



Considerações sobre a infância em Herberto Helder e Andrei Tarkovski

Remarks About Childhood in Herberto Helder and Andrei Tarkovski

Mariana Guida

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
mariana13_muz@hotmail.com

Resumo: Neste texto pretendo ler, na direção de Andrei Tarkovski, e assistir, na poética de Herberto Helder, a infância enquanto categoria virtual e ampla que dialoga com a materialidade das imagens que se articulam no poema/filme. Para tanto, parto da leitura de Gilles Deleuze (1985, 2006) do cinema, tomando os conceitos da imagem-movimento e da imagem-tempo como recursos operacionais tanto do fazer poético como do fazer fílmico e desenvolvo, a partir desta última, uma reflexão sobre as configurações da infância no texto “Estilo” de *Os Passos em Volta* (1963) e no poema VI de “Elegia Múltipla” (1961), de Helder, bem como no filme *A Infância de Ivan* (1960), de Tarkovski. A hipótese que coloco aqui, portanto, é que tanto em Tarkovski como em Helder a tópica da infância instauraria esta instância distanciada de totalidade da obra que contém em si o *acesso ao sentido*, a *impropriedade substancial* que Nancy (2014) atribui ao poético.

Palavras-chave: Herberto Helder; Tarkovski; infância; tempo.

Abstract: In this text, I intend to read, in the direction of Andrei Tarkovski, and to watch, in the poetry of Herberto Helder, childhood as a virtual and broad category that dialogues with the materiality of the images connected in the poem / movie. For this, I start from

Gilles Deleuze's (1985, 2006) reading of cinema, using the concepts of image-movement and image-time as operational of both poetic and cinematographic creation and, through the latter, I develop a reflection on the configurations of childhood in the text "Style" of the *The Steps Around* (1963) and in the poem *VI* of "Multiple Elegy" (1961), both of Helder, as well as in Tarkovski's movie *Ivan's Childhood* (1960). The hypothesis I put here, therefore, is that in both Tarkovski and Helder the motif of childhood would establish this instance distanced from the totality of the work that contains in itself the *access to meaning*, the *substantial impropriety* that Nancy (2014) attributes to the poetic.

Keywords: Herberto Helder; Tarkovski; childhood; time.

Recebido em 7 de agosto de 2017

Aprovado em 24 de outubro de 2017

Heráclito revisitado

para
francisco achcar

aiôn

vidatempo:
um jogo de
criança.

(reinando o

Infante

Infância)

(...)

(CAMPOS, 1974, p. 217-225)

1. Tomada 1: o mundo em frases, em linhas fosforescentes, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo (HELDER, 1998, p. 8): um jogo de espelhos entre Helder e Tarkovski

No cenário sóbrio da página em branco, impassível aos fotogramas do pensamento que nela deitará sob a forma de escrita, enquadro Heráclito sob as lentes de Haroldo de Campos para anunciar o eixo central da trama que será proposta: ler, na direção de Andrei Tarkovski, e assistir, na poética de Herberto Helder, a infância enquanto categoria virtual e ampla que dialoga com a materialidade das imagens que se articulam no poema/filme.

Na esteira do pensador de Éfeso que via tanto no Tempo¹ (*Aión*) como no jogo infantil a intensidade em detrimento da consecutividade (Cf. BAPTISTA, 2010), parto da leitura de Gilles Deleuze do cinema, tomando os conceitos da imagem-movimento e da imagem-tempo como recursos operacionais tanto do fazer poético como do fazer filmico e desenvolvo, a partir desta última, uma leitura das configurações da infância no texto “Estilo” de *Os Passos em Volta* (1963) e no poema VI de “Elegia Múltipla” (1961), de Herberto, bem como no filme *A infância de Ivan* (1960), de Tarkovski. Nesta montagem, incluo, ao lado dos apontamentos de Deleuze sobre o cinema – que, como lembra Miranda (2009, p. 73), tratam de um *ler*, para além do *ver* as imagens – o “livro-guião” da obra herbertiana, *Photomaton & Vox* e o livro *Esculpir o Tempo*, de Andrei Tarkovski para, através de suas leituras do cinema

¹ O termo *tempo*, neste texto, será grafado diferencialmente com maiúscula todas as vezes em que se relacionar à categoria temporal de que trata Deluze, fundamentada a partir da concepção bergsoniana de *duração*: “Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que falo já está distante de mim”; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria.” (BERGSON, 1999, p. 161).

e da poesia, conjugar *projeção e projetores* (HELDER, 1995, p.149) na reflexão sobre as imagens da infância em ambos.

