

O SOMBRIO TRABALHO DA BELEZA¹ (NOTAS SOBRE O BARROCO EM HERBERTO HELDER)

Dra. EUNICE RIBEIRO
Universidade do Minho (ILCH/UM)
Braga, Portugal
eunice@ilch.uminho.pt

RESUMO: A poética de continuidade e de intensidade subjacente à escrita literária de Herberto Helder, com os poderosos e diversos diálogos intertextuais que continuamente alimenta, leva-nos neste ensaio a desenvolver uma possível dimensão barroca do seu trabalho poético. Mais do que enveredarmos, porém, por uma abordagem temática ou estilística, o nosso interesse centra-se sobretudo na qualidade visual da poesia de Helder, nomeadamente nos pressupostos e nas estratégias que suportam uma certa dramatização do olhar poético, associados a modos e contextos de percepção distintivos. Neste sentido, proporemos algumas aproximações entre, por um lado, a gramática visual herbertiana, e seus possíveis nexos com a linguagem fotográfica e cinematográfica ou ainda com as técnicas pictóricas da natureza-morta seiscentista, e, por outro lado, a imagética religiosa e visionária barroca, todas elas aparentemente convocadas pela escrita intensiva de Helder e pela sua compreensão processual da beleza.

Palavras-chave: Barroco. Cinema. Fotografia. Herberto Helder. Natureza-morta.

Artigo recebido em: 07 jul. 2018.
Aceito em: 21 jul. 2018.

¹ Extraído de um poema de *Última Ciência* de Herberto Helder (HELDER, 2009, p. 413). O presente artigo foi originalmente publicado na revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (Portugal). *Diacrítica* 23. 3 (2009, p. 23-48).

THE DARK WORK OF BEAUTY
(NOTES ON THE BAROQUE IN HERBERTO HELDER)

ABSTRACT: The poetics of continuity underlying Herberto Helder’s literary writing, as well as the powerful and diverse intertextual dialogues it keeps nourishing will lead us to develop a possible baroque dimension of his poetic work. More than to pursue a thematic or a stylistic perspective, our interest will be focused on the visual quality of Helder’s poetry, namely on the presuppositions and strategies that support a certain dramatizing of poetic gaze, together with distinctive modes and contexts of perception. This will support a number of approaches between photographic and cinematographic visual grammar, or still life painting techniques and interpretative effects, on one hand, and religious and visionary baroque imagery, on the other, all seemingly summoned by Helder’s *intensive* writing and his processual understanding of beauty.

Keywords: Baroque. Cinema. Photography. Herberto Helder. Still Life.

Olhando, do ponto em que nos encontramos, para a vasta bibliografia editada de Herberto Helder, fica a sensação de uma disputa interminável entre o que seja escrever e o que, aparentemente, tem que ser a escrita. Entre Poesia e poema. O que reverte diretamente do modo como o poeta tem compreendido o seu *métier* oficial: um artesanato que se faz com o corpo e contra ele, que lida com sangue e carne embora se esquive quase sempre à *forma*, espacialmente organizada e estabilizada, para se traduzir em *força*, em propulsão giratória, num *trabalho de abertura*² que confronta e afronta a organização aspetual da semelhança, deduzindo-se num saldo equilibrado de fecundidade e agonia. “[P]ratica-te como contínua abertura” (HELDER, 2009, p. 537): a injunção herbertiana, tocando de um só golpe a carne do poeta e a do poema, desloca-se em definitivo de uma dimensão epidérmica de

² Tomo os termos na aceção forte que lhes dá Didi-Huberman: “Ouvrir est un *travail* au sens fort du terme: c’est un processus de transformations multiples où se transforme constamment la règle même de ces transformations. C’est un travail qui, tour à tour, déploie une fécondité (travail de l’acouchement) et impose un épuisement, un processus de destruction (travail de l’agonie).” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 37)

iconicidade relatável em direção a um processo (que é temporalidade desmedida) de deflagração e de suspensão formal como condição de ingresso no *não-saber* do poético, no fulgor calcinante e inenarrável da sua matéria tremenda.

O *corpo*, que a poesia herbertiana tem acolhido internamente com continuada persistência temática (se é legítimo falar-se aqui em ‘tema’, como questionara Pinto do Amaral³), resolve-se, no que respeita o conjunto impermanente da ‘obra’, em figura literalizada, des-figurada, não já figura mas verdade fenomênica: o corpo é (o da) obra, a obra é corpo no que a ambos se faz comportar de errância, de deslocamento, de mutação, de combustão – num sentido que é sobretudo processual e apenas longínqua ou residualmente gestáltico. Um corpo astral, pulsante, que chantageia permanentemente o suporte estagnado que o contém: em sinal de si. Esta ideia do poético ‘vivo’, do *poemacto*, que resiste à obra feita e ao registo da escrita, quer dizer, às inevitabilidades da sua autorrepresentação, tem ditado estratégias de publicação peculiares, como a de desenrolar no tempo, digamos serialmente, retratos (anamórficos) do ‘todo’ poético dado, de cada vez, como uno e inteiro. Estratégias que não excluem portanto alguma narratividade, no seu gesto (a)presentativo – uma narratividade mais circunvolutiva do que linearmente historiográfica, é certo –, nem uma dimensão retórica muito evidente, pelo que apelam a uma relação performativa persistente entre texto e destinatário (cada um deles) na construção do que possa ser “o sentido” desta poesia, mesmo quando se diz “feita contra todos, e por um só” (HELDER, 2006^a, p. 153).

Ofício cantante (2009) é já pois a sétima versão desse corpo em movimento que é a Poesia herbertiana (para trás, contam-se quatro edições de *Poesia toda*, um primeiro *Ofício cantante* com poemas reunidos em 1967, as «notas impreteríveis» de *Ou o poema contínuo* em 2001, e a *súmula & inédita* de *A faca não corta o fogo*, de 2008), um corpo que vem recompondo a sua anatomia ao mesmo tempo que retarda a promessa de silêncio para que sempre tendeu. Não deixa de ser curioso notar como o impulso autorretratístico (refiro-me simultaneamente à poesia e ao poeta que por ela é escrito) convoca gestos ou atitudes afins em autores que poderão parecer-nos remotamente correlacionáveis: penso nesse *livro ilimitado* a que Régio, em 1929, quis chamar *Biografia* e para onde foi sucessivamente importando textos oriundos de outros seus volumes poéticos ulteriores, como quem compõe, escrevi em tempos, vitral a vitral a sua ‘rosácea’ biografante (RIBEIRO, 2002). Um livro continuamente refeito, onde se refundem,

³ Recordo, de passagem, o desconforto crítico de Pinto do Amaral quanto à aplicabilidade de categorias comuns da análise literária à poesia de Herberto Helder: “A própria ideia de *tema* é difícil de adaptar a uma poesia que progride por ondas metafóricas, por vagas de irradiação verbal em que surgem, de vez em quando, palavras condensadoras de energia, autênticos pólos aglutinadores do discurso.” (AMARAL, 1991, p. 60).

