentido, discutir a poesia herbertiana significa repensar as transformações do papel da crítica na poesia contemporânea, no que seria o desvelar de um amplo conhecimento sobre o poético, não apenas feito pelo crítico, mas também pelo poeta. A leitura da obra poética de Herberto Helder não seria possível sem o estabelecimento da relação poesia e crítica, pois, segundo Graça Videira Lopes, em “A poesia ao espelho” (2015), “falar de poesia, hoje, não é, pois, tarefa exclusiva da crítica, entendida como espaço autônomo e distinto. Pelo contrário: crítica e poesia mantêm neste início do século XXI relações tão estreitas como ambíguas [...]” (LOPES, 2015, p. 210). Para a autora – e também para nós – a obra poética de Herberto Helder é um paradigma “da fluidez ou da porosidade de fronteiras entre Poesia e Crítica” (LOPES, 2015, p. 212), uma vez que sua poesia comporta sua própria crítica. Muitos textos ou poemas de Herberto Helder, tais como “(bebedor noctuno)” e “(antropofagias)”, de *Photomaton e Vox*, “Vida e obra de um poeta” e “Teoria das cores”, de *Os passos em volta* – principalmente em sua edição de 1964 quando serve de introdução à *Revista Poesia Experimental: 1ª caderno antológico*, que estampando a primeira página ao lado de citações selecionadas de

vários poetas, ganha um sentido de manifesto da vanguarda portuguesa – são quase verdadeiros ensaios sobre o fazer poético.

Esses “Ensaio” assinalam que a poesia de Herberto Helder tem como base de invenção e criação a transmutação das coisas do mundo em imagens altamente poéticas, sendo que esta transmutação não possui um caráter estático, mas sim um caráter movente, cuja principal qualidade é a encenação da velocidade incessante do desdobramento das coisas do mundo, onde o leitor é instigado “a se embrenhar em um universo desnorteante de palavras que estabelecem conexões intrigantes e inesperadas” (PITERI, 2009, p. 395).

Com isso, podemos ver que a relação entre poesia e crítica na obra poética de Herberto Helder é uma forma de expansão dos limites do poético, uma abertura para novas relações, no que seria a proposta de uma leitura e de uma escrita poética crítica-criativa, capaz também de proporcionar e estabelecer novas relações da poesia com o mundo, tais como a relação da poesia com as outras artes, no que seria a proposta de criação e invenção de novos modos de dizer e fazer poesia. Assim, a poesia, em sua relação com o cinema, ganharia movimento e velocidade; com a fotografia, iluminação; com a escultura, forma; e com o teatro, performance. Porém, a relação entre artes tem uma história muito antiga que remonta ao famoso símile horaciano *Ut pictura poesis*, colocando em relação pintura e poesia, e que teve inúmeros desdobramentos na crítica e na história da arte. Nesse caso, é necessário que façamos um pequeno panorama histórico-crítico das primeiras compreensões sobre o *Ut pictura poesis* desde a idade clássica até a contemporaneidade para compreendermos as mudanças críticas em torno da relação interartes.

#### 4 SOBRE A RELAÇÃO INTERARTES COMO DESCONSTRUÇÃO DOS LIMITES ENTRE AS ARTES

Em “O paralelo das artes”, introdução do livro *A pintura: textos essenciais – volume 7: O paralelo entre as artes* (2005), Jacqueline Lichtenstein considera a tradição *Ut pictura poesis*, especialmente no século XVIII, como a demonstração de que poesia e pintura “são efetivamente irmãs unidas por múltiplas relações” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13), mas que “[conforme o caso] são também rivais” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13). A tal ponto que surge a necessidade de se estabelecer uma hierarquia entre elas, cujo principal interesse era discutir, ou melhor, definir a “superioridade da linguagem ou da imagem” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 14), baseada num ideal de representação oriundo dos modelos vigentes na época Clássica. Para exemplificar isso, tomemos como exemplos os textos de Eugène Delacroix, o advogado da pintura, “Diário (1822, 1853, 1854)”, e de Jean-Baptiste Du Bos, “Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura”, que compõem a coletânea de textos críticos de Lichtenstein (2015).

A preferência de Delacroix pela pintura nos mostra, tal como Lichtenstein (2005) considera, o desejo de estabelecer uma hierarquia entre as artes, em que a pintura estaria acima, não apenas da poesia, como também das demais artes, no que seria a sua consagração como a maior fonte de saber e de conhecimento. Apesar de Delacroix dizer que “em arte, o êxito não consiste em abreviar, mas em ampliar, sempre que possível” (DELACROIX apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 98), notamos que essa possibilidade de “ampliar” só é destinada à pintura, pois ela é “uma arte sublime [...] se a compararmos àquela em que o pensamento só atinge o espírito com o auxílio de letras dispostas numa ordem adequada” (DELACROIX, apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 97).

Em contrapartida, no texto “Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura” (2005), presente na mesma coletânea de Lichtenstein, Jean-Baptiste Du Bos compara poesia dramática e pintura, considerando que ambas as artes possuem o mesmo valor: “O que não significa de modo algum que participem de uma mesma definição e nem mesmo que se assemelhem. Muito pelo contrário. Elas têm o mesmo valor porque produzem os mesmos efeitos, embora sejam fundamentalmente diferentes” (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 60). Por

consequente, a originalidade do pensamento de Du Bos é a sua “recusa em instaurar uma hierarquia a partir [das diferenças]” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 61) existentes entre as duas artes, tal como é feito por Delacroix. Du Bos defende que cada arte possui sua especificidade, ou seja, seu próprio modo de produzir o efeito e criar o artifício. Como forma de contrapor o pensamento de Du Bos ao de Delacroix, tomemos a seguinte observação:

Um poeta pode dizer coisas que um pintor seria incapaz de nos fazer entender. Um poeta pode exprimir várias de nossas ideias e sentimentos tal como um pintor não conseguiria mostrar, pois nem as ideias nem os sentimentos se fazem acompanhar por um movimento específico, especialmente evidente em nossa atitude ou particularmente caracterizado em nosso rosto (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 61).

Por isso, o autor defende que “Existem temas especialmente apropriados para a poesia e outros especialmente apropriados para a pintura” (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 61.). O pintor é capaz de expressar as “paixões da alma” por meio das “paixões do corpo”, porém é incapaz de expressar os “pensamentos singulares” de cada indivíduo, tal como o poeta. É como diz o autor:

um pintor pode perfeitamente mostrar que um homem é movido por uma certa paixão mesmo quando não o pinta na ação, pois não há paixão da alma que não seja simultaneamente uma paixão do corpo. Mas é muito raro que um pintor consiga expressar, com clareza o bastante para ser entendido, os pensamentos singulares que a cólera provoca segundo o caráter próprio de cada pessoa e as circunstâncias em que esta se encontra, ou as palavras sublimes a que ela induz o personagem que fala (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 62).

Um exemplo disso, que é usado por Du Bos, é o quadro *A morte de Germânico* de Poussin:

Poussin, por exemplo, no quadro *A morte de Germânico*, pôde expressar todos os tipos de sofrimento que a família e os amigos sentiram quando esse príncipe morreu envenenado em seus braços, mas não lhe foi possível mostrar os seus últimos pensamentos, tão apropriados para nos comover. Um poeta o poderia fazer; poderia fazê-lo dizer: “Eu teria o direito de lamentar uma morte tão prematura quanto a minha se ela viesse pela culpa da natureza; mas morro envenenado; vingai, pois, minha morte e não vos envergonheis de obtê-la, ainda que pela delação: a compaixão do público ficará do lado de tais acusadores”. Um pintor não poderia expressar a maior

parte desses sentimentos: ele poderia apenas, a cada quadro, pintar um dentre os sentimentos que lhe são possíveis exprimir. Poderia, para sugerir a suspeita de Germânico de que Tibério fora o mandante do crime, fazer Germânico indicar a sua mulher Agripina uma estátua de Tibério, com o gesto e a expressão apropriados para caracterizar tal sentimento. Mas seria preciso que em seu quadro tudo estivesse voltado para a expressão desse sentimento. (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 62-63).

Ademais, Du Bos mostra também que o êxito da arte em ampliar os sentidos, efeitos, enfim, os horizontes são recorrentes na poesia, pois a arte poética “descreve todos os incidentes notáveis da ação que trata e aquilo que ocorreu e lança frequentemente algo maravilhoso sobre uma coisa muito comum, que foi dita ou acontecerá em seguida” (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 63). Ao enumerar os diversos temas que ora são comuns ora não em poesia e pintura, o autor pretende sempre mostrar os pontos negativos e positivos do processo de produção da representação em cada arte, pois sua maior preocupação é mostrar que cada uma delas têm seus próprios meios de expressão e, como veremos mais adiante, de recepção. Por exemplo, a questão da afeição do público pelas personagens representadas nas duas artes. Segundo o autor, é “ainda incomparavelmente mais fácil para o poeta do que para o pintor, fazer com que nos afeiçoemos dos personagens, despertando nosso interesse por seu destino” (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 64). Porém, a poesia não consegue, tal qual a pintura, descrever o corpo das personagens, nesse caso, ela carece de “expressões apropriadas que nos instruem sobre a maioria das circunstâncias” (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 68).

Com isso, observamos que o símile horaciano, desde a sua primeira recepção, suscita diversas leituras que buscam compreender, dentro de noções críticas, históricas, sociais e filosóficas, o real sentido da famosa comparação *Ut pictura poesis*. Nesse sentido, como forma de entender o papel da comparação estabelecida por Horácio em sua “Arte Poética” no contexto da história da arte, nos valeremos da leitura do texto de Solange Ribeiro de Oliveira, “*Ut pictura poesis*: o fio de uma tradição” (1987), que afirma que o mais provável sentido da comparação horaciana é a de que cada gênero artístico, tal como propõe Du Bos, possui as suas próprias formas e técnicas de expressão e criação.

Atualmente, os estudos comparativos entre poesia e pintura apontam para os modos específicos de produção e expressão de cada gênero artístico, porém é importante termos em mente que a comparação entre poesia e pintura não deve ser pautada pelas semelhanças supostamente existentes entre ambas, mas, principalmente, pelas diferenças entre elas, pois só assim poderemos ter uma noção do grau de criação e de invenção inerente a cada uma.

A primeira interpretação que destacamos da leitura do referido texto acerca da tradição *Ut pictura poesis* trata da constatação da mudança crítica que a mesma sofreu no decorrer dos tempos. Ao invés da discussão a respeito das semelhanças entre as artes, bem como do estabelecimento de uma hierarquia entre elas, a nova crítica começa a destacar as especificidades que cada arte possui. Este será um dos enfoques de Solange Oliveira quando aborda a inovação crítica de Gotthold Ephraim Lessing para a história da arte, pois, segundo ela, a grande contribuição do crítico alemão é a sua insistência “nas diferenças, mais que nas semelhanças, entre as artes” (OLIVEIRA, 1987, p. 139). Tais diferenças, quando percebidas, eram desconsideradas, pois elas contradiziam o ideal de representação, baseado na semelhança e igualdade entre o objeto representado e sua representação. As diferenças não eram consideradas como aspectos específicos de cada arte pelos críticos da tradição *Ut pictura poesis*, pois, por causa da ânsia em buscar semelhanças entre poesia e pintura “muitos críticos de arte mais modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir desta concordância” (LESSING apud LICHTENSTEIN, 2005, 84).

Para Oliveira (1987), é possível observar que as comparações entre literatura e demais artes foram retomadas no decorrer dos séculos posteriores com o desenvolvimento e a constante atualização da discussão em torno do *Ut pictura poesis*. Para enfatizar isso, a autora faz um panorama dos principais momentos de recepção crítica e artística do símile horaciano que são: a visão clássica, a moderna e a contemporânea, pois segundo ela:

O poeta latino mal poderia prever o destino das palavras *ut pictura poesis*, que usara em sua inocente aproximação da poesia com a pintura. Retomada nos séculos posteriores, a frase passou a designar toda uma abordagem crítica que relaciona a literatura e artes plásticas, ou, por extensão, literatura e música, ou, ainda, nos nossos dias, literatura e cinema. (OLIVEIRA, 1987, p. 130-131).

A colocação da autora é bastante pertinente, uma vez que mostra que as posteriores comparações entre literatura e outras artes, bem como outras mídias, demonstram a evolução crítica acerca do *Ut pictura poesis*, nos estudos da história da arte e nos estudos literários. Nesse sentido, o texto de Oliveira (1987) destaca que na crítica literária contemporânea:

Já não se trata mais de estabelecer paralelos entre quadros e textos [mas sim tentar] estabelecer a função, dentro do romance [ou da poesia], de "obras de arte", constituídas, não por cores e formas, mas pelo próprio texto, sem que, por isso, deixem de ser indispensáveis à análise dados derivados das artes plásticas (OLIVEIRA, 1987, p. 138).

Nesse sentido, é com vistas a “estabelecer a função (...) de ‘obras de arte’, constituídas, não por cores e formas, mas pelo próprio texto” – função, aqui entendida como procedimento artístico de criação e produção de novas formas de fazer e falar sobre arte a partir da relação de uma determinada arte com outra – que este capítulo tem como objetivo discutir a relação – sempre atual e norteadora de novos debates – interartes na obra poética de Herberto Helder.

\*\*\*

É importante destacar que a discussão em torno da relação interartes na obra poética de Herberto Helder é a demonstração da existência de um caráter sempre renovável em seus textos, uma vez que a cada nova leitura, eles revelam novos questionamentos. A existência de uma “característica renovável” na obra poética de Herberto Helder permite que seus textos sejam incluídos “dentro do que se chamaria uma recriação perpétua (*perpetuum mobile*)” (JÚDICE, 2009, p. 158), que recuperaria “o projeto barroco que nasce da glosa e da variação, repetidos até a exaustão” (JÚDICE, 2009, p. 158). Sendo o maior exemplo disso, o livro *A máquina lírica* (1964). O que nos faz ver que a obra poética herbertiana se vale do diálogo com outras artes para construir e produzir sentidos, no que seria a proposta de uma nova escrita poética.

Com isso, vemos que a relação interartes, hoje, não é mais pautada no ideal clássico de representação, tal como vimos nos textos de Delacroix e Du Bos, presentes no livro de Lichtenstein (2005), onde é possível ver no texto literário a

encenação de um quadro tal como o conhecemos com suas formas e cores ou de um texto num quadro. Atualmente, a relação interartes se encontra intimamente ligada à noção de produção e criação de novos sentidos e novas formas artísticas, que sejam capazes de questionar tanto o real quanto a própria arte. No caso de Herberto Helder, esse questionamento surge no instante em que ele deseja dar à poesia um caráter dinâmico e móvel “que nasce da fusão da matéria verbal com o lado físico do sentido das palavras” (JÚDICE, 2015, p. 29), pois toda palavra na poesia herbertiana evoca uma dimensão física ou sua mera aparência.

A relação da poesia de Herberto Helder com outra arte nos faz ver que suas imagens não são apenas de invocação de “nomes concretos” (MAFFEI, 2010, p. 66), mas também de “nomes abstratos” (MAFFEI, 2010, p. 66), bem como de “aspectos sensíveis” (MAFFEI, 2010, p. 66) que remetem às coisas, seres e objetos do mundo. Maffei (2009) discute a relação que as imagens poéticas da poesia herbertiana possuem com outras artes, tais como a fotografia, objeto de análise de seu estudo, sempre considerando que elas são “imagens vivas e em expansão, em absoluto movimento” (MAFFEI, 2010, p. 67), bem como são pontos de iluminação e revelação que podem ser pensados como de fixação que não imobilizam, ao contrário, movimentam e desestabilizam.

Nesse sentido, podemos dizer que em Herberto Helder a relação interartística é, na verdade, uma forma de invenção, renovação e atualização da linguagem poética. O que vai ao encontro de seu projeto poético de criação de uma “linguagem poética própria”: “Diante da tarefa impossível que é a poesia, cada autor traça uma estratégia própria para lidar com os impasses, modulando os antigos problemas e procurando soluções de acordo com a sua voz, com o seu canto” (LEAL, 2011, p. 173). Herberto Helder, ao propor a relação da sua poesia com outra arte, busca soluções aos impasses e obstáculos que a mesma lhe apresenta, além de mostrar como a poesia pode expandir os seus horizontes, buscando em outros meios artísticos novas formas de fazer e dizer.

Um exemplo disso é o famoso conto “Teoria das Cores” de *Os passos em volta* (2013b), que coloca em uma relação, completamente diferente da tradicional baseada no *Ut pictura poesis*, poesia e pintura, onde a figura do pintor, em uma clara alusão ao poeta, conseguiu superar os “obstáculos” da representação e da



fidelidade, compreendendo que o mundo e suas estruturas são movidos e regidos pela “lei da metamorfose”:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor - sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro, através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (HELDER, 2013b, p. 21-22).

Vera Lins, em “Fragmentos sobre poesia e pintura” (2001), nos apresenta algumas considerações acerca do trabalho artístico desenvolvido tanto na pintura quanto na poesia, assim como seus respectivos papéis na modernidade, sendo que o que aproxima ambas as artes é o desejo de captar “a textura imaginária do real” (LINS, 2001, p. 24). Segundo Lins, esse desejo de captação está ligado ao questionamento de como representar o irrepresentável, o absoluto, pois é isso que marca a arte moderna: “a afirmação da categoria do irrepresentável e a tentativa de apresentá-lo pela imagem, no sublime, no grotesco ou na arte abstrata” (LINS, 2001, p. 25). O questionamento do real pode ser visto no referido conto de Herberto Helder citado acima: como representar o irrepresentável, que, no caso, é a metamorfose, sendo que o pintor até então nem sabia da sua existência e desejava a fidelidade da representação? A resposta de Herberto Helder é simplesmente pintar o peixe segundo sua vontade, abrindo mão, totalmente, de uma (im)possível representação do real.

Herberto Helder dirá que o grande prestígio da poesia é “apanhar as coisas na sua fortuita distração” (HELDER, 2014, p. 623), não havendo assim o intuito da representação fiel do real, mas sim o de mostrar aquilo que é impossível de ser

representado, aquilo que está fora do olhar comum e, assim, tornar possível o fazer poético: “E apanho aqui este símbolo: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. É quase tudo quanto há para dizer no plano prático da poesia” (HELDER, 2014, p. 624). Com isso, compreende-se que a descoberta do pintor/poeta, por meio da observação da metamorfose do peixe, ocorre a partir do entendimento de que a arte é a expectativa de criação de um mundo possível, que só é produzido pelo conhecimento de que a metamorfose é um acontecimento incessante que ocorre no mundo visível e invisível, expresso pela obra artística, literária ou figurada. Herberto Helder, tendo tal conhecimento, é capaz de dizer que a metamorfose é “uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação” (HELDER, 2013, p. 22).

