



Este poema não existe: um caso de intermedialidade (e magia) em Herberto Helder

This Poem Does Not Exist: A Case of Intermediality (and Magic) in Herberto Helder

Leonardo Chioda

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

chioda@usp.br

Resumo: O presente artigo pretende investigar as diferentes adaptações de um poema que Herberto Helder extirpou do conjunto de sua obra depois de assistir, durante sua estadia na África nos anos 60, a um curta-metragem baseado em seu texto. Ainda que a referência do poeta ao poema e à sua exclusão se restrinja à nota “(magia)”, em *Photomaton & vox*, o poema pode ser considerado um dos mais visuais e inquietantes de Herberto Helder, conforme é possível verificar em uma gravação em disco narrada pelo próprio poeta e por um curta-metragem mais recente disponível na internet, produzido pelo grupo *O Dizedor*. Partindo da premissa do próprio poeta de que “todo poema é um filme”, abordamos o poema original, publicado em 1968 no livro *Apresentação do rosto*, e procuramos demonstrar suas respectivas adaptações em áudio e vídeo e a outros textos de Herberto Helder afim de promover associações intermediais, sobretudo entre a pintura e o cinema enquanto meios que permitem “ver” a poesia. Procuramos demonstrar que, mesmo sendo descartado por Herberto Helder, as várias releituras deste poema o tornam um dos mais adaptados dentro toda a sua obra.

Palavras-chave: Herberto Helder; intermedialidade; cinema; magia.

Abstract: This article intends to investigate the different adaptations of a Herberto Helder’s poem that he subtracted from his whole work after watching, during his stay in Africa in the Sixties, a short film based on his text. Although the poet’s reference to the poem and to its exclusion is restricted to the note “(magic)” on *Photomaton & vox*, the poem can be considered one of Herberto Helder’s most visual and unsettling texts,

as can be verified through a disc recording which is narrated by the poet himself, as well as in a recent short film available on internet, produced by the group *O Dizedor*. Departing from the poet's premise that "every poem is a movie", we approach to the original poem, published in 1968 in the book *Apresentação do rosto*, and try and demonstrate their respective adaptations in audio and video as well as to other Herberto Helder's texts in order to promote intermedial associations, especially between painting and cinema as ways to "see" the poetry. We try and demonstrate that, despite of being subtracted by Herberto Helder, the several rereading of this poem make it one of the most adapted among his whole work.

Keywords: Herberto Helder; intermediality; cinema; magic.

Recebido em: 29 de setembro de 2019.

Aprovado em: 21 de novembro de 2019.

1. Introdução

A relação de Herberto Helder com o cinema é perene. De textos relacionados a filmes escritos desde a década de 1960, podemos também citar sua até então única aparição em movimento, desconhecida do grande público e de seus leitores, que se dá em *As deambulações do mensageiro alado*, filme produzido por Edgar Gonsalves Preto em 1969. Nele, o poeta aparece representando a si mesmo sentado em um café enquanto mimetiza alguns títulos de seus livros como *A colher na boca*, que irrompe como legenda enquanto ele leva o talher aos lábios.

Entre seus livros, um dos que mais se aproxima e faz uso da sétima arte é *Photomaton & vox*, de longe considerado a mais intermedial de suas obras por traçar relações entre a literatura e outras linguagens, como a pintura, quando fala, por exemplo, de Almada Negreiros e do Surrealismo, e, desde o título, à fotografia: "Photomaton eram pequenas cabines fotográficas automatizadas, do início do século 20, inspiração e ferramenta para os surrealistas" (POMA, 2017, p. 6).

Os sessenta textos que compõem o volume definitivo, de acordo com a última revisão e ampliação do autor, em 2013, são estruturados como se fossem fotogramas, quase sempre em tamanho breve, condensando memórias, perspectivas e constatações do poeta a respeito da arte, da vida e do mundo. Há, neste livro, "um pensamento

permanentemente interartístico no qual escrita e, particularmente, o poema, são questionados a partir *das* e contaminados *pelos* outras artes”, sempre “através de um vocabulário cinematográfico que nos convida a *ler o poema como um filme* ou a *ver o poema como um filme*” (MIRANDA, 2019, p. 18). E é justamente em “(memória, montagem)”, um dos textos mais célebres de *Photomaton & vox*, que surge uma espécie de premissa interartística de Herberto Helder, a associação entre a escrita (o poema) que constrói a imagem (o filme) que nos leva “a pensar o poema como um desfile de imagens, montagem de imagens” (MIRANDA, 2019, p. 30):

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 ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.

Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo.

O tempo de Deus é um espaço de uma força luminosa narrativa de tal excedência que o tempo assimila a perenidade mítica; uma sustida agonia; uma ressurreição, digamos, mortífera.

Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável. (HELDER, 2013, p. 141)

Essa espécie de conversão da letra à imagem é notável, por exemplo, desde o título *Retrato em movimento*, livro de 1967, a diversos outros textos do próprio *Photomaton & vox*, como “(uma ilha em sketches)”, uma narração sobre o clima e o cotidiano de homens e crianças de uma comunidade insular, que principia e termina com uma das frases-imagens mais conhecidas de todo o livro: “É uma ilha em forma de cão sentado” (HELDER, 2013, p. 13). Outros exemplos são os textos “(action writing)”, em que o autor deseja que a escrita fosse “um teorema poético de violência”, vislumbrando “se as palavras pudessem deslocar, não apenas personagens e vozes” (HELDER, 2013, p. 81) mas luz e demais elementos próprios de uma produção cinematográfica. Em seguida há a nota “(filme)”, em que Herberto Helder “dirige” uma sucessão de imagens e as define como representações do que seria o filme, como por exemplo “a criação do espaço ilustrado com gestos mudando uns para os outros – um ritmo documentado apressa-se para a escrita” (HELDER, 2013, p. 84).

São vários os textos reunidos em *Photomaton & vox* cujo tema é a relação entre escrita e imagem, que, por sua vez, não se limita à do cinema, mas também considera a pintura com seus devidos movimentos em potencial, já que, ainda em “(memória, montagem)”, “o cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença” (HELDER, 2013, p. 143). Mas é em outro fragmento, intitulado “(magia)”, que Herberto Helder discorre sobre um filme inspirado em um texto seu. A relação intermedial poderia ser simples se o caso não estivesse envolvido em determinados mistérios. No texto, o poeta alega que gostou tanto da película que chegou a “destruir” o poema, jamais inserindo-o novamente em quaisquer dos títulos posteriormente publicados. Eis o referido texto na íntegra:

O filme – inspirado, baseado ou pretextado num texto meu – é uma obra maléfica. Acho agora que o pressenti ao vê-lo numa sala quente, branca, húmida e vazia de um clube qualquer, numa cidade africana, a seis sétimos de uma tumultuosa viagem de automóvel. Alguém me disse num bar: “Fizeram um filme sobre um texto seu. Quer vê-lo?” Fui. Comecei a ver e a assustar-me. Era um belo filme, e excedia o meu poema em vários sentidos e proporções. Talvez seja de esclarecer que a película revelava certas intenções escondidas do poema e fazia desabrochar, de maneira perturbadora, algumas das suas imagens. E de tal modo que comecei a entender o texto através da leitura do cineasta, e a verificar que as minhas palavras, e a forma de pô-las, passavam a ficar atingidas por um erro incorrigível, uma espécie de ineficácia própria. A eficácia que deveria pertencer ao poema deslocara-se completamente para o filme. Assim a metáfora ou o símbolo que era o poema, de súbito ausente, passara a existir com a força toda, e apenas no filme. Eu fora desapossado do lugar, do poema, e então decidi nunca mais considerar esse texto como meu. Excluí-o do conjunto das coisas pessoais que os poderes alheios parece não terem destruído totalmente. Tenho medo daquelas formas esquisitas a brotar do chão, daquelas extensões de luz, de umas portas, umas pedras, umas crianças difíceis, que aparecem no meu antigo e no actual lugar do cineasta. O filme é muito bom. Uma invenção impossível apanhada dentre o feixe das mais intrigantes possibilidades do texto. O facto de o realizador ter lá chegado relaciona-se com o rapto que se ousa praticar nas obscuridades do mundo. Como o realizador ficou intacto, deveria eu destruir-me. Então destruí o poema. Apenas? Vou dizer o quase tudo possível.

