



Herberto Helder e as naturezas-mortas

Herberto Helder and the Still Lifes

Fernando Velasco

Universidade do Porto, Porto / Portugal

fvelasco@urcafilmes.com.br

Resumo: Este artigo explora algumas das relações que a literatura de Herberto Helder estabelece (ou permite estabelecer) com outras artes e mídias, adotando desta forma as intermedialidades como perspectiva metodológica favorável à interrogação de temas que estruturam toda a escrita do poeta, como o do tempo, o da imagem e o da morte. Para isso, toma-se como ponto de partida a ideia de natureza-morta, tal como ela aparece (ou como ela se permite pensar) na pintura, no cinema e no vídeo – artes ou mídias com as quais a poesia de Herberto Helder mantém relações importantes. Em abordagem intermedial, portanto, o artigo propõe articulações entre concepções distintas da imagem, diferentes regimes do tempo e perspectivas diversas sobre a morte, apreensíveis no cruzamento entre reflexões sobre a poesia de Herberto Helder em particular e sobre as artes em geral. Procura-se assim reconhecer elos entre os olhares que certa literatura e alguma arte lançam sobre o tema da morte, por um lado, e as concepções do tempo e regimes da imagem que apontam, por outro. O que significa ainda que se pretende apresentar, reciprocamente, relações entre modos como poesia e arte entendem o tempo e a imagem e aquilo que afirmam sobre a morte – em Herberto Helder e não só.

Palavras-chave: Herberto Helder; intermedialidades; tempo; imagem; morte.

Abstract: This article explores some of the relations that Herberto Helder's literature establishes (or allow us to establish) with other arts and media, thus adopting intermedialities as a methodological perspective that favours the interrogation of themes that are structural for the poet's writing as a whole, such as time, image and death. In order to do so, the idea of still life is taken as a departing point, as it appears

(or as it allows itself to be reflected upon) in painting, cinema and video – arts or media with which Herberto Helder’s poetry maintains important interaction. In an intermedial approach, thus, the article proposes links between different conceptions of the image, diverse regimes of time and various perspectives on death, grasped in the crossing of reflections on Herberto Helder’s poetry in particular and on arts in general. We thus attempt to recognize links between the looks that some literature and some art cast on the subject of death, on the one hand, and the conceptions of time and regimes of the image that they point to, on the other. This also means that we intend to present, reciprocally, relations between the ways in which poetry and art understand time and image and what they claim about death – in Herberto Helder and beyond.

Keywords: Herberto Helder; intermedialities; time; image; death.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 30 de novembro de 2019.

1 Poesia e pintura

A literatura de Herberto Helder recorreu muitas vezes a outras artes ou mídias para se pensar a si mesma. Em “Teoria das cores”, por exemplo, a escrita do poeta convoca a pintura para explicitar alguns dos seus próprios fundamentos.

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro [...]. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe. O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava [...]. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor. Ao meditar sobre as razões da mudança [...], o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo (HELDER, 2016, p. 25).

O “tornar-se negro” de um peixe antes vermelho ensina ao pintor uma concepção de pintura para a qual, assim como para a poesia de Herberto Helder, não se trata de imitar o real, mas de criar realidades artísticas autônomas. Para a escrita do poeta, como para a ideia de pintura que ela invoca como referência, mais do que tomar a natureza – em suas cores ou em suas formas – como modelo para a produção de semelhanças, interessa entrar em sintonia com seus princípios, ou em continuidade com suas forças, para se inventar a si própria como diferença. Neste sentido, a “fidelidade” entre o mundo “da imaginação” e “o mundo das coisas” deixa de ser apenas “primitiva” quando os termos de que parte ou a que chega o gesto artístico assentam não na noção insidiosa de um “real” idêntico a si mesmo, mas na realidade do devir que os enlaça. Assim é que “apenas uma lei” abrange toda a criação: “a lei da metamorfose”, da mudança, do movimento.

2 Natureza-morta

Tomemos então a pintura como referência para a leitura de um dos *Poemas ameríndios* (1997) de Herberto Helder. De origem asteca, trata da finitude ou – o que talvez seja ainda variar sobre este mesmo tema – de uma certa insubordinação da poesia à finitude que o poema não deixa de reconhecer como inerente às coisas da natureza (HELDER, 1997, p. 36):

 Não acabarão nunca as minhas flores, não acabarão os meus cantos.
 Eu, cantor, levanto-os
 e eles espalham-se,
 são flores que murcham e amarelecem
 e são levadas para longe, para a dourada mansão das plumas.