A perspectiva poética de Herberto Helder é a desconstrução do ideal de representação, característico do Classicismo – onde a perfeição e fidelidade eram obrigatórias – em prol de uma ideia de encenação e de apresentação, típica do período barroco –, onde o olhar, na sua acepção estética e filosófica, é o que move as criações artísticas. É o que podemos compreender com a leitura das obras de Heinrich Wölfflin, *Renascimento e Barroco* e *Conceitos fundamentais da história da arte* – respectivamente publicadas nos anos de 1888 e 1915. Essas obras são consideradas por Didi-Huberman (2015) como modelos de uma nova abordagem histórica sobre a arte, por mostrarem a mudança de perspectiva artística que ocorreu na transição da arte renascentista para a arte barroca a partir de uma abordagem que analisava prioritariamente as imagens nas obras de arte de cada período. Contudo, para compreendermos de que maneira essa mudança de perspectiva ocorre e em que sentido as obras de Wölfflin são uma nova abordagem histórica sobre a arte é necessário compreendermos como formas do passado permanecem no novo, instaurando novos modos de criar, dizer e produzir.

\*\*\*

Georges Didi-Huberman, em “A história da arte como disciplina anacrônica”, introdução do livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, se propõe a revisar e questionar os sistemas e padrões da disciplina “História da arte”, mostrando seus equívocos e acertos, a partir da revisão do conceito de “anacronia”,

cuja rejeição, para ele, é decorrente de uma dependência “cada vez [maior] de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19). Com isso, podemos considerar que a recusa do anacronismo se caracteriza por uma perspectiva que aposta na “concordância dos tempos, uma busca de consonância eucrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19), que Didi-Huberman prova “quase” não existir, ao contrário do anacronismo, que “atravessa todas as contemporaneidades” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Nesse sentido, segundo Didi-Huberman (2015, p. 22):

Mais vale reconhecer como valiosa a necessidade do anacronismo: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – das quais tentamos fazer história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens [históricas].

O anacronismo é essencial para que possamos compreender, no caso da relação interartes, como formas artísticas do passado permaneceram nas formas artísticas do presente, bem como saber o que uma arte foi capaz de assimilar da outra. Além disso, ele nos mostra como as formas artísticas do passado são reformuladas de acordo com as necessidades (estéticas, artísticas, políticas e sociais) do período histórico em que ressurgem, demonstrando, dessa forma, que nenhuma arte, por mais distinta que seja, pode ser repetida, mas sim reformulada para que possa encenar novas formas estéticas e artísticas. É por isso que obras que conseguem fazer a reformulação e remodelação de um ou diversos tempos históricos são consideradas:

uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de “estilo” ou de “época” revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que chamarei “historiador fóbico do tempo”). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar dos diferenciais de tempo, operando em cada imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

Questionar a plasticidade de uma determinada obra, tomando-a como exemplo de “uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando

anacronismos” é questionar a própria história: Como essa aproximação foi possível? De que maneira foi feita? O anacronismo, nesse sentido, ao invés da eucronia, pode ser concebido como um método de crítica e análise que traz à tona um novo modo de pensar a história da arte, pois ele é a evidência de como as formas estéticas são “instrumentos maleáveis, instrumentos de cera dúctil, que, em cada mão sobre cada material a instrumentalizar, tomam uma forma, uma significação e um valor de uso diferente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). Assim sendo, determinadas obras só podem ser compreendidas por meio do jogo entre o antigo e o novo, promovido pelo anacronismo. Tal premissa não se direciona apenas às obras modernas, mas também às obras do passado, tais como a obra de Fra Angelico, “Anunciação”, do século XV, analisada por Didi-Huberman (2015), que é o exemplo de que as obras do passado também podem ser anacrônicas, pois em sua estrutura são encontradas formas estéticas oriundas de “três tempos heterogêneos, logo anacrônicos uns aos outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22), como se lê a seguir:

A moldura em trompe-l'oeil [que] diz respeito a um mimetismo “moderno” e a uma noção de perspectiva, que se pode qualificar, grosso modo, de albertiniana: “eucrônico”, portanto, a esse século 15 florentino do primeiro Renascimento. Mas a função rememorativa da cor supõe, por outro lado, uma noção de figura, cuja fonte o pintor buscava nos escritos dominicanos dos séculos 13 e 14: artes da memória, “somas de similitudes” ou exegeses da Escritura bíblica (nesse sentido, podemos qualificar Fra Angelico de pintor “fora de moda”, qualificação que, língua corrente, é dada como equivalente de “anacrônico”). Enfim, a dissimilitude, a dessemelhança da obra nesse pano de pintura remonta há mais tempo ainda: ela constitui a interpretação específica de toda uma tradição textual cuidadosamente recolhida na biblioteca de São Marcos (Dênis, o Areopagita comentado por Alberto, o Grande, ou São Tomás de Aquino), assim como de uma velha tradição figural chegada à Itália vinda de Bizâncio (uso litúrgico das pedras semipreciosas ou multicores) via arte gótica ou o próprio Giotto (falsos mármorees da capela Scrovegni). Tudo isso destinado a um outro paradoxo do tempo: saber, a repetição litúrgica – propagação e difração temporais – do momento originário e capital de toda essa economia, o momento mítico da Encarnação (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 22).

Isso confirma que “o anacronismo é necessário [...] fecundo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25), principalmente diante de um “passado [que] se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Nesse sentido, o anacronismo não é um “horrrível pecado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28) cometido por aqueles que investigam,

estudam e questionam a história por um viés não tradicional, cronológico, eucrônico, historicista. O anacronismo deve “ser pensado como um momento, com uma pulsação rítmica do método, fosse ele um momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28). Um exemplo disso, do ponto de vista teórico-crítico, são as obras de Heinrich Wölfflin, consideradas, por Didi-Huberman, como modelos de uma nova abordagem histórica sobre a arte.

As obras de Wölfflin, *Renascença e Barroco* e *Conceitos fundamentais da história da arte*, são vistas como altamente inovadoras em relação aos padrões históricos tradicionais por postularem uma metodologia em que apenas as imagens históricas são analisadas – metodologia esta criticada por Arnold Hauser em *História social da arte e da literatura* (1982) por não possuir um caráter sociológico – como forma de mostrar a transformação de uma arte para outra. Segundo Didi-Huberman (2015), as obras de Wölfflin, junto às de Aby Warburg e Alois Riegl, forneceram “à história um modelo de rigor analítico tanto quanto de invenção conceitual” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 32). A “invenção conceitual” empreendida por Wölfflin pode ser entendida pela seguinte afirmação de Hansen acerca dos estudos sobre o barroco: “O ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada positivamente, em 1888, na obra admirável de Wölfflin” (HANSEN, 2012, p. 132).

Wölfflin se torna um nome importante para a história da arte, pois foi o primeiro autor que denominou as artes do século XVII e do início do XVIII de barrocas e propôs um paralelo entre elas e as artes anteriores. Além disso, com a leitura de “A voz do silêncio, o grito barroco de subversão” (2003), de Mônica Figueiredo, vemos que é “somente por volta de 1888 que o conceito de Barroco sofre a sua primeira reavaliação através dos estudos de Heinrich Wölfflin, que procuravam livrar a estética barroca do estigma de degeneração da arte renascentista” (FIGUEIREDO, 2003, p. 35). Nesse caso, podemos ver que os estudos de Wölfflin, de alguma forma, empreenderam nos finais do século XIX e início do século XX, a perspectiva do anacronismo que é defendida por Didi-Huberman (2015) como metodologia de análise e pesquisa da história da arte. Sendo assim, vemos que o anacronismo é um método de abertura do saber

histórico, mesmo correndo o risco de “nos fazer cair num delírio de interpretações subjetivas [pois] ele revela imediatamente nossa manipulação, nosso tato do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 38); contudo, tais riscos são necessários “à própria atividade do historiador, isto é, à própria descoberta e à constituição dos objetos de seu saber” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 38).

As propostas de Didi-Huberman (2015) sobre o anacronismo são bastante pertinentes à discussão sobre a permanência das formas barrocas no presente, principalmente quando nos debruçarmos sobre a obra poética de Herberto Helder, que é um exemplo, a nosso ver, da relação anacrônica entre barroco e modernidade. Nesse sentido, as considerações aqui suscitadas não serão baseadas na listagem de características e aspectos do barroco e na conseguinte contraposição com as formas estéticas modernas, mas sim na demonstração de como se desenvolve e se processa o jogo entre o antigo e o novo na escrita herbertiana, no que seria a evidência da existência de uma “semelhança deslocada” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26) entre a poesia herbertiana e as artes barrocas. Tal “semelhança deslocada” poderá ser vista quando os “traços barrocos” em Herberto Helder forem considerados “sintomas” que carregam em si marcas da repetição e da diferença, ou seja, do antigo e do novo.

Tal consideração tem a ver com o sentido paradoxal que o anacronismo e, principalmente, a história carregam: “dizem que fazer história é não fazer anacronismo, mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 36). Um exemplo atual do anacronismo como metodologia de abordagem histórica para o estudo da história da arte são os trabalhos da autora, poetisa e artista plástica portuguesa Ana Hatherly, que discute no texto “Diante de uma desconhecida e fria azul piscina” (sem data), a revalorização e revisão crítica do barroco na modernidade a partir da análise de textos poéticos e visuais do século XVII e XVIII e suas relações com os textos poéticos e visuais da contemporaneidade. De início ela afirma que as potencialidades da arte barroca aplicadas à poesia contemporânea começaram a ocorrer

quando a partir da segunda metade do século XX as teorias dos críticos de arte que redescobriram a arte do Barroco começaram a

ser aplicadas às artes das palavras, sobretudo à poesia, estimulando a pesquisa que levou à descoberta do seu extraordinário poder criativo. [Com isso] abriu-se a grande porta para o que em breve se veio a chamar o período neo-barroco que teve as mais notáveis consequências em Portugal e no Brasil (HATHERLY, sem data, p. 128-129).

A redescoberta do barroco na modernidade só foi possível por meio de uma leitura “tão nova e tão revitalizada que fez com que ele definitivamente ressuscitasse” (HATHERLY, sem data, p. 128). Segundo a autora, a “ressurreição” do barroco nas formas poéticas contemporâneas fez com que ocorresse um repensar, uma reconsideração e conservação de suas formas primárias, não apenas na poesia, mas também nas instituições: universidades, bibliotecas, igrejas, etc... Contudo, a redescoberta do barroco pela modernidade só poderá ser feita a partir de uma perspectiva anacrônica cuja consequência primordial seria a “emergência de um novo objeto a ver e, para além disso, a constituição de um novo problema para a história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 27). Foi esta a perspectiva tomada e defendida por Ana Hatherly e seus contemporâneos que, assim como ela, compunham a vanguarda portuguesa da Poesia Experimental (PO.EX) dos anos 60. Movimento literário que tomou para si as formas artísticas e estéticas do barroco como instrumento de resistência frente ao regime ditatorial esmagador.

Nesse caso, lembrar a Poesia Experimental Portuguesa torna-se importante, uma vez que Herberto Helder fez parte da PO.EX, ainda que por pouco tempo, e, principalmente pelo fato de que o conto “Teoria das cores” foi o texto manifesto do movimento surgido em 1964, com a publicação da *Revista Poesia Experimental: 1º caderno antológico*. Como manifesto, “Teoria das cores” também promulga a lei da metamorfose como lei que rege o mundo das coisas e o da arte.

Além disso, é possível encontrar nas obras dos anos 60 de Herberto Helder tanto “traços barrocos” quanto “traços experimentais”, sendo exemplos disso o poema “Ascensão dos hipopótamos” e os livros *A máquina de emaranhar paisagens*, *Comunicação Acadêmica* e *A máquina lírica* que em suas escritas e organização textual expressam um grande gosto pelas formas geométricas, no caso de “Ascensão dos hipopótamos”, e pelo jogo de combinação entre palavras e imagens aleatórias e distintas.

DSHI POPOTAMOS HABITAMUMATREMAN  
 DACIPEISURANADSEICOMKESPIRAM  
 SABENDOSEQUE TODODRESPIRARELEV  
 ENADJADIBICHOSMUSICAISEMORNOD  
 UMACANDI DAMORTECONTUDOOSHIPOP  
 OTANOSIADOCALOSCOMAGUADUCAVA  
 LDSAMANTEJEMAGASDUJAINDACASAS  
 DEAGUACRE...  
 EPITAM...  
 ACAD...  
 POTAM...  
 MOPO...  
 CMELOR...  
 SBOTALD...  
 ASOCLAM...  
 RETASCHEIRANASCO...  
 ACABECASOBRETANTA...  
 TOLDEAVANCAMOBRE...  
 ASPORTIASCENTREASE...  
 NIMASCAENORMEVIDA...  
 DFOTANOSCCMCA...  
 ATREMANO...  
 ADALANTADITICIL...  
 URANA...  
 POPOTAMOS A S GEN V A  
 HIPOPOTAMOS



HERBERTO  
 HELDER

SALIM...  
 DURAM...  
 DEINS...  
 KARIO...  
 OSBATA...  
 MAVARIA...  
 TOMBRE...  
 POISLEND...  
 TRAESSE...  
 AZEN...  
 ECCLU...  
 TR...  
 MALL...  
 ESTEND...  
 TAEEMCI...  
 JULIMON...  
 SIACIDA...  
 DE TALMAN...  
 JOCEFE...  
 OPERA...  
 ILLE...  
 TODOS...  
 MALL...  
 MALL...

HERBERTO HELDER



AM...  
 NAD...  
 DIS...  
 MA...  
 TER...  
 TE...  
 PE...  
 AVA...  
 ALL...  
 AN...  
 AN...  
 PA...  
 PAS...  
 PAP...

HERBERTO  
 HELDER

HERBERTO  
 HELDER

HERBERTO  
 HELDER

OSCALOS...  
 EDJARR...  
 ALMAGRO...  
 PORTAM...  
 DE...  
 PEC...  
 UTATOP...  
 UMAYO...  
 RTOEG...  
 ECE...  
 EMOV...  
 BREAME...  
 ENTAL...  
 UMIVE...  
 UODE...  
 NEGROS...  
 TIOFR...  
 AATE...  
 GUBER...  
 MUSE...  
 LPI...  
 IMOS...  
 ATLOR...  
 RADE...  
 NEGROS...  
 TIOFR...  
 AATE...  
 GUBER...  
 MUSE...  
 LPI...  
 IMOS...  
 ATLOR...  
 RADE...

Poema "Ascensão dos hipopótamos". Fonte: *Poesia Experimental: 2º Caderno Antológico* (1966), edição digitalizada do Arquivo Digital da Poex/ CD-ROM da Poex.

A presença de Herberto Helder na vanguarda portuguesa, assim como a análise de algumas de suas obras daquele período foi discutida na dissertação de mestrado *Escritas que convergem: a ressonância poética entre Haroldo de Campos e Herberto Helder* (2015), de minha autoria. A retomada desta discussão neste



trabalho deve-se ao fato de acreditarmos que os “traços barrocos” na poesia herbertiana não se restringem apenas às obras daquele período, anos 60, mas sim que eles são uma constante nos poemas de Herberto Helder, pois eles podem ser encontrados tanto nas obras daquele período quanto nas mais recentes.

Essa constante pode ser vista a partir do momento em que observamos na poesia de Herberto Helder “um tratamento específico da linguagem; uma maneira sui generis de produzir metáforas; uma articulação não imediatamente descritiva; uma enunciação que denotava distanciamento do sujeito lírico” (MELO E CASTRO, 1993, p. 75 apud TEIXEIRA, 2009, p. 241), bem como “uma sensibilidade mais visual que conceitual” (MELO E CASTRO, 1993, p. 75 apud TEIXEIRA, 2009, p. 241). O que leva alguns autores a incluírem Herberto Helder no chamado neobarroco português, tal como propõe Cláudio Alexandre Barros Teixeira, em “Barroco e visualidade em Ana Hatherly” (2009), em relação aos poetas experimentais portugueses dos anos 60. É como diz Teixeira (2009, p. 241):

A revisão crítica do barroco português foi, portanto, um fenômeno simultâneo ao surgimento de uma poesia densa e hermética praticada por poetas da década de 1960, como Salette Tavares, Herberto Helder, Ana Hatherly, Luiza Neto Jorge, Ruy Belo e António Ramos Rosa, entre outros, que podemos alinhar numa vertente neobarroca da poesia portuguesa. Esses autores, embora tenham escrito e publicado seus poemas isoladamente (antes de constituírem grupos como a PO-EX e Poesia 61), apresentavam, já no final da década de 1950, uma afinidade de processos criativos (TEIXEIRA, 2009, p. 241).

Nesse sentido, consideramos a existência de traços barrocos na poesia de Herberto Helder, uma vez que os textos herbertianos são textos atualizadores de diversos procedimentos formais e estéticos do barroco, no que seria uma reformulação, ou melhor, uma projeção do barroco na modernidade que faz “cair as fronteiras do tempo entre as artes” (HATHERLY, sem data, p. 131).

A leitura dos livros *Renascença e Barroco* e *Conceitos fundamentais da história da arte*, de Wölfflin, torna possível ver que os estudos acerca do barroco são bastante pertinentes à compreensão da relação entre as artes plásticas, visuais e literárias. Tal compreensão é o resultado da afirmação do autor de que todas as artes barrocas – pintura, escultura, arquitetura, música – possuem uma “base comum [muito] profunda” (WÖLFFLIN, 2012, p. 46), uma vez que elas têm os mesmos traços artísticos. Porém, o que diferenciará uma da outra é o modo

específico de cada uma produzir e realizar cada efeito e ação para atrair o público, o espectador. Consideração esta semelhante ao pensamento que ocorre no debate sobre poesia e pintura quando da análise do símile horaciano *Ut pictura poesis*. Dessa maneira, as observações e análises de Wölfflin nos ajudam a compreender o que seria uma poesia barroca, pois da mesma forma que na arquitetura, escultura, pintura, música, poderemos observar que características como o pictórico, o movimento, a desproporção, a relação entre o interior e o exterior, o aberto e o fechado, encontram-se também no texto poético.

