

A MORTE EM TRÂNSITO: DAS PRIMEIRAS IMAGENS A HERBERTO HELDER

FERNANDO GARCIA VELASCO (DOUTORANDO)
Universidade do Porto
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
Porto, Portugal
fernandogvelasco@gmail.com

RESUMO: O ensaio enquadra a poesia de Herberto Helder em reflexões alargadas sobre as relações entre as noções e imagens de morte. Para tanto, analisa-se o trânsito da morte através das imagens de diferentes artes, meios e culturas. Dessa forma, designa-se os elos estabelecidos com a morte por diferentes tipos de imagem como pontos de vista privilegiados para a análise crítica da poesia de Herberto Helder, em que é central a questão morte-imagem. Ao interrogar uma obra literária em perspectivas tanto intermidial quanto transmidial, evidenciamos que na circulação da morte através de imagens distintas, há inúmeras variações, mas algo permanece.

Palavras-chave: Morte. Imagem. Poesia. Intermidialidade. Transmidialidade. Herberto Helder.

Artigo recebido em: 07 mar. 2018.
Aceito em: 19 abr. 2018.

DEATH IN TRANSIT: FROM THE FIRST IMAGES TO HERBERTO HELDER

ABSTRACT: The essay frames Herberto Helder's poetry in extended reflections about the relations between notions and images of death. In this sense, the transit of images of death across different arts, media and cultures is analysed. Thus, bonds established with death by different kinds of images shall be appointed as privileged points of view for the critical analysis of Herberto Helder's poetry, in which the issue of death-image is paramount. When interrogating a literary oeuvre from both intermedial and transmedial perspectives, evidence is provided that concerning the circulation of death across distinct images, there are infinite variations, but something remains.

Keywords: 'Death. Image. Poetry. Intermediality. Transmediality. Herberto Helder.

I)

A morte se colocou como problema à imagem muito antes de se operar o que W.J.T. Mitchell (1994) descreveu como uma “guinada pictórica”, com a qual a imagem se teria alçado à condição de “tópico central de discussão nas ciências humanas” (MITCHELL, 1994, p. 13)¹, consolidando-se como uma “espécie de modelo ou figura para outras coisas” que não ela mesma. Muito antes, portanto, de a imagem ser percebida como uma questão que, “se (...) sempre esteve conosco, pesa inescapavelmente agora, com força sem precedentes” (p. 16)². Isto é, como ideia que tanto configura motivo de disputas quanto se afirma como noção central para “uma ampla extensão da investigação intelectual” (p. 13)³, na qual se incluem os mais diversos saberes.

Nas interseções entre as artes e a antropologia, por exemplo, Hans Belting entendeu a imagem como uma articulação entre um fenômeno mental e um meio material em que adquire visibilidade. Neste sentido específico, o autor demonstra que “a origem da figuração humana [...] remonta à esfera

¹ “a central topic of discussion in the social sciences”. As traduções de citações extraídas de livros não traduzidos para o português são de minha autoria e responsabilidade.

² “has always been with us, it presses inescapably now, with unprecedent force”.

³ “a broad range of intellectual investigation”.

fúnebre” (BELTING, 2014, p. 9), na medida em que, em diversas culturas antigas, as imagens surgem como *corporização* da morte. Isto é, como analogia entre o corpo morto e a matéria em que sua imagem permanece disponível ao olhar dos vivos. Desde muito cedo, então, existem nexos entre as ideias de morte, imagem, corpo e matéria. Desde sempre, as imagens mantêm afinidades com a morte.

II)

Entre as imagens mais remotas de que há registro estão os “crânios de Jericó”, reencontrados na região do Vale do Jordão, onde hoje estão partes dos territórios de países como Palestina, Jordânia, Cisjordânia, Síria e Israel. Datados de cerca sete mil anos antes de Cristo, época da chamada “revolução neolítica”, quando “surgiu a primeira sociedade sedentária” (BELTING, 2014, p. 184), os crânios fazem dos ossos do rosto ausente o suporte de um outro, presente como imagem. Recobertos com uma camada de cal ou argila, pintados “com cores intensas, como um vermelho que remete ao sangue” (p. 189-190) e conchas ou madrepérola nos olhos, são a matéria viva de um rosto morto, um corpo-imagem criado para colmatar a distância entre a vida e a morte.