reordenam e acrescentam novos textos, segundo um característico princípio regiano de mobilidade intertextual e de teatralização de escritas. Enfim, um livro precário, *suspense*, descentrado ou ex-centrado: uma não-obra. Ainda que a vocação do *centro* seja clara em Régio, como aliás em H.H. Neste, porém, a suspensão biográfica parece dificilmente dirimível, já não questão de tempo ou de morte (a morte que põe fim ao tempo biográfico e ao seu relato); antes derivação direta de uma *insuficiência* do biográfico, enquanto texto provisório ou impossível, donde “um excesso de edição” como gesto centrífugo de declarado “protelamento” (DIOGO, 1990): as sucessivas e incoincidentes ‘súmulas’ poéticas que têm vindo a lume (a metáfora torna-se aqui particularmente justa) dão a perceber uma *axiologia* paradoxalmente movediça (RUBIM, 2008), assemelhando-se mais a explosivas pulverizações autorretratísticas do que a esforços de concentração cumulativa: o centro recentrando-se para fora em vez de refluir concentricamente. O centro energético, na vez do centro topológico. O *idioma* de Helder é de resto, como bem sabemos, bárbaro, incendiário: expansivamente, transformativamente. Lavra-se, deglute-se, digere-se, seguindo a biologia celular dos organismos até à assimilação completa, i.e., a qualquer coisa como um desaparecimento. De edição em edição, têm-se alguns leitores queixado da repetida incompletude daquilo que a expectativa editorial faria tomar por completo, apontando para uma espécie de fraude que já tem ditado algum azedume de mercado.⁴

Pensando também (mas não apenas) neste fundamental princípio processual, ou nesta *poética da continuidade*, nos termos de Rubim, que toma o poético ‘em devir’ e enquanto ‘formação’ de idioma, deter-me-ei aqui num certo barroquismo que a escrita herbertiana me parece permitir acalantar como possível (ainda que insuficiente) curso de leitura: não tanto no que tocaria uma dimensão estritamente temática ou estilística, mas antes em relação a pressupostos estruturais e a estratégias de produção literária de *qualidade* visual. Da dicção poética herbertiana tem-se dito ser ela tendencialmente *interior* e *anterior*: parte de dentro para fora, em sintonizada respiração com o visceral, com o animal, com o escatológico; e reacende, por outro lado, uma ancestralidade e um primitivismo que, podendo ser modernos, não deixam de propender a uma certa denegação de um certo modernismo mais afim de um metadiscorso razoavelmente endogâmico. É aliás o próprio poeta, como se sabe, quem tem afiançado a sua não modernidade ao mesmo tempo que foi tecendo uma vasta ‘irmandade poética’

⁴ A título exemplificativo, registo este comentário de um leitor aquando da recente edição de *Ofício cantante*: “Tudo muito bonito, mas parece-me haver um constante desrespeito de Herberto Helder pelos seus leitores, a quem, periodicamente, obriga a abrir a carteira para que possam adquirir mais uma edição da sua “obra completa” que, no fim de contas, se revela sempre “incompleta”. Coerente foi, recentemente, Fernando Echevarria, que intitulou os seus poemas reunidos “Poesia incompleta”. Ruy Ventura, a 14 de Janeiro de 2009, às 16:02. Disponível em: <http://ler.blogs.sapo.pt/252755.html>. Acesso em: 29 ago. 2009.

(MAFFEI, 2007, p. 9⁵) na qual todos se encontram com todos, todas as coisas com todas as coisas. É neste sentido que Luís Maffei falará de uma poesia de *máxima abrangência* em relação a Helder – ou de *devassidão aracnídea*, se pegássemos na palavra do poeta – desconstrangida da contemporaneidade e seus decoros, que pratica a todo o momento, sob graus vários de consciência, o roubo citacional, a ‘mudança’, uma heteroglossia intensa porquanto difusa e dificilmente pensável em termos estritos de ‘influência’, dentro de um quadro de referências culturais e estéticas alargadíssimo. Sempre porém à revelia do ‘modelo’ e do ‘cânone’, fazendo-se inclinadamente, à *mão canhota* e *assintática*. É certo que, na irmandade que o texto internamente averba, não se contam com frequência sintomática referências barrocas explícitas (registem-se alusões rápidas a Bach ou a Haendel, por exemplo, na secção inédita de *A faca não corta o fogo*) ainda que a hipótese tenha já parecido convincente e operativa – até onde o pode sê-lo – a diversos críticos leitores da poesia de H.H.⁶ Proponho-me prosseguir-la aqui, seguindo o corpo poemático herbertiano pela versão mais recente de *Ofício cantante*,⁷ tomando-o como lugar hermenêutico coeso (sem preocupações prioritárias de demarcação de possíveis fases ou tendências), e detendo-me em particular na visão poética herbertiana, na específica dramaturgia do olhar que acolhe, nos seus modos e contextos percetivos.

UMA ARTE DE OLHAR ABRUPTA

A qualidade das imagens herbertianas tem suscitado diversos paralelos, por vezes mais ou menos descontraídos, com os universos plásticos da pintura e particularmente do cinema e da fotografia. No seu estudo de 87 sobre o surrealismo português, Maria de Fátima Marinho refere e exemplifica o que toma por «imagens caracteristicamente surrealistas» na obra de H.H., ainda que sobre a especificidade das mesmas nos leve tão-só a supor alguma espécie de relação com um “tipo de linguagem” modelar ou canónica, definidora da estética (1987, p. 284⁸), a qual linguagem adjetivará, mais à

⁵ Agradeço a Carlos Mendes de Sousa a cedência, em versão digital, do texto de Luís Maffei que constituiu a sua dissertação de doutoramento, ainda por publicar.

⁶ Em 88, Gastão Cruz apontava a qualidade barroca da arte poética contida em *Última Ciência*; Jorge Henrique Bastos (2000), considerou Helder um poeta “genuinamente barroco”; na sua dissertação doutoral, Luís Maffei (2007) presta uma atenção detida a diversos aspetos da poesia herbertiana que enquadra no universo filosófico e estético-cultural do Barroco (o vasto fôlego dos poemas, a mistura “grotesca” de estilos, a permanente convocação de Deus e da morte, a emergência do Terror, a atenção à música em seu encurvamento harmónico com o mundo).

⁷ Todas as citações da poesia de Herberto Helder ao longo deste estudo remetem para a edição de 2009 de *Ofício cantante*, salvo se pontualmente acompanhadas de outra indicação bibliográfica.

⁸ Releia-se a dita passagem do texto de Marinho: “O poema *O Amor em Visita* possui imagens caracteristicamente surrealistas: “Dai-me uma jovem mulher, com sua harpa de sombra / e seu

frente e a propósito dos poemas em prosa de *Retrato em Movimento* e *Vocação Animal*, como «ousada» pelo que nela abunda “o insólito” e o “estranho” (1987, p. 286). Embora o suposto surrealismo prático advogado por Marinho para a obra herbertiana tenha sido alvo de reequacionamentos e matizes por parte de outros leitores da poesia do poeta, como Nuno Júdice ou Manuel de Freitas, já ali a atenção se centra em certos (e)feitos retóricos de ‘deslocamento’ (lendo ‘ousadia’ como *desvio*) verbal, mesmo se hipoteticamente autenticado por um particular programa estético, onde virão desembocar diversas leituras da metáfora herbertiana, na sua *sumptuosidade*⁹ de resultados imagéticos, ou ainda reflexões outras sobre uma *poética da intensidade* singularmente própria à escrita poética de H.H.. Assim, para Júdice, o “visionarismo” da poesia de Helder, seguindo na linha alquímica da poética rimbaldiana, radicar-se-á num “metaforismo de absoluta liberdade” que faz do poema um ser físico, de palavras e de carne, sem que “nunca as suas imagens resval[e]m para o espaço do arbitrário ou do absurdo da imagem surrealista” (citado em MACHADO, 1996, p. 238). Freitas insistirá igualmente, por seu turno, numa consciência herética de “superação do surrealismo” por parte de H.H., cuja escrita poética carrega “uma rígida e sufocante constelação de imagens que nada deve ao mito surrealista da “escrita automática” (FREITAS, 2001, p. 28).

