



# CINEMA POEMA: MOVIMENTO HERBERTO HELDER

## NEFATALIN GONÇALVES NETO

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife, PE, Brasil.

E-mail: nefa.usp@gmail.com

Para a Prof. Maria da Graça Picolin, por me apresentar o autor em um tempo em que nem imaginava poder ser leitor de poesia.

“Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a resurreição 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. [...] A poesia propõe a história do mundo. Temos então o filme, o tempo” (HELDER, 1995, p. 198).

## Resumo

A poesia portuguesa, a partir da década de 1960, passa a expressar-se por meio de metáforas diferenciadas, nas quais o movimento, o corte abrupto e a aparente falta de sequencialização se tornam a tônica. Com base nisso, propomo-nos a realizar a leitura da obra poética de Herberto Helder por meio de sua confluência com o cinema como modo de construção literária, já que acreditamos ser



seja o cinematismo, em Helder, o mote causador dos cortes, dos movimentos e da aceleração metafóricos. Apoiados por Martelo (2013), Guedes (1978) e Vasconcellos (2006), realizaremos a leitura crítica da poesia helderiana para comprovar nossa hipótese.

## Palavras-chave

Cinema. Movimento. Poesia contemporânea.

A modernidade estética, particularmente sensível à emergência de novas técnicas, possibilitou novas relações construtivas e constitutivas. O surgimento do cinema marca, dentro desse processo, uma ambivalente cumplicidade com as demais artes ora evidenciando forte fascínio, ora mantendo cauteloso distanciamento para com a literatura. O âmbito da poesia, nesse aspecto, mesmo estabelecida certa equidistância, desenvolve também algumas formas de relação interartísticas com o cinema.

Fernando Pessoa (2000, p. 47, grifo do autor), em texto escrito para a revista *Águia* em 1912, vislumbrou que a nova poesia portuguesa (e, por extensão, a poesia de um novo período inaugurado por um supra-Camões) deveria “pensar e sentir por *imagens*”. Não obstante, o poeta completa que essa imagem deveria se dar por meio da rapidez e do deslumbramento simultaneamente subjetiva e objetiva. Essa objetividade deveria ser capaz de “pensar e sentir por imagens” (PESSOA, 2000, p. 47), ocasionando que todo o poeta deveria aliar “rapidez” e “deslumbramento” (PESSOA, 2000, p. 46). O que Pessoa propõe implica que o fluxo de imagens deve ser poeticamente o mais rápido possível, eliminando radicalmente o sujeito que as produz. Ao poeta caberá, apenas, organizar essa coleção de imagens em um plano que dê organicidade ao poema.

Pessoa (2000), em seu arguto pensamento sibilino, nos fornece pistas importantes para a compreensão do que virá a ser a relação entre cinema e poesia no século XX português, em especial para os postulados de uma linhagem que, desde o simbolismo, se forma e atravessa modernismo e surrealismo. Dentro dessa perspectiva, o ortônimo sugere com a epifania do supra-Camões a sublimação desta “debilidade”, ou seja, o “eleito” instauraria na poesia portuguesa o pensar por *imagens* – o recriar de uma alucinação qual a da imagem cinematográfica. Um lirismo abstrato.

Para além de descrever o falho ou já existente, Pessoa (2000) insiste, em seu artigo, naquilo que falta fazer. Essa falta se tornaria uma questão determinante

na poesia portuguesa posterior a si (em especial a que começa a ser produzida a partir da segunda metade do século XX, com predileção pelos poetas de *Poesia 61*. A imagem, para esses poetas, era estruturante, não porque tivessem a intenção de converter o texto em ícone – qual a PO.EX<sup>1</sup> –, mas antes para cultivar uma imagem mental, frequentemente com recurso metafórico), principalmente em um poeta cuja construção textual está toda mergulhada no quesito imagético: Herberto Helder. Pensar e sentir por imagens – e velozmente – foi a grande marca deixada por Pessoa, um programa poético influenciador, princípio constitutivo no qual a linguagem não se separa de imagem, atualizado ao longo do tempo em Portugal, em grande parte por meio de relações efrásticas com o cinema. Assim, nos meandros da linguagem metacrítica, aventamos como o ideário pessoano de “pensar por imagens” se faz presente na poética helderiana: produtos que compõem uma verdadeira *arte poética* da imagem.