Se o pensarmos em relação à pintura, o poema originalmente asteca “mudado para o português” por Herberto Helder talvez nos remeta a um gênero específico – marcadamente pictórico, ainda que de modo algum apenas: a natureza-morta. Nesta perspectiva, a poesia tomaria da pintura a ideia de uma natureza mortal, no sentido de que associada à morte com que conviveria de modo permanente ou a que tenderia de modo inescapável.

Imaginemos então que, em vez de para o português, o poema tivesse sido mudado para o inglês. Ou antes: que fossemos nós mesmos a atribuir ao poema ameríndio de Herberto Helder sentidos que o tipo

de pintura a que em português chamamos natureza-morta nos poderia sugerir se nomeado por exemplo em língua inglesa: *still life*. Neste caso, a pintura talvez emprestasse ao poema sentidos que apontariam menos para a representação de uma natureza mortal do que para ideia de “‘vida imóvel’, ou para o paradoxo de uma vida sem vida” (BARRENTO, 2015, p. 43), já não tanto porque em relação constante e necessária com a morte, quanto porque em estado de paralisia. Entre línguas neolatinas e germânicas, ou entre naturezas-mortas e *still lifes*, seria então possível aproximar – e se quiséssemos, identificar – as noções de morte e de imobilidade: uma natureza morta porque imóvel ou imóvel e assim morta.

Mas lembremos “Teoria das cores”: a metamorfose, a mudança ou o movimento são a lei única da natureza e da arte, conforme lição que certa pintura aprende sobre si mesma e estende a alguma poesia. Se pensássemos não mais a poesia a partir da pintura, mas, inversamente, as naturezas-mortas pictóricas sob a perspectiva do poema ameríndio de Herberto Helder, poderíamos confirmar a reciprocidade da lição: as “flores que murcham e amarelecem” não se limitam em sua imobilidade, mas “espalham-se”, “e são levadas para longe”. Se experimentam a decadência e tendem ao perecimento, conhecem também o movimento que as “levant[a]” até a “dourada mansão das plumas” – morada de uma leveza reluzente em que parece plausível reconhecer uma sugestão de eternidade.¹ Como em um fragmento de Novalis, “a morte é um triunfo

¹ O tema da eternidade e seus correlatos, como a imortalidade ou a infinitude, poderiam ser desdobrados de muitas maneiras a partir dos *Poemas ameríndios* (1997), livro composto por poemas oriundos de variadas culturas nativas da fração de nosso planeta a que correspondem atualmente as Américas. Neste sentido, um sintagma como “a dourada mansão das plumas” nos poderia remeter, por exemplo, a uma entidade invocada, sob diferentes nomes, por diversas tradições centro-americanas: “Quetzalcoátl”, híbrido de cobra e quetzal (pássaro de plumagem vistosa típico do que é hoje a América Central), figura a que está dedicada a primeira das quatro partes dos *Poemas ameríndios* (enquanto o poema de que nos ocupamos integra a segunda – “Poemas (Astecas)”), composta por poemas originalmente escritos por Ernesto Cardenal. Trata-se, portanto, de uma “Serpente-pássaro” (HELDER, 1997, p. 7) capaz de selar, em sua própria compleição híbrida, a “União da terra com o céu” (HELDER, 1997, p. 7), ou entre o rastejar e o voar, entre o plano terreno e a luz celeste, de modo que a própria Quetzalcoátl poderia simbolizar o movimento da “Matéria ascendendo à luz” (HELDER, 1997, p. 7). Ou seja: a entidade contrairia em si mesma uma elevação do mundano e finito em direção ao divino e infinito, ou uma inclinação do que é perecível e mortal em direção ao que

sobre si que, como toda superação de si, proporciona uma existência nova, mais leve” (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 140).² As “flores” são assim infinitas em sua própria finitude: “murcham e amarelecem”, mas “não acabarão nunca”, como “não acabarão” os “cantos” com que o “cantor” as envolve e anima: a arte move uma vida que na morte se transcende a si mesma.

Afirma Herberto Helder (2017, p. 142) em outro texto – “(*memória, montagem*)”, inserido em *Photomaton & vox* (1979): “A pintura tem um movimento potencial”. Em seguida, pergunta: “Seria possível pôr um quadro a mover-se?” (HELDER, 2017, p. 142). Tornemos a questão mais específica: seria possível por uma natureza-morta a mover-se? Ou ainda: seria possível encontrar, em um tipo de pintura que nomeia ou é nomeada pelas ideias de “morte” ou de “vida imóvel”, o movimento de uma vida, ou uma vida que se move, para além dos seus limites? O poema ameríndio de Herberto Helder parece sugerir que sim.