Ainda assim, e sempre a propósito do domínio e da capacidade de inovação linguísticos demonstrados pelo texto herbertiano, Júdice não resiste a convocar a pintura de Magritte e de Hopper para aludir a um específico *efeito realista* do exercício literário do poeta:

Nos contos de *Os Passos em Volta* (1963), o domínio da linguagem adquire uma mestria em que a capacidade retórica do poeta se conjuga com a exploração de situações de um quotidiano entre o real e o fantástico. Nesses textos, a comunicação directa, com uma expressão que faz apelo à oralidade de um modo quase teatral ou, até, cinematográfico, produz um efeito realista que lembra a pintura de Magritte com os traços crus do visualismo de um Hopper, aí se encontrando uma das mais altas manifestações da inovação linguística e literária de Herberto Helder. (citado em MACHADO, 1996, p. 239)

arbusto de sangue”, “Meu desejo devora / a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma / de crepúsculos e crateras”. Nas obras seguintes, continuamos a deparar com um tipo de linguagem que não fica nada a dever à dos autores surrealistas consagrados: “Cidades são janelas em brasa com cortinas / puras, e pracetas com chuva entre aspas”, “geografia em pólvora / solitária brancura / deflagrada, é a flor das lâmpadas, poeira / a fremir por canos finos (...)”, “E o corpo é uma harpa de repente”.

⁹ O “ostensivo culto da sumptuosidade das imagens”, referido por Gastão Cruz (1988) a propósito do fulgor da poesia herbertiana, talvez se permita perceber, qualitativa e quantitativamente, como gradiência de deslocação semântico-contextual relativamente a um ou a mais do que um padrão literário.

O realismo é *cru* – diga-se talvez ‘excessivo’ ou, pegando no vocábulo de Júdice, “visionário”, o que explicará em parte as analogias pictóricas evocadas – ainda que o efeito visualista produzido não proceda já, aparentemente, de particulares deslocamentos sêmicos ou metafóricos, essencialmente abstratos, mas de uma situação de *performance* linguística ‘em direto’ em que a palavra adquire um específico andamento cênico mais concretamente observável ou audível.¹⁰ A ideia de teatralidade ou, mais exactamente, de *teatralização* ocorreria também a Manuel de Freitas ao discorrer sobre certos incompatíveis na «exposição» da «intimidade» (suposta) em *Apresentação do Rosto* (2001, p. 39). E a convocação da imagem cinematográfica surgir-lhe-á, coincidentemente, logo a seguir, em ponderação acerca da tatilidade viscosa do memorialismo onírico do livro:

Uma outra retórica da intimidade, talvez menos “comprometedora”, pode ser encontrada nas várias descrições oníricas (e não necessariamente “surrealistas”) que parecem ampliar e prever, respectivamente, a estética do pesadelo em Bergman e David Lynch. Mas o cerne destas visões viscosas (e estranhamente lúcidas no seio do terror) deve ser procurado em memórias de infância e no que nestas possa haver de monstruoso e desmesurado. (FREITAS, 2001, p. 40)

Não sei se ‘descrição’ ou ‘onírico’, a par de ‘surrealista’, serão os termos mais justos para nomearmos a obliquidade pouco nomeável da sugestão autorretratística em *Apresentação do Rosto*. De momento, interessam-me sobretudo as referências à substância desta escrita: à sua cenografia, à matericidade invocada, à viscosidade, ao modo como inscreve o tempo. São muito idênticos os termos com que Mieke Bal, no seu magnífico excuro crítico sobre o barroco contemporâneo, se refere a uma particular qualidade das imagens barrocas no sentido de envolverem o observador numa experiência intercorporal do tempo: “‘sticky images’: images that *hold* the viewer, enforcing an experience of temporal variation” (BAL, 1999, p. 166). Na sua interpretação da poética barroca, Bal insistirá na importância do *ponto de vista* e na co-dependência que por ele se instaura entre sujeito e objeto, de sorte que a uma clássica relação de autoridade do primeiro sobre o segundo se substitui um nexo de correlatividade e de transformações correlativas entre os dois pólos abrangidos no contacto perspético. O que vem a confirmar, por um lado, a indexalidade essencial da imagem barroca, a sua poderosa propensão deítica,

¹⁰ Sobre o texto herbertiano têm alguns críticos arriscado comparações musicais: Joaquim Manuel Magalhães evoca Philip Glass e Steve Reich (MAGALHÃES, 1989, p. 128), Manuel de Freitas, o álbum *Three Voices for Joan La Barbara* de Morton Feldman (FREITAS, 2001, p. 30). Não deixa de ser curioso notar a contemporaneidade radical do intertexto musical, e artístico, preferencialmente selecionado pela leitura crítica de H.H.

notavelmente observada por Marin, em 77, a respeito de Caravaggio (MARIN, 2008); por outro lado, a erotização evidente do ofício do olho e do olhar. As “visões viscosas” assinaladas por Freitas sugerem um *toque* reflexo, uma aderência de superfícies que visa, porém, além delas, para dentro de uma memória da matéria: talvez isso que, pensando na ‘maneira’ caravaggesca, Bal designa por *transcendent corporeality* (FREITAS, 2001, p. 188).

que implacável poder o desta ordem das matérias,
a ordem do acessível,
e o prodígio oh
do ar na luz revolvidos de um espaço para outro,
e de repente entende-se
que um corpo é só um corpo: prova do improvável, ou
impossibilidade, ou
esplendor, ou
que alta tensão! e diz-se:
toca-me, e toca-se, e os dedos
despedaçam-se, e aquilo em que se toca alumia-se
até ao intacto, o intocável (HELDER, p. 539)

Suficientemente debatido foi já o alcance simbólico do toque e dos dedos na poesia de Helder no sentido do genesiaco, do seminal, do fecundante, do fálico. Anotaria, a propósito do excerto apontado de *A faca não corta o fogo*, o que me parece estar aqui relativamente próximo de uma *defiguratio* compreendida dentro dos parâmetros da *figura* teológica.¹¹ Não se trata apenas, julgo, de aceder, pelos dedos, a uma interioridade matéria e visceral, a um avesso do corpo como limite perceptivo (*e. g.* um háptico baconiano); nem apenas de experimentar uma performatividade desfigurante percebendo-a como distorção ou deformação anatômica, quero dizer, como semelhança negativa. Trata-se, em última instância, de demolir a possibilidade da ‘figura’ e da perceptibilidade, de pôr em jogo uma eficácia transrepresentativa cujo poder visual ou imagético assenta, contraditoriamente, na virtualização da

¹¹ Volto a Didi-Huberman e aos distintos parâmetros figurais que descreve no âmbito mais lato da conceção teológica cristã de *figura*, entendida esta fora do aspeto figurativo, nos termos de uma *virtualidade figurativa*. A *defiguratio* refere aí em particular uma perturbação da representação que fabrica imagens dissemelhantes como procedimento necessário para projetar “para fora” ou “para cima” o termo da semelhança (sobrenatural) visada. O processo consiste, portanto, numa ‘purificação’ da figura, relativamente à representação direta do divino, empurrando-a para a esfera do *desiderium* ou do desejo místico: “[...] le péché adamique ayant déchiré ou meurtri la ressemblance à Dieu – la seul qui vaille, en ce contexte -, c’est à une *région de la dissemblance* que l’homme s’est vu condamné en attendant la fin des temps. D’une part, l’homme est voué au dissemblable dès qu’il touche à la matière (ce qu’il fait lorsqu’il compose une image visuelle). Son seul recours sera de volontairement fabriquer des *images dissemblables* – dissemblables à la nature – pour toucher, pour viser au moins, l’invisible image de Dieu qui fait son plus profond désir.” (Didi-Huberman, 2007: 224)

imagem “intocável” (“e os dedos / despedaçam-se”), o que entra por certo na linha do ‘protelamento’ e do poético autofágico, se pensarmos no específico toque da escrita. O toque é tão criacionista quanto destrutivo: curto-circuita a semelhança, a possibilidade do visível, enquanto *abre* à visão, à luz, ao desejo. A abertura percebe-se como envolvimento dinâmico: há um princípio de reversibilidade no tocar («toca-me e toca-se») que emaranha e transfunde sujeito e objeto, o que toca e o que é tocado, uma energia fusionante, metafigurante que projeta um espaço, ou talvez melhor, um *lugar* alucinatório, de espera e de expectativa. Um lugar intensivo e protensivo, aurático, celebrativo: um lugar cinematográfico.