Marcado por um percurso textual sem espaço para o discurso meramente confessional, Helder é reverenciado, mas pouco compreendido pela crítica. O escritor possui uma obra multiforme, contudo essa multiplicidade é preenchida, interiormente, de precisão, fundada em uma essencialidade vital – rara na contemporaneidade. Sua escrita é depurada por meio de uma interpenetração (quase um diálogo) entre prosa, poesia e teoria. Essa mescla é formada por uma autonarratividade e por imagens incomuns, fato que levou muitos críticos a afirmar que o poeta “começou sua poesia sob a égide do surrealismo [...]” (PINHEIRO, 1991, p. 306). Talvez esse vínculo se dê porque, mesmo tendo suplantado teorias, matado e ressuscitado o narrador, o autor e até o sujeito, grande parte da crítica especializada e dos leitores ainda acreditam que o biográfico ou mesmo o sentimento de uma experiência vivenciada pelo escritor sejam propulsores do processo de escrita poética. Isso porque, apesar de pouco divulgado, Herberto Helder morou em Lisboa e conviveu com o famoso grupo surrealista do Café Gelo, período coetâneo à publicação de seu primeiro livro de poemas, *O amor em visita*. Sua vinculação ao grupo levou os leitores mais apressados a afirmar, no calor de sua produção e influenciados pela força asfíxiante de que vida e obra são espelhos em poesia, ser o surrealismo sua

1 PO.EX ou Poesia Experimental Portuguesa foi um movimento poético surgido na década de 1960, a partir da publicação da revista *Poesia Experimental* em julho de 1964. A revista foi organizada, por coincidência, por António Aragão e Herberto Helder. O movimento – que teve, entre seus principais autores, os poetas como E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, muito ligados à poesia concreta brasileira – teve forte presença no cenário literário português até meados da década de 1980, quando foi perdendo espaço para novas tendências, como a poesia visual e a poesia sonora.

casa. Não queremos negar a marca surreal dos poemas de Helder, contudo seria demasiado incorreto vinculá-lo estritamente a esse movimento. Sua poesia herdou do movimento surrealista o gosto pelas imagens surpreendentes e/ou insólitas, até então repugnadas em Portugal pelos neorrealistas, e avança em outros quesitos abordados adiante.

Os poemas de Helder, mais que valorizarem o onírico e impactarem o leitor pelo choque, promovem a construção daquela *imagem* tão cara àquele Pessoa quando este sonhava com um novo Portugal; uma construção que, ao aliar em seu movimento subjetividade, objetividade e consequências metafísicas, instaura o cinema como processo constitutivo interno. A violência pela qual o poeta faz essa imagem emergir só poderia dar-se pelo uso figurado da língua; esse uso figurado acontece quando, por meio da escrita, a questão visual se torna presente na configuração textual do poema qual uma montagem. Como explicita Martelo (2013, p. 195, grifo do autor):

[...] “qualquer poema é um filme” *porque* “o espaço é a metáfora do tempo”, isto é, porque, no poema tal como o poeta o concebe, a sucessão e o choque das imagens traduzem uma experiência do tempo em sentido absoluto, crônico, não sequencial ou cronológico. Herberto Helder refere-se sobretudo à sintaxe entre as imagens como uma forma de “montagem”, e importa então reconhecer que a afirmação herbertiana segundo a qual “qualquer poema é um filme” é delimitada pelo próprio Herberto Helder [...].

Tendo a imagem como mola propulsora de sua poética, Helder confirma ser pelo tempo/movimento que a “rapidez e o deslumbramento” se farão presentes. Instado no conceito de montagem, a poesia do escritor português convida a relação entre imagens, fazendo a técnica cinematográfica penetrar o universo poético e promover-lhe novas configurações; destarte “em sua poética, a imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a ‘realidade’ e o que se há-de tornar na sua invenção” (GUIMARÃES, 2003, p. 40). Esse gesto, contudo, não quer significar uma subserviência da arte da palavra à do movimento, mas a sua incorporação como técnica conceitual. Como bem notou Pinheiro (1991, p. 306), em sua escrita Helder “chegou a um ponto profundo de exploração poética em que a imagem tomada como elemento do texto cresce e ‘esquenta’ o sentido, acima da realidade que baseou a imagem”; ou, como disse o próprio poeta, o “cinema, enquanto propiciatório, suscita modos esférico-gráficos de fazer e celebrar” (HELDER, 1998, p. 7).

A imagem é um modo de construção no qual o olhar, a despersonalização e a montagem são as tônicas de uma técnica que “transforma a realidade” (HELDER, 1998, p. 7). Assim, como ressalta Kandinsky (apud GONÇALVES, 1994, p. 208), “uma arte pode aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente”. Essa sintaxe imagética se assenta em uma montagem dialética que obriga o leitor a (re)ler a construção em função de uma ideia fugaz, cujo mérito pode ser nulo em uma nova leitura e proposição. Isso porque, em sua profusão, a imagem gera a montagem e esta, por sua vez, se faz técnica. O choque de imagens na poesia moderna, e absolutamente em Herberto Helder, pode representar a brusquidão de cortes da sequência fílmica, assim como sua colisão e movimento. Como esclarece Martelo (2013, p. 116), “as imagens não são as coisas na sua percepção negligente, como a sonoridade do poema acentua: elas são a intensidade absoluta das coisas, ou seja, o poético”.

A contemporaneidade é formada por uma forte presença imagética. Ao nos voltarmos para textos, principalmente os literários, encontraremos a imagem presente no fundo discursivo, assim como no fundo da imagem encontramos o discursivo. Tal asserção quiasmática revela a precisão de, para podermos ler bem, encontrar as imagens reveladas e constituintes do poema. Apesar de cegar, as imagens de Helder são extremamente ricas nesse processo, fator que nos levou a procurar as relações homológicas entre a linguagem imagética e seu processo de construção cinematográfica ou, nas palavras de Martelo (2013, p. 235), formas de “ver com(o) o cinema”, ação colocada em evidência para potencializar a significação, como tentaremos evidenciar.