Além disso, a originalidade do pensamento de Wölfflin, presente na introdução do livro de 1915, está na consideração de que o ideal de representação da natureza é algo problemático, uma vez que uma obra nunca pode ser uma representação fiel da natureza, pois a mesma pode ser vista de diversas maneiras por aqueles que a contemplam. É o que ele assevera quando da análise de uma obra do pintor Ludwig Richter:

em suas memórias, ludwig richter lembra uma passagem de sua juventude, quando certa vez, em tivoli, ele e mais três companheiros resolveram pintar um fragmento de paisagem, todos firmemente decididos a não se afastarem da natureza no menor detalhe que fosse. e embora o modelo tivesse sido o mesmo e cada um tivesse sido fiel ao que seus olhos viam, o resultado foram quatro telas completamente diferentes – tão diferentes quanto as personalidades dos quatro pintores. o narrador concluiu, então, que não havia uma maneira objetiva de se verem as coisas, e que formas e cores seriam sempre captadas de maneira diferente, dependendo do temperamento do artista (WÖLFFLIN, 2006, p. 1).

Antes da interpretação do referido fragmento, é importante destacar algo que chamou muito nossa atenção quando da leitura desse trecho do texto de Wölfflin: a evidência de uma possível semelhança com o conto “Teoria das cores” de Herberto Helder que, como vimos, conta a emblemática história de um pintor que, no ato de pintar fielmente um peixe vermelho, que está dentro do aquário, presencia a metamorfose do mesmo em um peixe negro. Essa possível semelhança entre Wölfflin e Herberto Helder surgiu quando da comparação dos respectivos trechos: Em Herberto Helder: “Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas

como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. / Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo”. Já em Wölfflin, depois de ver que o ato de pintar fielmente a natureza resultou em “quatro telas completamente diferentes [...], o narrador concluiu, então, que não havia uma maneira objetiva de se verem as coisas, e que formas e cores seriam sempre captadas de maneira diferente, dependendo do temperamento do artista”. Esta pequena comparação entre Herberto Helder e Wölfflin nos faz ver a mudança acerca da perspectiva em torno da criação artística.

Em Herberto Helder, o ideal de representação é desconstruído ante a visão da metamorfose do peixe pelo pintor, onde ambos, peixe e pintor, sofrem uma metamorfose tanto de ideal quanto de forma. Já em Wölfflin, a fidelidade de uma obra de arte está intrinsecamente ligada à subjetividade – ou temperamento – do artista. O ponto em comum entre ambas as perspectivas é a concepção de que o sentido de fidelidade não é objetivo nem universal, mas sim subjetivo, individual e dinâmico quando se trata de transpor para a arte elementos da natureza e do mundo real. Resumindo, é a própria ideia de representação que está sendo questionada nas duas perspectivas.

Para Wölfflin, a arte, assim como sua transformação, está ligada à criação de novas formas de expressão que perpassam não apenas as formas de produção, mas também os modos de recepção, que estão estritamente ligados entre si. E é neste ponto que entra a questão do olhar e da visão, cujos papéis foram/são essenciais à história da arte, pois é a partir do sentido de visão que as transformações na arte têm início, pois o modo de “ver” as coisas tem a ver também com a história do pensamento humano. Ou seja, o modo de “ver” transformou-se, e é nessa transformação da visão e do olhar que a oposição entre clássico e barroco se baseia. Porque o olhar que a arte clássica pede é um olhar contemplativo, enquanto que a arte barroca pede um olhar que seja capaz de atingir algo que está além da obra e do espectador. Comparar arte clássica e arte barroca, baseada no prisma do olhar e da visão, nos coloca diante de duas perspectivas artísticas distintas entre si: de um lado, uma arte cujo objetivo é o de representar fielmente o real, de forma que ele seja imediatamente apreendido pelo seu espectador, enquanto do outro temos uma arte que tem como objetivo encenar o real, tal como

ele aparenta ser, mostrando assim o “triunfo da aparência sobre a realidade” (WÖLFFLIN, 2006, p. 30).

Contudo, a discussão em torno do jogo entre “o que é” e o “que pode ser” das artes clássica e barroca, demonstra que o mundo pode ser representado de todas as maneiras possíveis e, em compensação, todas essas representações serão absolutas para aqueles que as apreciam. Nenhuma forma será melhor que a outra: “Assim como do repicar dos sinos podemos ouvir todos os tipos de palavras, também podemos ordenar o visível das mais variadas formas, e ninguém poderá dizer que uma é mais verdadeira do que a outra” (WÖLFFLIN, 2006, p. 40). Ambas serão apenas mais uma possibilidade de se enxergar o mundo.

As proposições de Wölfflin, apesar de representarem um grande avanço aos estudos da história da arte, podem ser revistas e relidas a partir das proposições presentes em *O que vemos o que nos olha* (2010), de Didi-Huberman, que se aproximam das apresentadas por Wölfflin quando da diferenciação entre arte clássica e arte barroca, mas principalmente desta última, quanto à afirmação de que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29), pois o que chama a atenção em uma determinada imagem é o que ela provoca de estranhamento e questionamento em quem a observa, causados pela cisão inelutável que ocorre entre o que vemos e o que nos olha que é magistralmente expressa por Herberto Helder em seu conto “Teoria das cores”.

Além disso, “Teoria das cores” exemplifica de forma poética algo que pode ser relacionado à questão da cisão do olhar que provoca estranhamento e questionamento naquele que olha, a partir do momento que ele se descobre olhado, e que também está relacionado à desconstrução do ideal de representação na arte moderna e contemporânea: a proposta, ou melhor, a intenção de olhar para as coisas como se estivéssemos vendo-as pela primeira vez, nos desfazendo assim do nosso “curioso hábito de pensar que a natureza deve parecer-se sempre com as imagens a que nos acostumamos” (GOMBRICH, 1995, p. 27). Nesse sentido, o pintor herbertiano, antes de descobrir o “número de mágica” do peixe, é uma das muitas pessoas que “apreciam ver em seus quadros o que também lhes agradaria ver na realidade” (GOMBRICH, 1995, p. 25). Somente quando ele expande seu

campo de visão, meditando “sobre as razões da mudança [do peixe] exactamente quando assentava na sua fidelidade” é que ele consegue vislumbrar a metamorfose que proporciona a ele olhar pela “primeira vez” o peixe que se transforma a sua frente. O olhar de descoberta do pintor diante de tal transformação será expresso por meio da cor amarela que o pintor irá usar para pintar o peixe. Cor essa que é escolhida por ele. É o que podemos depreender da seguinte consideração de E.H. Gombrich, em *A história da arte* (1995):

Todos nós somos inclinados a aceitar formas ou cores convencionais como as únicas corretas. Por vezes, as crianças pensam que as estrelas devem ter o formato estelar, embora naturalmente não o tenham. As pessoas que insistem em que, num quadro, o céu deve ser azul e a grama verde não diferem muito dessas crianças. Indignam-se ao ver outras cores numa tela, mas se tentarmos esquecer tudo o que ouvimos a respeito de grama verde e céu azul, e olharmos o mundo como se tivéssemos acabado de chegar de outro planeta numa viagem de descoberta, vendo-o pela primeira vez, talvez concluíssemos que as coisas são suscetíveis de apresentar as cores mais surpreendentes. Ora, os pintores sentem, às vezes, como se estivessem nessa viagem de descoberta. Querem ver o mundo como uma novidade e rejeitar todas as noções aceitas e todos os preconceitos sobre a cor rosada da carne e as maçãs amareladas e vermelhas. Não é fácil nos livrarmos dessas idéias preconcebidas, mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem geralmente as obras mais excitantes. Eles é que nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência não tínhamos sequer suspeitado. Se os acompanharmos e aprendermos através deles, até mesmo um relance de olhos para fora de nossa janela poderá converter-se numa emocionante aventura. (GOMBRICH, 1995, p. 28-29).

Com isso vemos que, tal como Herberto Helder e Wölfflin, Gombrich também apresenta uma visão do trabalho artístico do pintor, onde as forças da subjetividade e da autonomia do artista no ato de criação artística irão predominar. No fragmento citado acima, nos é apresentada uma visão do artista como aquele que rejeita todas as noções aceitas e as ideias preconcebidas em prol da descoberta de uma novidade “na natureza [...] cuja existência não tínhamos sequer suspeitado”.

No conto de Herberto Helder, o exato momento da transformação do vermelho para o negro, no aquário, e, posteriormente para o amarelo, no quadro, seria o poder de escolha do artista. Além disso, a partir da encenação do trabalho do pintor, Herberto Helder mostra que apesar de conhecermos detidamente um objeto ou um ser nunca, de fato, o conheceremos, pois sempre poderemos ser

surpreendidos por ele. Por isso, olhar o mundo sempre com olhos de novidade é o ato – parafraseando Gombrich – de olhar o mundo e notarmos “detalhes que nos escaparam antes” (GOMBRICH, 1995, p. 36).

Nesse sentido, a relação entre poesia e pintura em Herberto Helder é de extrema importância para se entender os processos de criação, produção e invenção de imagens poéticas e metafóricas, uma vez que a comparação da sua poesia com a pintura torna possível o vislumbre de como ela opera seus procedimentos artísticos. Além disso, a relação da poesia herbertiana com as outras artes, não apenas com a pintura, abre um novo horizonte de possibilidades significativas que darão às palavras e à linguagem a autonomia para que elas mesmas falem por si e para si, permitindo assim a criação de imagens poéticas que sugerem não apenas uma nova visão do fazer poético, mas também uma nova forma de enxergar o mundo a nossa volta e de construir novos sentidos e novas formas de expressão para a compreensão desse mesmo mundo.

Ademais, é com a perspectiva anacrônica da história, a partir da visão de Didi-Huberman, que vemos que a discussão em torno da comparação *Ut pictura poesis* transformou-se, de modo que as fronteiras e limites entre as artes, não mais apenas poesia e pintura, foram desconstruídas e o estabelecimento de fronteiras e limites entre elas tornou-se apenas a demonstração de uma “necessidade quase que exclusivamente didática” (VENEROSO, 2010, p. 35), em que são admissíveis as observações dos vários métodos de criação, produção e expressão das diversas formas artísticas. Para Veneroso (2010), na modernidade já é perceptível uma mudança nas artes plásticas e na poesia, bem como, principalmente, em seus meios de criação, produção e expressão, que se distanciaram do ideal de representação e voltaram-se à reflexão da forma, conceito e estrutura da obra de arte, poética e pictórica.

Como forma de comentar essa mudança, a autora discute a importância da obra de Mallarmé, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1897), que é a primeira a instaurar “a exploração de recursos visuais na poesia moderna” (VENEROSO, 2010, p. 35). Logo após, a autora apresenta os desdobramentos da inovação poética mallarmeana tanto em outras formas artísticas quanto em outros contextos históricos, chegando a mencionar a importância e também a novidade da

vanguarda brasileira da Poesia Concreta, como forma de mostrar que a visualidade da pintura transposta

para a literatura [...] deveria liberar, por sua vez, a arte da escrita de outros constrangimentos: aquele do peso de um sentido previsível ligando as palavras a seu passado trivial; aquele da própria enunciação, desse eu de autoridade e de voz reputado para dirigir todo discurso e todo pensamento (CHRISTIN, 1995, p. 113 apud VENEROSO, 2010, p. 45).

A liberação “da escrita de outros constrangimentos”, tais como o ideal da representação e do sentido, pode ser vista na obra poética de Herberto Helder quando do estabelecimento de relações interartísticas de sua poesia com outras artes, no que seria a proposta de mostrar a “expansão das linguagens artísticas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 15), criando novas possibilidades de sentidos e significados não apenas para o mundo, mas também para a poesia, que, agora, poderá recorrer a outros meios de expressão, tais como o cinema, teatro, música, fotografia, mídias digitais, uma vez que em sua nova visada, o *Ut pictura poesis* expandiu-se, não mais se restringindo apenas à relação entre poesia e pintura.

Porém, as novas possibilidades das relações interartes nos lançam em direção ao questionamento de como tais relações operam e quais são suas causas, efeitos e consequências. O que nos leva a pensar na necessidade de novas formas de leitura para compreender as recentes relações interartes, que agora não buscam mais o ideal de representação, que estabelecia hierarquias entre as artes, mas sim o de “encenação”. Nesse sentido, as atuais formas de análise devem ser capazes de abarcar, observar e analisar os novos modelos artísticos, que são cada vez mais complexos e dinâmicos, frutos de relações entre artes totalmente distintas. Com isso, podemos dizer que o que nos impressiona, na leitura do texto herbertiano, é justamente o “fruto” de uma relação interartística diferenciada, onde vemos a aproximação entre os procedimentos artísticos de criação e invenção poéticos e os procedimentos artísticos de criação e invenção de outra arte, não apenas numa representação desta, mas sim na simples referência de alguns de seus métodos ou na sua simples aparição.

## 5 POESIA E FOTOGRAFIA

Antes de começarmos a analisar a relação entre poesia e fotografia, é necessário destacar, acima de tudo, que a fotografia é uma técnica química e física que proporcionou a “democratização dos padrões formais” (SONTAG, 2004, p. 119) tanto artísticos quanto sociais, pois, segundo Sontag (2004), ela permitiu que todas as formas de experiência pudessem ser traduzidas em imagens. Assim, segundo Barthes (2015), é o “advento da Fotografia – e não, como se disse, o do cinema – que partilha a história do mundo” (BARHTES, 2015, p. 75). Por isso, falar de fotografia é falar de arte e sociedade, uma vez que ela tanto é um objeto artístico quanto um objeto social que atinge seu apogeu quando a sua reprodutibilidade se torna possível: “Foi apenas com a industrialização que a fotografia adquiriu a merecida reputação de arte” (SONTAG, 2004, p. 18), uma vez que a industrialização permitiu a “rápida absorção [da fotografia] pelos meios racionais – ou seja, burocráticos – de gerir a sociedade” (SONTAG, 2004, p. 32), tornando assim a fotografia uma arte da reprodutibilidade.

A partir das leituras de Benjamin (1994), Sontag (2004) e Barthes (2015), vemos a discussão em torno da importância da fotografia para construção de uma nova visão de mundo. Pois, ao invés de a fotografia ser vista e absorvida pela realidade, é a realidade que é vista e absorvida pela fotografia: “Em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornaram-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando por conseguinte a própria ideia de realidade e realismo” (SONTAG, 2015, p. 104). Na leitura de cada autor citado, veremos uma ressonância e convergência de ideias que ora se cruzam ora se chocam, no que seria uma contra argumentação, mas sem tirar o papel de grande invenção técnica e artística que a fotografia ganhou em nossa sociedade.

Ao se colocar como “medida do ‘saber fotográfico’” (BARTHES, 2015, p. 17), Barthes questiona:

O que meu corpo sabe da Fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou três emoções ou três intenções): fazer, suportar e olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, nas coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, referente, espécie de pequeno simulacro, de ídolon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de



*Spectrum* da fotografia, porque essa palavra mantém, através da sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 2015, p. 17).

Contudo, apesar dessa classificação, segundo o autor, a primeira prática lhe é barrada, uma vez que ele não é um fotógrafo profissional e nem amador:

Uma dessas práticas me estava barrada e eu não devia procurar questioná-la: não sou fotógrafo, sequer amador: muito impaciente para isso: preciso ver imediatamente o que produzi [...] dessa emoção (ou dessa essência) eu não podia falar, na medida em que nunca a conheci; não podia unir-me à coorte daqueles (os mais numerosos) que tratam da Foto-segundo-o-Fotógrafo. Eu tinha à minha disposição apenas duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha (BARTHES, 2015, p. 17-18).

Ao levarmos a classificação de Barthes para as leituras de Benjamin e Sontag, no que seriam os traços de convergência entre as três obras, veremos que os dois últimos abordam as perspectivas do *Operator* e *Spectrum*.

Benjamin e Sontag apresentam a experiência do *Operator* e o seu papel social, ora como artista ora como sujeito, em uma sociedade capitalista que outorgou à fotografia o status de “rito social” (SONTAG, 2004, p. 18). Além disso, ambos os autores, em suas respectivas épocas, mostram a saturação da experiência fotográfica vivenciada pelo *Operator*, onde já não há mais nada novo para ser capturado ou mesmo mostrado pela câmara obscura. Já Barthes irá mostrar que a novidade, o noema, da foto não é capturada e nem mostrada pelo *Operator*, mas sim pelo *Spectator*, pois é sobre ele que a revelação da fotografia irá incidir.

Contudo, é consenso entre os autores a compreensão de que a fotografia mudou a forma como os indivíduos enxergam o mundo ao apresentar algo que estava fora do olhar comum e padronizado ou até mesmo fora do alcance da visão do indivíduo: o close. Segundo Barthes, quando somos atingidos pelo noema da fotografia, saímos de um estado de indiferença que nos faz enxergar o ar do objeto, a “coisa exorbitante que induz do corpo à alma” (BARTHES, 2015, p. 90) que nos marca e fere em nossa essência.

Esse pensamento de Barthes ressoa na seguinte afirmação de Sontag (2004, p. 106) sobre a experiência do fotógrafo, *Operator*. “A visão fotográfica significava

uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos vêem mas desdenham como algo demasiado comum”. Com a leitura de Barthes, percebe-se que a saída da indiferença não é algo almejado pelo *Spectator*, mas sim é algo ao acaso que a própria fotografia emana à espera de uma justa apreensão. É o que Barthes classifica como *punctum*, cuja presença é o suficiente para mudar a leitura de uma determinada foto, transformando-a numa nova foto. O *punctum* é o que

parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2015, p. 29).

O *punctum* se opõe ao *studium* que seria o olhar comum sobre a fotografia e que estaria ligado à cultura de massa, no que seria um acordo comercial entre criadores e consumidores, onde as intenções do *Operator* são compreendidas pelo *Spectator*:

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante do meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, assim posso dizer, polido: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente de *studium*.

[...]

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores (BARTHES, 2015, p. 30-31).

Com isso, vemos que há duas formas de mirar, observar a imagem fotográfica: a primeira é ser capturado por ela (*punctum*); a segunda é capturá-la (*studium*). No caso da poesia de Herberto Helder, em sua relação com a fotografia, podemos vislumbrar a encenação do *punctum* nos textos em que o poeta se vê capturado pela imagem poética. Captura essa que muitas vezes provoca a escrita do poema. Nesse sentido, o *punctum* pode ser pensado como sendo a cisão do

olhar provocada pela fotografia e pela poesia e que instaura a dialética do olhar entre o que vemos e o que nos olha. Um fato interessante a destacar é que a noção de *punctum* pode ser ampliada para a relação entre leitor e texto, pois da mesma forma que o poeta é pungido, ferido pela imagem no ato de escrita, o leitor é pungido e ferido no ato de leitura do poema. Ademais, é possível vislumbrar também, na obra de Herberto Helder, outras principais considerações dos autores citados, tais como a questão do corpo quando da discussão acerca do retrato, do tempo e do espaço; e sobre a desconstrução do real por meio da imagem.