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca de beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência de ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? De todos os pontos a todos os pontos da trama luminosa, ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas, a mão instruída nas coisas mostra, quintuplicamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether), verdade transmutada, forma. A beleza é a ciência cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza. (HELDER, 1998, p. 7)

Noite e luz, espessura e transparência, morte e ressurreição, ciência e magia, “a volta do mundo”: pergunto-me, por entre as repetidas pregas do texto, se não será o cinema, a imagem filmica, de um *ponto de vista* herbertiano, o modo da imagem contemporaneamente mais chegado à imagem barroca quer enquanto proposta perceptiva, quer enquanto lugar interpelativo e litúrgico.¹² *Ofício propiciatório*: assim vem a referir Helder a técnica cinematográfica, mais além, neste texto inédito de 98 que intitula “*Cinemas*”.

¹² Sem intenção directa de alargar o elenco já volumoso dos possíveis intertextuais na poesia herbertiana, mas sobretudo em abono da hipótese sobre a particular apetência da linguagem e da técnica cinematográficas para repor o tipo de percepção ‘sobressaltada’ e fundamentalmente contradiscursiva convocada pelo objeto visual barroco (pictórico ou escultórico), penso no caso (também contemporâneo) de Antonioni, na sua tão breve quanto arrebatadora curta-metragem *Lo sguardo di Michelangelo* (2004), realizada pouco antes da morte do cineasta. Filmada no silêncio absoluto do interior da igreja romana de San Pietro in Vincoli, onde se acolhe o *Moisés* de Michelangelo Buonarroti, a película não só regista como incorpora ela própria o espaço-tempo de uma experiência contemplativa e meditativa, física e metafísica, traçando-se ao ritmo dos trajetos perceptivos/corporais/passionais que se estabelecem entre o olho da câmara, por um lado, e, por outro, o da estátua de Michelangelo, o do seu observador interno que é, também ele, Michelangelo (Antonioni), e finalmente o do espectador, fora do filme, emaranhado na rede tátil dos olhares e dos enigmas.

O plural convoca particulares afinidades com a escrita que a sua poesia sempre acalentou: “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). Passam tais modos pela prática de uma “sabedoria de olhar” e de “ver” assente numa “atenção ardente” (p. 7). *Ardência* será, ainda, *aderência*, posto que desnecessitada ou desentendida da visibilidade (à superfície), e da continuidade ou da contiguidade normalizadora e homogeneizadora do visível. Os olhos, na poesia de Helder, trabalham no abismo, abrupta e mergulhadamente:

[...] Nadador louco, vertical,
sôfrego,
só abre os olhos no abismo. Só quando fica
cego, entre varais de sal, no fundo.
Quando é uma bolha, ele todo, luzindo dos pulmões à cabeça
bêbeda. Ou entre as natações
que mão a mão tecem no bloco frígido as corolas
velocíssimas. É uma arte da síncope,
arborescente, uma tão íngreme
arte de cegar frente às pálpebras das ostras.
E os olhos defrontam as pupilas
hipnóticas, difíceis. Essa arte de lunação
das pérolas. Uma arte de olhar revôlta, abrupta,
mergulhadamente.
De cegar quem as olha. (HELDER, p. 431)

O confronto medusante, que repõe sacrificialmente (as pupilas são *difíceis*) a correlatividade de agentes perceptivos, dir-se-ia ali sobrepor uma experiência-limite a uma representação-limite (aquilo que, no contexto específico da pintura contra-reformista espanhola, Stoichita faria corresponder justamente ao *quadro de visão*¹³): a exteriorização de uma experiência de *comunicação intensa* com a ‘diferença’ (STOICHITA, 1996, p. 153). A cegueira – que é *síncope* visual – assegura ainda assim a presença (retórica) de uma diferença ou de uma distância em si mesma não-figurável. Além de que se deixa colocar num quadro de intenções porventura ainda apreciável por remissão a uma fenomenologia do corpo místico e uma gramática do êxtase.

¹³ Retomo aqui as conclusões finais de Victor Stoichita a propósito da representação da experiência visionária, no caso particular do *quadro de visão* seiscentista: “El interés de los cuadros que representan una visión reside en el problemático estatus de la imagen en relación com su objeto. [...] Este caso limite de figuración (el cuadro de visión) es la escenificación de una experiencia extrema (el acto de la visión). Si, de nuestro esfuerzo pueden derivar-se conclusiones válidas, estas conciernen a la confluencia entre experiencia-limite y representación-limite.” (STOICHITA, 1996, p. 183)

Vai-se ao cinema como se nada para o abismo: *em busca* dessa “tão íngreme / arte de cegar” à qual se chega, parece poder perceber-se, mediante uma gestualidade ativa¹⁴ que a provoque.

A questão da intencionalidade, com direta relação a uma poética do fazer artístico, reaparece na poesia de Helder com significativa frequência, o que desilude razoavelmente o debate sobre a contingência, o acaso ou a inconsciência no que toca a oficina poética e imagética herbertiana. Uma certa gestualidade preparatória ou antecipatória, um certo esquema ou estratégia de ação poética, ainda que sob a formulação futurante ou oracular do desejo, torna-se, em certos casos, muito evidente: o *pintor de cavalos*, de *Antropofagias*, (cor)responde a uma inequívoca (conquanto impossível) indispensabilidade programática.

precisava-se de um “pintor de cavalos”
um homem que abandonasse a família apenas
para ser um obscuríssimo “pintor de cavalos”
uma criatura viva de dedos vivos longínqua de coração longínquo
nada menos que um selvagem que viu “monstros dourados”
e a si mesmo dissesse «entrega-te ao que melhor te pode esquecer»
ou «dez dedos ainda assim é extenso para quem tem uma vida»
animais blocos de ouro uma energia inexplicável
toda a luz sugeria nele uma pulsação nocturna
uma beleza indomável uma leveza
ele entrava na posse de uma “visão” uma herança de ritmos
então poderia destruir tudo numa “devassidão aracnídea”
o perto e o longe “o cavalo no campo” ele “o bárbaro”
apenas um pintor de cavalos “o impossível” (HELDER, p. 282)

Nem sempre será tão nítida, porém, a fronteira entre a ‘não intencionalidade’ e uma ‘intencionalidade negativa’. Apesar de tudo, a equação de causa gramatical, presente nos versos que a seguir transcrevo de *A faca não corta o fogo*, talvez permita verter a *cegueira* (que aqui é induzida) nos termos de uma alternativa de ‘inocência’ intencional a uma rechaçada não-intencionalidade radical do olhar: cegueira será, portanto, modalização. Para acertar *é preciso* não ver:

se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! acerto
em cheio no alvo porque não o vejo:

¹⁴ Seguindo o mesmo crítico, a prática da devoção envolvia um complexo de relações instáveis entre uma linguagem gestual passiva e uma linguagem gestual ativa: a primeira entendida essencialmente como *efeito* da teofania, a segunda, destinada sobretudo a *suscitar* o sagrado (STOICHITA, 1996, p. 164 ss.).

[...]
e cego
acerto em cheio:
porque não quero (HELDER, p. 607)

PINTAR O ANJO

Modalização poderá também querer dizer: montagem.