A relação cinema/poesia insta um olhar necessitado de perscrutar seu roteiro de enigmas, qual labirinto. Nas cenas de leitura da escrita helderiana, as intersecções entre imagens suscitam possibilidades dialógicas em favor de modos diferenciados da linguagem mimética; o roteiro desse aglomerado plurissignificante e intersemiótico (regado por ordens estética, filosófica, formal, temática, estrutural etc.) traça múltiplas trilhas que nos conduzem a caminhos diversos de reflexão. O poema construído por meio desse viés de ruptura sintático-semântica obedece ao processo analógico fugidio do encadeamento lógico-linear de construção do discurso. Libertos dos “constrangimentos do olhar” (MARTELO, 2013, p. 125), os textos de Helder engendram imagens não afins do nosso mundo habitual. O poema torna-se, então, processo de

montagem não necessariamente visualizável, por meio de uma linguagem substantiva e sintaticamente subversiva, *surreal*, que questiona modos tradicionais de leitura. Esse processo de montagem nos permite compreender, possível e vacilantemente, a tessitura do discurso e nos direciona na relação entre as linguagens poética e cinematográfica.

Em um texto para a *Revista Relâmpago*, escrito em 1998 e intitulado, interessantemente, de “Cinemas”, Helder revela como o processo fílmico penetra sua escrita. No texto, o poeta explicita que o cinema é uma “ciência dos movimentos [...]” e logo adiante declara: “[ele] arranca à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo [...]” (HELDER, 1998, p. 7).

No contexto da citação, temos enunciado um duplo movimento: de um lado, a transposição da poesia para o espaço do cinema e, de outro, a defesa da necessidade de se transpor para a poesia um aprendizado do *locus* cinemático. Há, inscrita no texto, uma metáfora da representação, de um fazer que se transforma no próprio poema por meio de seus artifícios. O jogo antitético proposto pela frase/verso entre caos e cortejo gesta a ordem de escrita. A montagem sintática da poesia cria, como tônica, uma gramática do mundo e, no interior dessa gramática, a construção de um idioma, de uma propriedade particular, cinematográfica, uma singularidade muitas vezes – e aparentemente – de caráter “surreal”. Como elucida Vasconcellos (2006, p. 261), essa poética, à primeira vista chocante, apresenta “um espaço verbal [que] é composto sob o alinhamento de versos numa longa pauta de palavra em ritmo, de modo a melhor se projetar como movimento, por meio de uma escrita possível de ser definida como cinemática”. Para o próprio poeta, “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).

A montagem em forma cinemática, como modo de construção poética, projeta um rumo que desestabiliza a leitura e rompe com a linearidade, cria roteiros labirínticos, um processo no qual as imagens plasmam o olhar do leitor refletindo e refratando o mundo por meio de cortes e choques. Ela se torna, em Helder, o dispositivo responsável por construir um espaço de obnubilação no qual o leitor precisa penetrar para desvendá-lo. O olhar do enunciador é o elemento construtor/organizador do discurso traçado pela dicção artística. Além de surrealista, o poema helderiano cria um universo inusitado e instaura o engenho promotor do processo de desreferencialização; ou seja, há, na escrita do poeta português, a libertação do signo do automatismo da linguagem

cotidiana que inibe o efeito de singularização (ou estranhamento) e “aumenta a dificuldade e a duração da percepção do objeto” (CHKLOVSKY, 1973, p. 54).

A poesia de Herberto Helder não exhibe uma escrita linear, não propõe uma comunicabilidade tal como a entendida na linguagem comum, ela erige uma organicidade singular com as palavras, uma *mimese* interna que se legitima como realidade própria. Há uma espécie de construção em que diversos elementos coexistem, como em um azulejo mouro: as milhares e reduzidas peças, autônomas e dependentes, formam um conjunto maior quando reunidas e solicitam um olhar constataador dessa duplicidade entre o mínimo e o máximo. O micro nos devolve o macro do poema; desenho fractal de palavras. Por meio do processo mimético, o poeta penetra o universo das infinitas possibilidades. Quando esse poeta é obscuro, como o é Helder, sua linguagem não explica nem representa o mundo, mas o cria. As palavras, no instante de seu “nascimento” na leitura, provocam estados de ânimo que aproximam, relacionalmente, eterno e efêmero. Uma estrutura perturbadora para o leitor, que tem de realizar um trabalho de decifração, tão importante quanto o ato de escrever.

Esse universo poético não nos oferece a visão de um mundo particular e/ou pessoal, ele gesta um universo no qual há a pretensão de fazer emergir uma nova imagem da própria poesia. No primeiro conto<sup>2</sup> de *Os passos em volta*, o escritor descortina, metaficcionalmente, como funciona esse processo:

[...] o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. [...] não aguentamos a desordem estupefante da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte (HELDER, 1994, p. 9-10).