A reciprocidade entre poema e filme parece ser, a princípio, a afinidade mais evidente nas obras de Herberto Helder e Tarkovski. Assim como lemos em Helder um deslumbramento com o cinema semelhante ao do mágico que assiste, estupefato, a um truque por ele conhecido “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); “O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente” (HELDER, 1998, p. 8), é com um encantamento de ordem semelhante que Tarkovski defende o caráter poético do cinema: “o que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia” (TARKOVSKI, 1998, p. 16).

Não obstante, a similitude que, de fato, a mim interessa neste cotejo, consiste na predileção de ambos pela *potencialidade virtual* (DELEUZE, 2006, p. 159) permitida pela imagem-tempo através de sua relação intensiva com a imagem-movimento, ou seja, da injeção de energia sem limites instaurada pela *diferença* da imagem-tempo, que assegura a divisão inexorável entre cotidiano e arte e, ao mesmo tempo, permite a experiência mais profunda daquele nesta. Dessa forma, em condição crônica e já não cronológica, esse Tempo alcança a “coincidência das imagens interiores com a percepção do instante” (HELDER, 1980, s.p.), ou ainda: “sua intensidade ou ‘densidade’, pode ser chamada de *pressão do tempo*; assim, então, a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior” (TARKOVSKI, 1998, p. 139).

A hipótese que coloco aqui, portanto, é que tanto em Tarkovski como em Helder a tópica da infância instauraria esta instância distanciada de totalidade da obra que contém em si o *acesso ao sentido*, a *impropriedade substancial* que cabem ao poético, como pontua Nancy (2014, p. 107). Neste sentido, a infância esvaziaria o caráter cronológico do tempo operando outra temporalidade, em caráter crônico, de *devir*.

Essa infância como acontecimento, como ruptura, como resistência e como criação que será explorada na poética² de ambos

² A partir deste ponto do texto, adoto a indistinção de denominações da ordem da classificação dos gêneros poético e fílmico, corroborando a concepção tanto de Helder como de Tarkovski sobre cinema e poesia.

consiste, para Deleuze, no cerne da criação literária, na qual “de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele, nem de mais ninguém. É a infância do mundo” (DELEUZE, 1988, p. 23). Assim, nas próximas cenas, à maneira hitchcockiana e sob o foco de lentes deleuzianas, desvelo os procedimentos de construção da imagem-movimento e da imagem-tempo de Andrei Tarkovski e Herberto Helder, perscrutando em que medida o Tempo, nelas, é um princípio poético do qual a infância é um dentre os possíveis reflexos.

2. Tomada 2: Registrar o tempo através de signos identificáveis aos sentimentos (TARCOVSKI, 2005, p. 141: O Tempo aberrante na poética de Helder e Tarkovski

Esta tomada inicia-se com um close-up: interessam-me aqui as relações moleculares que se dão entre as unidades mínimas do plano, as imagens. Na reflexão que diz respeito aos nossos dois autores, parece-me relevante discutir como a imagem dispõe-se no funcionamento da montagem, recurso identificado por Eisentein (1990) como a linguagem cinematográfica por excelência e, para isso, o conceito deleuziano sobre a imagem movimento é pertinente. Partindo das considerações de Bergson sobre a equivalência entre imagem e movimento em *Matéria e Memória*, Deleuze pontua que se o *todo*³ só pode ser tomado enquanto relação, a imagem-movimento corresponde ao *frame*, ao plano, ao quadro: “movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um a outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo, ora decompondo (...)” (DELEUZE, 1985, p. 29). Deleuze desenvolverá uma

³ Deleuze também associa a ideia de *todo* ao conceito bergsoniano do *Aberto*, intrinsecamente vinculado à *duração*. O *todo*, o conjunto de manifestações da matéria dado à compreensão do indivíduo, só é apreensível no instante em que este último o toma, ou seja, no *corte imóvel* do movimento; logo, “se o todo não é passível de ser dado é porque ele é o Aberto e porque lhe cabe mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma: durar. (DELEUZE, 1985, p. 12)

segunda categorização das modalidades de imagem-movimento,⁴ porém, para a reflexão que proponho basta que nos atenhamos ao princípio de sua constituição, dado pelo *continuum* de associações – *agenciamentos* do *atual* com o *virtual*.