Tempos antes eu fora à região leste do país e trouxera de lá uma pequena máscara que, conforme me foi dito, só poderia ser tocada pelo feiticeiro que a fizera. Outro caso de autoridade legítima. Mas arrisquei-me a violar a interdição, mais ainda: a guardar a máscara, a fazê-la coisa minha diária no apartamento onde vivia. Ninguém se arrojava ao motor pendente do tecto baixo. Eu mostrava às pessoas, e elas gostavam, e mudavam de assunto com uma pressa que acrescentava força à máscara e à arte da feitiçaria em geral, e maior vulnerabilidade à tribo em volta que cada vez mais estávamos a ser. Penso que se formara em torno do objeto um campo sensível de energia, e esse campo ia crescendo. Depois de eu ver o filme, o campo cresceu tanto que me atingiu a setecentos quilómetros de distância. Na manhã seguinte fui vítima de um desastre de automóvel, de que não morri apenas pelo que me restava de protecção jupiteriana. Quando me foi dado coordenar todas estas linhas em debandada, apesar da pedra de sessenta quilos que me batera na cabeça (e vão dizer que a tal pedra me desarranjou, à cabeça, mas garantiram-me os médicos que eu já a tinha antes suficientemente desarranjada), pedi que fizessem desaparecer a máscara. E lá apareceu quem a fizesse desaparecer. Que o vi com uma luz própria, uma luz que era sua por conquista, vocação de perigo, leviandade, indiferença de quem não sabe ou considera as armadilhas? Com essa luz ocultamente dele é que o vi, de facto, junto à minha consecutiva cama de hospital. Estava disposto à urgência: desembaraçar o mundo do feitiço, a pequena coisa insuportável que já se apoderara de, pelo menos, setecentos quilómetros, e de mim neles. Três dias de impenetráveis organizações mágicas, e morreu uma pessoa muito chegada ao operador luminoso. Creio que todos estes acontecimentos fazem parte de um mesmo sistema, e o óptimo filme em referência tem a ver com isso. Se algo ou alguém deve ter destruído, mercê de uma força maléfica desencadeada algures, que seja o poema. E o filme, e o cineasta com ele, e eu sem o poema, e as outras pessoas (escamoteado o sinal mais próximo, tocável (?), do malefício: a máscara), permaneçam, com aquele sempre pouco de garantia com que se está na abstrusa rede dos poderes comandantes de gentes e coisas. Gostei muito (demasiado) do filme mas não o verei segunda vez, apesar de a máscara haver entrado noutras órbitas. É um filme excessivamente eficaz. Ignoro mesmo se o seu autor não mantém pactos tão suspeitos como os do feiticeiro africano. O que decerto vai ser tomado por aquilo que é: uma amedrontadamente respeitosa homenagem. (HELDER, 2013, p. 121-123)

O texto em questão, renegado pelo poeta, originalmente integrava *Apresentação do rosto* (1968), considerado o mais autobiográfico de seus livros, e depois remanejado para *Vocações animal* (1971). Transcrevemo-lo na íntegra também este, na mesma disposição gráfica conforme publicado pela primeira vez:

Este lugar não existe, fica na Arábia Saudita, no deserto.
Gosto do deserto.
Levei tábuas e pregos.
Ferramentas, as belas ferramentas dos homens.
Levei água, víveres, sementes.
Não eram sementes de trigo ou aveia, nem de cravos –
também não eram sementes de máquinas.
As belas máquinas dos homens.
Não me lembro se fui pelo ar.
Não me lembro da lenta e progressiva despedida, quando
se anda pelas terras, o labirinto doloroso, a alegria, quando se vai
pelas terras, e nos despedimos, primeiro de um corpo, depois de
um sítio, depois de um odor, uma luz, uma voz, os arrabaldes, os
sinais, as palavras, as temperaturas.
Não me lembro de quando se vai deixando.
Foi portanto pelo ar.
Levei tudo para experimentar o deserto.
Comprei tábuas, água, sementes, ferramentas – as belas
ferramentas.
Tenho uma pequena ciência.
Aprendi.
Vamos lá ver esse lugar que não existe, na Arábia Saudita,
no deserto.
Ficava no meio.
No meio é bom – há uma coisa que se chama à volta.
Serve para estar bem só.
Comprei tábuas, sementes e águas.
Não era trigo, nem cravos, nem sementes de cores, das cores
que amamos com uma dor no corpo.
Eram sementes de cabeças de crianças.
Não serão nabos, ou rosas, ou sementes de algodão?,
perguntei no ervanário.
Não serão sementes de sono, ou sementes de tabaco, ou
daquelas sementes de paisagem verde ocidental?
Eram sementes de cabeças de crianças.