O estilo, *modus operandi* da frase, do verso, do texto, dá organicidade e (re)constitui o mundo por si. Qual o oleiro bíblico que amassa o barro para criar o homem, o poeta dá vida a partir da massa informe de palavras. A diferença está em este mundo poético não possuir um pleno contorno, exigindo do leitor uma reorganização dos tópicos *formados* em favor da significação do, até então, *barro virgem*; concebe a promoção de uma “leitura radicalmente

2 Apesar de nos valermos de um livro de contos, a poética de Herberto Helder não se resume a seus poemas, mas é expansível à prosa e a quaisquer outras manifestações propícias ao escritor.

assente numa mediação de contiguidade intelectual entre texto e leitor” (MARTINS, 1983, p. 19). O poeta esvazia a palavra de seus sentidos para seu leitor reinseri-la em um novo plano de conceitos, qual um *puzzle*. Para Guedes, a poesia de Helder possui significados plurais promovidos por aqueles que o leem, qualidade evidenciada pelo próprio autor por meio da resposta dada quando interrogado por Eduardo Prado Coelho a respeito de *Cobra*, cujos exemplares distribuídos eram diferentes entre si: “As versões têm variado de destinatário para destinatário, porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão. Não é excitante que um livro se não cristalice, não seja ‘definitivo?’” (apud GUEDES, 1978, p. 40).

A ideia de livro brota, nesse ínterim, como elemento de construção que adentra o universo semântico do enunciatário e exige-lhe uma posição. O tempo discursivo promove, no espaço do verso, a remoção da palavra de sua natureza ordinária para aloca-la, num processo de antecipação ao mundo criado, em uma zona *entre*, um *ethos* em que a lógica da sequência encadeada pela natureza das palavras no eixo sintagmático é rompida. Já não existe a combinação de semas usuais a qual estamos acostumados, o mundo ordinário passa a extraordinário. O plural torna-se a dominante de sua poesia e se traduz em uma aventura poética pelo percurso da montagem sígnica. Como bem aponta Martelo (2005, p. 51),

Sem excluir aspectos como a organização, a selecção e mesmo a dimensão narrativa – mas reformulando-os a uma outra luz –, o que Herberto Helder verdadeiramente valoriza é a capacidade de irradiação da imagem, o jogo de ecos e de replicações expansivas promovido pela coexistência das imagens.

O rumo seguido pela poesia de Helder desestabiliza a expectativa e rompe com a narratividade; assim, o processo de singularização se dá por meio de um roteiro labiríntico no qual as imagens vão plasmando o olhar e esvaziando os signos de seus referentes em favor do dado reflexivo, em que o sujeito poético se manifesta:

Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo (HELDER, 1994, p. 11).

O processo criativo traz, em si, o elemento crítico inserido em sua própria construção. A percepção do sujeito para com o mundo fá-lo encontrar, nesse

mundo, os signos motivadores de sua poética; instaura a perseguição do sentido e das possibilidades do léxico, promove trilhas de imagens surgidas a partir de um artifício mimético e de “lixamento” involuntário dos vocábulos renascidos. Por isso temos, em um primeiro momento, um caos aparente da montagem das imagens produzidas pelo poema. Esse caos, no entanto, se desvanece quando o poema se desvela pela inserção do elemento crítico inserido na construção inventiva; ele se torna o propulsor do poético engendrando-o, “irradia imagens”. Por isso, o estilo se dará por meio de uma sintaxe de imagens cuja ideia é construir um processo no qual essa sintaxe é criadora de um mundo textual, como artifício poético, a letra revela-se como tal, conta-se em autonarrativa, desvela-se metaficcionalmente; o estilo poético de Helder mantém a realidade entre parêntese para recriá-la de modo análogo e intensificado, voltado para a elaboração de um poema que põe em aberto.

Somado a esse processo metaficcional, o discurso poético helderiano é pautado por um hermetismo cuja construção é quase matemática. O jogo insere o signo em relações estranhas e repetitivas, exhibe enquadramentos díspares a cada montagem, promove disseminações e realocações vocabulares, organiza o conteúdo por vias figurativas, e cria uma ordem subjetiva que confunde os nexos causais aparentes em favor de uma arquitetura imagética de alta consciência artística; esse “esvaziar as palavras”, somado a um alocamento calculado em crescente e sua combinação em possibilidades equacionadas, extrapola o processo de simplesmente apresentar:

Arranjei o meu estilo estudando matemática e ouvindo um pouco de música. – João Sebastião Bach. Conhece o Concerto Brandeburguês n. 5? Conhece com certeza essa coisa tão simples, tão harmoniosa e definitiva que é um sistema de três equações a três incógnitas. Primário, rudimentar. Resolvi milhares de equações. Depois ouvia Bach. Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este (HELDER, 1994, p. 11, grifo do autor).