Como apresentarei posteriormente, este princípio de *repetição* pela *diferença* se estende também à imagem-tempo e, em certa medida, à própria concepção deleuziana do sentido enquanto atualização constante das *relações diferenciais possíveis* entre o *acontecimento* e a *virtualidade da linguagem*. (DELEUZE, 1998, p. 51). Assim, enquanto instância da repetição das imagens – *signos* – a montagem, segundo Deleuze, é *agenciamento das imagens-movimento* (DELEUZE, 1985, p. 84), ou seja, a relação de caráter molecular, que se dá entre partículas distintas, mas que, vizinhas, engendram possibilidades de interação; em suma um *devenir*. Ora, o *devenir* nada mais é do que o desejo (DELEUZE, 1997, p. 55). Modulação de velocidades, fábrica de intensidades, produção de imagens, *máquina de emaranhar paisagens*. Seja na enunciação poética, seja na projeção, opera-se, portanto, um regime de metamorfose que transite tanto pela corporeidade sensível quanto pela sua reificação na palavra, junção de morte e vida.

Este caráter metamórfico, que visa a *fugir da morte pelo morrer*, Silvina Rodrigues Lopes identificou-o crucial na poética de Herberto Helder: “Contra o fim, pelo recomeço como experiência da finitude, HH interroga a história da *poiesis*, o seu poder de metamorfose, o desejo de perfeição sem conteúdo que a anima, o contato, a inscrição das mãos no objeto fabricado” (LOPES, 2003, p. 99-100). No caso de Herberto, é possível dizer que este caráter metamórfico não se limita ao poema; esta inquietude da forma que a coloca em constante modificação, o labor incessante da palavra para torná-la, no poema, *ainda-a-mesma-sempre-outra* estende-se às reedições insistentemente realizadas de sua obra poética, revisitada e alterada pelo poeta até os anos próximos a sua morte (Cf. MARTELO, 2016).

⁴ Novamente valendo-se de Bergson – mais especificamente de suas ideias sobre *percepção* e *afecção*, Deleuze diferencia três tipos de imagem-movimento: imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação

Photomaton e Vox, que, juntamente com *Os Passos em Volta*, é parte da obra nomeadamente em prosa mantida inalterada por Herberto⁵ traz, embebido na transgressão e na sensibilidade do verso helderiano, um conjunto de proposições muitas vezes em tom aforístico ou mesmo irônico sobre o fazer poético, o que me leva a tomá-lo como *guião*.⁶ Não aleatoriamente, há no livro não apenas um texto com tal denominação, como também um considerável número de referências ao cinema (filme, montagem, projeção, imagem...) e em *memória, montagem* é valendo-se do thriller *Figures in a Landscape*,⁷ de Losey, que Herberto demonstra como, por essa metamorfose delicada e cruenta, a vida se inscreve em morte no poema:

Em «Figures in a Landscape», de Losey, quase se não dá por nada. Mas é-se atingido em cheio. Percebe-se tudo: a nossa mesma agonia. Por exemplo: como a fluidez pode ser cruel. Enigmática coisa esta, muito. Regista-se a doçura sanguínea a avançar pelos seus meandros até ao coração, viscera por onde também se morre. Porque se morre por todos os órgãos do corpo, a todo momento, com a delicadeza, a ferocidade, pela química do oxigénio e do carbono, arterialmente, venosamente. (HELDER, 1995, p. 151)

Para Tarkovski, antes do recurso técnico da montagem *per se*, é, de fato, a força de significância presente em cada uma das imagens que ela articula que conferem o caráter poético da tomada: “a montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida.” (TARKOVSKI, 2005, p. 135). Logo, ainda que lançando às imagens o poder que Herberto atribui à montagem, ao encadeamento delas, Tarkovski não é alheio ao caráter metamórfico da imagem-movimento: “a imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito”

⁵ Sobre as razões que teriam levado Herberto a mantê-los deste modo na obra conferir a conferência de Luís Mourão: “O Fim da experiência ou mais uma volta a *Os Passos em Volta*”. Disponível em: <http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/ciclo_herberto_helder/Luis_mourao_ciclo_herberto_helder.html>. Acesso em: jun. 2017.

⁶ Expressão comum ao português luso para designação do que no português brasileiro denominamos *roteiro*.

⁷ Filme lançado no Brasil com o título “No Limiar da Liberdade”.

(TARKOVSKI, 2005, p. 136). Eis aí o poder terrível e inocente do poeta: como que por magia, *animar* a palavra, dar vida àquelas imagens percorridas pelo leitor.