Tenho uma pequena ciência.

Fiz como nos livros.

Dividi-me em sete dias.

Com os meus dez dedos enchi os dias, e depois com os meus ouvidos e o meu coração sôfrego.

Da minha virgindade dos desertos tirei a minha ciência dos desertos.

Espalhei os dez dedos pelos dias e, primeiro, criei os céus e as areias daquele lugar que não havia.

Depois, os dois luzeiros: um para o dia e o outro para a noite do deserto.

No terceiro dia, fiz uma casa com um alpendre e uma cadeira no alpendre.

Foi então que senti o sangue a bater na minha noite e soube do sinistro silêncio de toda a minha vida, e era o quarto dia.

No quinto, lancei às areias, a toda a volta da casa, até onde podia, todas aquelas sementes que não eram de cravos, nem de trigo, nem de algodão – as sementes – lancei à minha volta o futuro nascimento, e fiquei no meio do nascimento, cercado pelo futuro nascimento.

Depois pensei, como pode pensar um animal criador extenuado, porque eu tinha-me criado a mim mesmo, e era uma criatura quente e exausta, e estava cheio da dor e da alegria da minha obra – era então o sexto dia.

E no sétimo dia vi que tudo tinha um sentido, e sentei-me na minha casa, no meu alpendre, na minha cadeira.

Pela escrita tinha eu pois chegado ao sétimo dia, ligando tudo, ligando o que não é como que visível mas é como que audível, semelhante às correntes de água subterrânea que o nosso corpo solitário sente deitado sobre a terra.

Estava sentado na cadeira criada no terceiro dia, rodeado pela sementeira do quinto dia.

Era uma sementeira de cabeças de crianças.

Não serão nabos ou rosas?, perguntei no ervanário.

Não eram.

Porque principiaram a sair da areia na tarde do sétimo dia, e floresceram, sombrias e doces cabeças de crianças – era terrível.

Seriam verdes-garrafa?

Cabeças de crianças do tamanho de cabeças de crianças – vivas, oscilantes, latejantes sobre o pedúnculo que irrompia do deserto, à volta da minha casa, do meu alpendre, da minha cadeira, do meu coração que nunca mais dormiria.

Começaram então a sussurrar – e eu pensei: a aragem do fim do sétimo dia passa sobre um campo de corolas verdes, como no mundo, e há o sussurro vegetal, o ondular verde-garrafa, em frente da casa de um proprietário como no mundo.

Mas eram cabeças de crianças.

E as minhas tábuas e pregos e víveres, a minha água e a cadeira, e o meu coração, estavam cercados pelo sussurro das cabeças das crianças.

Eu nunca mais dormiria – era de noite, era agora a minha noite.

E então elas começaram a cantar – na minha noite.

Eu estava sentado na cadeira, no alpendre, na casa – e as vozes levantavam-se, eram altas, altas, inocentes e terríveis, cada vez mais belas, mais sufocantes.

No deserto.

O meu coração nunca mais dormiria.

Não serão cravos, ou nabos, ou máquinas?, perguntei no ervanário.

Eram cabeças de crianças. (HELDER, 1968, p. 105-108)

Ainda que presente em *Apresentação do rosto*, considerado um livro, em sua maior parte, de prosa, o texto é mencionado pelo próprio Herberto Helder como um poema. Mesmo sendo caracterizado como um poema, é disposto com recuos semelhantes a parágrafos do texto em prosa, ressaltando a indistinção entre prosa e poesia que é especial para o autor desde a escrita de *Os passos em volta*, sua primeira publicação em prosa, lançada em 1963, a fim de superar essa oposição conceitual que até então limitava seu trabalho, de acordo com a entrevista a Fernando Ribeiro de Mello para o *Jornal de Letras e Artes* de Lisboa, de maio de 1964.¹