As escavações que reencontraram os “Crânios de Jericó” trouxeram também à luz outras imagens associadas à morte, a exemplo das máscaras fúnebres mais antigas que conhecemos. Para Belting, a máscara, enquanto forma específica de imagem relacionada à morte, tornaria especialmente explícita uma característica intrínseca às imagens em geral: a ambivalência entre presença e ausência. Enquanto imagem e tal como toda imagem, a máscara “produz tanto a ocultação quanto o desvelar”, anima “uma ausência que substitui por uma presença vicária”, já que, como “remate do corpo autêntico, a imagem torna-se meio de sua nova presença, em que se subtrai ao tempo e à mortalidade” (BELTING, 2014, p. 192-193).

Menos espaço do que tempo separam as máscaras e crânios reencontrados nos subsolos do Vale do Jordão e as figuras fúnebres do Egito, onde as imagens da morte adquiriram realismo até então inédito. As múmias são o exemplo mais célebre, enquanto seus antecedentes escultóricos e subsequentes pictóricos talvez sejam os mais contundentes. Antes das múmias, as “cabeças de reserva” eram inseridas nas câmaras mortuárias, com vistas à conservação da compleição real do corpo humano, quando de sua degradação pela ação do tempo. Depois delas, os “retratos de múmia”, pintados muito antes da morte daquele que representavam, em estilo greco-romano sobre painéis de madeira, só mais tarde acoplados a corpos já

mumificados que então ganhavam rostos substitutos, semelhantes aos ausentes a ponto de se apresentarem em seu lugar.

A ideia de que uma imagem poderia se apresentar no lugar do corpo morto não tardou a emergir também no Ocidente. Na Grécia, antes que se consolidasse uma desconfiança generalizada em relação ao sensível, a imagem se afirmou como substituta material do corpo feito ausente pela morte. A analogia entre a ausência do corpo e a presença da imagem ganhava desta forma mais uma variante: a *duplicação* do morto. Mais tarde, entretanto, a cultura grega fez o invisível mais relevante que o visível, a ideia mais pura que o tangível, o ausente mais fiável que o presente. Neste contexto, já não importava recorporizar o morto, mas tão somente lembrá-lo, invocá-lo mentalmente. As práticas fúnebres já não envolviam a duplicação do corpo, mas a imitação interna de sua aparência externa, a representação mental de sua imagem física, a convocação de sua memória. Eis mais uma modalidade das profundas relações entre morte e imagem: a *rememoração*.

A tensão entre duplicação e rememoração do morto, entre a imagem como seu substituto e a imagem como sua imitação, entre o privilégio à matéria e o compromisso com a memória, ecoa quando, no Ocidente, a morte se coloca como questão também à palavra. O vocábulo grego *mnema* designou “tumba” (BELTING, 2014, p. 196), a matéria da memória da morte, enquanto a palavra *sêma* significou inicialmente “túmulo”, para só depois significar também “signo” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). Assim como “o túmulo é o signo dos mortos” (idem, p. 112), o signo verbal é como um túmulo: uma imagem que remete a um ausente, que diz o que não é, invocando um corpo ausente. Faz então sentido que a palavra latina *imago* “designasse a efígie dos ausentes, que são os mortos” (NANCY, 2003, p. 128)⁴. Isto é, aquilo que faz em nós imagem de nossos ancestrais, dos mortos cuja memória nos importa mais diretamente.

III)

A *imago*, a imagem dos mortos dos quais descendemos, faz em nós imagem deles. Como algo que *faz imagem*, argumenta Jean-Luc Nancy (2003), a imagem não é idêntica, mas distinta de si mesma. Como o texto, a imagem *faz imagem* de um sentido sempre ausente: imagem e texto falham em reter este sentido sempre retirado, em fixá-lo completamente como presença.

A relação entre texto e imagem é, portanto, como ensina Michel Foucault (1999), a relação entre a pintura e a escrita, infinita: imagem e texto reenviam um ao outro infinitamente, não como se quisessem ser o sentido um

⁴ “le mot *imago* désignait l’effigie des absents, qui sont les morts”.

do outro, mas como se quisessem ser para o outro aquilo que o separa de seu sentido próprio. Assim é que são, para Nancy, o *distinto* um do outro: aquilo que, não sendo o outro, distingue no fundo dele um contorno de si mesmo. O texto difere da imagem tanto quanto se distingue em seu fundo, enquanto a imagem, não sendo texto, se discerne no fundo dele. Há, portanto, na imagem, um fundo de texto e, no texto, um fundo de imagem.