Há algo, porém, que ainda não é apreensível somente por essa visada que lançamos sobre a poesia, algo muito semelhante ao que Nancy identificou como impropriedade, ou seja, aquilo que lhe escaparia à apreensão, mas do qual ela seria o caminho:

Essa mesma coisa que é abolida e posta, é o acesso ao sentido. O acesso é desfeito como passagem, como processo, como visada e caminhar, como abordagem e aproximação. Ele é posto como exatidão e como disposição, como apresentação.

Eis porque o poema, ou o verso, é um sentido abolido como intenção (como querer-dizer), e posto como finição: não se retornando sobre sua vontade, mas sobre seu fraseado. Não sendo mais um problema, mas um acesso. (NANCY, 2014, p. 107)

Sob um raciocínio semelhante, Deleuze consegue identificar uma segunda ordem de imagem no cinema, já verificada no neorrealismo italiano de De Sica, Rossellini e Fellini e fortemente explorada por diretores como Resnais, Godard e Welles na Nouvelle Vague. Nele, contra o princípio relacional de caráter sensório-motor que submetia o tempo ao movimento das imagens – à montagem –, surgem procedimentos de filmagem que instauram quebras, lacunas, *fissuras* entre as mesmas. A imagem-tempo deleuziana não se trata, obviamente, de uma evolução ou uma *consumação* do cinema, mas de uma *mutação* (DELEUZE, 1985, p. 240). Assim, a *abertura* entre o quadro – fragmento – e seu exterior, engendrada pelo *dever* da montagem, passa a ser o princípio norteador do filme em detrimento do *continuum* entre os quadros promovido pela imagem-movimento.

A imagem-tempo por si só cria um princípio de linguagem que não necessariamente dá continuidade as suas vizinhas e o *movimento aberrante* que pressupunha uma ação orientada na imagem-movimento passa a ser a *aberração*⁸ pura de uma errância que submete o movimento ao Tempo:

⁸ A mudança pela qual o movimento aberrante, tipicamente verificado na imagem-movimento, diferencia-se da imagem enquanto aberração, da imagem-tempo é explorada por Deleuze no segundo capítulo de *Imagem-tempo*. (Cf. DELEUZE, 2006, p. 37-48).

É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. [...]. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação situação sensório-motora/imagem indireta do tempo é substituída por uma relação não-localizável situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta (DELEUZE, 2006, p. 55).

O Tempo, então, não é mais o Cronos *físico e cíclico* que adotamos, mas sim o do jogo infantil, o *Aion*: “pura linha reta na superfície, incorporeal, ilimitado, forma vazia do tempo, independente de toda matéria” (DELEUZE, 1998, p. 69). O *Aion* que se manifesta na imagem-tempo, portanto, é puro acontecimento, espécie de cristal⁹ capaz de reunir potencialmente passado e futuro em um único ponto. Corroborando Deleuze, Herberto dá-nos uma concepção de como a imagem-tempo constrói-se no poema, tal como no filme: “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo (...)” (HELDER, 1995, p. 148).

Em *a paisagem é um ponto de vista*, o poeta nos mostra como esse regime de *relações* extensivas, em campo *longitudinal* (DELEUZE, 1997, p. 36), operado sincronicamente – campo das bicicletas – definitivamente, também não é suficiente para aquilo que na poesia extravasa a linguagem e se articula, como o helicóptero, sob *uma capacidade* de caráter *intensivo* em campo *latitudinal*, a *fissura* (DELEUZE, 1997):

(...) Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insônia próprios, e o despertar e a vida seguida. Conforme informações britânicas, a natureza pôs-se então a imitar a arte, coisa de algum regozijo irônico para ela, que se fez cada vez mais imaginosa, a ver até onde a natureza obtinha astúcias e recursos plagiários. Foi depois do conflito que a bicicleta se prestou às inquirições naturais. Portanto, a bicicleta passou a ser instrumento de observação da natureza, uma peça laboratorial das ciências naturais. Como a arte não era parte nisso, teve a sutileza de mobilizar a movimentação para os aeroportos helicópteroanos (HELDER, 1995, p. 60-61)

⁹ Será a partir da ideia de cristal que Deleuze desenvolverá uma das instâncias da imagem-tempo, a imagem-cristal, na qual atual e virtual se manifestariam concomitantemente.