Sendo assim, o poema em questão apresenta elementos genesíacos devido ao ato de criação a partir da organização do espaço – “fica na Arábia Saudita, no deserto” – e do tempo – “Dividi-me em sete dias” –, elementos que se desdobram conforme o narrador se posiciona como o demiurgo da paisagem ao redor. Levando em conta a ressalva do autor de que qualquer poema é um filme, nota-se que o discurso vai sendo construído como uma

¹ Em determinado ponto da entrevista, ao falar sobre *Os passos em volta*, Herberto Helder assegura não ser necessário adotar distinções rigorosas a respeito do que são poemas ou contos em seus livros até então publicados. Disponível em: http://www.triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html. Acesso em: 17 nov. 2019.

cena “gravável”, executável a nível visual devido à sua plasticidade. Outro fator determinante para a proposta de ler o poema e assistir às suas cenas é justamente a associação palavra-imagem que Herberto Helder estipula em “(memória, montagem)”: o tempo, “o único elemento que importa” (HELDER, 2013, p. 143), por ser estruturador e também delimitador tanto para o poema que se lê quanto para o filme que se vê.

2. O poema convertido em som e em filme(s)

Ainda que a estranheza do próprio narrador se acentue enquanto “cria” o seu espaço no deserto (e cria a si mesmo), ele parece seguir à risca uma outra medida presente ainda em “(memória, montagem)”: a de que quanto mais “desentendida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica” (HELDER, 2013, p. 143), o que desencadeia o terror do próprio Herberto Helder quando assiste às imagens em uma tela de uma sala africana.

O filme em questão é um curta-metragem intitulado *ESTA TERRA NÃO EXISTE*, concebido por Leopoldo Manuel Criner Baptista Dintel, arquiteto e artista plástico português conhecido por Leopoldo Criner – por vezes citado como Leopoldo Criner y Dintel (MARTELO, 2016, p. 61). O material foi apresentado no II Festival de Cinema Amador de Lobito, em Angola, no ano de 1972, período em que Herberto Helder viveu em África. Não há, ainda hoje, muitas informações sobre a película de Criner. É sabido que haveria sua exibição durante o *Colóquio Internacional sobre Photomaton & Vox e Herberto Helder*, realizado pela Universidade de Turim, na Itália, no dia 23 de março de 2018. De acordo com informações de António Fournier,² professor madeirense da mesma universidade e um dos organizadores do evento, o curta-metragem não foi exibido conforme planejado, permanecendo o mistério em volta das imagens que desapossaram a autoria de Herberto Helder de um de seus textos, como que exaurindo sua força, a ponto de rejeitar definitivamente o texto: “O nascimento do filme, ou seja, a comunicação do poema com o filme e do filme com o poema, leva à anulação do poema” (MIRANDA, 2009, p. 21).

² A respeito de maiores informações acerca do filme e sua exibição, escreve-me Fournier por e-mail: “Lamentavelmente está ainda em duas bobines – som e imagem – e tem de ser digitalizada, o que não é fácil e sobretudo não é barato fazer. Ainda não a vi, portanto. Lá se verá um dia...” Recebido em: 6 abr. 2019.

Mas a persistência do escrito destruído é notável. Ele já havia sido transposto para outra forma de mídia antes da criação do curta-metragem de Leopoldo Criner e, nos dias de hoje, considerada rara entre alfarrabistas, leilões de antiguidades e colecionadores. Trata-se de um dos dois vinis 7" intitulados *Herberto Helder*, integrantes da coleção *Poesia Portuguesa* produzida por João Martins e lançada pela Phillips, em 1970, com textos lidos pelo próprio poeta. “Este lugar não existe” ocupa o Lado A do disco, enquanto o Lado B traz “Havia um homem que corria”, poema III de “Elegia Múltipla” (HELDER, 2014, p. 62) e “A manhã começa a bater”, poema VII de “O Amor em Visita” (HELDER, 2014, p. 42), reunidos em *A colher na boca*.