Retrocedamos ainda ao texto de 98: tendencialmente reordenadora da perspectiva, a montagem, cuja matriz é poética, supõe um agir processual aqui desenlaçado de uma estrita teleologia das formas e dirigido à *fosforescência* e à *revelação*.

Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos de eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. (HELDER, 1998, p. 7-8)

A *atenção* visa, pois, uma eficácia dir-se-ia hierofântica – ou fotográfica – que apenas uma regulada inocência (a ‘inconsciência óptica’ de Benjamin?) estaria apta a suscitar. As possíveis implicações benjaminianas do modo de percepção que o texto poético de Helder institui foram já observadas por Diogo a propósito de *Exemplo* e de um certo efeito de arrasto verbal ali graficamente observável: um corpo textual processa-se cineticamente por representação translativa ou projetiva de blocos verbais objetivamente assinalados (por aspas) e movimentados. Uma *projeção* inibidora da ‘obra’ e da sua ‘contemplação’, e promotora de *intensidade* definível como ‘predicado ostensivo’ ou ‘observacional’ (DIOGO, 2001, p. 180-197). Se, em Helder, os olhos se usam como uma câmara, imitando o olho maquinicamente feroz das objetivas (“e então começamos a usar os olhos com a ferocidade das objectivas / sem truques capturando tudo selvaticamente”, p. 305), trata-se de postular uma certa *demência* da imagem que a extrema velocidade perceptiva reduz a *resto óptico* (DIOGO, 2001, p. 185). O que parece dessintonizar-se com a interpretação cubista do sentido da montagem herbertiana avançada por

Estela Guedes.¹⁵ A haver aqui «desconstrução da realidade», como refere na sua leitura do poeta, não parece que ela se faça no sentido de uma reconfiguração (por deslocação ou hibridação de ‘partes’ que se saldasse, enfim, num teratológico luxuoso ou abjeto - ainda que o monstruoso marque um lugar importante nesta poesia) nem no de um simultaneísmo das dimensões, sintetizadas em forma estável. Mais concordante com o que chama a *poética da intensificação* herbertiana parece-me ser a leitura da montagem pela via fílmica de Godard proposta por Rosa Martelo (2002, p. 43-58), uma leitura que situa discursivamente a velocidade intensiva, cometendo-a ao próprio ato de escrita. “O poema emerge, assim”, leio a ensaísta, “de um momento fenomenológico, no qual não se situa mimeticamente face à experiência porque constitui a própria experiência, experiência essa que se torna indissociável da formulação discursiva que o poema é” (MARTELO, 2002, p. 50). “L’esprit emprunte à la matière les perceptions d’où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté»: cito, desta feita, do filme de Godard *The Old Place* (1999). Aqui vem dar, outrossim, a leitura de Diogo, que há pouco seguíamos, e que atribui como intenção à noção herbertiana de montagem total “a continuidade absoluta do tempo” (DIOGO, 2001, p. 185). Ou a de Fernando Pinto do Amaral quando se refere à *máquina lírica* de H.H. «como um meio de criar fulgurantes *acontecimentos verbais*» (1991, p. 58).

O poema cinematográfico de Helder pretende-se como uma ingerência sobre o tempo, sobre as formas no tempo, algo que a imagem coagulada da fotografia poderá simetrizar por força de um *olhar louco*, na aceção barthesiana, de uma combustão profunda que é ‘roubo’ a uma temporalidade centrífuga. Talvez também a pintura se reserve, às vezes, modos algo afins desse acercamento vertiginoso do que *está a ser* ou *à beira de ser*, o fulgor. «Não se esqueçam de uma energia bruta e de uma certa / maneira delicada de colocá-la no «espaço» (HELDER, p. 283): pintar o anjo.

Queria pintar os anjos.
Levara algumas palavras altas, música.
Ninguém pinta os anjos, mas uma força, as formas dessa força
por exemplo: sopram os átomos,
acende-se o cabelo, mãos faíscam: cada
coisa que tocam essa
coisa faísca. Eu precisava de silêncio, disse ele.

¹⁵ “[...] existe um cubismo verbal em Herberto Helder, por exemplo, um deslocamento de partes do corpo, e aliás existe igualmente um procedimento de collage, quando essa deslocação arrasta os órgãos de um corpo para um espaço estranho a ele. Já chamei hibridação a estes procedimentos, afinal redutíveis a estilos particulares de metáfora, que é um transporte.” (GUEDES, 2009a)

[...]

Pinta-se às vezes, sim, às vezes levita-se, outras alguém sussurra ao ouvido.

De repente fica-se ofuscante.

Por mais janelas que se ponham nesses lugares opacos que nos deram ninguém sabe.

[...]

[...] Foi para desentranhar da coisa mental que é a pintura:

os anjos. Que anjos?

Colinas chegam junto à cabeça, a cabeça fica, isto é:

Girando do ombro esquerdo para o ombro direito,

a lua silvestre. Um anjo?

A morte tem uma doce habilidade doméstica:

abre e fecha as torneiras prepara a roupa limpa os espelhos.

Anjo.

[...]

Poderia pintar os anjos brilhando.

Se ao dedo tirasse o anel, se ao cabelo cortasse a madeixa viva,

se vertesse no papel uma gota do meu sangue.

Trabalho no forno até ficar calcinado

louco

soberano como um negro com boca de ouro,

rodeado por uma tribo de anjos com boca de ouro.

Às vezes basta uma palavra: Deus.

E ouço a música, pinto o inferno.

É uma espécie de inocência ardente, um modo de ir para longe.

Sou elementar, anjos são os primeiros nomes. (HELDER, p. 453-4)

O anjo desentranhou-se do mental: não é *ideia* feita imagem, nem relato alegorizado, mas sopro, cintilação, música. Ou quase-corpo, qualquer coisa como uma figura-força, uma preterição pictórica não total: sobra um vestígio de incandescência, uma abertura, uma boca aurífera que é incisão ou chaga crística,¹⁶ entrada para a/na carne da pintura, para o/no forno da matéria: o inferno. O anjo, note-se, é tribal, elementarmente negro (demoníaco?): o assomo do divino faz-se pela via *inversa* ou herética, na linha do que também Maffei consideraria um redimensionamento do místico: com obra a cumprir, o pintor (ou o poeta) protagoniza uma manifesta *imitatio christi*; porém, a imitação é ali um “trabalho sobre o cristo” (MAFFEI, 2007, p. 310), a sua conversão selvagem para um tempo/espço noturno de iniciação e, diria, de

¹⁶ Didi-Huberman recorda que, na tradição artística de leste, a chaga de Cristo é sistematicamente representada como uma boca (2007, p. 50) o que sugeriria a conversão de uma postura passivamente espectadorista numa experiência carnal do sacrifício, i.e., numa incorporação do visível crístico.

indiferenciação. A narrativa da origem,¹⁷ enquanto relato da cisão dos sexos e dos mundos, tende sistematicamente a refluir, em H.H. até àquela «grande escrita» (HELDER, p. 539) que é anti-relato e pré-idioma desdiferenciador. Nos poemas de *A faca não corta o fogo*, torna-se muito evidente essa memória hiperregressiva e transgressora: o gesto do *fiat* repetidamente inscrito no texto, aponta aí, hereticamente, para um “canto comum-de-dois” (p. 540), uma unanimidade das matérias, uma “simetria dos ofícios” (p. 559). A fusão dos corpos, sexualmente encenada, ou a extraordinária montagem de vozes e linguagens que pode fazer convergir, no mesmo texto poético, o romance popular, a modinha brasileira ou a lírica medieval refaz no poema os ritmos coalescentes do caos primordial. A essa «contínua metamorfose da matéria» referia-se já Pinto do Amaral, em 91, concluindo por uma radical solvência das intenções e das identidades até que “todo o real conflua para uma zona onde não distinguimos sujeito e objecto” (AMARAL, 1991, p. 60).