Eis o jogo de escrita imagética e autoelucidação. Tais parâmetros promovem uma poesia instalada como campo de experimentação, levando-nos a pensar não mais em poemas dispersos, mas em um grande texto lírico particionado em diversos; uma espécie de biografia do sujeito-enunciador que se experimenta

como linguagem. O exercício estético revelado pelo trecho helderiano de seu livro de contos assume, ainda, um carácter projetivo ao enunciar uma posição teórica sobre o fazer da poesia. A presença do dêitico “este” no final do trecho aproxima o enunciatário da voz enunciativa, forçando a barreira epistemológica de separação entre factualidade empírica e ficção literária. Essa aproximação de realidades promove um artefato poético contínuo, escrevendo-se e completando-se aos poucos, a cada novo livro de Helder. A ideia de um poema em processo é expressa, inclusive, em um título de seus poemas completos – “*Ou o poema contínuo*” –, conjunto de vocábulos que carrega a ideia de incompletude. Dessa forma, “cada texto funciona como um sinal, um degrau no percurso” (GUEDES, 1978, p. 36) em construção, como uma escada em formato elicoidal, retornada ao mesmo tema/motivo por formas, aspectos ou tratamentos diferenciados; esse artifício de construção exibe uma coerência exímia, pois o texto aparenta fragmentar-se em diversos para compor um caleidoscópio poético que, visto sob seus prismas, permite as mais variadas significações em um único objeto/poesia. Como argumenta Vasconcellos (2006, p. 260), a poesia de Helder se faz “rumo a uma teatralização de seu campo de força ou a uma exposição/projeção visualmente dinâmica e mobilizante, no estrito espaço do poema, concebido como longa, fragmentaria formulação”. Nas palavras de Guedes (1978, p. 39), sua obra

[...] é como uma viagem fragmentada por diversos poemas, uma deambulação pelo corpo poesia do autor que se deixa conhecer enquanto estilo. Assim, em Helder o conhecimento se dá por meio da viagem, passos em volta de um mesmo signo sempre (re)configurado em diversas estratégias e formatos.

Esse jogo multiproteico em que o poema torna-se uma manta de códigos que conjuga a transposição intersemiótica (via imagem cinematográfica), pluralidade de possibilidades significativas e a autoelucidação textual evidencia que decorre de tais pressupostos a existência de uma limitação dos signos. Se, como já afirmamos, o referente da poesia helderiana mostra-se ambíguo, perturbador, pois cria um abismo entre o mundo regular e seus signos e um cenário de vazios, pulverizado por construções labirínticas enunciadas por um sujeito poético, a imagem brota como elemento de constituição que adentra o universo semântico e contamina o contato sensível com formas de relação estabelecidas pelo enunciatário: as palavras flutuam no líquido de possibilidades significativas. O poema torna-se, como diz Octavio Paz (1982), lugar de encontro entre homem e poesia. A falta de elementos verbais plenos para a

re(a)apresentação do mundo (seja ele factual ou criado) imposta o uso de outros artifícios para a completude do signo verbal em favor dessa re(a)apresentação.

Na primeira parte do poema “Fonte”, presente no livro *A colher na boca*, podemos constatar como essa poética movente se oferece, como apresenta uma verdadeira síntese do que seja poesia e, sobretudo, uma visão do processo construtivo de Helder. Simultaneamente edificação e crítica, o texto se faz espaço intervalar, resgatando as características levantadas. Vejamos:

#### FONTE

I

Ela é a fonte. Eu posso saber que é  
a grande fonte  
em que todos pensaram. Quando no campo  
se procurava o trevo, ou em silêncio  
se esperava a noite,  
ou se ouvia algures na paz da terra  
o urdir do tempo –  
cada um pensava na fonte. Era um manar  
secreto e pacífico.  
Uma coisa milagrosa que acontecia  
ocultamente.

Ninguém falava dela, porque  
era imensa. Mas todos a sabiam  
como a teta. Como o odre.  
Algo sorria dentro de nós.

Minhas irmãs faziam-se mulheres  
suavemente. Meu pai lia.  
Sorria dentro de mim uma aceitação  
do trevo, uma descoberta muito casta.  
Era a fonte.

Eu amava-a dolorosa e tranquilamente.  
A lua formava-se  
com uma ponta subtil de ferocidade,  
e a maçã tomava um princípio  
de esplendor.

Hoje o sexo desenhou-se. O pensamento  
perdeu-se e renasceu.  
Hoje sei permanentemente que ela  
é a fonte (HELDER, 1996, p. 41).