3 *Still life*

Há todavia modos bastante mais literais de “pôr um quadro a mover-se” ou de extrair de uma natureza-morta o que poderia ser seu “movimento potencial”. Vejamos uma obra da artista inglesa Sam Taylor-Wood.³ Chama-se, precisamente, *Still Life* (2001).⁴

é imortal e eterno. Quanto a nós, entretanto, nos interessa menos explorar possíveis referências do poema às cosmogonias ameríndias do que reconhecer aquilo que o próprio poema, em sua estrita presença e materialidade, poderia sugerir sobre a relação entre os temas do movimento e da morte.

² Fragmento extraído por Friedrich Schlegel do conjunto dos *Grãos de pólen* (1798) e inserido entre os fragmentos publicados no primeiro número da revista *Athenäum* (1798), como notam Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978). A tradução, como todas as que vão no corpo do presente artigo, é de minha responsabilidade. Neste caso específico, parto de uma outra tradução, francesa – a que aparece em Lacoue-Labarthe e Nancy: “La mort est un triomphe sur soi qui, à l’égale de tout dépassement de soi, procure une existence nouvelle, allégée”.

³ Agradeço a Pedro Eiras por me ter apresentado a esta obra e artista.

⁴ A obra está disponível, por exemplo, em http://ubu.com/film/tw_still.html, bem como em numerosos outros endereços ou ambientes da internet. Tratando-se de um vídeo, só pode ter percebidas suas especificidades se visualizada enquanto imagem em movimento. No entanto, diante das necessidades do argumento que se procura

IMAGEM 1 – *Frames* de *Still Life*, de Sam Taylor-Wood, e seus respectivos *timecodes*

O vídeo talvez não remeta simplesmente à pintura: talvez queira ser para a pintura o que a própria pintura não teria podido ser para ela mesma. Outro modo de dizer: como mídia mais recente, o vídeo se pretenderia apresentar como uma espécie de versão renovada ou melhorada de uma outra mídia mais antiga, como se tanto reivindicasse a tradição das naturezas-mortas pictóricas, quanto a quisesse levar adiante – a termo, se possível. Caso seja mesmo assim, estaremos diante de um caso do que Jay David Bolter e Richard Grusin (2000, p. 45) definiram como “remediação”: “a representação de uma mídia em outra”,⁵ ou um tipo de relação entre mídias segundo a qual as mais recentes se apresentam como “versões remodeladas e melhoradas de outras mídias”⁶ mais antigas (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 14), que por sua vez se manteriam como horizonte de expectativa das que se quereriam suas sucessoras. Por um

desenvolver e dos limites introduzidos por sua própria formatação, optamos por, além de indicar o link para a obra em questão, produzir também uma pequena composição de *frames* extraídos dela, indicando seus respectivos *timecodes* – como se vê na “Imagem 1”. Por um lado, esperamos que a ilustração forneça algum apoio ao leitor. Por outro, reiteramos que ela não dispensa visualização mais adequada da obra.

⁵ A tradução é outra vez minha. No original: “the representation of one medium in another”.

⁶ Mesma coisa. Originalmente: “refashioned and improved versions of other [older] media”.

lado, a novidade midiática disposta a se ostentar a si mesma no gozo de sua opacidade; por outro, uma promessa de apresentação transparente da realidade, cuja consumação maior consistiria na oferta de um acesso putativamente imediato à experiência prometida por uma mídia anterior: é como se o vídeo pretendesse alcançar algo como um “real da pintura”.

Para Bolter e Grusin (2000, p. 60), uma das ideias a que a “remediação” se associa é a de “reforma”: uma mídia mais nova “preenche uma lacuna”, “repara uma falha”, ou “realiza a promessa não cumprida de uma mídia mais antiga”.⁷ Não será de algum modo o que almeja a *Still Life* de Taylor-Wood? Apresentar como vídeo o que antes teria sido apenas sugerido pela tradição pictórica a que se filia? Concretizar em sua novidade midiática o que teria ficado somente insinuado pela mídia anterior a que todavia nunca deixa de dever os seus sentidos? Nesta perspectiva, o vídeo desvelaria o movimento cifrado pela pintura e criaria assim a imagem viva de uma natureza-morta.

4 Poesia e cinema

Também Herberto Helder estabelece relações, se não entre o vídeo e a pintura, entre as mídias que integram o universo das imagens em movimento e a mídia pictórica. Escreve o poeta: “O cinema extrai da pintura sua acção latente de deslocação, de percurso” (HELDER, 2017, p. 142). E acrescenta: “Tome-se um poema: não há diferença” (HELDER, 2017, p. 142).