IMAGENS 1 e 2 – Capa e contracapa do vinil “Herberto Helder”, da coleção *Poesia Portuguesa* produzida por João Martins, de 1970.³



Sob a égide dos estudos de intermedialidade, este caso de poema transformado em som e depois em filme é um modo de adaptação, termo usado para “conversões de novelas em peças teatrais, peças em óperas, contos de fada em balés, e contos em filmes ou ‘especiais’ de televisão” (CLÜVER, 1997, p. 45).

Se para Herberto Helder “a eficácia que deveria pertencer ao poema deslocara-se completamente para o filme”, não necessariamente

³ Disponível em: <https://www.discogs.com/Herberto-Helder-Poesia-Portuguesa/release/5988577>. Acesso em: 17 nov. 2019.

significa que o filme de Criner tenha sido estritamente fiel ao texto de *Apresentação do rosto*, mas sim que “a metáfora ou o símbolo que era o poema, de súbito ausente, passara a existir com a força toda, e apenas no filme” (HELDER, 2013, p. 122), como se a autoria anterior desaparecesse.

Uma transposição eficaz não se limita a outro formato de mídia em si, mas à execução do cineasta que conseguiu uma “invenção impossível apanhada dentre o feixe das mais intrigantes possibilidades do texto”, dada a gama de imagens do poema em questão, ainda que Herberto Helder pareça ter claro que o termo ‘adaptação’ possui o “sentido de ‘reelaboração livre’, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo” (CLÜVER, 1997, p. 45), pois “o poema, e o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente” (HELDER, 2010, p. 22). São, ambos, uma espécie de magia.

IMAGEM 3 – Cena do curta-metragem *Este lugar não existe*, produzido pelo grupo O Dizedor,⁴ em 2017.



⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXSBC74htBQ>. Acesso em: 17 nov. 2019.

Um novo caso de adaptação de “Este lugar não existe...” ocorre em 2017 com o vídeo homônimo do grupo *O Dizedor*,⁵ concebido e recitado por Guilherme Gomes. Diferente do que sabemos a respeito da composição e da montagem do filme de Criner, o vídeo mais recente é um caso de texto intermidial que, de acordo com Clüver (2006, p. 20), “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”. Assim, o filme de Gomes une a narração do poema e a filmagem, que parte do enquadramento de um cartão postal numa parede. À medida que a câmera toma distância do postal, são revelados seis atores em suas respectivas atividades em uma sala de jogos do Sport Clube Amoreiras, de Lisboa.

A pintura no início (e no centro) do curta-metragem é do simbolista suíço Arnold Böcklin (1827-1901) intitulada *A Ilha dos Mortos*, uma das telas mais amadas por personalidades como Freud, Lênin, Dalí e Gabrielle D’Annunzio.⁶ A versão presente no filme é a terceira de uma série de cinco telas, pintada em 1880 – comprada, inclusive, por Adolf Hitler e parte da decoração do bunker na ocasião de seu suicídio, em 1945. Atualmente, a obra integra o acervo da Alte Nationalgalerie de Berlim.

Gomes diz que o vídeo “tem como mote um poema do Herberto – sobre quem não falarei muito, por falta de atrevimento. Uso-o como dica para o que é o Dizedor: este lugar não existe, realmente – estamos a filmar lugares impossíveis, pessoas impossíveis, símbolos ou sinais” (2017, s.p.). Do postal de Böcklin colado à parede para o cenário final do curta-metragem, o idealizador diz: “passamos para o que pode muito bem ser um postal do inferno, da morte, do desencontro em si” (2017, s.p.). Talvez caiba comentar que a tela de Böcklin representa um lugar inexistente tanto em si – análoga ao sonho, ao silêncio e à morte representados pelo barqueiro aportando em uma ilha – quanto no filme de *O Dizedor*, de onde ele parte. E o texto de Herberto Helder desde o

⁵ Além de Herberto Helder, também outros poetas portugueses até então foram homenageados em vídeos postados em seu canal no YouTube, como Sophia de Mello Breyner Andresen, Alexandre O’Neill, Adília Lopes, Al Berto, Eugénio de Andrade, Ruy Belo e Mário Cesariny.