A primeira leitura faz-nos notar a tensão característica dos poemas modernos, urdidos em uma função poética justa ao discurso da poesia e, a seu lado, uma consciência crítica desse mesmo discurso, fator que o coloca em *crise*. Essa crise se revela já nos versos, pois a estruturação sintática irregular é um dado sinalizador do caminho de incertezas da palavra em seu espaço de construção. A articulação entre os versos promove o corte imagético marcado pelos constantes *enjambements* e denota a quebra do mecanismo rítmico e organizacional comum, tudo em favor de uma nova lógica, a da sequência encadeada pela palavra e suas possibilidades no eixo sintagmático. Obliterada em sua dimensão de significar, conforme sua natureza de referente do real, a palavra, antes de apontar, se torna um abismo de sentidos regulado pelos passos de uma leitura estruturada por um enunciador, mas desvendada heurísticamente pelo enunciatário. O conteúdo semântico é obnubilado por um encadeamento abstrato advindo de processo analógico; o enunciador promove um pensamento/escrita liberto das cadeias lógicas costumeiras do código em uso. Dessa forma o poema – em sua construção e, ao mesmo tempo, elucidação – cria um universo de imagens e requer um enunciatário que saiba lê-lo e entendê-lo em suas proposições teóricas e múltiplas: que aceite o *puzzle* proposto. Por isso a percepção do poema, sua traduzibilidade para nosso universo, passa, obrigatoriamente, pelo referente e pelo enunciatário e seu trabalho de reconfiguração – que deve arriscar-se na reconstrução da arquitetura poética para desvendar o enigma do/no poema.

Somado à construção, há uma linguagem situada em um intervalo permanente, contrapontando entre um aqui (*factum*) e um lá (*fictum*). Nesse espaço de permeio, os versos constroem, plasticamente, imagens. As palavras, ligadas por um discurso fechado sobre si mesmo, hermético e, paradoxalmente, auto-elucidativo, driblam os referentes e oferecem-se como possibilidade semântica de um dizer distanciado do plausível para recolher outras vias e sendas no nascedouro do poético. Temos, posto em cena, um poema como enigma da representação. Ainda que o referente se apresente como tal, passível de nomeação, sua presença incomoda por postar-se em um espaço incabível na sequência dos versos/cenas, pois o viés da analogia apenas permite-nos ver esse referente como mistério, elemento oculto.

Mergulhados em um mundo paralelo, transreal, estranho e diferente, os versos do poema estabelecem um *locus* mítico, um *illo tempore* dos signos, trazendo a eles uma liberdade criadora. Essa liberdade, em que “a posição das

coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 249), instaura o hermetismo do texto e, ao mesmo tempo, apresenta os caminhos possíveis para o enunciatário desvendar significados entranhados.

O título, entrada do poema, nos permite fazer algumas considerações sobre sua constituição. Situado em um espaço intervalar que cria e propõe, ele (re) constitui a vida. O vocábulo *fonte* nos direciona à questão da existência – afinal, a água, base de toda vida terrestre, brota de uma fonte. Sua reiteração constante impinge a existência desse broto de vida em todos os espaços. No contexto judaico-cristão ocidental, a noção de fonte nos remete ao princípio bíblico de Deus como manancial de vida. Por analogia, o poema como imagem construída artisticamente e autoelucidante pode revelar o poeta como criador do mundo ficcional/poético, um deus, fonte da poesia e de suas possibilidades. A composição mimetiza a criação por meio de outra criação, reencena o Gênesis em sua instância mais profunda por um movimento contíguo e similar. Dividido em seis partes<sup>3</sup>, o texto repete o ato de construção do mundo (dada em seis dias segundo revela a explicação bíblica, pois no sétimo o criador descansou).

A poesia helderiana, em sua natureza, se estende entre a realidade e a imagem; entre o mundo criado pelo homem e o mundo dado como possibilidade, reconstrói aquele por meio do inacabamento, do labirinto e do fragmento permitidos por este. Assim, em “Era um manar/segredo e pacífico” temos a reiteração do contexto bíblico por meio do termo manar, cuja ambiguidade (tanto o de jorrar muito quanto o de se referir ao maná, pão dado dos céus ao povo escolhido) encena novamente a cosmogonia cristã em um novo universo, pois tanto o pão quanto a fonte são segredos (apenas os escolhidos ou conhecedores dessa água/alimento que brota sabem buscá-la) e pacíficos, do universo da paz, da calma, por fim, do divino.

A seqüência do poema descreve, subjetivamente, ser a fonte “Uma coisa milagrosa que acontecia/ocultamente”. Ou seja, afirma/constata, em nossa perspectiva de leitura, novamente ser ela divina e oculta, revelada apenas aos iniciados. Nesse momento a ideia de fonte encontra sua plurissignificação, pois, ao mesmo tempo que ela representa o agir demiúrgico, também é a poesia, elemento amorfo que contagia a palavra e lhe dá poderes milagrosos para significar multiplicadamente. Os dois versos funcionam, aqui, como desencadeadores de embreagens, cujos sentidos embaralham a perspectiva do enunciatário e aloca

3 Analisamos aqui apenas a primeira das seis partes do poema.

significados sobre significados. Por essa inusitada ação de proliferar em uma única palavra, a fragmentação de sequências no poema instaura a ideia de mundo no qual o estilo não narrativo (re)ordena o caos.