O pensamento sobre a fotografia de Herberto Helder se aproxima das considerações de Barthes (2004) e de Didi-Huberman, propostas em *Arde la imagen* (2012), no que se refere à imagem fotográfica como ferida e queimadura, encenando assim poeticamente a experiência do *Spectator*, enquanto que em relação aos títulos das obras *Retrato em movimento*, *Kodak* e *Flash*, há a encenação da experiência do *Operator* e sua experiência fotográfica. O que aproxima o texto de Herberto Helder dos pensamentos de Benjamin (1994) e Sontag (2004) sobre a fotografia ser a repetição mecânica de algo que “nunca mais poderá repetir-se essencialmente” (BARTHES, 2015, p. 14), mas sim poeticamente.

Em Herberto Helder, a imagem fotográfica possui uma natureza imóvel e mutante. Ela não pode ser lida e nem analisada na busca de um sentido, pois ela sempre é a imagem de outra coisa ou relacionada com outra coisa. É uma imagem móvel e dinâmica que, tal como um acontecimento, surge repentinamente. Sempre indo e vindo, no que seria um eterno jogo de ida e volta. É o que podemos ver no fragmento de “A imagem expansiva” de *Retrato em movimento*:

E quando acordo, andam as colinas pelo meu silêncio, tremendo de brancura. Os peixes andam por dentro dos peixes, os jacintos cheiram por dentro dos jacintos. Porque tudo é assim: a noite bate no ombro do tempo distraído, e ele volta-se, e é amanhã. E imutáveis, os amantes espantam-se entre si, como estátuas (HELDER, 1973, p. 112).

O fragmento acima mostra como as imagens sempre são a encenação de outra coisa, pois elas não possuem um sentido único e mesmo que “os peixes and[e]m por dentro dos peixes, os jacintos cheiram por dentro dos jacintos”, eles não são os mesmos. São outros. Essa circularidade do texto faz com que seja possível

dizer que a relação entre poesia e fotografia, em Herberto Helder, comporta em si a noção de abertura e pluralidade.

Além disso, quando Herberto Helder e Didi-Huberman afirmam que a imagem é um pensamento que retoma outra imagem, eles querem dizer que uma imagem é sempre semelhante à outra, mas não no sentido clássico de perfeição, harmonia e equilíbrio, mas sim no sentido de descontinuidade, subversão, desconstrução e multiplicidade, uma vez que as imagens quando remetem umas às outras já não são mais as mesmas, criando assim uma rede interminável de referências, uma vastidão. Para Herberto Helder e Didi-Huberman, a imagem é expansiva pela sua própria natureza. Tão expansiva que põe em questionamento todos aqueles que lidam com ela, no caso, os artistas.

Assim, para Herberto Helder, tal como considera Didi-Huberman (2011) acerca da obra literária de Maurice Blanchot em seus ensaios críticos, a imagem é uma verdade fundamental impossível de ser dita de outra maneira, pois ele, na relação interartes tanto com o cinema como quanto com a fotografia, procurou nela e “na semelhança uma condição essencial para a experiência que era a sua, como escritor e leitor, a experiência da literatura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26).

\*\*\*

Segundo Barthes (2015), a fotografia possui uma natureza subversiva que consiste na capacidade de mostrar o tempo e o espaço além do que conhecemos e vemos, bem como de nos fazer pensar sobre determinada história. O que faz com que nos tornemos o ponto de referência da fotografia que contemplamos.

Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo aqui e agora? Certamente, mais que outra arte, a Fotografia coloca uma presença imediata no mundo – uma copresença; mas essa presença não é apenas de ordem política (“participar dos acontecimentos contemporâneos pela imagem”), ela é também de ordem metafísica (BARTHES, 2015, p. 72).

O além da fotografia é algo que está fora da visão fotográfica do próprio *Operator* que capturou a imagem. É algo que ele não teve a intenção de registrar, mas que está na foto e que somente o espectador é capaz de perceber em sua

subjetividade. É o que podemos ver na seguinte análise de Benjamin (1994) acerca da coleção de fotos New Haven, de David Octavius Hill (1802-1870):

Mas na fotografia surge algo de estranho e novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1994, p. 93).

A seguinte consideração de Benjamin ressoa no pensamento de Barthes que considera o noema o

“/isso-foi”, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: “*interfuit*”: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator ou spectator); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido” (BARTHES, 2015, p. 68).

Para Barthes, a fotografia causa uma ruptura temporal ao mostrar o passado, bem como o futuro desse passado, sendo o *Spectator* o ponto de referência entre os tempos da fotografia: o passado e o futuro. Por isso, para ele, olhar uma fotografia não significa lembrar “o passado [...] mas [...] atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 2015, p. 71). Nesse sentido, é exatamente por essa capacidade de mostrar o passado sem a marca da nostalgia que a fotografia “faz cessar a resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca” (BARTHES, 2015, p. 75). No caso da obra poética de Herberto Helder, o que veremos é precisamente a noção da fotografia como expansão do tempo e do espaço, que torna o poeta o ponto de referência entre os tempos. Isso será percebido a partir da noção da imagem como corpo, tempo e espaço, mas em movimento e multiplicidade, uma vez que foram essas noções que tanto a fotografia quanto a poesia desconstruíram com o seu advento e inovação.

Na vasta obra poética de Herberto Helder os três livros que instauram a relação interartes entre poesia e fotografia são: *Retrato em movimento* (1967), *Kodak* (1968) e *Flash* (1980), que encenam a concepção da imagem fotográfica e poética como verdade e conhecimento, mas não no sentido instituído pelo senso comum. Mas sim no sentido instituído pela arte e, principalmente pela poesia que

produzem “uma tensão muito mais fundamental do que a realidade. É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz” (HELDER, 2013a, p. 54), confirmando assim o que é proposto por Susan Sontag de que o “etos da fotografia [...] parece mais próximo do etos da poesia moderna do que do etos da pintura” (SONTAG, 2004, p.112), pois:

O compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema corresponde ao compromisso da fotografia com a visão pura. Ambos [poesia e fotografia] supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de modo elíptico, de acordo com imperiosas mas não raro arbitrarias exigências da subjetividade (SONTAG, 2004, p. 112).

Além disso, veremos no pensamento de Sontag que a fotografia também irá se valer da montagem para propor novos modos de ver e enxergar as coisas do mundo, característica essa destacada por Barthes (2015), uma vez que ela irá propor novas relações entre os sujeitos e os objetos que são capturados pela câmara obscura.

As considerações de Barthes e Sontag acerca da montagem na fotografia podem ser compreendidas quando aproximadas das considerações de Didi-Huberman (2012) sobre o projeto de se realizar uma arqueologia da cultura a partir da reflexão das imagens não como mentira, mas sim como verdade, bem como da história como sincronia e não diacronia. O que permitiria que a história deixasse de ser lida como narrativa linear e memorialística para ser lida como devir, acontecimento, onde os detalhes, lacunas e restos seriam levados em consideração para se compreender o que nos foi legado pelos nossos antepassados. Contudo, para chegar a tal compreensão é necessário conceber a montagem como “una das respuestas fundamentales” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 20) da historicidade.

Nesse sentido, a montagem irá possuir um caráter imaginativo e subjetivo capaz de produzir “el magistral destello de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva - esencialmente imaginativa” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 20) , uma vez que as imagens não são imediatas e nem fáceis de compreender. Para o autor, somente a montagem é capaz de evocar a memória. Não a convencional que registramos em álbuns de fotografias ou livros de história, mas sim

aquela inconsciente “a la que deja menos contar que interpretar em sus sintomas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 22) , pois sua profundidade e indeterminação são visíveis apenas na montagem. Como na fotografia, a escrita poética tem o poder de desvelar a realidade e de invertê-la, tornando-se ela própria a realidade.

O sentido da literatura, no meio dos muitos que tenha ou não tenha, é que ela mantém, purificadas das ameaças da confusão, as linhas de força que configuram a equação da consciência e do acto, com suas tensões e fracturas, suas ambivalências e ambiguidades, suas rudes trajectórias de choque e fuga. O autor é o criador de um símbolo heróico: a sua própria vida. Mas, quando cria esse símbolo, está a elaborar um sistema sensível e sensibilizador, convicto e convincente, de sinais e apelos destinados a colocar o símbolo à altura de uma presença ainda mais viva que aquela matéria desordenada onde teve origem. O valor da escrita reside no facto de, em si mesma, tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo. A escrita representa-se a si, e a sua razão está em que dá razão às inspirações reais que evoca. E produz uma tensão muito mais fundamental do que a realidade. É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. O ofuscante poder da escrita é que ela possui uma capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída. O talento de saber tornar verdadeira a verdade. (HELDER, 2013a, p. 54).

Em Herberto Helder o processo de criação e produção de imagens através da linguagem, é, na verdade, o encenar do pensamento de que o espaço poético se encontra além da realidade. O poeta inverte a noção de realidade em prol de uma verdade poética: o real não é o real instituído, mas sim o desvelado pela poesia. A poesia é a realidade, por isso a defesa de uma “realidade do imaginário” (HELDER, 2013a, p. 22-23), enquanto o real é uma hipótese, um enigma, que no decorrer dos tempos pede para ser decifrado. É ele que precisa de diversas formas de encenação e aparência, e não a poesia. Isso ocorre pois a escrita poética “produz uma tensão muito mais fundamental do que a realidade. É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz”, assim a poesia é “a verdade transposta numa forma que surpreendesse quando comparada com a realidade” (HELDER, 2013a, p. 74).

Ademais, a memória inconsciente suscitada pela montagem é a memória que faz Barthes (2015) encontrar o ar, aura de sua mãe na tão estimada fotografia “Jardim de inverno” que somente ele compreende, uma vez que somente ele é pungido e queimado por ela. Segundo Barthes, a foto de sua mãe, “Jardim de inverno”, não causaria o *punctum* – aquilo que fere, queima, arde – em um estranho,

pois ela não ofereceria a experiência e o ensinamento da relação filial que ele vivenciou. Em Herberto Helder, a memória inconsciente evocada pela montagem pode ser vista no fragmento do texto “III” de “Os animais carnívoros” de *Retrato em movimento*:

Sempre que penso em ti estás a dançar levemente num clima de canela despenteada, ó aroma vagaroso, desordem aérea, mas a memória tem pressa, o sangue tem pressa interna, e antes de pensar tremo, e depois tremo, pelo meio desenvolve-se o pavor de uma beleza maiúscula, o coração corre entre iluminuras rápidas, é uma criança sucessiva nas pautas da música, assim escrevo uma nação simultânea, desapareces na respiração do teu vestido, entretanto a revelação anuncia-se pelo medo, curvas-te como as aldeias devoradas pela lua, mais tarde sempre que penso em ti estás com um lenço escrito nas duas mãos, e a tua velocidade abranda junto aos espelhos, expandes-te assim lentamente gravada, és uma floresta de silêncios visíveis, sempre que penso penso sempre ao contrário do fim, estás cada vez mais no princípio de ti mesma, então vejo que nesse lugar é o meu começo eterno, quando danças é um corpo rodeando a brancura rodeada ou de novo qualquer coisa criminal entre o cuidado e o espaço, nas linhas puras da solidão arde a cabeça, arde o vento, atrás de ti as imagens assassinas da noite - estrelas: subversão da noite, sempre que penso em ti danço até à ressurreição do tempo (HELDER, 1973, p. 115).

No fragmento acima, a memória inconsciente encenada por Herberto Helder está ligada ao pensamento e ao desejo de apreensão da imagem. Todavia, esse pensamento e desejo não podem ser apreendidos nem satisfeitos, pois assim como a mariposa diante da chama, a imagem é uma “desordem área” que “tem pressa”. A toda tentativa de apreensão pelo poeta, a imagem já não é mais a mesma e, por isso, ela sempre deve ser pensada “ao contrário do fim”, uma vez que ela se mostra além da compreensão de quem a mira que, em contrapartida, compreende-se nela, confirmando assim a consideração de Didi-Huberman (2012) de que a imagem entrega uma experiência e um ensinamento àquele que a observa. É da entrega de uma experiência e de um ensinamento que irá surgir o desejo de se produzir uma forma visual que seja capaz de captar e transmitir a emoção de mirar, olhar, admirar uma imagem. No caso da relação interartística entre poesia e fotografia, o que veremos é a criação de uma forma visual que desvela a fusão do poeta com a imagem que o olha.



A imagem que aparece nos textos de Herberto Helder é um acontecimento em que uma presença essencial aparece e desaparece diante dos olhos de quem olha, não de forma passiva, mas sim violentamente, tal como um verdadeiro choque que instaura um novo modo de ver. Por isso, a imagem que aparece nos fragmentos dos textos “III” e “IV” reaparece no fragmento do texto “X” de “Os animais carnívoros”:

E tu reapareces a rir com a cabeleira bêbeda, o ar é uma árvore onde a estação treme com as folhas depressa, o assunto das colinas torna-se tenebroso e azul, reapareces do fundo radioactivo da ausência, boa-noite, fecho os olhos a essa coisa como entendido pavor, amo esta espécie de algum movimento contra a luz fixa, noite poeira de tabaco e agora louvor da tua ressurreição [...] e de novo cerro os olhos com ironia mortal e lentidão humana, eu digo: ela é uma paisagem repentina que se exerce [...] tu ris para provar que somos eternos, mas eu sei que a idade se fez milagrosa, e estamos numa imagem voltada perigosamente para o terror e a paixão – a alegria como um princípio teatral, dizes tu, e os animais passam com a flor das cabeças dobrada num perfume forte – as raízes dos cometas cravam unhas no ar, e tu reapareces (HELDER, 1973, p. 122).

A imagem questiona e pensa o mundo à sua volta com a diferença de que ela, nesse caso, é o próprio questionamento e pensamento. Um exemplo disso é um trecho do poema “A imagem expansiva”, onde a imagem fala: “Pus-me a saber. Estou nua e posta branca sobre uma arte leve de nascimento. É tudo quanto sinto de silêncio: um corpo perfurado por espelhos que respiram” (HELDER, 1973, p. 107). É por isso que, segundo Didi-Huberman, a imagem:

exige siempre de nosotros un arte de funámbulo: enfrentar el peligroso espacio de la implicación en el que nos movemos delicadamente mientras, a cada paso, nos arriesgamos a caer (en la creencia, en la identificación); permanecer en equilibrio teniendo como instrumento nuestro propio cuerpo auxiliado por el balancín de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje) (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 34).

Com a leitura dos textos de Herberto Helder e Didi-Huberman (2012), vemos que a noção de imagem por eles apresentada é a noção da imagem que incita a criação e a produção de uma forma visual àquele que a mirou. Noção esta que se pode ser explicada pela afirmação de Blanchot (1987) de que a implicação entre

sujeito e imagem não se dá na aproximação, mas sim no distanciamento entre eles, uma vez que o distanciamento é um acontecimento:

Viver um evento em imagem não é desligar-se desse evento, desinteressar-se dele, como queriam a versão estética da imagem e o ideal sereno da arte clássica, mas tampouco é envolver-se nele por uma decisão livre: é deixar-se prender nele, passar da região do real, onde nos mantemos a distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas. Esse movimento implica graus infinitos. A psicanálise diz assim que a imagem, longe de nos deixar fora de causa e de nos fazer viver no modo da fantasia gratuita, parece entregar-nos profundamente a nós mesmos. Íntima é a imagem, porque ela faz da nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões (BLANCHOT, 1987, p. 263).

O distanciamento é o que provoca o reconhecimento da imagem como acontecimento de conhecimento e verdade do que está além da realidade: “Aprendi como é devagar – comer devagar, sorrir, dormir, cagar e foder – aprendi devagar/ Entretanto se me falarem de rosas não me falem de rosas – falem-me da espinhosa arte da rosa, da arte do devagar” (HELDER, 1977, p. 145). Contudo, o distanciamento não está ligado apenas à distância entre o sujeito e a imagem, mas sim à distância do sujeito em relação a si mesmo. O que Blanchot (1987) chama o “poder de não ser”: “Os homens afirmam-se pelo poder de não ser: assim agem, falam, compreendem, sempre outros que não são eles e que escapam ao ser por um desafio, um risco, uma luta que vai até à morte e que é história” (BLANCHOT, 1987, p. 254). É o que podemos ver no fragmento do texto “III” de “Exercício corporal” de *Retrato em movimento*:

Que coisa era o amor para que eu o amasse assim? O amor é escrever-me, transcrever-me, traduzir-me, colocar-me. É pegar em mim, e pôr-me ao mesmo tempo dentro e fora de mim; e reconhecer outra pessoa, trazê-la, reescrevendo-a e pô-la dentro e fora de si, e tudo se encontrar. E o tempo? O tempo no tempo. E o lugar? O lugar no lugar. (HELDER, 1973, p. 159).

No fragmento acima, vemos o “poder de não ser”, mencionado por Blanchot, como imagem em devir, em que o poeta passa por um intenso processo de despersonalização em que interior e exterior são espaços múltiplos, suscetíveis de

sofrer diversos desdobramentos interiores e exteriores. Assim, compreende-se que a mirada da imagem, que instaura o silêncio e, logo em seguida, solicita a produção de uma forma visual, é a expectativa da criação de um mundo possível, que só será produzido pela experiência e conhecimento da imagem como acontecimento incessante.

\*\*\*

Herberto Helder, em *Retrato em movimento, Kodak e Flash*, encena com a linguagem poética a experiência fotográfica discutida por Benjamin (1994), Barthes (2015), Sontag (2004) e Didi-Huberman (2012), no que seria a concepção da imagem como experiência, verdade e conhecimento. A poesia, assim como a fotografia, possui um ar, uma aura – retomando simultaneamente Benjamin (1994) e Barthes (2015) – que mostra um pedaço do passado e um vislumbre do futuro. É por isso que os poemas causam naqueles que o leem um desconcerto, um estranhamento diante daquilo que está sendo lido.

Para explicar a emoção que a mirada de uma imagem provoca, Didi-Huberman (2012) cria “La parábola de la falena” (A parábola da mariposa), com o sentido de mostrar que a imagem possui os traços de uma mariposa. Nessa pequena parábola, o autor nos apresenta três tipos de sujeitos que entram em contato com a mariposa e sofrem, cada um à sua maneira, a emoção de olhar uma imagem: o caçador, o pesquisador e o perseguidor, sendo este último o que compreende a natureza de devir da imagem-mariposa.