A *boca* do anjo retoma, em certa medida, o motivo frequente dos orifícios corporais próprio a uma perspectiva *em fuga*, cruzadamente escatológica, erótica e religiosa, enquanto provoca colateralmente uma ética da visão: é denegação da superfície que desafia o olhar e a fé no olhar. Projeta-se, em sombra intertextual, a *ostentatio vulnerum* numa possível versão caravagesca que em Helder conta, aliás, com mais diretas releituras.¹⁸ A teoria da superfície, como pele ou textura onde recai a perspectiva, representa, segundo Bal (1999), uma constante das poéticas barrocas que permite congrega outros motivos recorrentes: o da prega, o do toque, o da luz. Mais do que às valências colorísticas sondadas por Estela Guedes¹⁹ na poesia de H.H., atendo-me à questão lumínica que aqui me parece particularmente relevante enquanto motivo teórico na definição de um modo perspético transformativo e alucinatório que põe à prova noções de escala, de distância, de exterioridade e, cumulativamente, a própria estabilidade das categorias de sujeito e de objeto.

¹⁷ Manuel de Freitas sugere como um dos intertextos fundamentais em *Apresentação do Rosto* o relato do *Gênesis*, ainda que, segundo o crítico, ironicamente glosado (FREITAS, 2001, p. 44).

¹⁸ Tomando os versos finais do poema de Herberto Helder “Mão: a mão”, de *A cabeça entre as mãos* (HELDER, p. 375-79), Luís Maffei sugere uma excelente leitura intertextual com o conhecido quadro de Caravaggio *Tomé, o incrédulo* (MAFFEI, 2007, p. 307-8). Recordo os ditos versos herbertianos, de manifesto alcance metapoético: “[...] E que me assome Deus às partes / graves: com sua luva súbita / no abismo, / É ao meu nome que regresso: à ameaça / A limpidez / atravessa-me pelos furos naturais / ardidos, / Entra um astro / por mim dentro: / faz-me potência e dança, / Que toda a noite do mundo te torne humana: / obra”.

¹⁹ Cito palavras da autora: “No meu caderno A poesia na óptica da Óptica, dei conta da paleta das cores, dominada pelo vermelho da “*Obra ao rubro*”. Não significa isto que as cores e as formas de um poema sejam visíveis ou perceptíveis como paisagens. Não, não são perceptíveis nem sequer como as imagens de um quadro cubista, abstrato ou fauvista. Significa, sim, que o poeta trabalha com a linguagem e que faz opções lexicais mais importantes ou significativas umas do que outras.” (GUEDES, 2009a). Cf. ainda o texto da mesma autora *Obra ao rubro*, disponível em versão digital (GUEDES, 2009b).

Recorda-nos Stoichita que os paradoxos inerentes a um sacro visualizado se refletem por norma em estereótipos antitéticos ou oximóricos, contrapesando luz e sombra: *sombria luz, obscuridade clara, raio tenebroso* representam fórmulas de averbamento de uma concordância (discorde) entre o discurso e o seu objeto (STOICHITA, 1996, p. 77). Encarada a questão em termos fenomenológicos, conforme Bal, a sombra será sobretudo condição da manifestação lumínica. As câmaras escuras onde se lavra a poesia herbertiana (grutas, cavernas, abismos) são simultaneamente matriz e sepultura, espaços de aprisionamento e libertação da visão, de retenção e de conversão de imagens, de produção dramática de *profundidade* que a emergência da luz vem consentir – num sentido tão técnico quanto religioso. “A imagem», lemos em “Cinemas”, “é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda” (HELDER, 1998, p. 8).

Sigamos as instruções do poeta:

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 atravessam o ar
espectáculo do «verbo primeiro e último» apanhem a figura «absoluta»
(HELDER, p. 283)

– suponha-se que a *figura* seja, digamos: uma laranja?

TEORIA DA LARANJA: OU OS CORPOS SELADOS

The Magic of Things: foi sob este título que o Städel Museum em Frankfurt apresentou, recentemente, uma exposição sobre a evolução da natureza-morta como género pictórico autónomo, desobrigado já do papel acessório que desempenhara no contexto da pintura religiosa medieval.²⁰ Autonomia em larga escala alcançada por demonstração de um virtuosismo faustoso e esteticista que firmaria o género, assaz unilateralmente embora com alguma duradoura persistência, ao modelo da *natureza morta sumptuosa*.

²⁰ *The Magic of Things. Still Life Painting 1500–1800*, Städel Museum, 20 March –17 August 2008.

De laboratório experimental da expressão artística, onde se exercitavam as capacidades de composição, o domínio dos equilíbrios cromáticos e das relações de luminosidade ou a agudeza dos detalhes, a natureza-morta, particularmente ao longo do século XVII, viria a redefinir a sua funcionalidade e os seus modos específicos de afrontar o sentido. Objetos estáticos, tirados do natural, passam a ser matéria não só de registo visual, mas também de interpretação (pela via recorrente da alegoria), dentro de uma composição também ela 'significativa' por referência à ordem e à estrutura do mundo barroco e ao seu imaginário híbrido de sensualismo e terribilidade mística. Das constrações temáticas e técnicas do género, ressaltam ainda resultados interpretativos razoavelmente invariantes: a concentração extrema do pintor num pequeno número de objectos recorrentes (flores, frutos, animais, instrumentos musicais, peças de olaria) observados de muito próximo e sob esquemas de iluminação rigorosos, determinará uma atenção quase meditativa às superfícies capaz de promover a *presença* monumentalizada e esculpivamente 'viva' da inerte natureza pintada.

No texto herbertiano, recortam-se com frequência não desprezável cenários de natureza-morta, alguns apenas brevemente esboçados, outros originando 'quadros' mais desenvolvidos. É ainda a boca, no seu *ofício* de louca devoração ("a minha boca da minha vida / é um ofício. [...] / A minha tarefa inquieta de pôr a vida / na sua oculta loucura." HELDER, p. 98), a instigar boa parte dessa cenografia em que os temas barrocos da mesa posta e do banquete adquirem significados importantes no delineamento da poética herbertiana.

Às vezes estou à mesa: e como ou sonho ou estou
somente imóvel entre a aérea
felicidade da noite. (HELDER, p. 31)

Estar à mesa, na poesia de Helder, é quase sempre redramatizar uma *ceia* litúrgica (a ceia que é cena) como experiência de incorporação, de conversão em carne do mistério: «o espírito caído dentro da forma» (HELDER, p. 31). É um *esforço de moldagem*, uma *imagem de digestão* desenhando-se nas trevas, consoante a lição antropofágica. Até que, na pele do poema, se insinue "a poderosa superfície / de Deus" (HELDER, p. 596). Os frutos podem iluminar o caminho:

Aniquilar os frutos para saber, contra
a paixão do gosto, que a terra trabalha a sua
solidão – é devotar-se,
esgotar a amada, para ver como o amor
trabalha na sua loucura. (HELDER, p. 172)

Devotar-se aos frutos, ser inteligente deles requer paciência, é um modo lento de sofrer, de experimentar o amor contra o gosto: como solidão e loucura. Prefigura-se uma *teoria dos frutos* (declinada da “*Teoria sentada*” onde se hospeda o poema que acabo de citar) que converte a velocidade intensiva ao seu simétrico: a estase pura. Que não é acronia, mas instantaneidade, tempo sobreposto: talvez um deleuziano tempo crônico, convertido na *imagem-tempo* poética.²¹ A dita teoria toma um exemplo:

Havia rigor. Oh, exemplo extremo.
Havia uma essência de oficina.
Uma matéria sensacional no segredo das fruteiras,
com suas maçãs centrípetas
e as uvas pendidas sobre a maturidade. (HELDER, p. 111)

Rigor e segredo: os termos voltam a reunir-se. E não há como, no exemplo *extremo* que o poema convoca, deixar de ‘ver’ o outro, mais antigo (o imperfeito a apontar para um ‘fora’ do presente textual), arrastado até aqui pela memória comburenta da imagem poética: de volta, pois, a Caravaggio e ao *Cesto de fruta* que era então aviso de um jovem artista à brevidade do mundo, pintada na ‘forma absoluta’ do real.