Cabe notar, aqui, que embora pareça estabelecer uma crítica de valor – o helicóptero é superior à bicicleta – o poeta não invalida a prática horizontal – em montagem – de contemplação da paisagem; trata-se, segundo ele, de valer-se da interrupção, do corte panorâmico que as *oficinas post-icáricas* proporcionam para estabelecer-se a totalidade potencial

Nesta razão secreta da poesia descobria-se, através das oficinas post-icáricas, o esforço de fazer coincidir a mecânica com as filosofias da ascensão e as meditações sobre a gravidade, não agora da matéria, mas do espírito – do espírito propriamente. (...) Diria um poeta: a autoridade é do autor, ou: a leitura é do leitor – formas alotrópicas do mesmo nó originário. A cada um compete a sua competência (HELDER, 1995, p. 61-63)

Neste ponto, na *dobra deleuziana* de que nos fala Nancy (2000) os limites entre interior e exterior são tensionados e o único ponto de referência é o poema e as próprias posições leitor/escritor, eu/outro se põem em suspensão – *O filme se projecta em nós, os projectores*. (HELDER, 1995, p. 149). Nancy também discorre sobre esse ponto no ensaio *Responder pelo sentido*:

A verdade singular não surge, sem dúvida, de toda ocorrência de palavra e de escrita. Não é “oráculo” aquele que pensa ser um oráculo, nem aquele que decide sê-lo. (Pois aqueles se encerram na representação de um “eu” [“*moi*”] – que é uma generalidade sob feições de particular – no lugar de se abrir à remissão singular de um “sujeito” [“*je*”]. A verdade só pode vir ao sentido se lhe é dado acesso ao seu corte [*coupe*] e ao seu toque. Esse toque que corta, que incisa com uma escrita o espaço indiferenciado e a boca fechada, só pode vir do fora (NANCY, 2014, p. 157)

Em cenas anteriores, já foi possível perceber a prevalência dada por Tarkovski à imagem em detrimento da montagem. Contra os adeptos do *cinema de montagem*, Tarkovski pontua:

Existe assim uma contradição inevitável entre o quadro em si, que não registra nenhum processo temporal específico, e o estilo precipitado da montagem, que é arbitrária e superficial por não ter relação alguma com o tempo de nenhuma das tomadas. A sensação que o diretor pretendia transmitir nunca chega ao

espectador, pois ele não teve a preocupação de impregnar o quadro com a verdadeira percepção de tempo da legendária batalha. O acontecimento não é recriado, mas sim, juntado de qualquer maneira (TARKOVSKI, 2005, p. 142).

O corte, a interrupção da imagem-tempo tornam, portanto, este tempo crônico interior ao quadro, “como única força organizadora do extremamente complexo desenvolvimento dramático” (TARKOVSKI, 2005, p. 135). A memória seria, portanto, o operador deste Tempo, mas, obviamente, a memória, no sentido usual pela qual a tomamos – reprodução, ou *representação* de uma experiência sensível – não é aplicável, uma vez que se trata de uma *coexistência* virtual de *tempos distintos* (DELEUZE, 1988, p. 277). A memória de que nossos poetas, Tarkovski e Helder, se valem, assemelha-se à que Rosa Maria Martelo identifica em Helder e em nada diz respeito à ordem do *arquivo*, mas sim a um *princípio organizativo*, no qual elimina-se o âmbito dicionarizado das palavras e remonta-se “a uma experiência de singularidade (de seleção, portanto) à qual as relações criadas com o instante (ou seja, a obra e o gesto de escrita que lhe dá origem) permitiriam dizibilidade (...)” (MARTELO, 2016, p. 59)

Viajar à infância, torna-se, neste sentido, estabelecer o corte entre o *aquí* e o *além*, estabelecer o *acesso ao sentido* pela experiência do poema enquanto “agir-sentir, fazer uma experiência que passa pela afirmação do todo que em cada instante reúne aquilo que a continuidade temporal, a cronologia divide” (LOPES, 2003, p. 42). Na sequência, exploro como tal viagem se constrói em cada um deles.