Uno quisiera seguirla, mirarla. Uno mismo se pone en movimiento: qué emoción. En ese instante, una de dos. Si se es un cazador nato, o un fetichista, o uno se encuentra angustiado ante la idea de perderla, querrá atraparla lo más pronto posible. Se corre, se apunta, se arroja la redecilla: se le atrapa. Es otro tipo de emoción. Se ahoga a la maravilla en un frasco con éter. Vuelve uno a casa y delicadamente clava la mariposa en una tablilla de corcho. La pone bajo vidrio. A partir de ese momento es posible ver con toda perfección el reticulado de las formas, la organización de las simetrías, el contraste de los colores: otra emoción. Pero uno se percata –muy pronto o después de mucho tiempo, pese a la alegría que proporciona el trofeo, y pese a la frescura, siempre viva, de los colores- que esta imagen carece de lo esencial: de la vida, sus movimientos, su batir de alas, sus recorridos imprevisibles, e incluso el aire que otorgaba un medio para todo lo anterior. La emoción se derrumba, o cambia quizás. Uno trata de compensar con la erudición, se aficiona a coleccionar, compra más alfileres y más tablillas de

corcho, vive en medio del olor a éter, clasifica, se vuelve un experto. Uno posee imágenes. Puede terminar por enloquecer. Si no se es un cazador nato y tampoco se desea llegar a ser un experto o poseer imágenes, uno deseará, más modestamente, perseguir la imagen con la mirada. Se pone uno entonces en movimiento: otra vez la emoción. Se corre todo el día, sin redescilla, tras la imagen. Admira uno en ella aquello mismo que se escapa, el batir de las alas, los motivos imposibles de retener, que van y vienen, que aparecen y desaparecen al capricho de un recorrido imprevisible. Emociones singulares. Pero el día se termina. Cada vez resulta más difícil distinguir la imagen. Desaparece la emoción. Uno la espera. Nada. Vuelve uno a casa. Enciende la vela que está sobre la mesa y, de pronto, la imagen reaparece. Qué emoción. Uno es casi dichoso. Pero uno entiende enseguida que la imagen no nos quería, no nos seguía, no gira alrededor de nosotros, nos ignora totalmente. Es la llama lo que desea. Es hacia la llama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 16-17).

No fragmento acima, são encenadas as três emoções que a mirada da imagem-mariposa provoca. A primeira emoção é a do caçador, que ante a ideia de perder a imagem-mariposa, corre atrás dela e a apanha com uma rede e a coloca num vidro de éter. A segunda emoção é a do pesquisador que apanha a imagem-mariposa, mas para compensar a perda do essencial, a vida, ele se dedica à erudição e à pesquisa e torna-se um aficionado, um possuidor de imagens-mariposa. A terceira emoção é a daquele que persegue a imagem-mariposa não com a rede, mas sim com os olhos, e admira aquilo que escapa ao olhar: o bater de asas da imagem-mariposa que, segundo Didi-Huberman, é a pura expressão do movimento do ir e vir; do aparecer e desaparecer; do capricho do imprevisível.

A leitura dos textos poéticos de Herberto Helder, não apenas dos que instauram a relação interartística entre poesia e fotografia, nos mostra que o poeta é justamente aquele que consegue vislumbrar a imagem como acontecimento, ou seja, aquele que é mais suscetível

a mirar, a observar e incluso a contemplar [una imagen]. Atribuyen a las formas una verdadera fuerza. Piensan que el movimiento es más real que la inmovilidad, que la transformación de las cosas está más cargada de enseñanzas que, quizá, las cosas mismas. Se preguntan si el accidente no revela la verdad con tanta precisión como la sustancia misma – y es que ante sus ojos, el primero no va sin la segunda. Entonces aceptan tomarse, y no perder, el tiempo necesario para mirar el vuelo de una mariposa, y con esto me refiero a la imagen que uno podría encontrar en el nicho de un museo o

entre las páginas de un álbum de fotografías. Estas personas incluso van al taller o al laboratorio, asisten a la fabricación de la imagen, observan a la crisálida y esperan, con los ojos muy abiertos, las posibilidades latentes de la forma que ha permanecido tanto tiempo prisionera. En ocasiones descubren un momento de la gestación, ven cómo se forma algo: sienten la emoción de descubrir aquello. Después, la imagen madura – al igual que la mariposa se convierte en imago – y alza el vuelo. Es otro tipo de emoción (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 14).

Herberto Helder é capaz de mirar, observar e contemplar as imagens, uma vez que ele é hábil em atribuir às formas da poesia uma verdadeira força latente de criação e produção. Ele pensa que o movimento é mais que a imobilidade, que a transformação das coisas está mais carregada de ensinamentos e conhecimentos do que as próprias coisas em si mesmas. Em seus textos, ele se mostra muito aberto às potencialidades da forma que permaneceu prisioneira por tanto tempo. Na poesia, Herberto Helder vê como algo se forma, cria e transforma. Ele sente a emoção de ver algo sendo criado, gerado, dissipado e em estado de desaparecimento. E tal como encena Didi-Huberman, nos textos herbertianos a imagem amadurece, tal como a mariposa se converte em imago, e alça voo e, assim, produz-se outra emoção: a da criação e escrita do poema.

A partir disso, podemos dizer que a leitura em conjunto de Didi-Huberman e Herberto Helder nos faz ver que os livros *Retrato em movimento*, *Kodak* e *Flash* podem ser tidos como a encenação poética da parábola da mariposa desenvolvida por Didi-Huberman, contudo, de uma forma invertida: o poeta é a mariposa e a imagem é a chama que o queima e consome. Tal como a mariposa, o poeta se aproxima, totalmente seduzido, da imagem e se queima, mas diferente da mariposa que morre nesse contato, o poeta fica marcado pela queimadura, ferida ígnea. Mas, ao mesmo tempo, que essa queimadura punge, ela lhe mostra o devir da criação poética, pois ela é a poesia e é pela sua dor que o poema nasce.

Boca,  
Brûlure, blessure. Onde  
desembocam, como se diz em nome, os canais muitos.  
Pura consumpção em voz alta, ou num murmúrio,  
entre sangue venoso, ou  
traça de lume. Gangrena,  
música,  
uma bolha.  
Arte medonha da paixão.

Um poro monstruoso que respira o mundo.  
 Nele se coroam,  
 o escuro, o fôlego, o ar ardido.  
 O ouro, o ouro.  
 Tubo sonoro por onde se coa o corpo.  
 Se escoa todo.  
 (HELDER, 2014, p. 353).

Primeiramente, *brûlure* e *blessure* são as palavras francesas usadas para designar queimadura e ferida, que são os locais por onde “desembocam [...] os canais muito”, desenvolvendo assim a “Arte medonha da paixão” de Herberto Helder. Nesse caso, a queimadura e a ferida, que seriam o *Flash* da imagem, tem a ver com a criação poética como processo de iluminação, inspiração e revelação, mas, num outro sentido, de violência em que aqueles que desvelam o acontecimento são queimados, tendo suas mãos e bocas queimadas pelas chamas que emanam da imagem. Entretanto, ter as mãos e a boca queimadas é uma escolha: “Há quem estenda os dedos para tocar/ as queimaduras no escuro. Há quem seja/ terrestre” (HELDER, 2014, p. 351), tal como postula Didi-Huberman na sua parábola da mariposa. Ademais, o referido fragmento é a encenação poética da imagem que queima, arde, fere e punge o sujeito, tal como postula Didi-Huberman (2012) ao final do seu ensaio quando afirma que a imagem, quando toca o real, queima todos os níveis da realidade: o desejo, a destruição, o esplendor, o movimento, a audácia, a dor, a memória.

Em Herberto Helder, a imagem fotográfica não será pensada como a marca ou o rastro do que já existiu, tal como afirma Wanner (2010), em “A imagem revisada”, mas sim como acontecimento, aparição, pois a imagem em si mesma não pode ser capturada ou até mesmo transformada. É algo que está em constante processo de vir a ser, por esse motivo o seu rosto nunca é visto. Apenas o seu perfil é aparente. O que torna possível o seu aparecimento e desaparecimento, num jogo de ausência e presença, para falar ao poeta sobre o silêncio em momentos repentinos. O que nos mostra que, na verdade, a imagem é a inspiração da escrita poética. Por isso, ela é a “mulher interna, a posição do instante” (HELDER, 1977, p. 103) que o poeta sempre olha fascinado, assim como a mariposa diante das chamas. A busca por essa “mulher interna” aparece no último livro do poeta, *A morte*

sem mestre, no poema do rei que busca em todas as mulheres do seu reino o rosto daquela que está selada dentro dele.

Nesse poema, é possível ver a implicação entre a imagem e o poeta, ou melhor, entre o corpo físico, do rei, e o corpo poético da musa, que não possui rosto ou qualquer outro tipo de traço distintivo e cuja presença é somente sentida pelo rei, que no afã de apreender, capturar a forma física da mulher que habita nele, mas que ele deseja a seu lado – “sobre a ameaça maior do desejo do seu corpo pelo corpo / que está selado dentro dele” (HELDER, 2014, p. 735) –, manda seus soldados irem à busca de todas as mulheres – “nuas, vestidas, violentas, descalças, catorzinhas, inspiradas, / revoltas, ou como óleo entre os dedos, / e que cheirem ou a cabra ou a jasmin” (HELDER, 2014, 734) – que, de alguma maneira, consigam substituir “a rapariga esquiva que ele pensa que é um / enigma,” (HELDER, 2014, p. 734). Entretanto, tal empreitada não é satisfatória, pois nenhuma mulher que é apresentada a ele é semelhante à mulher “que só há nele, no fundo / a morta nele que de noite ressuscita” (HELDER, 2014, p. 734). O rei não desiste da sua busca e segue ordenando que trouxessem uma mulher “mais conforme à mulher que não existe” (HELDER, 2014, p. 735). Apesar de toda a insistência em buscar a mulher que habita dentro de si, o rei sabe que não a pode ter e, muito menos ser senhor dela, pois ela “é pensamento sensível / dos elementos juntos dois feito como do mundo,/ etc.” (HELDER, 2014, p. 734).

Análogo ao que afirma Didi-Huberman (2011), nesse poema a busca de uma semelhança parte de um rosto, no caso, o rosto do ser amado que ressoa no sujeito. A questão é que a mulher selada dentro do rei não tem rosto. Ela é apenas uma presença que o rei quer personificar, dando uma compreensão, um sentido a ela, o que torna a busca muito mais angustiante, pois a imagem não tem “ninguém a quem se assemelhar definitivamente” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32) e, por isso, é perseguida. Nesse sentido, o poema mostra a desconstrução do ideal de representação na obra poética de Herberto Helder, uma vez que o rosto seria um indício de uma semelhança com o objeto desejado e amado. Sem esse rosto não há um porto seguro em que se possa ancorar para admirar, rememorar e formar algo equivalente ao que é conhecido. Segundo Benjamin (1994), o rosto humano foi o “refúgio derradeiro do valor de culto” (BENJAMIN, 1994, p. 174) da obra de arte que se aferrou ao “culto da saudade consagra[d]o aos amores ausentes ou defuntos”

(BENJAMIN, 1994, p. 174) para manter-se de pé ante os avanços da reprodutibilidade técnica da obra de arte. É na expressão fugaz de um rosto humano que a aura da obra de arte acena pela última vez.

No retrato, havia "uma sensação de plenitude e segurança" (BENJAMIN, 1994, p. 98) diante do conhecido que foi rompida pela retirada do homem da fotografia. Processo esse radicalizado pelo fotógrafo Atget que, por volta de 1900, fotografou as "ruas de Paris, desertas de homens" (BENJAMIN, 1994, p. 174), apenas deixando à vista os vestígios deixados por eles, tal como ocorre na fotografia da cena de um crime. Quando isso ocorre, o rosto, antes lugar de segurança e plenitude, transforma-se em um lugar rodeado por um silêncio em que o olhar repousa, tal como considera Benjamin, em "Pequena história da fotografia". Assim, o que vemos em Herberto Helder, é justamente o rosto humano como lugar de silêncio em que o olhar repousa. Lugar de silêncio onde a necessidade de pensamento e criação surge.

\*\*\*

A partir da leitura de Wanner (2010), veremos que Herberto Helder se enquadra na categoria dos não-fotógrafos, que são os indivíduos que se valem da fotografia para pensar questões diversas da contemporaneidade, sendo que, no caso dele, ele se valerá da fotografia para pensar a poesia e seu lugar dentro do mundo. Herberto Helder trabalha com a "fotografia, a partir de diferentes meios e conceitos para serem refletidos à luz de teorias contemporâneas" (WANNER, 2010, p. 240). O que demonstra, em acordo com a autora, que a poesia-fotográfica desenvolvida por ele possui uma intencionalidade que expressa sua subjetividade como poeta e como homem. O que faz com que a análise da relação interartes entre poesia e fotografia, em sua obra, seja o desvelar da sua criação poética, bem como do seu lugar e do seu tempo na história.



## 6 SOBRE POESIA E CINEMA

Para iniciarmos a discussão acerca da relação entre poesia e cinema em Herberto Helder iremos nos valer do questionamento proposto por Gilles Deleuze, em “O que é o ato de criação?” (2013): “o que faz um cineasta desejar verdadeiramente adaptar, por exemplo, um romance?” (DELEUZE, 2013, p. 391), uma vez que tal questionamento também é válido para que possamos compreender a relação entre poesia e cinema em Herberto Helder. Contudo, para que isso seja possível é necessário que o referido questionamento de Deleuze seja adaptado da seguinte maneira: O que faz um poeta desejar verdadeiramente adaptar, por exemplo, um filme?

Ao fazermos isso vemos que a resposta dada por Deleuze, que é: “Parece-me evidente que é porque ele [cineasta] tem ideias em cinema que ressoam com o que o romance apresenta como ideias em romance” (DELEUZE, 2013, p. 391), também serve de resposta para o questionamento sobre a relação poesia e cinema em Herberto Helder, mas também de forma adaptada: é evidente que o poeta tem ideias em poesia que ressoam com o que o cinema apresenta como ideias em cinema. Nesse sentido, podemos dizer que Herberto Helder pensa a sua poesia como sendo um filme, ou seja, cinema, pois sua ideia de poesia é semelhante à ideia que o cineasta tem de cinema. Dessa forma, veremos em Herberto Helder uma ressonância e correspondência que ligará as ideias de poesia às ideias de cinema.

Um exemplo da ressonância e correspondência entre poesia e cinema em Herberto Helder é a referência ao procedimento cinematográfico da montagem que é, de acordo com Jacques Aumont, em “A montagem”, segundo capítulo do livro *A estética do filme* (1995), “uma noção central em qualquer teorização do filmico” (AUMONT, 1995, p. 53), pois ela, a montagem, é “um dos traços específicos mais evidentes do cinema [que] é [...] uma arte da combinação e da organização” (AUMONT, 1995, p. 53).

Aumont afirma que, em seu aspecto tradicional, a montagem “consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme” (AUMONT, 1995, p. 54). Contudo, o autor pensa na necessidade de se expandir o conceito de montagem para que todas as suas manifestações no

campo fílmico sejam levadas em consideração, tais como a relação entre o filme e sua respectiva trilha sonora ou até a mesmo a relação entre espaços, cores e gestos presentes nos planos de um filme. Tal necessidade de expansão pode ser explicada pela própria natureza do filme, que segundo Hauser (1973, p. 1148), “é uma forma elástica, extremamente maleável e vigorosa, que não oferece resistência à expressão de novas ideias”.

Nesse sentido, a noção de montagem é expandida e a ela é acrescentada a noção de simultaneidade que é discutida por Hauser, em “A era do cinema”, último capítulo do livro *A história social da literatura e da arte*, como sendo uma das consequências da adoção do conceito de tempo de Bergson pela arte pós-impressionista surgida após a Primeira Guerra Mundial, recebendo assim “uma nova interpretação, uma intensificação e uma deflexão” (HAUSER, 1973, p. 1128).

O que acentua agora é a simultaneidade dos conteúdos conscienciosos, a imanência do passado no presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos da vida, a amorfa fluidez da experiência interna, a ilimitabilidade da corrente do tempo que arrasta a alma, a relatividade de espaço e tempo, isto é, a impossibilidade de diferenciar e de definir os meios em que a mente se move. Para este novo conceito de tempo convergem quase todos os fios de textura que formam o material da arte moderna: o abandono do enredo, a eliminação do herói, a renúncia à psicologia o ‘método automático de escrever’ e, acima de tudo, a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme. O novo conceito de tempo, cujo elemento fundamental é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, em nenhum outro gênero se exprime tão bem como nesta arte de todas a mais jovem que data do mesmo período que a filosofia do tempo de Bergson (HAUSER, 1973, p. 1128).

É com a conclusão de Hauser de que a simultaneidade é devidamente bem executada pelo cinema que entendemos o acréscimo dela na expansão do conceito de montagem feita por Aumont, uma vez que a sua natureza “consiste na espacialização do elemento temporal [que] em nenhum outro gênero se exprime tão bem” como no cinema. Além disso, é a montagem que irá estabelecer um elo entre a poesia e o cinema, dando à poética herbertiana um sentido maquínico que aliará arte e técnica, uma vez que a máquina é parte primordial no cinema: ela é a “progenitora” do filme.

O filme é, além disso, uma arte evoluída dos fundamentos espirituais da técnica e, por consequência, tanto mais de acordo com os problemas que lhe estavam reservados. A máquina é sua origem, o seu clímax e o seu assunto mais adequados. Os filmes ‘fabricam-se’ e mantêm-se ligados a um aparelho, a uma máquina, num sentido mais estrito do que os produtos das outras artes. A máquina, aqui, ergue-se entre o indivíduo criador e a sua obra e entre o indivíduo receptor e a sua fruição da arte (HAUSER, 1973, p. 1148).

Já a máquina na poesia, mais estritamente na escrita herbertiana:

é também “maquinação”, a exemplo da *mechané* grega, e por isso seu aparelho está livre do “imperialismo pós-industrial”. A máquina lírica (título de um livro de Herberto Helder) é aquela que desarticula a repetição “pós-industrial” apontada por Flusser, pois, além de misturadora, é capaz de criar “situações cheias de novidade” (MAFFEI, 2010, p. 72).

Nesse sentido, segundo Leal (2008), a imagem mais adequada para representar o processo de produção poética de Herberto Helder é o da máquina “que tritura e embaralha os conteúdos nela inseridos, proporcionando-lhes novas configurações” (LEAL, 2008, p. 28), uma vez que a máquina é o vislumbre do constante jogo de “permutações e [...] operações de montagem e desmontagem” (LEAL, 2008, p. 28) entre as imagens encenadas pela linguagem poética.