De acordo com Nancy, texto e imagem se tocariam em um ponto *oscilante* entre fala e visão, entre um verbal e um visual, no qual algo oscila entre texto e imagem, sem contudo cancelar sua permanente incomunicabilidade ou suspender suas constantes tensões. Tensões que Jaques Rancière (2011) entendeu como *operações* que, em uma imagem, ligam e disjuntam um visível e um dizível, uma visibilidade e uma significação. Por um lado, a imagem seria suficientemente semelhante à significação a que se relaciona; por outro, se definiria justamente por suas operações de desfasamento, por aquilo que nelas desloca relações de semelhança entre um visível e um dizível.

As relações entre o visível e o dizível em uma imagem podem ser as de seu contínuo desfasamento operativo. Podem, também, ser a de uma excessiva predominância da significação. Contudo, o mais frequente, de acordo com Rancière, é que as imagens operem entre semelhança e dissemelhança, que estabeleçam articulações entre o dizível e o visível. Eis então a dupla potência da imagem: a de sua força como visibilidade e a de uma significação que nela se inscreve ou que dela se desdobra. Para Rancière, ninguém o terá dito mais claramente do que Roland Barthes, em seus escritos sobre a fotografia.

IV)

Barthes, de fato, atribui dupla potência às imagens fotográficas. Mais precisamente, distingue em relação a elas duas modalidades de interesse, de afetação. Uma tem a forma de um “interesse geral”, um “afeto médio” (BARTHES, 1984, p. 45), “sempre codificado” (p. 80), atrelado ao reconhecimento das intenções do fotógrafo, às discussões que a imagem estabelece consigo mesma, à articulação, em suma, do que nela se vê com o que dela se sabe ou nela se escreve. A outra, diferentemente, nos escusa de toda análise, nos dispensa de toda significação, nos vem diretamente ao rosto na forma de uma afetação “ao mesmo tempo curta e ativa” (p. 77), em que “tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica” (p. 78). Há então em certas fotografias, argumenta Barthes, uma potência associada estritamente à sua presença como imagem. Esta potência, diz o autor, tornaria algumas imagens fotográficas pungentes.

Uma fotografia pode se fazer pungente de mais de uma maneira. A principal delas, entretanto, diz respeito à morte. Isto é, ao encontro, em toda imagem fotográfica, entre as certezas de realidade e de passado, este “gene novo que a fotografia introduz na família das imagens” (BARTHES, 1984, p. 129). Aquilo que se materializa como imagem é por certo algo que esteve diante da câmera, algo que foi e que, portanto, já não é ou não será. Desta forma, a fotografia, ela mesma destinada ao desgaste e ao descarte, “diz a morte no futuro”, é sempre “uma catástrofe que já ocorreu” (p. 142), “há sempre nela esse signo imperioso de [...] morte futura” (p. 144). Entre a vida e a morte, apenas um clique. Em apenas um clique, uma imagem da morte.

A fotografia, técnica moderna, se nos afigura então pungente na medida em que renova relações ancestrais entre imagem e morte, na medida em que, concordam Barthes e Belting, se oferece como resposta ao declínio do ritual fúnebre no moderno, à sua perda de espaço nas culturas atuais. Como se, na contramão da desatenção em relação à morte em nossas sociedades, a imagem fotográfica, emanção real do corpo fotografado, luz impalpável tornada meio material, acolhesse os elos, de outra forma perdidos pela modernidade, entre morte, imagem, corpo e matéria. Não surpreende, então, que extraia precisamente deles sua potência de afetação direta. Que seja como evidência de morte que a fotografia se investe, para além ou para quem do que dela ou nela se diga, de sua estrita força de imagem. Que “o mais livre e poderoso afeto provocado pela fotografia resida em sua intimidade com a morte”, como resumiu Raymond Bellour (1991, p. 103). Ou, ainda: que, em seus vínculos com a morte, a fotografia se afirme como imagem dotada ela mesma de toda a sua realidade.

V)

Mas a ideia de uma imagem dotada ela mesma de toda a sua realidade não é prerrogativa da fotografia, ainda que seja sua contemporânea. A noção de imagem como pura presença visual, como “puro bloco de visualidade”, como algo inteiramente opaco, como uma “materialidade sem frase”, “impermeável a qualquer narrativização ou travessia de sentido” (RANCIÈRE, 2011, p. 18), cuja potência independeria de significações e dispensaria articulações com o verbal, se relaciona às perspectivas da arte moderna.