3. Tomada 3: *um sol negro reluzindo por entre árvores brancas* (TARKOVSKI, 2005, p. 31); - *Oh crianças de negros rostos ressurrectos* (HELDER, 1996, p. 159): Totalidade e virtualidade na gênese do poema/filme

Com o efeito da panorâmica, enquadrado em um mesmo plano o poeta madeirense e o cineasta russo sob as lentes da infância. Suscito a hipótese da infância como *estilo*, partindo do texto homônimo de Herberto Helder em *Os Passos em Volta*:

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 meu estilo. Admirável exercício, este. 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, 2016, p. 14-15)

Ora, o que Helder nos apresenta aqui como estilo, se não a *repetição* exaustiva do signo, imposição constante das *diferenças* semânticas que o saturam até o seu esvaziamento, sua exaustão? A montagem, a *metamorfose* que interpõe *palavras fundamentais* opostas – vida/morte, amor/terror, razão/loucura – seria o estilo por excelência. Ocorre que o poeta não termina sua colocação por aqui. Logo em seguida, interpela o leitor: “Veja agora esta artimanha: (...)” (HELDER, 2016, p. 15) e o que segue é um excerto e os dois últimos versos do poema VI da “Elegia Múltipla”, de *A Colher na Boca*:

As crianças enlouquecem em coisas de poesia. Escutai um instante como ficam presas no alto desse grito, como a eternidade as acolhe enquanto gritam e gritam.

(...)

E nada mais somos do que o Poema onde as crianças se distanciam loucamente (HELDER, 2016, p. 15)

Depois de algumas inquirições lançadas peremptoriamente ao leitor e respondidas sob a lógica da razão enlouquecida do poeta

(...) Gosta de poesia? Sabe o que é poesia? Tem medo da poesia? Tem o de moníaco júbilo da poesia? Pois veja. É também um estilo. O poeta não morre da morte da poesia. É o estilo. Está a ouvir como essas enormes crianças gritam e gritam, entrando na eternidade? Note: somos o Poema onde elas se distanciam. Como? Loucamente. Quem suportaria esses gritos magníficos? Mas o poeta faz o estilo (HELDER, 2016, p. 15)

a enunciação, enfim, encerra sua definição de estilo com aquilo que, em última instância, escapa a qualquer estilo: “(...) As crianças é que

enlouquecem, e isso porque lhes falta um estilo” (HELDER, 2016, p. 15). É certo que *criança* também é uma palavra fundamental no léxico herbertiano. Ela, assim como o *sangue*, o *fogo* e a própria morte, é signo da poesia e, por isso, é, sobretudo, a *fenda*, o *corte*, o *rasgo* que a abre para o que está *fora* dela, o que é da ordem do mais íntimo do poema e que só se dá no contato imediato com ele. Ali, ponto no espaço onde a razão se perde, onde as crianças, outrora, separam-se de nós presas no alto do grito cuja extensão é o puro silêncio.

Em *A infância de Ivan*¹⁰ acompanhamos a história do garoto que, durante a Segunda Guerra Mundial, torna-se órfão e passa a trabalhar como espião para o Exército Vermelho. Sua frieza e a incrível disposição para atuar em campo fez com que se destacasse em suas funções e se tornasse conhecido e querido no QG em que atuava. Ivan não nutre qualquer tipo de sentimento positivo em relação à realidade que o encerra e muitas vezes é o contraponto aterrador aos planos de uma vida para além do campo de batalha elucubrados por seu único amigo, o capitão Kholin. Nada no enredo remete à inocência e à pureza da infância e, não diferentemente, seu desfecho é a própria constatação da morte do garoto.

Há, todavia, momentos em que a memória opera como viagem a um *outro* Tempo que, por ser balizado pelo dispositivo do *sonho*, não nos dá plena certeza de se tratar do passado ou de apenas um Tempo *possível*. Nestes momentos, a configuração das imagens é totalmente diversa das demais cenas, uma vez que dispõem-se em negativo; o recurso, modulado sob preto e branco, é capaz de estabelecer o *corte* do sonho de uma maneira

¹⁰ O roteiro do filme é uma adaptação do conto *Ivan*, de Bogomolov. Neste sentido, diferentemente do que Herberto pontua em seu texto *magia*, de *Photomaton e Vox*, Tarkovski parece julgar aceitável a transposição de obras entre as duas linguagens. Curiosamente, ele afirma que um dos motivos que o levaram a realizar a adaptação foi o intuito de imprimir sob a forma poética o que no conto era de *secura* excessivamente narrativa: “Em termos puramente artísticos, permaneci frio diante do estilo narrativo seco, minucioso e fleumático desse conto, com as suas digressões líricas a partir das quais se configura o caráter do herói, o tenente Galcev. Bogomolov atribui grande importância à exatidão do seu registro da vida militar e ao fato de ter sido, como ele se empenha em fazer com que acreditemos, uma testemunha de tudo o que acontece no conto. Todas estas circunstâncias ajudaram-me a ver o conto como uma obra de prosa que podia ser facilmente adaptada para o cinema. Além do mais, a sua filmagem poderia conferir-lhe aquela intensidade estética de sentimentos que transformaria a idéia da história numa verdade confirmada pela vida.” (TARKOVSKI, 2005, p. 11-12)