O constante jogo de permutações das operações de montagem e desmontagem produzidas pela máquina é o que provoca o estranhamento das imagens, antes harmônicas, coerentes, concisas e límpidas do real que, agora, na poesia contemporânea, se encontram em uma verdadeira desordem e desconstrução. Nesse sentido, os olhos acostumados às imagens comuns da realidade não estarão preparados para encontrar uma imagem, criada pela palavra fora do seu “contexto habitual [que] torna-se uma estranha, capaz de nos interpelar, de demandar a nossa atenção” (LEAL, 2008, p. 29), que mostra um sentido além do já conhecido.

Segundo Didi-Huberman, em “A dis-posição das coisas: desmontar a ordem”, capítulo do livro *Quando as imagens tomam posição: o olho da história* (2017), a montagem “como poesia [...] nos mostra que ‘as coisas talvez não sejam o que são [e] que depende de nós vê-las diferentemente’, segundo a nova disposição que nos



foge ao senso comum e da representação e que acaba por aproximar produção cinematográfica e produção poética: “Quando a poesia fala da experiência do espectador de cinema, essa experiência facilmente se confunde com a do poeta enquanto escreve” (MARTELO, 2012, p. 181).

Consideração esta que é corroborada pelo entendimento de que Herberto Helder tenta mostrar, em seus textos, uma das maiores inovações do cinema, segundo Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1994):

Através de seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. [...] Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. (BENJAMIN, 1994, p. 189).

No caso de Herberto Helder, seus textos encenam justamente “os mil condicionamentos que determinam nossa existência” e o “insuspeitado espaço de liberdade” que passam despercebidos pelo olhar humano que é altamente consciente das coisas ao seu redor. Tal como o cinema, a poesia de Herberto Helder nos põe diante da “experiência do inconsciente ótico” (BENJAMIN, 1994, p. 189) que nos revela “toda uma vida oculta, com a qual nos põe em relação direta” (ARTAUD, 2004, p. 256-257 apud MARTELO, 2012, p. 168). A capacidade de dar à luz a vida oculta das coisas, bem como mostrar mobilidade e a velocidade que elas possuem é uma das principais características da poesia herbertiana.

Mas o último não amava a invenção: sentara-se em frente dos trabalhos alheios, não se mexia. Preciso de ócio, dizia ele, preciso dos meus olhos, quero ver como é. E viu como era. Viu o ritmo humano estabelecendo relações no espaço, viu as coisas entre si, o movimento primitivo dos animais, os ciclos vegetativos, as imagens

nocturnas e diurnas. As casas aumentavam e a aveia, e os pomares aumentavam, e as cores e as vozes aumentavam. Havia motores, o petróleo subia do coração da terra, purificava-se, e ao alto de belas torres metálicas grandes chamas de uma sacralidade moderna glorificavam as forças obscuras da terra. Já tenho a minha sabedoria, disse o último homem, estou triste. E fechou os olhos, porque estava cansado da sua ciência da visão. Quero morrer, disse ele, a terra é extraordinariamente rica e inexorável, estou cansado. A terra está cheia de coisas vivas e práticas, coisas irrompentes, palpitanes, ardentes – coisas de uma fulgurante utilidade. Fechou os olhos e disse: se eu pudesse morrer.

Esta é minha sabedoria, tenho os olhos queimados.  
(HELDER, 2013a, p. 109-110).

No fragmento citado acima de “(ofícios da vista)” de *Photomaton e vox*, vemos que a montagem é operada pela sensação de desordem, diante da dispersão das coisas que mostra como tudo está “rompido, quebrado [e] sem relação” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 71). Porém, a dispersão, apesar de mostrar as rupturas e os contrastes entre as coisas, mostra também “o espaço entre [elas], seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72). A “relação despercebida”, ou melhor, oculta entre as coisas do mundo só será percebida pela nova disposição que a montagem dá às imagens que agrupa.

Disposição esta preocupada “não [com] as coisas em si mesmas [...] mas [com] suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79), uma vez que na montagem a imagem “só se mostra ao [se] desmembrar, só se dispõe ao ‘dis-por’ primeiro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80), o que mostra que é somente por meio da desordem e da disposição que se é capaz de montar uma nova imagem. No caso de Herberto Helder, a desordem estará ligada à ironia de ver as coisas fora dos seus lugares pré-estabelecidos pelas instituições que “praticam o mecenato das artes e técnicas, das ciências de conformar a terra e não sei que de registos de humanismo” (HELDER, 2013a, p. 106).

Os erros são apocalípticos; mas quando há algum acerto, acerta-se ferozmente. Não gosto dessas paisagens: nunca se encontraram com as minhas. O jeito como as coisas foram colocadas instigou-me à vocação selvagem da desordem; estimula-me o pensamento de desmanchar tudo: os sítios nos tempos. Porque a história tem de ser feita ao contrário (HELDER, 2013a, p. 106).

A “vocalção selvagem da desordem”, oriunda do fato das suas “paisagens”, ou melhor, dos seus poemas não serem iguais aos outros poemas, “paisagens”, faz com que o poeta “peça” às instituições que “apenas estimem o paradoxo e a ironia como arte” (HELDER, 2013a, p. 106), pois o seu:

artifício é inscrever o artifício alheio no código das ironias, simplificar todos os temas e sua controvérsia na questão plana, porventura um tanto abrupta, mas vantajosamente manejável, de saber se o ponto tido como extremo é ultrapassado pelo ponto que tenho por minimamente firme (HELDER, 2013a, p. 106).

O pensamento de que é preciso desmanchar tudo, porque a “história tem de ser feita ao contrário”, refere-se à compreensão de que o mundo é abrangido por uma “singularíssima antropofagia” (HELDER, 2013a, p.105) de um sistema de coisas:

dotado de uma imensa fome: alimenta-se dos poderes opostos, devora a carne que não é da sua natureza e transforma-a na natureza da sua carne, devido àquele engenho e disposição de decompor e recompor, para exultante benefício da saúde e longevidade dele, sistema, o organismo alheio, adverso, que obsta. É um caso de magia – apropriação sinistra, pela boca implacavelmente esfaimada, do coração que o enfrenta (HELDER, 2013a, p. 105).

Com a leitura do fragmento de “(carta a uma instituição de ensino requerendo uma bolsa)”, citado acima, é possível estabelecer uma relação entre antropofagia e montagem, uma vez que ambas possuem o “engenho e disposição de decompor e recompor” os objetos, bem como mostram a mobilidade e velocidade dos mesmos. A mobilidade e a velocidade dos objetos que abrangem tempo e espaço são muito apreciadas pelo poeta, pois elas não modificam apenas a si mesmas, mas também aquele que lida com elas, no caso, ele próprio.

Aprecio as estações do ano, sol e chuva, nuvens, cores, os movimentos, aquela fixidez dos lugares a certas horas, a fugitiva relação do espírito com as coisas que se verte na vivencialidade daquilo a que chamamos tempo e espaço; amo a límpida e súbita percepção do mundo, uma novidade assim de tudo, a transformação do tecido da mesma vida. Sou um homem sensível, aferido nos ritmos, investido da noção de beleza e solenidade terrestres. Nada em mim é rígido ou intransigente. Artigo-me com a mutabilidade da atmosfera, a qualidade da paisagem (HELDER, 2013a, p. 108).

Por isso, para Didi-Huberman (2017, p. 80), a montagem “seria um método de conhecimento e um procedimento formal [...] moderno por excelência”, o que indica que a análise do autor sobre a montagem é aplicável às diversas práticas artísticas, tais como a fotografia, o cinema, a pintura e a poesia. Nesse sentido, aplicar a noção de montagem de Didi-Huberman à poesia de Herberto Helder, mostra que é possível ver na obra poética do poeta português a montagem como um procedimento artístico que “faz surgir [...] formas heterogêneas, ignorando qualquer ordem de grandeza e hierarquia, isto é, projetando-se num mesmo plano de proximidade” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 81).

Em Herberto Helder, o jogo incessante de montagem e desmontagem surge como um colar de pérolas, “todas juntas, circuito vibrante que se pode sentir a roda do pescoço com uma viveza autônoma de bicho” (HELDER, 2013a, p. 139) e que tornam a montagem uma reprodução da “relação pessoal com o tempo e o espaço” (HELDER, 2013a, p. 139). Tal “relação pessoal” é o que dá o caráter de “narrativa própria” (HELDER, 2013a, p. 139) à montagem, que é capaz de desconstruir o ideal de representação, uma vez que o “poeta não transcreve o mundo, mas é rival do mundo” (HELDER, 2013a, p. 139).

A relação da poesia de Herberto Helder com outra arte provoca uma dialética que, segundo Didi-Huberman (2017, p. 84), é “a maneira justa de colocar a verdade em seu devir”, principalmente quando confrontamos “diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 84), o que mostra que Herberto Helder é um artista das singularidades e das heterogeneidades que fabrica a diferença “com vistas a dis-por numa ordem que não é mais precisamente a ordem das razões, mas das ‘correspondências’ [...] das ‘afinidades eletivas’ [...] das ‘rasgaduras’ [...] ou das ‘atrações’ [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 87).

No caso da relação entre poesia e cinema, a dialética ocorrerá quando a discussão em torno dos processos criativos comuns às duas artes, tais como a produção e criação de sentidos, colocarem em xeque a noção clássica de representação, pois tanto o poeta quanto o diretor de cinema encenam a “‘dialética do montador’, isto é, daquele que ‘dis-põe’ separando, depois reajustando seus elementos no ponto de sua relação mais improvável” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 87), revelando assim que a produção de singularidades e heterogeneidades na



poesia e no cinema, bem como a dialética com as outras artes tem como objetivo revelar como “os gestos humanos ‘se olham’, se confrontam ou se respondem mutuamente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 75).

Assim, na poesia, a montagem ganha um sentido diferente do que ela apresenta no cinema, onde é processada para a criação de uma sequência espacial-temporal entre as cenas de um determinado filme. Ela será um “elemento” de criação poética que sempre trará novas possibilidades de significação. Em Herberto Helder, a montagem é uma máquina que processa e emaranha – em alusão ao livro *A máquina de emaranhar paisagens* – imagens distintas entre si. É o que podemos ver no texto “(os modos sem modelos)” de *Photomaton e vox*:

As coisas aproximaram-se, vieram. Que coisas foram, só sei que foram muitas e muito diferentes uma das outras. Essas coisas reuniram-se todas para conduzir-me ao ritmo. Mais tarde, uma máquina de escrever despertou por algum tempo, o tempo de um texto de três folhas, um obscuro sentido novo do ritmo. Era um texto acerca das pontas dos dedos, a sua intensidade, a subtileza investigadora, uma energia muito percutante. [...] Sim, estou a ver: gosto de máquinas. Fascinam-me por uma espécie de implacável unidade interna, sendo tão compósitas, tão complicadas (HELDER, 2013a, p. 129).

A montagem, que junta “muitas [coisas] e muito diferentes umas das outras”, conduz “ao ritmo” e à produção do “texto acerca das pontas dos dedos, a sua intensidade, a subtileza investigadora, uma energia muito percutante”. Ela é a demonstração de que a relação interartes torna possível a apreensão de todo o dinamismo das imagens poéticas e seus distintos modos de operação. Com isso, vemos que a relação entre poesia e cinema mostra que o modo como as imagens poéticas e cinematográficas operam está completamente relacionado à compreensão do sentido que as imagens possuem em cada arte: O que é a imagem no cinema? O que é a imagem na poesia? Como elas são processadas e produzidas? São as buscas de respostas a esses questionamentos que irão mover o debate sobre as novas relações entre artes e seus mecanismos de produção e compreensão dos fenômenos artísticos.

A relação entre cinema e poesia dá a ver a encenação do processo de criação de imagens, assim como a sua recepção por meio do olhar, que é algo

profundamente transformador. Não apenas para aquele que observa, mas também para aquele que é observado, uma vez que as imagens encenam coisas do mundo real e concreto, possuindo assim a capacidade de transformar a percepção do indivíduo que as recebe no ato de leitura ou apreciação da obra de arte. Elas não são a continuação de um padrão tradicional estabelecido, mas sim a sugestão de que o mundo e suas formas são móveis e que todos os seres, vivos ou não, carnis ou não, fazem parte deste mundo e são suscetíveis de transformação, abrindo destarte novas possibilidades de significação e compreensão.

\*\*\*

Rosa Maria Martelo, em “Poesia: imagem e cinema”, preâmbulo do livro *O cinema da poesia* (2012), considera que quando “são tidos em conta os diálogos da poesia com o cinema [onde] a presença da temática do universo cinematográfico é normalmente destacada” (MARTELO, 2012, p. 11), teremos dois tipos de relações entre as respectivas artes: uma em que “ganham especial relevância os poemas dedicados a filmes, realizadores e actores, ou os poemas que funcionam por processos eufrásticos e por transposição narrativa” (MARTELO, 2012, p. 11); e outra “que, embora sendo menos fácil de reconhecer e antologiar, tem consequências mais profundas, porque diz respeito às cumplicidades entre as duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem” (MARTELO, 2012, p. 11-12).

E será precisamente nas poesias modernas ou herdeiras da tradição moderna que pensam a si mesmas como cinematográficas a partir das suas relações com o cinema que a imagem, movimento e tempo assumirão um papel de relevância que irá mostrar que “a imagem poética é, em si mesma, movimento, não uma imagem à qual o movimento passa a ser acrescentado” (MARTELO, 2012, p. 20). Nesse sentido, a importância da consideração da autora portuguesa encontra-se no fato de ela incluir a poesia de Herberto Helder, ao lado de outros importantes poetas portugueses, tais como Manuel Gusmão, Luís Miguel Nava e Fernando Guerreiro, justamente como exemplo da relação interartística entre poesia e cinema, uma vez que a poesia de Herberto Helder é uma poesia que se autodenomina cinematográfica, requerendo assim para si pelo menos dois aspectos do cinema: “a produção de imagens não estáticas e a condição encadeada dessas imagens”

(MARTELO, 2012, p. 14). Acerca da poesia de Herberto Helder, Martelo (2012, p. 18-19) afirma:

Com efeito, se Herberto Helder faz depender as imagens verbais do ritmo, e portanto do corpo e da voz, é precisamente, porque elas são entendidas como emergência da matéria em movimento: som, isto é, tempo – << a ressurreição do instante exatamente anterior à morte >> (ibid) – e imagem.

Além disso, para a autora:

Herberto Helder desenha um território partilhado pelas duas artes, definindo-o pelo trânsito entre uma e outra. O poeta sublinha, assim, a importância da proliferação e articulação das imagens, a tensão que as organiza, a fluência e a rapidez do movimento que lhes é inerente. Tanto na poesia quanto no cinema (MARTELO, 2012, p. 40).

Porém, a autora, antes desta conclusão, mostra que as discussões em torno das relações existentes entre poesia e cinema, do ponto de vista teórico, desde cedo foram sublinhadas e que, talvez, tenham se desenvolvido “paralelamente a certa cumplicidade entre o cinema de vanguarda dos anos 20 e o discurso poético” (MARTELO, 2012, p. 15), uma vez que ambas possuem como interesse comum a imagem:

Embora, tecnicamente, mais do que ontologicamente, o termo imagem signifique algo de substancialmente diferente para cada uma das duas artes, as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque) configuram uma problemática que lhes é comum (MARTELO, 2012, p. 13).

A questão de possuírem em comum a discussão em torno da imagem e suas formas de articulação, equivalência e sobreposição mostra que as relações entre o cinema e a poesia provocam dois tipos de movimentos fundamentais para a compreensão e questionamento do mundo: o estranhamento e a desfamiliarização dos objetos. Porém, o interesse do cinema e da poesia pela imagem não será o de “pensar a imagem, uma imagem, mas sim potencializar o fluxo de imagens e as relações que estas mantêm entre si” (MARTELO, 2012, p. 22). Nesse sentido, a

relação entre o cinema e a poesia será muito mais evidenciada do que a relação que o cinema possui com a prosa, pois tal como no cinema, na poesia:

os planos não se <<desenrolam>> numa ordem sucessiva, por um desenvolvimento progressivo, eles alternam.

É esse o fundamento da montagem. Os planos alternam da mesma maneira que um verso sucede ao outro, ou uma unidade métrica e outra, sobre uma fronteira precisa. O cinema desenvolve de saltos a outro, tal como a poesia de um verso a outro verso. Por estranho que pareça, se quisermos estabelecer uma analogia entre o cinema e as artes da palavra, a única relação legítima não será entre o cinema e a prosa, mas entre o cinema e a poesia.

(...) O carácter <<saltante>> do cinema, o papel que nele detém a unidade do plano, a transfiguração semântica que nele sofrem os objectos quotidianos (no verso: as palavras; no cinema: as coisas) aproximam o cinema da poesia (TYNIANOV, 1927 apud MARTELO, 2012, p. 17).

Com isso, Martelo conclui que as relações entre o cinema e a poesia, no contexto das vanguardas, estavam relacionadas a uma “resposta idêntica e compartilhada ao desenvolvimento técnico e à velocidade da nova experiência urbana” (MARTELO, 2012, p. 17). Consideração esta já levantada e discutida por Benjamin (1994, p. 12):

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (Grifo do autor) (BENJAMIN, 1994, p. 192).

Um exemplo da relação entre o cinema e a poesia, na época das vanguardas do século XX, bem como da correspondência entre o desenvolvimento e a velocidade na relação do homem com o mundo, pode ser observado nos primeiros versos do texto “1” de *Exemplos*:

A teoria era esta: arrasar tudo – mas alguém pegou  
na máquina de filmar e pôs em gravitação uma cabeça recolhendo-a  
de um lado e descrevendo-a de outro lado num sulco  
vibrante <<parecia um meteoro>>  
como se fosse muito simples e então a cabeça desaparecia <<a  
lua>>  
a ferver a grande velocidade pelo céu dentro  
<<um buraco>>  
via-se apenas a intensidade <<estávamos com medo pois aquilo

assemelhava-se a uma revelação>> e foi quando apanhou a cabeça  
 outra vez  
 e era agora uma cabeça furiosa  
 <<cheia de peso>> dizia-se <<a luz agarra qualquer coisa>>  
 oh sim: <<com toda a violência>>  
 pensai num bocado de carne despedaçado entre as mandíbulas  
 de um tigre: e depois deixou cair esse rosto sustentado atrás  
 pela bela caixa craniana com aquele rastro de cometa  
 <<que é isto?>> perguntou-se – e pusemo-nos todos a pensar  
 bastante  
 <<havia ali um senso arcaico da paixão>>  
 talvez uma coisa tão remota e bárbara como: o fausto:  
 o pavor:  
 a caça: <<é um movimento uma forma>> disse ele  
 <<é preciso voltar ao princípio>>  
 e então começámos a usar os olhos com a ferocidade das objectivas  
 sem truques capturando tudo selváticamente  
 e havia por vezes a vertente das espáduas desalojadas  
 (HELDER, 2014, p. 305).