A arte, em perspectiva moderna, liberou as imagens de quaisquer pressupostos, funções e tarefas, a exemplo das de remeter a realidades que não à sua própria, imitar o mundo ou tornar presente uma ausência, bem como as de animar, duplicar, representar ou rememorar um corpo morto, ou mesmo a de se articular a meio material para se manter disponível ao olhar dos vivos de modo a preencher o espaço que os separa da morte. Antes, a arte

moderna entendeu a si mesma como criadora de mundos, como inventora de realidades eminentemente artísticas, produtora de imagens que não copiam a natureza, mas tomam dela alguns de seus procedimentos para criarem-se a si mesmas. Imagens que, portanto, compartilham com o real a substância com que se inventam como realidade artística, a qual aderiria ela mesma ao fluxo de um mundo feito de imagens, um mundo em que, “rigorosamente, então, só existem as imagens” (SAUVAGNARGUES, 2007, p. 160)⁵.

Como realidades completas de si mesmas, as imagens desautorizariam toda transcendência. Diante delas, nenhuma metafísica, fenomenologia ou psicologia. Nelas, apenas sua absoluta imanência, sua estrita materialidade. Anne Sauvagnargues explica que, para Gilles Deleuze, com Henri Bergson, a imagem “não é uma representação da consciência, um dado psicológico interno ao cérebro” (SAUVAGNARGUES, 2007, p. 158)⁶, não é uma visão mental, um representante da coisa, um suporte ou um duplo: é, antes, uma composição de “relações de força, um sistema de ações e reações ao nível da matéria” em si mesma (p. 159)⁷. A imagem “é estritamente da mesma ordem da matéria” (p. 158)⁸. Algo que existe na matéria, enquanto matéria, que “existe em si mesma como tremor, vibração, movimento”, de tal modo que “matéria, imagem e movimento se equivalem” (p. 160)⁹.

As imagens-matéria-movimento interagem permanentemente umas com as outras. Desta forma, não há, nelas mesmas, um centro definido. Para que se distingam da massa acêntrica e sejam percebidas em sua singularidade, as imagens da arte se fazem centradas durante certo intervalo. Acontecem, desta forma, como individuações do todo, como dobras no contínuo das imagens do mundo, como enquadramentos que, ao universo movente das forças materiais, subtraem-se como imagens singulares. Não por acaso, o cinema interessou particularmente a Deleuze. Afinal, é este o regime da imagem segundo o qual opera. As imagens do cinema – enquadramentos, cortes, recortes, intervalos – se desprenderiam da grande massa de imagens e se individualizariam como interrupções de seu fluxo, como intervalos no contínuo indistinto da matéria-mundo.

VI)

⁵ “Il n'existe alors rigoureusement que des images”.

⁶ “L'image n'est pas une représentation de la conscience, une donnée psychologique interne au cerveau”.

⁷ “un rapport de forces, un système d'actions et réactions”.

⁸ “est strictement du même ordre que la matière”.

⁹ “la matière, l'image, le mouvement s'équivalent”.

O cinema interessou particularmente a Deleuze, mas seu pensamento pode ser relacionado à maneira como se pensou a poesia de Herberto Helder, um dos autores mais importantes da literatura recente em língua portuguesa. A poesia, em Herberto Helder, não apenas concebeu a si mesma, no contexto das poéticas de tradição moderna, como uma arte da imagem, como também estabeleceu com o cinema um tipo de relação cuja natureza Irina Rajewsky classificou como *referência intermidial*. Isto é, ao mesmo tempo em que se ateve estritamente às fronteiras que a delimitam como literatura, encontrou na evocação de um meio de que se distingue convencionalmente, o cinema, uma “estratégia de constituição de sentidos que contribuem para sua significação geral” (RAJEWSKY, 2005, p. 52)¹⁰. Cinema que, a propósito, configura ele mesmo uma forma multimidial, e afirma a historicidade das fronteiras mediais, na medida em que, se passou a configurar meio tido convencionalmente como singular, não deixa de se constituir também, ainda segundo as classificações de Rajewsky, como produto de uma *combinação midial* entre diferentes formas mediais que, “presentes em sua própria materialidade, contribuem para a constituição e significação do produto geral” (p. 52)¹¹. O cinema é produto da combinação entre imagem, som e palavra; entre o visual, o sonoro e o verbal. O que, aliás, se poderia dizer também sobre as formas poéticas que se entendem como artes verbais da imagem e do som, a exemplo da poesia de Herberto Helder.