Na poesia de H.H., a *figura absoluta* ou extrema é da ordem do prodígio: um *corpo selado*, ilegível, cujo centro detém o noturno segredo das matérias. Aproxima-se mais de um arquétipo rítmico, do que de um arquétipo formal: pode figurar-se como casa, uma *casinfância*, uma *casabsoluta* (p. 110-11). Ou então como pedra: o poeta é pedra, às vezes (Sou fechado / como uma pedra pedríssima, p. 128); ou como poema, o poema que o leitor enfrenta «redobrado» e «moroso» sobre o tempo eterno “de um. Autor” (p. 129, 131). Ou pode ser cântaro, púcaro, olaria astronômica sustentada pela luz. Cruzam-se – e tocam-se – as simetrias: a velocidade está para a abertura, como a oclusão para a pausa. Diria, neste sentido, que os ‘extremos’ obrigam a percepção a um regime ondulatório (e, de novo, alucinatório) muito afim de uma visão barrocamente leibniziana. *Despedaçar, desmanchar, cortar aos bocados*, enquanto gestos intensivos que o texto vai executando, não pretendem, na poética herbertiana, a uma atomização dissecante da matéria corporal, mas antes a uma perpétua desdobragem que a inscreve numa temporalidade compreendida como *interminabilidade*, i. e., como *centro*: “procuram um

²¹ Recordo Deleuze, na tradução portuguesa de Rosa Martelo: “[...] quando a percepção devém óptica e sonora pura, com que se relaciona ela, uma vez que deixa de relacionar-se com a acção? A imagem actual, separada do seu prolongamento motor, entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho. [...] Dir-se-ia que a imagem actual e a sua imagem virtual cristalizam. [...] O que vemos primeiro é o Tempo, as camadas de tempo, uma imagem-tempo directa.” (DELEUZE, citado em MARTELO, 2008, p. 195)

centro?” sim “uma razão de razões” / uma zona suficiente leve fixa uma como que / “interminabilidade” (HELDER, p. 275). Dos corpos selados, os frutos recebem uma atenção demorada: estão vivos ou ainda quentes, num auge de maturidade que infeta quem os toque ou devore.

na mão madura a luz imóvel pára a pêra sucessiva,
pára-a e exara-a e nela sela
a beleza:
era o segredo:
o mundo já estava pronto (HELDER, p. 561)

No *close-up* dramático do poema, a paragem da pêra que a mão sustém e oferece à luz toma um claro alcance místico: o toque luminoso é coroação, impõe a aura no corpo frutiferamente sagrado. Em termos composicionais e intencionais, o poema herbertiano recupera traços típicos das naturezas-mortas barrocas, como as de Justus Juncker que o Städel nos permitiu agora rever: as peras e maçãs de Juncker, exibidas solitariamente sobre um pedestal, são decerto “pedaços de ouro / maduro que pulsam no escuro” (HELDER, p. 606), esculpido pela luz. A vontade ostensiva parece, em ambos os casos, evidente: a mão ou o pedestal que oferecem o objeto ao olhar (ao jeito de ‘altar’ percetivo), o grande-plano do fruto, a luminosidade intensa que torneia a pêra contra um fundo não-marcado (sombriamente monocromático, no quadro setecentista). A presença viva dos insetos nos frutos de Juncker atestam já, todavia, o ‘sucessivo’ de uma pêra ainda respirante (que é quase-‘retrato’) e, diria, reportam em metonímia ou hipálage pictórica levemente enérgica a outra, verbal, da ‘mão madura’: lendo inverso, em intertexto incerto.

A luz desempenha, no poema e na tela, um papel construtor essencial: delimita o objeto, escreve-o, inscreve-o, talha-o esculturalmente em profundidade e transpõe em matéria carnal o que era apenas epiderme. Além de conduzir o olhar do espectador, que vai lendo as formas como a luz as desenrola, colado a um trajeto luminoso, a uma *light-writing* (BAL, 1999, p. 189) que transforma as superfícies numa segunda-pessoa com a qual se restabelece a correlação deítica nos termos de uma participação erotizada. Recordo Bal, aqui em estrita alusão ao caso plástico:

This effect of surface as second-personhood is bound up not with material paint but with the lightest of materials: light. [...] Light and shade together thus become the very substance of a painting that is neither “first-person” in that it does not inscribe the hand of the maker, nor “third-person” in that it does not eliminate deixis. Instead, it becomes the very tool of deixis, the optical version of the exchange of touches in erotic contact. (BAL, 1999, p. 189)

No texto poético de H. H., o trabalho plástico da luz opera por norma num duplo sentido: encurva e levanta, sem discordância. O acesso a uma interioridade tendencialmente figurada como espaço côncavo, um espaço que a curva luminosa não só delinea como confeciona, sujeitando as superfícies a uma inflexão centrípeta (ao encontro do seu ‘dentro’ de carne), é condição de conhecimento ‘profundo’ e este de ascese sublimatória, se insistíssemos na aplicabilidade à escrita herbertiana de uma antropologia da verticalidade comum à experiência religiosa, que aqui me parece plausivelmente reconvocável.

A *laranja obsessiva* herbertiana será, de entre as formas extremas ou *imagens para dentro* da sua poesia, a mais contínua ou mais crônica (também enquanto objeto teórico), aquela que o poeta acolhe e re-colhe desde os primeiros versos de *A colher na boca* até aos últimos de *A faca não corta o fogo*. Quer dizer, na (des)encontrada biografia dos textos: desde os “vinte e nove anos” de “loucura masculina” (HELDER, p. 72-73) aos «setenta e sete» em que “é tudo obsceno” (p. 548). Aparentemente, situa-se nos antípodas do anjo, como visibilidade *versus* visão, luz *versus* cintilação, figura *versus* força. E porém, se “interrompe o mundo” (p. 558), a laranja *mal pousa* nele: como um corpo intermédio (um corpo-*medium*: um anjo?) entre o terrestre corpo materno e o corpo evocativo do poeta, do poema. Um corpo doado e devorado cristicamente a bem da Poesia e da remissão da carne poética, a bem de uma intimidade desobscenizada com as coisas: um corpo de paixão.

Nesta laranja encontro aquele repouso frio
e intenso que conheço
como um dom impossível.
Do ouro terá a luz interior, terá
a graça desconhecida daquilo que mal pousa
na mesa, no mundo.
[...]
[...]. Laranja
encontrada entre dois momentos inimigos, ao meio
como um grito
que bate em cheio entre os ossos e as veias
fulminadas. Doadà à poesia que esperava,
entre a rigorosa visão e a experiência
desmedida da carne.
Se a mão se atreve pela confluída laranja,
Sobe ao ombro o puro sentimento
de ligação ao mundo. [...]
[...]

Cerraria sobre esta laranja que aparta a inocência
da treva
daquilo que o espírito calou como luz indivisa –
sobre ela cerraria a boca,
como se a sepultara num silêncio plantado
de muitas presenças fortes
como sal.
- Talvez todo o enigma materno me fosse dado
de inspiração
através da língua por confusos órgãos a todo um corpo
tenso e apto aos segredos e às
delicadas subtilezas da terra.
Talvez esta laranja me dotasse de uma atenção
vertiginosa,
e tudo fosse entrando como sabedoria pelo corpo evocativo,
e cada gesto fosse depois
a íntima unidade deste Poema com as coisas.