Entre os versos 12 e 14, “Ninguém falava dela, porque/era imensa. Mas todos a sabiam/como a teta. Como o odre”, a seleção vocabular exímia conduz, novamente, o enunciatário ao universo bíblico. Termos como imensa (usado sempre para se referir à força ou ao poder de Deus), teta (elemento que dá vida, alimento, local de onde “corre leite” qual a terra prometida) e odre (reservatório do líquido abençoado, espaço de conservação, continente do sagrado) reinstauram a leitura sagrada e comprovam o poema como verbo criador, aquele que “está com Deus e é Deus” e, por isso, gera, dá vida.

Por fim, como lugar de revelação de toda a sua condição, o poema demiurgo apresenta seu problema: “A lua formava-se/com uma ponta sutil de ferocidade,/e a maçã tomava um princípio/de esplendor”. Como mimetismo do mito judaico-cristão da criação do mundo, o texto manifesta o momento de seu pecado, sua falha: a maçã se torna esplendor, aquela que será objeto de desejo e, posteriormente, desenhará o sexo (perdido no paraíso, mas renascido nessa terra poética como coito entre palavras, penetração de significados em novos vocábulos, relação desestabilizadora do sintagma pelo paradigma) e fará o escolhido ser expulso do “espaço edênico”; a sua incapacidade de ser total, de ter a completude do significado, o pé quebrado do verso. Essa incompletude se completa nos dois últimos versos, “Hoje sei permanentemente que ela/é a fonte”, quase semelhante ao primeiro verso, “Ela é a fonte”. Esse processo cíclico promove um movimento em que o final retoma seu início como um oroboro e engendra o movimento, cuja tônica é a continuidade, a autofecundidade e o ciclo do eterno retorno. Não à toa o vocábulo oroboro, em sua disposição gráfica, forma um palíndromo: podemos ler a mesma palavra tanto da direita para a esquerda quanto da esquerda para a direita, similar ao poema, aberto ao leitor de diversos ângulos, portas, possibilidades, entornos.

Símbolo cuja imagem é a da serpente mordendo a própria cauda, o oroboro – termo do grego antigo, designa “aquele que devora a própria cauda” – representa a eternidade e, também, o ciclo da evolução voltado para si mesmo. Dessa forma, essa evolução faz emergir outro nível de existência, circular e retroativa. Signo perfeito para a representação da poética helderiana, a roda orobórica carrega consigo uma valência de imperfeição, fato que, analogicamente, similariza com a imperfeição do poema incapaz da representação total ou da (re)criação plena. Nos livros antigos em que o símbolo aparece, ele vem

acompanhado da expressão “*hen to pan*” (“o um, o todo”), remetendo ao tema da ressurreição, do retorno do findo, à conclusão aberta para seu início, qual o processo de escrita de Herberto Helder.

Espaço aberto ao divagar devagar, vemos lentamente transparecer novos significados para os trechos até então contaminados pela leitura que privilegia o mimetismo do poema com o texto bíblico. Retornando ao primeiro verso pelo processo de embreagem, temos de reler a fonte não apenas como deus, mas também como a poesia, a “coisa” que constrói e dá vida por meio de palavras. Assim, a primeira estrofe revela a possibilidade dessa poesia e qual sua força demiúrgica por meio de sinestésias em que o silêncio, a noite e a paz trabalham no urdir de um tempo poético ansiado, *illo tempore*, momento inicial e sacro no qual as palavras ainda não eram sujas de significados, pois ainda habitavam o seio da fonte/poesia. Temos, então, o surgimento da imagem: deslumbrante e rápida. Eficaz, mas sem deixar de ser subjetiva, objetiva e com consequências metafísicas. A ideia de temporalidade emaranhada nos processos sinestésicos de procurar o trevo, o silêncio da noite e o urdir do tempo promovem o princípio constitutivo de união entre linguagem e imagem. O ideário cinematográfico completa a imagem por meio da velocidade instaurada nas cenas de descrição subjetiva desse *illo tempore* e, por outro lado, codifica-o por cortes e mudanças bruscas, impingindo uma continuidade fragmentada ao trecho em questão. A esse procedimento sinestésico imbricado com as forças da natureza, vemos o enunciador, a todo tempo apagado pela linguagem, comprovar a fonte como aquela que dá vida, pois nela todos pensavam, procuravam.

Em “Fonte”, a palavra retira-se de sua natureza ordinária e antecipa-se ao mundo criado, constrói um tempo novo, inaugural no espaço do verso. As imagens da teta, da imensa fonte, da lua em formação, do pensamento que se perdeu e renasceu (o gozo, momento de alegria, renascimento e sensação de perda do eu, morte) e do dentro também remetem-nos à ideia de parto, ao local de nascimento do signo, como se o poema desse a luz à palavra em um espaço semântico do mundo discursivo. Após a leitura das possibilidades do poema, a aparente falta de lógica cede lugar a um encadeamento composto que une termos distantes, pulverizando a narratividade direta em favor de desvios sintático-semânticos promotores de uma “desnarrativa” ao mesmo tempo que constrói, aos poucos e por via da leitura, um caminho perseguidor de si. Há, em outros termos, um encadeamento de ações sígnicas resultando sentidos reconhecidos como possíveis.