A poesia de Herberto Helder entendeu a si mesma como “uma espécie de cinema das palavras” (HELDER, 2017a, p. 262), recuperou ideias do poeta modernista francês Guillaume Apollinaire acerca do potencial poético do cinema, como a de “poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos” (HELDER, 2017, p. 140), estabeleceu linhagens criativas que atam poetas e cineastas, entre muitas outras aproximações entre poesia e cinema ou formas de desígnio do cinema como perspectiva crítica útil a uma poesia disposta a refletir sobre si mesma, a indagar-se sobre o que é, o que faz, como acontece e funciona. Tão diretamente quanto possível, Helder escreveu que “qualquer poema é um filme” (p. 140), para logo em seguida afirmar que “(...) o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo” (HELDER, 2017, p. 140).

Quando entende o tempo como “o único elemento que importa”, a única dimensão relevante, e faz do espaço sua metáfora, seu desdobramento, sua consequência, Herberto Helder aproxima sua concepção de poesia, de imagem

¹⁰ “meaning-constitutional strateg[y] that contribute to [its] overall signification”.

¹¹ “present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product”.

poética, àquela a que Deleuze, escrevendo sobre o cinema, chamou *imagem-tempo*. Uma imagem que subordina o movimento ao tempo, que torna aquele dependente deste, que dá a perceber o movimento através do tempo e não o tempo através do movimento, que apresenta o tempo diretamente, uma imagem do tempo puro, que funda puras experiências óticas e sonoras, em que importa menos o encadeamento cronológico, linear, entre as imagens, o prolongamento sensório-motor entre elas, a ação que se desdobra de sua concatenação, e mais o que nelas se dá a perceber, a ver e a ouvir, banda-imagem e banda-som, uma imagem revolucionária na medida em que avessa aos clichês, que não mostra o que já se viu sobre a coisa, mas “faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza” (DELEUZE, 1990, p. 31).

VII)

Para Deleuze, portanto, o cinema da *imagem-tempo* desestabilizaria a continuidade entre as imagens moventes, suspenderia seu fluxo, deslocaria suas concatenações. Desta forma, exibiria o tempo puro na mesma medida em que se mostraria a si mesma como imagem direta, bruta e recriadora, livre das mediações do movimento e avessa ao “já-visto”. Por isso, a imagem-tempo adquiriria caráter revolucionário, segundo Deleuze; por isso o cinema, um certo cinema, seria sempre um ato de resistência: porque suas imagens recriariam o real de que são feitas.

Mas Deleuze não foi o único a entender como recriadora a intervenção da imagem sobre o tempo. Antes dele, por exemplo, Walter Benjamin havia invocado a ideia de uma “interrupção revolucionária” no contínuo das imagens, como recorda Giorgio Agamben (2002, p. 316)¹². De fato, para Agamben, a *paragem* configuraria uma das condições de possibilidade da montagem, noção da qual derivaria, em seu entendimento, o caráter específico do cinema. Ao mesmo tempo, *paragem* e *montagem* aproximariam o cinema da poesia, como teriam expressado os poetas Paul Valéry, para quem o poema não seria senão “uma prolongada hesitação entre som e sentido” (AGAMBEN, 2002, p. 317)¹³ e Friedrich Hölderlin, para quem certas pausas, em um poema, poderiam fazer com que “a palavra e a representação apareçam enquanto tais” (p. 317)¹⁴. “Hesitação” e “pausa” seriam como *paragens* na montagem poemática; com elas, se tornaria possível extrair a palavra, a matéria verbal, “do fluxo do sentido, exibi-la enquanto tal” (p. 317)¹⁵,

¹² the “revolutionary interruption”.

¹³ “a prolonged hesitation between sound and meaning”.

¹⁴ “the word and the representation to appear as such”.

¹⁵ “of the flux of meaning, to exhibit it as such”.

precisamente como a imagem-tempo de um certo cinema, segundo Deleuze, se subtraíam ao fluxo das imagens moventes da matéria-mundo para colocar à nossa frente algo cuja potência recriadora está justamente em seu dar-se a perceber diretamente.

Com Agamben, torna-se possível pensar que as ideias de paragem, pausa ou hesitação e, por conseguinte, o conceito para qual servem de alicerce, a montagem, podem ser mobilizados tanto pelo cinema quanto pela poesia escrita a partir de sua invenção. Entre poesia e cinema, se conformariam então não apenas relações como as do tipo que Irina Rajewsky chamou *referência intermidial*, mas também relações cuja natureza a autora qualificou como *transmidiais*, noção que classifica como “fenômenos nômades”, cuja forma de manifestação concreta é necessariamente uma forma específica a um único meio, mas que são observáveis através de meios” (RAJEWSKY, 2015, p. 36)¹⁶. A montagem, procedimento oriundo do cinema, cruzaria as fronteiras de seu meio de origem em direção ao domínio da poesia. Ou, inversamente, a poesia faria transitar para si mesma o conceito de montagem, sobre o qual se assentaria, para muitos, o caráter específico do cinema.