No referido poema, é possível ver uma alusão à relação entre o cinema de vanguarda do século XX, que toma a “máquina de filmar e [põe] em gravitação uma cabeça recolhendo-a/ de um lado”, e a poesia moderna ou de tradição moderna, ao descrever a cabeça recolhida pela máquina de filmar que “vibrante <<parecia um meteoro>>”. Nesse sentido, a relação entre o cinema e a poesia, que causa medo naqueles que a perceberam primeiro, deu a ver uma “intensidade [...] [que] assemelhava-se a uma revelação”.

A “cabeça móvel apanhada” encena o tempo, o espaço e o movimento em extrema velocidade ao mostrar a ideia da força capaz de conduzir tudo e da rapidez criadora de “formas/ linhas de translação feixes/ de desenvolvimento ao longo das paisagens redondas como/ abismos” (HELDER, 2014, p. 306). Porém, para ser capaz de apanhar essa “cabeça móvel”, que mostra “a maldade da linguagem se o cinema mostra/ as janelas das paisagens”, é:

então preciso outra maneira de poema: uma  
 espécie furiosa de pessoas comentando  
 com muito pormenor:  
 cabeças cheias de raiva e murmúrios no escuro:  
 a intensidade dos cabelos em volta dos cornos: e logo o poema  
 traz as coisas para o quarto: coloca  
 tudo mais perto do centro:  
 vê-se a teia que vai da frente às coxas com os braços reluzentes  
 por cima  
 (HELDER, 2014, p. 309).

Com essa “outra maneira de poema” – capaz de captar a relação existente entre o cinema e a poesia – é possível apanhar outras “cabeças móveis”:

Eis como que uma coisa como que nos interessa: destruir os textos.  
 Passa-se que:  
 o caçador vai à procura de cabeças. Que é com quem diz.  
 Traz cabeças faz um monte.  
 Um monte de cabeças intempestivas, vociferantes, cabeças rebarbativas.  
 Arruma tudo, limpa o ar só para elas, um monte grande luzindo, sibilando assim, o vídeo turbilhona.  
 Um monte de desenfreadas cabeças cheias de nós de cá para lá no vídeo com um pressa faiscante.  
 Atulhadas de pequenas ideias assassinas assim: sibilando a sua canção estereofónica.  
 Eis que é como que isso que é como que é preciso desmanchar: fazer uma paisagem centrífuga, porque a violência alimenta-se de música, música fervente.  
 (HELDER, 2014, p. 307).

Os textos de *Exemplos*, citados aqui, mostram que tudo é “sublevado pelo olhar” (HELDER, 2014, p. 315) nessa ciência “selvagem de investigar a força/ por dentro dos olhos” (HELDER, 2014, p. 309) que é a poesia. Além disso, os textos também são “exemplos” do grande fluxo que as imagens possuem entre si. Fluxo este que pode ser resumido no seguinte trecho que mostra o dinamismo, a velocidade e o choque entre as imagens e a sua “irrevogável maneira que tinham de ser livres”:

recorria-se ainda a imagens para devolver essa cabeça  
 ao fulgor da sua precipitação contra os olhos  
 a queda <<como oxigénio a arder>> e a fuga  
 e a correria em que voltava para subir e rodar  
 de um modo que dizíamos: <<indomavelmente>>  
 porque vistas assim as coisas eram de uma fatalidade total  
 e a irrevogável maneira que tinham de ser livres  
 soltas  
 impunes  
 – na sua firmeza: <<inocentes>> – isso fazia medo  
 (HELDER, 2014, p. 306).

No referido fragmento, vemos que somente a recorrência às imagens poéticas é capaz de devolver à cabeça cinematográfica o fulgor que a agita contra os olhos e

abre-a para sua própria queda, fuga, correria, subida e descida indomável, porque “vistas assim as coisas eram de uma fatalidade total”. O fluxo de imagens que é encenado pela “cabeça móvel apanhada” é provocado pelas relações de equivalência, articulação e sobreposição que as imagens mantêm entre si e que não irão produzir uma nova imagem, mas sim evidenciar um “jogo de sobreposição que não irá [desfazer] a autonomia relativa” (MARTELO, 2012, p. 33) de cada imagem envolvida no desenvolvimento sonoro, espacial e temporal do poema. Além disso, o fluxo de imagens demonstra também que as imagens na/da poesia são sempre plurais, “porque, na poesia, a imagem ou é gerada por um princípio metafórico, que inevitavelmente a pluraliza, ou surge em articulações metonímicas, e portanto por encadeamento e/ou colisão – uma forma de multiplicidade” (MARTELO, 2012, p. 20), tal como acontece em *Comunicação acadêmica, A máquina de emaranhar paisagens, A máquina lírica e Húmus*, de Herberto Helder. Segundo Martelo, valendo-se da leitura de Ezra Pound, “uma imagem só interessa à poesia quando é desdobrável noutras imagens” (MARTELO, 2012, p. 22). No caso de Herberto Helder, podemos ver, em *Comunicação acadêmica*, o desdobramento da imagem em outras imagens:

Gato dormindo debaixo de um pimenteiro: gato amarelo folhas verdíssimas pimentos vermelhos: sono redondo: sombras pequenas de pimentos vermelhos no sono do gato: folhas sombrias dentro do amarelo: pimentos dormindo num gato vermelho: verdes redondos no sono do pimenteiro: o amarelo: da cabeça do gato nascem pimentos verdíssimos de sono: sono vermelho: sombras amarelas no gato redondo de sono verdíssimo debaixo de um pimenteiro amarelo: a sombra do gato dando folhas redondas sonhando amarelo sobre dormindo pimentos: água: secura sombria do gato vermelho: o sonho da água dorme no pimenteiro: a sombra da cal das paredes secas dorme no gato de água amarela: a cal dá pimentos que sonham nas folhas do gato: o sono da cal dá sombras redondas no gato enrolado no vermelho: a água é uma sombra o gato é uma folha o sono é um pimenteiro: a cal é o verdíssimo do sono seco dando sombra no amarelo: pimenteiro redondo: pimentos de cal enrolados no sonho do silêncio amarelo: o silêncio dá gatos que sonham pimentos que dão sono na cal que dá sombra nas folhas que água na secura do tempo vermelho: o tempo enrola-se debaixo da cabeça do pimenteiro que se enrola no gato de cal do sono amarelo (HELDER, 2014, p. 185).

Em *Comunicação acadêmica*, a montagem surge como processo que desenvolve a articulação, a equivalência e a sobreposição entre as imagens, bem como revela a natureza vária e plural delas, pois uma imagem é sempre “uma

consciência vária [e múltipla]” (HELDER, 2014, p. 423) de alguma outra coisa, tal como propõe Didi-Huberman (2010). Além disso, o texto mostra também as “coisas plurais/ da terra – esse/ fluxo e refluxo de potência cega” (HELDER, 2014, p. 412): “a sombra do gato dando folhas redondas sonhando amarelo sobre dormindo pimentos”, tornando assim possível o processo de transmutação das coisas do mundo: “a água é uma sombra o gato é uma folha o sono é um pimenteiro”, o que mostra que “Todas as canções [poemas] são canções múltiplas/ e únicas/ de demência” (HELDER, 2014, 430).

Segundo Martelo, Herberto Helder “refere-se várias vezes à condição plural das imagens na poesia, usando expressões como <<colar de pérolas>> [...] ou <<enxames de imagens>> para sugerir a sua multiplicidade” (MARTELO, 2012, p. 22-23), entretanto podemos incluir nesse rol a palavra “transmutação” que serve para revelar o caráter mutável das imagens, mostrando como elas podem se transformar não em outras imagens individuais, mas em outros sentidos e significados, ou seja, elas transformam a si mesmas. É o que podemos ver em outro trecho de *Comunicação acadêmica* quando a noite assume o papel de imagem de latência e força motriz para novos sentidos e significados:

noite do gato na noite da cal com a noite das folhas dentro da noite do verdíssimo debaixo da noite do sonho diante da noite do pimenteiro após a noite da água conforme a noite debaixo com a noite enrolada contra a noite do amarelo desde a noite das sombras consoante a noite redonda para a noite de dentro durante a noite do vermelho detrás da noite dos tempos debaixo da noite sem à frente do com da noite conforme a noite conforme (HELDER, 2014, p. 186).

*Comunicação acadêmica* é um texto composto por várias frases, possuidoras de um sentido poético específico, encadeadas por um único sinal de pontuação, o dois pontos (:). Como se uma frase fosse o esclarecimento ou síntese da outra: “sombras amarelas no gato redondo de sono verdíssimo debaixo de um pimenteiro amarelo: a sombra do gato dando folhas redondas sonhando amarelo sobre dormindo pimentos: água: secura sombria do gato vermelho: o sonho da água dorme no pimenteiro”. Nesse sentido, o uso dos dois pontos pode ser encarado como um indicador da relação entre a poesia e o cinema, no que se refere ao movimento e à velocidade, uma vez que uma das funções dos dois pontos, na escrita, é marcar a conclusão de uma determinada ideia, mas, em *Comunicação*



*acadêmica*, os dois pontos aparecem como marca de transformação de uma coisa em outra coisa ou uma continuidade.

Contudo, no caso do texto de Herberto Helder, a suspensão que ocorre não é na frase, mas sim no ritmo do poema, cujo ápice é justamente na referência da noite como espaço de criação e latência. Tal constatação tem como base o fato de que o trecho que inicia com “a noite do gato na noite da cal...” é o mais longo dentre todos os outros trechos e, logo após a ele, o texto termina com frases que possuem um tom de finalização: “um gato dentro desaparecendo num pimenteiro: pimenteiro desaparecendo: a cal morrendo no sonho das folhas pequenas: o silêncio de tudo no mundo inteiro” (HELDER, 2014, p. 186).

O texto começa com a apresentação contínua das imagens-frases até perder a sua força e se tornar incapaz de produzir novas imagens-frases, igualmente como ocorre em *A máquina de emaranhar paisagens*. O poeta termina *Comunicação acadêmica* dessa maneira:

et caeteramente vosso inteiro:  
herberto helder:  
em janeiro:  
mil novecentos e sessenta e três

Contudo, diferente do que ocorre em *A máquina de emaranhar paisagens* e nos outros poemas, em *Comunicação acadêmica* a assinatura do poeta e a data de publicação do texto são partes do poema, ou seja, elas também são imagens-frases encadeadas, possuidoras de um sentido temporal e espacial que demarca a existência de um espaço poético em que o autor também resulta do poema. O que nos mostra que o referido texto de Herberto Helder é possuidor de uma “sintaxe de imagens cuja ideia é construir um processo no qual essa sintaxe é criadora de um mundo textual” (GONÇALVES NETO, 2017, p. 129).

O pensamento de Gonçalves Neto (2017) pode ser relacionado com o de Picosque (2011) quando esta considera que a relação entre o cinema e a poesia, no que tange à utilização que ambas fazem da imagem, está no fato de que “um poema ou filme nos apresentam imagens capazes de instituir realidade, de criar o real” (PICOSQUE, 2011, p. 4). E com a leitura de Gonçalves Neto (2017), vemos que a

relação entre as duas artes não tem apenas a questão da imagem como ponto em comum, uma vez que a relação entre elas pode ser explicada também pela concepção de que a poesia se vale do cinema para compreender e explicar a si mesma, no que seria uma “incorporação técnica conceitual” (GONÇALVES NETO, 2017, p. 124) dos elementos do cinema na poesia. Nesse caso, retomando o início deste capítulo, sobre a montagem poética de Herberto Helder é possível dizer que:

Instado no conceito de montagem, a poesia do escritor português convoca a relação entre imagens, fazendo a técnica cinematográfica penetrar o universo poético e promover-lhe novas configurações; destarte “em sua poética, a imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a ‘realidade’ e o que se há-de tornar na sua invenção” (GUIMARÃES, 2003, p. 40). (GONÇALVES NETO, 2017, p. 124).

A “incorporação técnica conceitual” de elementos do cinema na poesia não é uma substituição e nem uma imitação das técnicas cinematográficas, mas sim um novo modo de fazer e celebrar por meio da palavra poética: “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, p. 7 apud GONÇALVES NETO, 2017, p. 126). Assim, a relação entre o cinema e a poesia não é uma relação em que encontraremos uma hierarquia envolvendo as duas artes, mas sim uma solidariedade e um dialogismo em que ambas poderão exercer suas formas estéticas e artísticas, bem como propor novas formas de desenvolvimento e projeção.

Com a leitura dos textos citados neste capítulo, podemos ver que a montagem, com seus cortes abruptos e choques entre as imagens, possui o mesmo caráter não linear da poesia herbertiana, pois ambas são formas estéticas que projetam uma desestabilidade que rompe com a linearidade do tempo, espaço, lugar e, principalmente da linguagem, criando, dessa maneira “roteiros labirínticos, um processo no qual as imagens plasmam o olhar do leitor refletindo e refratando o mundo por meio de choques e cortes” (GONÇALVES NETO, 2017, p. 126). E para a criação desses “roteiros labirínticos” tanto a poesia quanto o cinema precisam se afastar do ideal de representação e proporem a construção de “um espaço de obnubilação no qual o leitor precisa penetrar para desvendá-lo” (GONÇALVES, 2017, p. 127) e, assim, ser capaz de enxergar o que está além do seu olhar.

\*\*\*

É importante destacar que a discussão em torno da relação interartes na obra poética de Herberto Helder é a demonstração da existência de um caráter sempre renovável em seus textos, uma vez que a cada nova leitura, eles revelam novos questionamentos. A existência de uma “característica renovável” na obra poética de Herberto Helder permite que seus textos sejam incluídos “dentro do que se chamaria uma recriação perpétua (*perpetuum mobile*)” (JÚDICE, 2009, p. 158). Sendo o maior exemplo disso, o livro *A máquina lírica* (1964). O que nos faz ver que a obra poética herbertiana se vale do diálogo com outras artes para construir e produzir sentidos, no que seria a proposta de uma nova escrita poética.

Com isso, vemos que a relação interartes, hoje, não é mais pautada no ideal clássico de representação, tal como vimos nos textos de Delacroix e Du Bos, presentes no livro de Lichtenstein (2005), onde é possível ver no texto literário a encenação de um quadro tal como o conhecemos com suas formas e cores ou de um texto num quadro. Atualmente, a relação interartes se encontra intimamente ligada à noção de produção e criação de novos sentidos e novas formas artísticas, que sejam capazes de questionar tanto o real quanto a própria arte. No caso de Herberto Helder, esse questionamento surge nos instante em que ele deseja dar à poesia um caráter dinâmico e móvel “que nasce da fusão da matéria verbal com o lado físico do sentido das palavras” (JÚDICE, 2015, p. 29), pois toda palavra na poesia herbertiana evoca uma dimensão física ou sua mera aparência.

A relação da poesia de Herberto Helder com outra arte nos faz ver que suas imagens não são apenas de invocação de “nomes concretos” (MAFFEI, 2010, p. 66), mas também de “nomes abstratos” (MAFFEI, 2010, p. 66), bem como de “aspectos sensíveis” (MAFFEI, 2010, p. 66) que remetem às coisas, seres e objetos do mundo. Maffei (2009) discute a relação que as imagens poéticas da poesia herbertiana possuem com outras artes, tais como a fotografia, objeto de análise de seu estudo, sempre considerando que elas são “imagens vivas e em expansão, em absoluto movimento” (MAFFEI, 2010, p. 67), bem como são pontos de iluminação e revelação que podem ser pensados como de fixação que não imobilizam, ao contrário, movimentam e desestabilizam.

Nesse sentido, podemos dizer que em Herberto Helder, a relação interartística é, na verdade, uma forma de invenção, renovação e atualização da linguagem poética. O que vai ao encontro de seu projeto poético de criação de uma “linguagem poética própria”: “Diante da tarefa impossível que é a poesia, cada autor traça uma estratégia própria para lidar com os impasses, modulando os antigos problemas e procurando soluções de acordo com a sua voz, com o seu canto” (LEAL, 2011, p. 173). Herberto Helder, ao propor a relação da sua poesia com outra arte, busca soluções aos impasses e obstáculos que a mesma lhe apresenta, além de mostrar como a poesia pode expandir os seus horizontes, buscando em outros meios artísticos novas formas de dizer.

Herberto Helder dirá que o grande prestígio da poesia é “apanhar as coisas na sua fortuita distração” (HELDER, 2014, p. 623), não havendo assim o intuito da representação fiel do real, mas sim o de mostrar aquilo que é impossível de ser representado, aquilo que está fora do olhar comum e, assim, tornar possível o fazer poético: “E apanho aqui este símbolo: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. É quase tudo quanto há para dizer no plano prático da poesia” (HELDER, 2014, p. 624).

Herberto Helder faz referência a cada uma das artes com as quais sua escrita poética irá se relacionar, trazendo à sua poesia características marcantes tanto da pintura quanto do cinema, fotografia, teatro, música. Características essas muitas vezes ligadas aos processos de criação e produção de imagens que encenam o real. Por isso, a relação interartes em Herberto Helder é de extrema importância para se entender os processos de criação, produção e invenção de imagens poéticas e metafóricas, uma vez que a comparação da sua poesia com outra arte torna possível o vislumbre de como ela opera seus procedimentos artísticos. A relação da poesia herbertiana com as outras artes abre um novo horizonte de possibilidades significativas que dará às palavras e à linguagem a autonomia para que elas mesmas falem por si e para si, permitindo assim a criação de imagens poéticas que sugerem não apenas uma nova visão do fazer poético, mas também uma nova forma de enxergar o mundo a nossa volta e de construir novos sentidos e novas formas de expressão para a compreensão desse mesmo mundo.