⁶ *A Ilha dos Mortos: o quadro preferido de Hitler, Lênin e Freud*. Disponível em: https://www.brasil247.com/pt/247/revista_oasis/97906/A-Ilha-dos-Mortos-O-quadro-preferido-de-Hitler-E-de-Lênin-e-Freud.htm. Acesso em: 17 nov. 2019.

princípio nos leva a um *lugar* situado na “Arábia Saudita, no deserto” e a um *não-lugar*, já que não existe, ambos formando “polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 1994, p. 74).

Não é curioso um texto renegado ser um dos mais adaptados de toda a obra do autor? Ainda que o texto helderiano não exista mais e nem seja diretamente mencionado no texto “(magia)”, a não ser a leitura gravada em disco pelo autor, as duas versões audiovisuais – sendo a primeira de fato quase extinta devido à sua indisponibilidade no mercado – e os raros exemplares dos dois livros em prosa e suas possíveis digitalizações, fotocópias e citações, de certo modo ele existe em *Photomaton & vox* e atua como uma espécie de força motriz para reunir os elementos em volta dele, que são suas próprias adaptações.

3. Conclusão: as imagens que transcendem o poema

Por fim, evocamos outro texto helderiano, “Cinemas”,⁷ que transcreveremos a seguir na íntegra,⁸ um texto “de gênero indefinível, de uma poeticidade intensamente analítica e reflexiva que o aproxima do ensaio” (MARTELO, 2012, p. 168). A partir dele Herberto Helder levanta considerações sobre a montagem cinematográfica e suas respectivas imagens, como se complementasse textos em que as referências audiovisuais têm sido exaustivamente estudadas, embora nunca esgotadas, como no já citado “(memória, montagem)” de *Photomaton & vox*.

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca de beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a

⁷ Publicado pela primeira vez na Revista Relâmpago n. 3 (Fundação Luís Miguel Nava / Relógio D'Água) de 1998, e depois na antologia “Poemas com Cinema” (Assírio & Alvim), em 2010.

⁸ Devido à sua ausência na obra reunida do poeta e à dificuldade de encontrá-lo nas duas publicações em que aparece, optamos mais uma vez pela transcrição integral.

beleza, ciência do ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? De todos os pontos a todos os pontos da trama luminosa, ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas, a mão instruída nas coisas mostra, rodando quintuplicamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether), verdade transmutada, forma. A beleza é cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza.

Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida. Esta é uma espécie de nomeação física que arranja à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo, o prodígio e o prestígio dos objetos em torno movidos por um inebriamento cerimonial. Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mãos em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz!

Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria de olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista — aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades — transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos da eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se aprofundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.

Alimentamo-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, punti luminosi, pensamentos bucais, “o pensamento forma-se na boca”, Tzara, nos olhos, irrompe ali, todo este fluxo, aqui, diante do medo, do júbilo, do êxtase, oh soberba antologia da magnificação quotidiana

segundo o princípio do absoluto! Muitas erratas, muita pontuação, muito recurso à parcimónia, até Beethoven pegar na Ode à Alegria e o triunfo erguer-se, frente aos olhos, dos recessos da dor, filme, mágica prestidigitação tão calculadamente intempestiva nas pequenas salas escuras, o écran defronte.

A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda. (HELDER, 2010, p. 21-22)

Nesse texto, o poeta leva o leitor à ideia do cinematógrafo ou de todo e qualquer instrumento de projeção quando diz que “a mão instruída” roda “a volta do mundo, a passagem de campo a campo”, através dos cinco elementos, “ar, fogo, terra, água, éter (ether)”. Essa passagem liga-se naturalmente ao fotograma “(magia)” por serem os quatro elementos, mais o éter, inerentes a toda e qualquer operação mágica ou alquímica que resulta em “verdade transmutada, forma” (HELDER, 2010, p. 21).

Daí passamos à quase impossível obtenção do texto em áudio, não fossem algumas reproduções do antigo disco em veículos como o YouTube.⁹ E do vinil, também praticamente desaparecido, acessamos o lugar impossível com pessoas impossíveis da versão de *O Dizedor*, elevando o poema destruído a uma oitava maior em termos de objeto interartístico: a tela de Böcklin, parece tentar transportar o espectador – e o texto, de acordo com a vontade de Herberto Helder – rumo a algum silêncio e a um conseqüente esquecimento. Talvez porque

cada uma das artes constitui a invenção ou a intensificação de um registro de sentido por exclusão dos outros registros: o registro privilegiado desencadeia, em sua ordem, uma evocação dos outros, segundo o que se poderia nomear uma proximidade contrastada: a imagem faz ressoar nela uma sonoridade do mutismo (NANCY, 2017, p. 56).