A natureza transmidial do conceito de montagem, entretanto, não significa que ele simplesmente replique a si mesmo em artes ou meios que não o cinema, como a poesia. Implica, antes, que o agenciamento de imagens, no poema, se permita identificar ou se faça remeter à montagem cinematográfica ao mesmo tempo em que afirma suas diferenças em relação a ela. Assim é que, por um lado, as imagens em agenciamento na poesia, elas mesmas antes de tudo verbais, podem, diferentemente das do cinema, dispensar, em certos casos, toda visualidade, como argumenta Rancière, quando diz que “há imagens todas feitas de palavras”, ou que “a imagem não é uma exclusividade do visível” (2011, p. 14). Mas, se podem estar aquém da visão, as imagens montadas pelo poema podem também estar para além dela, quando tomadas em perspectivas específicas. Para Harold Bloom, por exemplo, diferentes poetas de língua inglesa, ligados à tradição romântica, “desconfiaram do meramente visual e insistiram no visionário em lugar” (BLOOM, 1969, p. 31)¹⁷, de modo que suas imagens teriam promovido “um apocalipse da ordem da realidade física” (p. 34)¹⁸, feito ainda não logrado pela montagem de imagens no cinema.

¹⁶ “des phénomènes nomades’ [...], dont la forme de manifestation concrète est nécessairement une forme spécifique à un seul médium, mais qui sont observables *across media*, et donc de manière *trans-midiale*”.

¹⁷ “distrusted the merely visual and insisted on the visionary in its place”.

¹⁸ “an apocalypse of the order of physical reality”.

VIII)

A circulação transmidial do conceito de montagem entre o cinema e a poesia encontra em Herberto Helder não apenas vigoroso exemplo como também alguma teorização. Significativamente, no fragmento em *Photomaton & Vox* (1979), no qual o poeta estabelece relações intermidiais entre sua concepção de poesia e o cinema se chama “memória- montagem”. Neste mesmo texto, Herberto Helder descreve, para nos atermos uma vez mais a um único exemplo, o poema como “um colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante” (2017, p. 139): imagens vibrando juntas, ligadas uma às outras, combinando-se, chocando-se, em colisão, montadas no poema como se agenciadas cinematograficamente.

Entre intermidialidades e transmidialidades, a poesia de Herberto Helder afirma não um simples interesse pelo cinema, mas um regime comum entre as imagens da poesia e as imagens do cinema, de uma certa poesia e de um certo cinema. Não surpreende então que, tal como, para Deleuze, as imagens cinematográficas acontecem como individuações da massa de imagens do mundo, como interrupções no fluxo de matéria movente do real, a poesia de Herberto Helder se constitua, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes, como “uma constelação ou um arquipélago, cujas estrelas ou ilhas, signos luminosos ou imagens visíveis, se destacam pela interrupção de uma continuidade indiferenciada”, em “uma relação entre morte e vida, entre aparecer e desaparecer” (2003, p. 9), em que se torna “explícita a consonância entre escrever o poema e morrer-renascer como movimento contínuo” (p. 23).

Nesta perspectiva, a “morte”, ou uma certa ideia de morte, enquanto parte ou etapa de um contínuo morrer-nascer, conforma, em Herberto Helder, uma poética segundo a qual “o poeta escreve-se hermeticamente no poema [...] em que se sela, dispersando-se, sendo aquilo que se torna” (2003, p. 10). Um devir-escrita, um tornar-se poema, que, para Rosa Maria Martelo, “envolve uma sugestão de dissolução ou anulação” (MARTELO, 2016, p. 16) à qual corresponde “um necessário efeito colateral: a ‘morte do autor’¹⁹ enquanto sujeito apenas inferível na matéria pela qual a obra se fez mundo” (MARTELO, 2-16, p. 18). Em Herberto Helder, o autor “perde qualquer identidade” (LOPES,

¹⁹ A poesia de Herberto Helder faz da “morte” uma noção estruturante no contexto das inflexões por que passam os elos milenares entre escrita e morte durante a modernidade, como demonstram autores como Michel Foucault, Roland Barthes e tantos outros. Para a escrita moderna, já não se trata, como em diferentes culturas antigas, de adiar a morte ou de transcendê-la em palavras que visam à eternidade, mas de inscrevê-la a morte em si mesma, de fazer dela condição de sua própria possibilidade. Isto é, a escrita moderna entendeu a ela mesma como uma forma de morte, consumada no sacrifício daquele que escreve, na destruição das pistas que pudessem conduzir à identidade de alguém que viveria fora do texto, no aniquilamento de tudo o que permitisse distinguir a realidade um escritor anterior à próprio obra. A escrita moderna começa diz sempre a “morte do autor”. Ou, ainda: a morte é marca de nascença de uma escrita que é sempre um atestado de óbito.