pungente e em certa medida insólita, uma vez que põe em suspensão a lógica de movimento e iluminação que usualmente atribuímos às paisagens retratadas. Segundo Tarkovski, a intenção era não incorrer nos *truques convencionais* de outros diretores que *em vez de fazerem uso da lógica poética*, fiariam-se no *ilusionismo e nos efeitos extraordinários usados em sonhos, lembranças e fantasias* (TARKOVSKI, 2005, p. 31).

Logo na primeira cena, sob uma intensa iluminação de um sol resplandecente em um céu sem nuvens, Ivan corre em um bosque, por entre as árvores, na presença da mãe que sorri para ele. Na sequência, uma nuvem de fumaça que parece inicialmente inofensiva alcança o sol e após um grito – o mesmo em que as crianças de Herberto ficam presas? – seguido de um jogo rápido de luzes, a exuberância clara do sol reverte-se em puro breu.¹¹ Em *Esculpir o tempo* (1998), esta dinâmica paradoxal articulada por Tarkovski no filme é também exposta através da justaposição dos fotogramas de dois momentos do filme; um primeiro, à esquerda, que passa-se no *front*, onde o garoto escreve um relatório para o Coronel Cryaznov – a linearidade narrativa mantém a sequência dos planos, as proporções e a iluminação dos ambientes segue às verificadas usualmente – e um segundo, à direita, que parte da cena aqui descrita e no qual Ivan encontra-se isolado no plano – o corte é elemento marcante no trecho, os planos não são contíguos, o ritmo das tomadas e as imagens seguem em configurações extremamente diversas às demais:



Fonte: Tarkovski (1998, p. 19).

¹¹ “Em nossa imaginação, entrevíamos um sol negro reluzindo por entre árvores brancas e o brilho de um aguaceiro. Os relâmpagos foram introduzidos para tornar tecnicamente possível a passagem do positivo para o negativo” (TARKOVSKI, 2005, p. 31).

O recurso também é repetido posteriormente, como na cena do caminhão de maçãs que atravessa uma estrada margeada por árvores movimentando-se em negativo, ou ainda na cena em que os movimentos da câmera revelam, por um jogo de planos, Ivan em um poço do qual, impossivelmente, uma goteira cai na palma de sua mão. Ora, haveria uma imagem mais helderiana do que um sol negro? A título de cotejo com as cenas de Tarkovski, veja-se o excerto final do poema “A força do medo verga a constelação do sexo”, de *Cobra*:

(...)

Uma criança abisma-se no génio analfabeto: o pavor que a arranca de tudo. Qualquer doçura lhe alimenta os

[esplendores
da alucinação:

pelas altas águas descontínuas, as vozes, as frutas tecidas, movimentos, labaredas parietais, a profundidade dos quartos como pomares atmosféricos.

– Oh crianças de negros rostos ressurrectos. Elas adivinham. E tombadas as luas, no cúmulo dos dias, nuvens de mármore sobem dos vulcões dos parques. Há crianças paradas nas cavidades como os olhos das casas (HELDER, 1996, p. 159)

Assim, é possível perceber que tanto em Herberto Helder, quanto em Andrei Tarkovski a infância constrói-se sob um princípio de *corde* que não apenas cria a particularidade do ritmo, mas também instaura na imagem um Tempo crônico que suspende a cronologia e engendra uma *dobra* para o que excede o poema/filme na experiência do instante. Não seria desarrazoado supor, então, que é também neste contato que o leitor acessa a inteligibilidade e, portanto, constata um real possível; dito de outro modo: “Ou então o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos. /O poema gera uma vida nesses pontos tocados.” (HELDER, 1995, p. 146)

4. Tomada 4: *A gramática profunda* (HELDER, 1998, p. 8): poesia e gênese do mundo em Tarkovski e Helder

Distancio-me do plano em que minhas lentes agora encontram-se e passo aos créditos do pequeno conjunto de fotogramas que procurei reunir em um pensamento neste texto. Acredito ter exposto a maneira pela qual as duas categorias de imagem de que fala Deleuze – a imagem-movimento e a imagem-tempo – configuram-se na poética de Herberto Helder e de

Andrei Tarkovski e, principalmente, como a segunda categoria enseja uma percepção mais complexa da poesia e, portanto, é explorada mais a fundo por ambos. Seu caráter disruptivo que suspende a cronologia seria, neste sentido, o princípio pelo qual ela estabeleceria um caráter de *acontecimento* (DELEUZE, 1998) ao sentido, ou ainda, o *acesso ao sentido* (NANCY, 2014) que, tensionando os limites da linguagem, “opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe” (DELEUZE, 1997, p. 15).