Esse processo garante a força do poema em si, ainda que passando a ser inexistente para o poeta. E se a reação de Herberto Helder à obra de Criner foi de incômodo, “por muito admirável que o filme fosse, a verdade é que a imagem cinematográfica tinha tornado o poema insuportável de

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aOkJL3il5WQ>. Acesso em: 23 de agosto de 2019.

‘ver’” (MARTELO, 2016, p. 65). E é justamente porque “o surgimento das imagens duplica seu deslocamento em um fundo incerto, onde não se fixam as sementes, mas onde reagem as proximidades, onde se produzem os contágios, onde repercutem os ecos. Quanto mais uma imagem se abre e se eleva, mais se (a)funda” (NANCY, 2017, p. 65), não restando ao poeta outra opção que a aniquilação do poema, como se fosse mera cena cortada de um filme.

Além do curta-metragem de Criner, em “(magia)” Herberto Helder relata extensivamente o caso da máscara que, na ocasião, conecta a exibição do filme ao imediato acidente de automóvel sofrido pelo autor. Sabendo que “A máscara não esconde mas revela”, e que “Nunca se utiliza nem manipula a máscara impunemente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 596), ela acaba sendo o símbolo da identidade e do poder conferidos ao filme, uma representação que tem como potencial a superação do objeto (ou rosto) original, que fica por trás. Para trás.

E ainda que a máscara tenha de ser levada a cabo por um “operador luminoso”, o poema destruído continua a existir e a criar o seu não-lugar. Talvez por uma impossibilidade de extingui-lo em definitivo, bem maior que a possibilidade de recriá-lo em outra mídia ou formato. E tanto a ainda desconhecida “obra maléfica” de Criner – como se somente Herberto Helder a tivesse assistido naquela “sala quente, branca, húmida e vazia de um clube qualquer” na África – quanto a de Gomes, são exemplos de transposição midiática que perpetuam o texto sobrevivente: artefatos – máscaras – que tanto ocultam quanto revelam (e perpetuam) o poema.

E se “a imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade” (HELDER, 2010, p. 22), cada uma das adaptações revela não apenas a “gramática profunda” do texto de Herberto Helder como também seguem sendo, “amedrontadamente”, vivas (e respeitosas) homenagens.

Referências

- AUGÉ, M. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva e Lúcia Melim. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, dez. 1997. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>
- CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 10-41, dez. 2006. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.0.10-41>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- GOMES, G. Este lugar não existe, Herberto Helder (poesia). *Comunidade Cultura e Arte*, 29 mar. 2017. Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/este-lugar-nao-existe-herberto-helder/>. Acesso em: 20 de ago. de 2019.
- HELDER, H. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- HELDER, H. Cinemas. In: FRIAS, J. M.; QUEIRÓS, L. M.; MARTELO, R. M. (org.). *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 21-22.
- HELDER, H. *Photomaton & vox*. 5. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- HELDER, H. *Vocação animal*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- HELDER, H.; MELLO, F. R. Entrevista. *Jornal de Letras e Artes*, n. 139, s/p., 17 mai. 1964. Disponível em: http://www.triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html. Acesso em: 17 nov. 2019.
- MARTELO, R. M. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MARTELO, R. M. *Os nomes da obra: Herberto Helder ou o poema contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016.

MIRANDA, R. N. *Modos de ver, modos de escrever: da imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*. Porto: Edições Afrontamento, 2019.

MIRANDA, R. N. *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, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2009.

NANCY, J.-L. Imagem, mimesis & méthesis. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 56-65.

O DIZEDOR. *Este lugar não existe, Herberto Helder*. 2017. (07m03s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXSBC74htBQ>. Acesso em: 17 nov. 2019.

POMA, P. Obra híbrida exhibe máquina lírica de poeta incontornável. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 97, n. 24.737, 5 ago. 2017. Folha Ilustrada, Caderno C, p. 6.