2003, p. 19), ao mesmo tempo em que “a sua voz é a do poema e o seu nome é o nome do poema” (LOPES, 2003, p. 20): o poema basta-se a em sua exterioridade, afirma a si mesmo como toda a sua realidade, ao mesmo tempo em que inscreve nele próprio a interioridade do sujeito que escreve, na medida em que “nasce directamente do corpo”, nas palavras do próprio Herberto Helder (2017a, p. 129), como um “nó corpo-linguagem”, nos termos de Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 34).

Em Herberto Helder, a escrita, então, afirma-se como realidade tão exterior quanto interior, não apenas porque que faz cintilar poeticamente transformadas, artisticamente magnificadas, estilisticamente recriadas – as imagens de um mundo em si mesmo destituído de forma ou significado, mas também porque sua emergência é ela mesma um “entrar num ritmo” (LOPES, 2003, p. 33), a “presentificação do ritmo de um corpo que escreve” (MARTELO, 2018, p. 3) em poema, matéria poemática, imagem. O poema é, portanto, para o poeta, “um lugar onde morre e volta a viver” (LOPES, 2003, p. 19-20), um espaço tanto de anulação quanto de inscrição da singularidade de seu corpo, de “morte do autor” e “ressurreição” em obra, como explica Manuel Gusmão: “a vinda (obscura) do poema devolve à vida aquele que antes dessa vinda tinha morrido. Ou, dito de outro modo: ‘um momento antes’ do poema, era a morte. Ou, ainda, o poema é sempre ‘depois da morte’” (GUSMÃO, 2010, p. 386).

IX)

Na poesia de Herberto Helder, a imagem, corpo feito matéria verbal, cintila como “ressurreição”, como superação da “morte” de que é, portanto, um *depois*. Na fotografia, por sua vez, a imagem, tal como a teorizou Roland Barthes, é ao mesmo tempo prova material do encontro luz-corpo e prefiguração da morte da qual é então um *antes*. Já as imagens fúnebres das culturas ancestrais, na perspectiva de Hans Belting, surgem com a missão de colmatar a ausência do corpo morto com que mantêm analogia, de modo que adensam em si mesmas morte e vida, em uma espécie de *agora*. Variam os contextos da imagem, oscila a posição da morte. Alteram-se meios, artes e culturas, embaralham-se nexos entre as ideias morte, imagem, corpo e matéria. E, contudo, em toda variação, a cada oscilação, persiste uma qualquer articulação morte-imagem.

O que, então, poderá significar a repetição de elos com a morte entre as imagens dos homens das primeiras culturas, as modernas da fotografia e as

imagens de um poeta que, por menos moderno que se tenha desejado²⁰, nasceu e morreu, morreu e renasceu, nos tempos modernos? Que um homem, um ser humano, é, acima ou apesar de tudo, um homem? Que nossas questões, medos e angústias são mais escassamente históricas do que se poderia pensar, porque *demasiado humanas*? Ou significará, em perspectiva ética radicalmente distinta, que, na poesia de Herberto Helder, escrita barbaramente após os ditos apogeu da barbárie, subsiste algo que nos permite saber que afinal *é isto um homem*? Que, então, haveria nela uma linha de fuga para a desumanização com que a modernidade tantas vezes nos ameaçou e ameaça? São questões para as quais dificilmente se poderá propor respostas seguras.

Ao mesmo tempo, como perguntar pelos sentidos do que se repete sem interrogar também a imensidão do que difere entre a estrita materialidade da poesia de Herberto Helder e a oscilação entre presença e ausência, a articulação entre uma visão mental e um meio material, das imagens, tal como as entendeu Hans Belting? Ou, ainda mais fundamentalmente, como ignorar a diferença abissal entre a ideia de “morte” enquanto etapa de um devir-escrita – aquela que, na poesia de Herberto Helder, precede a “ressurreição” com que o autor se escreve em poema, com que torna seu corpo matéria verbal, um morte teórica, conceitual, em abstrato – com a morte própria, literal, física, biológica – a que “põe termo ao devir da vida de um humano enquanto ‘pedaço de matéria’” (LOPES 2003, p. 22) – como aquelas que a fotografia coloca em causa na medida em que antecipa ou prefigura, de acordo com Roland Barthes? Entre as imagens e a morte, há sempre nexos, mas jamais o mesmo nexo.