Laranja
apaixonadamente. (HELDER, p. 34-36)

“Pode manter-se a paixão com fruta comida ainda viva” (HELDER, p. 613): a *escola* da laranja reaparece, intacta, agora nos muito recentes poemas de *A faca não corta o fogo* onde o ofício devorador volta a ser cena de incandescência em fundo de trevas, pura cinematografia celebrativa e sacrificial de *levitação na luz* (recobro a expressão de “*Cinemas*”):

retira-se alguém um pouco atrás na noite
para fazer uma escola da leveza,
sentar-se sobre si mesmo devorando uma laranja,
pronta,
colhida ao caos, que ela sim ilumina quem a usa,
e é isto: a laranja faz rodar os dedos, torna
leve, pelos dedos,
aquele que a levanta, e tão exacto gosto na língua,
tão transbordante,
dói no fino do frio açúcar,
e a laranja levanta tudo: luz e dedos, e a pessoa
com a ferida na boca, o gosto
magoado até à pronúncia das expressões mais simples do idioma,
golpe a golpe,
como em estrangeiro brutal
ou inexpugnável,

que faz ele? Talha trêmula, oh Deus! Lavrada a pau virgem e folha de ouro,
mete-lhe os polegares pelos umbigos, devora-a, celebra, embebeda-se,
que escola de laranja terrestre não se pode mais que esta leveza (HELDER,
p. 557)

Na ordenação subtilmente narrativa do texto, divisam-se os planos, a movimentação da câmara (que é olho ferozmente poético) aderindo ao rasto luminoso da laranja caótica, puxando à boca de cena a quase-figura ao fundo, erguida entretanto em imagem rotativa e transmutativa, de brutal abertura e deslocamento da forma (e da forma do idioma), até ao grande plano ‘vivo’ da refeição carnal. O que teria sido natureza-morta pintada e hipotética interpelação contemplativa (a mão-pedestal) é aqui *energia à solta, e conduzida*: fluxo, ritmo, ato, trabalho da luz, laranja. A laranja é monstruosamente *operatória* (HELDER, p. 414), ininterrupto trabalho de imagens desentranhando-se continuamente de si próprias. Cicatrizes de cicatrizes (“Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem.” p. 438). Em suma: beleza.

Não é dom a beleza, mas *exercício extremo*: “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza», assim se começa nesse último livro de poemas. Como observou Rubim (2008), a ênfase não é de todo aqui esteticista; mas muito mais *traumatizante*, quiçá, segundo Diogo (2001, p. 187), naquele sentido carnivoramente arcaico – ou talvez, ou também, atrevo-me agora a sugerir, barroco? – que a violência metamórfica da imagem cinematográfica poderá reaver. A beleza “em longitude” de H.H., como certamente a designou Diogo (2001, p. 188), é truculenta: sombrio ofício de *instaurar o corpo* contra Deus, refluidamente, desfechadamente, no labor batismal de cada poema. O verso solto que inicia *A faca não corta o fogo* é, pois, reinício e reincidência:²² encurva para um centro que não é sítio ou topologia, mas o *lugar*, mítico e rítmico, de um Poema que nasce ininterruptamente, como quem apaga de cada vez todas as luzes e arde cego dentro da sua noite contínua.

Ainda assim, pode acontecer que o *centro* não seja aqui senão o último resíduo de uma “pitoresca linguagem moral” (HELDER, 2006b, p. 182), a expressão arrebatadamente ingênua e metafísica de um *período louco* ao qual suceda, inevitável, a corrupta solidão da inteligência.

²² Cf. O mesmo verso que inicia *A faca não corta o fogo* encontrámo-lo já, com inicial maiúsculizada, no poema “Lugar” do livro homónimo de Herberto Helder (2009, p. 139).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Fernando Pinto do. “Um verso infinito”, in *Ler*, 14 (1991: 58-60).
- BAL, Mieke. *Quoting Caravaggio - Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.
- BASTOS, Jorge Henrique (org.). “A Gramática cruel de Herberto Helder”, in *Herberto Helder. O corpo o luxo a obra*. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 9-12.
- CRUZ, Gastão. “Última Ciência ou «A arte plenilúnia das palavras»”, in *A Phala*, 11 (1988: 2).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte – Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris, Gallimard, 2007.
- DIOGO, Américo António Lindeza. *Herberto Helder: Texto, metáfora, metáfora do texto*. Coimbra, Almedina, 1990.
- _____. Por exemplo (sobre Herberto Helder)”, in *Inimigo Rumor*, 11 (2001, p. 180-189).
- FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*. Lisboa, & etc, 2001.
- GODARD, Jean-Luc, MIÉVILLE, Anne-Marie. *De l'origine du XXIe siècle – The Old Place – Liberté et Patrie – Je vous salue, Sarajevo*. ECM Cinema, 2006.
- GUEDES, Estela (2009a), “O “Ofício cantante» de Herberto Helder”. Disponível em: <http://incomunidade.blogspot.com/2009/04/oficio-cantante-de-herberto-helder.html>. Acesso em: 29 ago. 2009.
- _____. (2009b), *Obra ao Rubro* Disponível em: http://www.triplov.com/estela_guedes/2009/Obra-ao-rubro.pdf. Acesso em: 29 ago. 2009.
- HELLER, Herberto. “Cinemas”, in *Relâmpago*, 3 (10/98: 7-8).
- _____. “Herberto Helder – Entrevista”, in *Inimigo Rumor*, 11 (2001: 190-197).
- _____. *Photomaton & Vox*. 4. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006a.
- _____. *Os passos em volta*. 9. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006b.
- _____. *Ofício cantante – Poesia Completa*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- MACHADO, Álvaro (org.) *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- RIBEIRO, Eunice. *O sombrio trabalho da beleza* (notas sobre o barroco em Herberto Helder). *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 110-133.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 nov. 2018.

MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado em Letras, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ, 2007.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. “Herberto Helder” in *Um pouco da morte*. Lisboa, Presença, 1989.

MARIN, Louis. *Détruire la Peinture*. Paris, Flammarion, 2008.

MARINHO, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MARTELO, Rosa Maria. “Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)”, in *Cadernos de Literatura Comparada*, 314 (2002: 43-58).

_____. “Quando a poesia vai ao cinema”, in *Relâmpago*, 23 (10/2008: 179-195).

RIBEIRO, Eunice. “Libertação, de José Régio”, in *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus/Cotovia, 2002, p. 74-79.

RUBIM, Gustavo. Herberto Helder — *A Faca não Corta o Fogo: sùmula & inédita*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, in *Colóquio-Letras*. <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=37>. Acesso em: 15 ago. 2009.

EUNICE RIBEIRO é Professora Catedrática no Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos da Universidade do Minho (ILCH/UM), Braga-Portugal. Possui doutoramento no Ramo de Ciências da Literatura, Área de Conhecimento de Literatura Portuguesa, pela mesma Universidade (1998). Foi editora da revista científica *Diacrítica* (Série Ciências da Literatura) e coordena atualmente um grupo de investigação em *Identidade(s) e Intermedialidad(s)*, sendo IR do projeto de investigação Retrato&Representação (<http://retratorepresentacao.wix.com//girr>). Publicou, entre outros, os livros *Modernidades Comparadas – Estudos Literários/Estudos Culturais Revisitados* (Edit. Húmus/CEHUM, 2012), *Escritas metamórficas – sobre a ficção de Frederico Lourenço* (Cotovia, 2008), *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado* (CEHUM, 2000), além de ter organizado o volume *Envolvimento e clímax: do entre das artes* (CEHUM, 2011).