Logo se, por um lado, a imagem-tempo, como lembra Deleuze (2006, p.56), é virtual e se opõe à atual – típica da imagem-movimento – em nada ela se opõe à realidade, muito pelo contrário. Ao criar um mundo por uma nova linguagem, a obra engendra também cognoscibilidade, lastro para um entendimento do que se encerra no enunciado, mas também aquilo que está *fora* dele. Assim, neste processo, o que se criaria em última instância, seria a própria vida, de modo que “O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética que unifica tudo num símbolo: a existência” (HELDER, 1995, p. 144); ou ainda: “não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida.” (TARKOVSKI, 2005, p. 73).

A infância é, portanto, apenas uma dimensão desta *artimanha* mágica e pensante que Herberto Helder e Andrei Tarkovski engendram, seja por *modos esférográficos* (HELDER, 1998, p. 8), seja pela lapidação de um *bloco de tempo* para a *criação de um tempo* (TARKOVSKI, 2005, p. 72) através das tomadas. Há, certamente, outros ângulos sob os quais suas obras podem ser filmadas. Que a imagem com que encerro esta montagem de ideias, então, possa ser um bilhete de entrada para as salas de exibição de ambas, isto é o que espero.

Referências

BAPTISTA, Mauro Rocha. O tempo e a criança: comentários ao fragmento 52 de Heráclito de Éfeso. *Mal-Estar e Sociedade*, v. 3, n. 4, p. 85-100, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Heráclito revisitado. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 1, p. 217-225, 1974. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131731974000100012&lng=en&nrn=iso>. Acesso: Jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Roberto Machado e Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista a Claire Parnet, em 1988. Vídeo. [No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord (com modificações)]. Transcrição disponível em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44556271/2_texto2_30marco.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1497806059&Signature=4Fc3bGc7Dlru1X9%2BFuR6IO4Xp%2FU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DO_ABECEDARIO_DE_GILLES_DELEUZE_TRANSCRIC.pdf>. Acesso em: jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. Recapitulação das imagens e dos signos. In: _____. *Cinema II: A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2006.

EISENTEIN, S. M. O sentido do filme. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

HELDER, Herberto. *Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas*. Lisboa, Diário de Notícias, 19 Jun. 1980. Disponível em: <http://www.triplov.com/herberto_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html>.

HELDER, Herberto. *Cinemas*. Relâmpago, n. 3, outubro. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água, 1998. p. 7-8.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Tinta da China, 2016.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

HELDER, Herberto. *Poesia Toda 1953-1980*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

LOPES, Silvina Rodrigues. A desordem imprevisível da arte. In: ACCIAIUOLI, M.; LEAL, J. C.; MAIA, M. H. (Coord.). *Arte e Poder*. Lisboa: IHA – Estudos de Arte Contemporânea, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra: Herberto Helder ou O poema contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016

MIRANDA, Rita Sofia Novas. *Percursos da imagem: relações entre a imagem poética e a imagem cinematográfica em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Culturais e Interartes, ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais) – Universidade do Porto, Porto, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Tradução de João Camilo Pena. Florianópolis: EdUFSC, 2014.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

Filmes

A INFÂNCIA DE IVAN (1961). Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Mikjail Papava e Vladimir Bogomolov. Intérpretes: Kolia Burlaiev, Valentin Zubkov, Evgueni Zharikov, Andrei M. Konchalovski. Direção de arte: Yevgueni Tcherniaiev. Fotografia: Vadim Yusov. Música: Vitcheslav Ovitchinnikov. Continental. Edição: G. Natanson. Produção: Mosfilm. Continental Home Video.

NO LIMIAR DA LIBERDADE (1970). Direção: Joseph Losey. Roteiro: Barry England e Robert Shaw. Intérpretes: Andy Bradford, Christopher Malcolm, Henry Woolf, Malcolm McDowell, Pamela Brown, Robert East, Robert Shaw, Roger Lloyd-Pack, Tariq Yunus, Warwick Sims. Edição: Reginald Beck. Produção: John Kohn.