Portanto, a cada vez que se articulam, por um lado, imagem e morte – ou ainda, morte, imagem, corpo e matéria – sublinham a singularidade de seus laços, enquanto, por outro, insistem sempre em se articular, em estabelecer sempre uma qualquer relação. Não parece, então, ser mais do que isso o que diz a comparação entre as primeiras imagens, as fotografias e a poesia de Herberto Helder: que as articulações morte-imagem – ou, talvez, morte-imagem-corpo-matéria – importam tanto em suas diferenças quanto em sua repetição. Isto é, que, entre morte e imagem, múltiplas são as relações, mas única a intimidade.

X)

²⁰ Em uma espécie de autoentrevista publicada em 1990 no jornal *Público*, Herberto Helder diz: “não sou moderno, eu”. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/03/24/ficheiro/as-turvacoes-da-inocencia-20150324-170603>. Acesso em: 20 maio 2018.

Giorgio Agamben afirma que “o homem é o único ser interessado nas imagens enquanto tais”²¹ (2002, p. 314). Isto, argumenta, porque as imagens adquirem significativa importância, na medida em que seriam, elas mesmas, “uma maneira de projetar poder e possibilidade em direção ao que é impossível por definição, em direção ao passado” (p. 316)²².

Quanto a nós, gostaríamos de propor a ideia de que a importância da imagem talvez diga respeito à projeção de possibilidade em direção a algo dotado de impossibilidade muito maior do que a do passado, se é que podem existir gradações para o impossível: a morte.

Reformulemos, então: o homem talvez seja o único ser interessado nas imagens enquanto formas de lidar com aquela que é ao mesmo tempo a mais antiga e mais atual, a mais íntima e mais universal de suas questões. O homem, propõe-se, se interessa pelas imagens porque está, por disposição própria, desde e para sempre, existencialmente obrigado a responder ao problema da morte.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. “Difference and Repetition: on Guy Debord's Films”. Trans. Brian Holmes. *Guy Debord and the Situationist International*. Ed. Tom McDonough. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002, 313-19.
- BARTHES, R. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, R. “The Film Stilled”. *Câmera Obscura*, n. 24, p. 98-123, 1991.
- BELTING, H. *Antropologia da imagem*. Trad. Arthur Morão. Lisboa: KKYM, 2014.
- BLOOM, H. “The Visionary Cinema of Romantic Poetry”. *Essays for S. Forster Damon*. (Eds.) Alvin H. Rosenfeld et al. Providence: Brown UP, 1969, p. 18-35.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GAGNEBIN, J.M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

²¹ “man is the only being who is interested in images as such”.

²² they are a way of projecting power and possibility toward that which is impossible by definition, toward the past”.

- GUSMÃO, M. *Tatuagem e palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- LOPES, S. R. *A inocência do devir*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MARTELO, R. M. *Os nomes da obra: Herberto Helder ou o poema contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016.
- _____. “Acção, poema”. *Translocal – Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n. 2, 2018, s.p.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- NANCY, J. L. *Au Fond des Images*. Paris: Galilée, 2003.
- HELDER, H. *Photomaton & Vox*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.
- _____. *Poemas Completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017a.
- RAJEWSKY, I. “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités*, v. 6, p. 43-64, 2005
- _____. “Le terme d’intermédialité en ébullition: 25 ans de débat”. *Intermedialités*, Paris, SFLGC, 2015, p. 19-54.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- SAUVAGNARGUES, A. “L’image: Deleuze, Bergson et le cinéma”. *L’image*. (Org.) Alexandre Schnell. Paris: Virin, 2007, p. 157-175.

FERNANDO GARCIA VELASCO é mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorando em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Universidade do Porto, onde integra o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, como investigador não-doutorado. Entre suas principais publicações estão os artigos “Tormenta em Mar de Lápides: estética, memória e narração no Monumento aos Judeus Assassinos da Europa” (*Revista Arquivo Maaravi*, 2017) e “Corrupção: problema e questão” (*Revista Compolítica*, 2017). Como roteirista de cinema e televisão, assina diversas obras documentais e ficcionais.