O poema de Helder perfaz um exercício retórico do dizer, uma paródia da retórica do artifício genesíaco que lê criticamente. Temos, então, o caos do mundo plasmado e (re)organizado pelo poeta. Nos versos o narrar sobrepõe, por meio da montagem, uma seleção lexical de imagens do mundo e retoma o paradigma da criação por meio de sua consciência crítica: a própria arte. Um roteiro de possibilidades estilísticas, imagem conjugada com palavra para, juntas, romperem os limites semânticos, promovendo uma sintagmática de retorno ao primitivo; um encontro de natureza icônica que agencia a ilusão da descontinuidade. As possibilidades permitidas pelo enunciatário e promovidas pela existência dos objetos artísticos estabelecem uma relação de contiguidade com o factual. O poético flagra o empírico e, ao questioná-lo, transforma-o no interior do verso. A caoticidade do mundo é consertada por uma lógica desafiante que quebra a linearidade e mergulha no consciente empírico para reorganizá-lo fragmentariamente, em mosaico.

Constatamos, pois, na construção geral do poema analisado que a tessitura das imagens e a insistência da retórica do discurso poético genesíaco instauraram um hermetismo responsável pela carga motivadora dos signos em sua plurissignificância. A montagem poética via imagem é o dispositivo responsável pelo corte e pela sequencialização que interrompe semanticamente os planos, os faz suceder em processos aparentemente autônomos, mas compósitos em sua totalidade. A edição cinemática, organizadora do conteúdo, elabora espaços de confluência, retoma a velocidade e o deslumbramento, conjuga dimensão subjetiva, dimensão objetiva e consequências metafísicas para propor uma poética inovadora, promulgada por Pessoa e desdobrada em Herberto Helder.

A poesia é uma forma de conhecimento heurístico. Nesse aspecto, estudar os elementos que compõem uma consciência artística construtora de discursos nos ajuda a conhecer não apenas a evolução de um gênero literário, mas também o desenvolvimento do pensamento de um país em que poesia e discurso social são, desde sempre, imbricados. Por esse viés, podemos recuperar o texto sibilino de Pessoa e pensar o desenvolvimento do projeto poético em consonância com o desenvolvimento da própria poesia.

Em Herberto Helder temos o reconhecimento do estilhaçamento total, seja do homem, seja do ideário de epopeia representativa de uma nação. Já não há mais Camões, nem supra-Camões, apenas a constatação de um contrassenso de (im)possibilidade. Herberto Helder se aceita infra-Camões: não é mais capaz de uma epopeia (menos por incapacidade, mais pela impossibilidade que

o mundo moderno instaurou), mas de um processo de montagem de cacos partilhados pelo sujeito contemporâneo em forma de linguagem poética, um processo cinematográfico em que são alocadas imagens lado a lado para compor a totalidade desse *poema contínuo*. Por isso, o poeta cria uma *antiepopéia* construída fragmentariamente, em constância, que mimetiza a reconstrução de uma nação não mais como território, mas como *locus* poético, um cronotopo vivo e contínuo (não glorioso), um estado/poema, habitação de uma humanidade em constante efervescência criacional.

## Movie poem: movement Herberto Helder

### Abstract

Portuguese poetry, beginning in the 60 of the twentieth century, begins to express itself through differentiated metaphors, in which movement, the abrupt cut, and the apparent lack of sequencing become the tonic. From this proposition, we propose to carry out the reading of the poetic work of Herberto Helder through its confluence with the movie as a mode of literary construction, since we believe it to be cinetism, in Helder, the motto that causes cuts, movements and acceleration. Supported by Martelo (2013), Guedes (1978) and Vasconcellos (2006) we propose a critical reading of helderian poetry to prove our hypothesis.

### Keywords

Movie. Motion. Contemporary poetry.

## REFERÊNCIAS

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.

GUEDES, M. E. Viagem e utopia em Herberto Helder. *Revista Colóquio Letras*, n. 46, p. 36-45, nov. 1978.

GUIMARÃES, F. *Artes plásticas e literatura – do romantismo ao surrealismo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

HELDER, H. Estilo. In: HELDER, H. *Os passos em volta*. 6. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994. p. 7-12.

HELDER, H. (memória, montagem). In: HELDER, H. *Photomaton & Vox*. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

HELDER, H. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

MARTELO, R. M. *Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos: relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão*. 2005. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14208/2/10poetasfuturos000073915.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

MARTELO, R. M. *O cinema da poesia*. Porto: Documenta, 2013.

MARTINS, M. F. *Herberto Helder, um silêncio de bronze*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, F. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. In: PESSOA, F. *Crítica – ensaios, artigos e entrevistas*. Edição Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PINHEIRO, C. *Introdução à literatura portuguesa*. São Paulo: Pioneira, 1991.

VASCONCELLOS, M. S. Ou o poema contínuo de Herberto Helder. *Via Atlântica*, n. 9, p. 258-262, 2006.

Recebido em 08-08-2017

Aprovado em 23-08-2017