## 7 Considerações finais

O estudo da relação interartes em Herberto Helder mostrou que a discussão em torno da história da arte, incluindo, nesse caso, a poesia, é um terreno muito fértil, mas pouco desbravado pelos estudiosos, uma vez que as possibilidades de leituras e abordagens são muito diversas. Sendo que, em Herberto Helder, a fertilidade desse campo mostrou-se também na relação da poesia com a escultura e com a dramaturgia que se encontram presentes nos livros *Photomaton e Vox e Poemacto*, respectivamente nos textos “(este escrito pode ser utilizado como ironia ao modelo crítico vigente o modelo possui meia dúzia de variantes pretexto: uma exposição de escultura)” e “O actor acende a boca. Depois, os cabelos”. O que mostrou a preocupação de Herberto Helder em estabelecer o diálogo da poesia com as outras artes como forma de pensar a própria noção de arte e poesia, pondo assim ambas em estado de questionamento e paradoxo.

Herberto Helder expandiu o espaço da poesia para outros espaços num processo de assimilação de procedimentos e preceitos artísticos para mostrar como a linguagem vai muito além daquilo que acreditamos que ela seja e que a poesia – tal como vimos no capítulo dois, “Sobre poesia e imagem” – é autossuficiente para pensar a si mesma e o mundo. Nesse sentido, podemos dizer que a poesia, em sua relação com as artes visuais, possibilitou a descoberta de novas formas de enxergar, pensar e escrever o mundo. Fato este que pode ser visto em todos os textos que foram aqui analisados. Por exemplo, Herberto Helder descobre na relação entre poesia e pintura, a metamorfose; na relação da poesia com a fotografia, o olhar como pensamento; e na relação com o cinema, o movimento e a velocidade das coisas do mundo. E com as três: a montagem como princípio de junção e organização das coisas do mundo, bem como um novo método de saber histórico.

A montagem como princípio de junção e organização das coisas do mundo foi discutida no capítulo cinco, “Sobre poesia e cinema”, aonde vimos que ela foi o principal conceito técnico do cinema incorporado pela poesia para encenar o jogo, a combinatória e a permutação entre as imagens poéticas. Já no capítulo quatro, “Sobre poesia e fotografia”, a montagem é apresentada como um dos princípios fundamentais da historicidade, uma vez que ela é a proposta de uma leitura sincrônica da história em que a história deixaria de ser lida como narrativa linear e

memorialística para ser lida como devir, acontecimento, onde os detalhes, lacunas e restos seriam levados em consideração para se compreender o que nos foi legado pelos nossos antepassados.

É a montagem que junta imagens totalmente distintas entre si e põe a lume algo desconhecido, despercebido, que mexe com os nossos sentidos acostumados com o já conhecido, nos causando estranhamento e atordoamento perante algo que julgávamos conhecer e dominar.

A discussão da relação interartes em Herberto Helder tornou possível pensar a poesia como campo expandido, uma vez que a leitura dos textos herbertianos mostra que os limites entre as artes não são rígidos, mas sim maleáveis e suscetíveis de se adaptarem aos modos de expressão e criação de cada artista. E que o estabelecimento de fronteiras entre elas, tal como afirma Veneroso (2010), é apenas de natureza didática com o fim de demarcar os modos de produção e os métodos de criação. Com a leitura de Clüver (1997), vemos que a relação interartes na poesia exige um conhecimento extrínseco à obra poética, pois ela leva em consideração que o texto poético não é “um mundo próprio, autônomo, auto-suficiente” (CLÜVER, 1997, p. 38), mas sim um espaço movido por múltiplas relações, experiências, leituras, tal como propõe Garramuño (2009) sobre a literatura e a poesia em um campo expandido. O que mostra que Herberto Helder foi um poeta com pleno conhecimento, não apenas de poesia, mas sim de todas as áreas do saber e que conseguiu como ninguém transformar conhecimentos objetivos e lógicos em poesia, isto é, em subjetividade e imaginação sempre em constante renovação.

Tal como foi exposto no capítulo três, “Sobre a relação interartes como desconstrução dos limites entre as artes”, a discussão em torno da relação interartes em Herberto Helder é a demonstração da existência de um caráter sempre renovável em seus textos, uma vez que a cada nova leitura, eles revelam novos questionamentos. O que nos faz ver que a obra poética herbertiana se vale do diálogo com outras artes para construir e produzir sentidos, no que seria a proposta de uma nova escrita poética. Nesse sentido, a relação interartes pode ser concebida como a encenação da experiência artística de Herberto Helder e do seu intuito artístico de executar na poesia os métodos de criação e expressão das artes visuais,

no que seria a verbalização da pintura, fotografia e do cinema, para provocar a visualização das imagens poéticas no ato de leitura. Verbalização e visualização essas possíveis a partir da consideração da imagem como possibilidade de conhecimento e verdade tal como postula Didi-Huberman (2017, 2015, 2012, 2011, 2010, 2007) em seus estudos discutidos aqui em relação às obras de Herberto Helder. Possibilidade de conhecimento e verdade essa que foram discutidas no primeiro capítulo, “Sobre a dialética do olhar”, aonde vimos que a dialética do olhar ocorre a partir da cisão entre o que vemos e o que nos olha e que está relacionada ao sentimento de perda.

É a perda que irá criar a imagem e suscitará novos sentidos, pois é ela que causa a mudança de sentido do objeto/corpo que olhamos. Para ver algum objeto/corpo em seu vazio, é preciso estar de olhos fechados e sentir a sensação de perda, uma vez que é ela que nos possibilita perceber que o que vemos também nos olha. Em relação à poesia de Herberto Helder, discutimos o reconhecimento do corpo como volume e a aceitação da ideia de que ele vai esvaziar-se, não havendo assim uma angústia perante a perda e o vazio, mas sim uma apreciação de ambos, principalmente no que concerne à morte própria e à alheia.

A imagem em Herberto Helder será justamente aquela que irá tocar e queimar o real quando estabelecer a dialética do olhar que suscitará questionamentos e estranhamentos em relação ao mundo que nos cerca, principalmente aqueles ligados à morte, à representação e ao sentido das coisas, que a imagem constantemente irá desconstruir, mostrando o estado paradoxal da realidade e do sujeito. Nos poemas analisados como exemplos da natureza múltipla e aberta da imagem e que estabelecem relações com as artes visuais, vemos a expansão da poesia, bem como a inversão da noção de realidade que não será mais aquela instituída e padronizada pelas instâncias de poder, mas assim aquela que será criada e encenada pela arte.

Contudo, apesar dessas conclusões, que não são tão conclusivas assim, uma vez que a obra poética de Herberto Helder é aberta e múltipla – característica primordial de toda obra moderna e contemporânea – a relação interartes ainda é um assunto complexo dentro dos estudos literários e artísticos, uma vez que ainda não se sabe lidar com as transformações e inovações suscitadas pela transposição dos

meios de produção de uma arte para outra. Transformações estas causadas pela abertura de novos horizontes de criação artística que necessitam de novos meios de produção e recepção.

Nesse sentido, é necessário ter em mente que o estudo comparativo entre as artes não deve se pautar apenas no estabelecimento das semelhanças existente entre elas, mas também nas diferenças de expressão e criação estética de cada uma. Pois é na diferença entre as artes que iremos compreender a especificidade de criação e produção de cada uma, bem como os modos de expressão que são utilizados por elas. Nesse caso, fizemos o que Garramuño (2009) propõe: transitamos pelos fluxos, contatos e conexões conceituais existentes entre as artes para compreender o modo de expressão de cada uma, pois somente assim compreendemos o que foi modificado, bem como lido de uma nova maneira por cada arte.

E foram esses fluxos, contatos e conexões que vimos nos textos de Herberto Helder analisados aqui. Entretanto, o interessante é que foi constatado também que a imagem como movimento, velocidade, multiplicidade, metamorfose, queimadura, não se restringe apenas aos poemas que estabelecem a relação interartística da poesia com as artes visuais. Ao contrário, ela abrange todos os textos herbertianos, até mesmo os de tradução, mostrando assim que a poesia de Herberto Helder é uma poesia da imagem pela imagem.

O trabalho analisou as obras herbertianas em que a natureza múltipla e vária da imagem se mostrou presente. E tal análise percorreu toda a obra poética de Herberto Helder desde o seu primeiro livro, *A colher na boca*, até o seu último livro publicado em vida, *A morte sem mestre*. Nesse caso, é necessário dizer que não foi seguida uma ordem cronológica, mas sim uma ordem de leitura em que foram valorizados os livros que conseguiram responder às questões que nortearam os objetivos principais e específicos deste trabalho em relação à imagem e à relação entre poesia e artes visuais em Herberto Helder.

No decorrer deste trabalho, as principais questões produzidas em torno da indagação da poesia como campo expandido foram respondidas e se conseguiu comprovar que a relação com as artes visuais é uma expansão da poesia para obter novos modos de criação, produção, expressão, e que a poesia conseguiu expressar,



com a linguagem poética, os principais princípios artísticos das artes visuais. Além de ter conseguido mostrar diferentes possibilidades de leitura para essas artes.

Por isso, espera-se que, a partir desse trabalho, outras leituras sejam feitas tanto para esclarecer pontos, possivelmente obscuros, quanto para propor novas abordagens e leituras sobre a relação da poesia de Herberto Helder com as artes visuais. Espera-se também que este trabalho abra horizontes para os estudos da relação da poesia herbertiana com as artes cênicas ou musicais ou, até mesmo, com os outros gêneros literários, uma vez que os textos em prosa de *Photomaton e Vox* e *Os passos em volta* foram aqui analisados.

Por fim, deseja-se que este trabalho contribua para os estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea, bem como para os estudos acerca da obra poética de Herberto Helder, ao mostrar uma abordagem da obra herbertiana em que a leitura da imagem pela imagem e da poesia pela imagem foi levada em consideração. A partir da relação da poesia com as artes visuais vimos que a “imagem [está] voltada perigosamente para o terror e a paixão” e que ela sempre reaparece para contar como é o silêncio.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Ida. Paisagem, aceleração e poesia por uma geografia das emoções. In: **Revista de Letras**, n. 34, v. 1, jan./jun, 2015, p. 27-38.
- ALVES, Ida. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. In: **Revista da Anpoll**, n. 35, Florianópolis, jul./dez. 2013, p. 181-202.
- ALVES, Ida. Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/IDA\\_ALVES.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/IDA_ALVES.pdf). Acesso em: 24 de Junho de 2017.
- AUMONT, Jacques. A montagem. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 7 ed. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 1995, p. 53-88.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política, volume 1, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política, volume 1, 1994.
- BOS, Jean-Baptiste Du. Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura** - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 60-73.
- CLÜVER, Clauss. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 26 ago. 2018.
- DANIEL, Cláudio. Releituras do barroco na modernidade. In: *Psicanálise e Barroco em revista*, v. 6, n.1, julho 2008, p. 86-92.
- DELACROIX, Eugène. "Diário (1822, 1853, 1854)". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura** - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 93-101.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A dis-posição das coisas: desmontar a ordem. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, I. UFMG: Humanitas, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e o anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15-68.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. In: **Alea**, n. 1, v. 13, janeiro/julho 2011, p. 26-50.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagem mariposa**. 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/19766741/La\\_imagem\\_mariposa\\_Georges\\_DidiHuberma](https://www.academia.edu/19766741/La_imagem_mariposa_Georges_DidiHuberma). Acesso em: 21 mar. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Arde la imagen**. 2007. Disponível em: <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2018/06/didi-huberman-arde-la-imagen.pdf>. Acesso em: 20 de março de 2019.

EIRAS, Pedro. Em língua – notas sobre A morte sem mestre de Herberto Helder. In: DUMA, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes (Org.). **Se eu quisesse enlouquecia**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 140-149.

GARRAMUNO, Florência. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUNO, Florência. **La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo**. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190/1357>. Acesso em: 28 abr. 2019.

GOMBRICH, E.H. Introdução: sobre arte e artistas. In: GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p.15-37.

GOMES, Maria dos Prazeres. Barroco e Poesia Experimental: Um Diálogo de Dois Gumes. In: **Poligrafias**: revista de teoría literaria y literatura comparada, número 2, 1997, p. 47-57.

HATHERLY, Ana. **A casa das musas**: uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Estampa, 1995.

HAUSER, Arnold. Renascença, Maneirismo e Barroco. In: HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 357-453.

HAUSER, Arnold. A era do filme. In: HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 1115-1151.

HERBERTO, Helder. A colher na boca. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 7-102.

HERBERTO, Helder. Lugar. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 125-182.

HERBERTO, Helder. Poemacto. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 103-124.

HERBERTO, Helder. Antropofagia. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 271-296.

HERBERTO, Helder. Exemplos. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 303-316.

HERBERTO, Helder. Dedicatória. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 329-348.

HERBERTO, Helder. Flash. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 349-368.

HERBERTO, Helder. A cabeça entre as mãos. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 369-396.

HERBERTO, Helder. Última ciência. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 397-438.

HERBERTO, Helder. Servidões. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p. 621-709.

HERBERTO, Helder. A morte sem mestre. In: HERBERTO, Helder. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014, p.

HERBERTO, Helder. **Photomaton e Vox**. 5. ed. Portugal: Assírio & Alvim, 2013a.

HERBERTO, Helder. Teoria das cores. In: HERBERTO, Helder. **Os passos em volta**. 11ª edição. Portugal: Assírio & Alvim, 2013b, p. 21-22.

HERBERTO, Helder. Os comboios que vão para Antuérpia. In: HERBERTO, Helder. **Os passos em volta**. 11ª edição. Portugal: Assírio & Alvim, 2013b, p. 43-48.

HERBERTO, Helder. Escadas e metafísica. In: HERBERTO, Helder. **Os passos em volta**. 11ª edição. Portugal: Assírio & Alvim, 2013b, p. 65-71.

HERBERTO, Helder. A vida e obra de um poeta. In: HERBERTO, Helder. **Os passos em volta**. 11ª edição. Portugal: Assírio & Alvim, 2013b, p. 141-147.

HERBERTO, Helder. Retrato em movimento. In: HERBERTO, Helder. **Poesia toda 2**. Lisboa: Plátano Editora, 1973, p. 75-160.

HERBERTO, Helder. Kodak. **Poesia toda 2**. Lisboa: Plátano Editora, 1973, p. 161-170.

JÚDICE, Nuno. Um ofício de energia. In: DUMA, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes (Org.). **Se eu quisesse enlouquecia**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 28-38.

JÚDICE, Nuno. Um conceito de poética. In: **ABRIL** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 2, n. 3, novembro, 2009.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf). Acesso em: 22 abr. 2019.

LEAL, Izabela. Coisas que aprendi com Herberto Helder. In: ALVES, Ida.; MAFFEI, Luis. (Org.). **Poetas que interessam mais**: leituras de poesia portuguesa pós-Pessoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 169-179.

LEAL, Izabela. **Doze nós numa corda: Herberto Helder e as vozes comunicantes**. Tese de doutoramento em Letras Vernáculas Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 2007.

LEAL, Izabela. Corpo, sangue e violência em Herberto Helder. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/izabela\\_leal\\_herberto\\_helder.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm). Acesso em: 18 de fevereiro de 2019.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte ( “Prefácio”: capítulos VII, VIII, XVI, XVII). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura** - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 82-92.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura** - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 9-16.

LINS, Vera. Fragmentos sobre poesia e pintura. In: **Alea**: Estudos Neolatinos. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/Faculdade de Letras – UFRJ. v. 3, n. 2, Rio de Janeiro, julho / dezembro de 2000, p. 23-29.

LOPES, Graça Videira. A poesia ao espelho. In: **ABRIL** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 7, n. 15, 2ª semestre, novembro 2015, p. 209-218.

MAFFEI, Luís. Herberto Helder, um retrato. In: **Todas as Musas**, Ano 01, número 02 Jan-Jul 2010, p. 66-80.

MARTELO, Rosa Maria. Visões, vozes, imagens. In: DUMA, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes (Org.). **Se eu quisesse enlouquecia**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 217-228.

MARTELO, Rosa Maria. De imagem em imagem. In: **ABRIL** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 5, n. 9, novembro de 2012, p. 15-26.

MARTELO, Rosa Maria. Poesia: imagem e cinema. In: MARTELO, Rosa Maria. **O cinema da poesia**. Porto: Documenta, 2012, p. 11-39.

MORANDO, Clara; LIMA, Inês. As mãos do poema em Herberto Helder: aparelho de alucinação e transfusão de imagens. In: DUMA, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes (Org.). **Se eu quisesse enlouquecia**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 94-112.

NETO GONÇALVES, Nefatalin. Cinema poema: movimento em Herberto Helder. In: **Caderno de pós-graduação em Letras**, São Paulo, v. 17, n. 2, jul./dez. 2017, p. 121-138.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Ut pictura poesis*: o fio de uma tradição. In: **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, n. 18-20, 1987, p. 129-144.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. A questão da subjetividade na poesia de Herberto Helder: o retrato em movimento no papel. In: **Revista Desassossego**, n. 7, junho, 2012, p. 73-84.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida.. “Máquina de emaranhar paisagens: Herberto Helder e o cinema em prol da reflexão sobre a poesia”. In: **Palimpsesto**, n. 12, n. 10, 2011, Dossiê 3, p. 1-19.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida.. A poética obscura e corporal de Herberto Helder. Disponível em: [file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/47408-Texto%20do%20artigo-57253-1-10-20121205%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/47408-Texto%20do%20artigo-57253-1-10-20121205%20(2).pdf). Acesso em: 18 de fev. 2019.

POLETTO, Ana Júlia. Corpo, fragmento da paisagem: espaço aberto e Lugar último. In: **e-escrita**, Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v.6, n. 3, setembro-dezembro, 2015, p. 141-152.

RIBEIRO, Eunice. O corpo extremo (sobre A morte sem mestre de Herberto Helder). In: DUMA, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes (Org.). **Se eu quisesse enlouquecia**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 125-139.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares. Entre o olhar e o dizer: palavra e imagem nas obras de Mario Cesariny e Alexandre O’Neil. In: **ABRIL** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 5, n. 9, novembro de 2012, p. 110-130.

SOARES, Maria Leonor Barbosa. Formas e sentidos do barroco na arte contemporânea. In: **Actas do II Congresso Internacional do Barroco**, 2003, p. 553-562. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7440.pdf>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2017.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 14-35.

SONTAG, Susan. O heroísmo da visão. In: SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 101-128.

TEIXEIRA, Cláudio Alexandre Barros. Barroco e visualidade em Ana Hatherly. In: **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n. 39, 2009, p. 235-252.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia;

BARBOSA, Márcio Venício (Org.). **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 35-57.

WANNER, Maria Celeste Almeida. A imagem revisada. In: WANNER, Maria Celeste Almeida. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 231 -256.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. Tradução Mary Amazonas Leite e Antonio Steffen. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.