Para Herberto Helder, portanto, cinema e poesia tornam manifesto o movimento insinuado pela pintura. Neste sentido, “não há diferença”: poesia e cinema se equivalem. O poeta é bastante explícito a respeito, ao afirmar, por exemplo, que “Qualquer poema é um filme” (HELDER, 2017, p. 142), ao se referir a “O poema, o cinema” (HELDER, 2010, p. 22) como se a termos perfeitamente intercambiáveis, ou ainda ao sugerir que, tal como a entende e pratica, a poesia é “uma espécie de cinema das palavras” (HELDER, 2017a, p. 272).

Herberto Helder indica ainda os termos em que concebe o parentesco entre poesia e cinema, poema e filme: “a escrita não substitui o cinema ou o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório,

⁷ Outra vez: “fills a lack”, “repairs a fault”, “[or] fulfils the unkept promise of an older medium”.

suscita modos esferográficos de fazer e celebrar” (HELDER, 2005, p. 21-22). Já não se trata, portanto, de “remediação”, com toda a ideia de representação e competição mútua entre mídias que o conceito implicaria. Talvez se trate, antes, do tipo de relação intermidial a que Irina Rajewsky (2005, p. 55) chama “referências intermediáticas”: a poesia, “nos meios de sua própria especificidade midiática”, recorre ou invoca “elementos ou estruturas de um outro sistema midiático”, o cinema ou o filme – eles mesmos materialmente ausentes – “como estratégias constitutivas de sentido que contribuem para a sua significação geral”⁸ (RAJEWSKY, 2005, p. 52) como poema. Ou seja: atendo-se rigorosamente ao que a delimita como literatura, a escrita de Herberto Helder descobre no cinema uma referência crítica importante e uma fecunda reserva criativa.

Assim é que a poesia de Herberto Helder encontra novamente em uma outra arte ou mídia uma perspectiva a partir da qual se pensar ou se construir a si própria. E, desta vez, para se pensar ou constituir no que talvez tenha de mais importante – como procuraremos argumentar.

5 Uma imagem indireta do tempo

Falávamos há pouco sobre a natureza-morta no universo das imagens moventes. Da *Still Life* de Taylor Wood, dizíamos que pretenderia tornar explícito o movimento oculto na pintura em geral e nas naturezas-mortas em particular. Poderíamos também ter dito: o vídeo expõe o movimento contínuo da morte que opera por dentro das coisas e o identifica à passagem do tempo. Ou ainda: a obra realiza o movimento decadente do que decai e mostra um tempo que se decalca nas imagens sequenciais da coisa em decadência.

A morte que toma progressivamente as frutas escreve sobre elas um tempo que decorre do trabalho persistente desta mesma morte que as consome aos nossos olhos, enquanto pedaços de matéria ou corpos no espaço. O tempo é assim a atividade da morte e a morte é o tempo que a sua ação espacializa. Se preferirmos: a morte é algo que avança quadro a quadro, consecutivamente, apresentando-nos à vida como a um percurso

⁸ Originalmente: [poetry, in] “its own media-specific means”, [resorts to or summons] “elements or structures of a different medial system”, [cinema or film – both of them materially absent – “as meaning-constitutional strategies that contribute to [its] overall signification” [as a poem].

linear em direção ao fim ou ao decesso. Dito de outro modo: a morte se identifica com seu irrefreável gerúndio, toma forma na continuidade do seu fluxo, ou é ela mesma o seu próprio andamento gradual – mesmo se a obra o mostra acelerado. A morte não é senão o encadeamento entre os estados consecutivos do morrer: algo que coincide com seu curso ou que equivale ao seu movimento. Ou ainda: a morte é o próprio movimento, o movimento apenas – no qual o que se nos apresenta é uma imagem indireta do tempo.

6 “Um pouco de tempo em estado puro”

Em *Still Life*, portanto, as naturezas-mortas não apenas passariam da pintura ao vídeo, ou da sugestão à exposição do movimento, como também, indiretamente, à apresentação do tempo. E, contudo, nesta passagem do que estaria oculto na mídia pictórica a que a obra alude ao que sua especificidade midiática como vídeo tornaria literal, a natureza-morta talvez acabe por perder algo precioso: precisamente, o tempo: “o tempo em pessoa, ‘um pouco de tempo em estado puro’”, como o descreve Gilles Deleuze. Para o filósofo, terá sido o próprio universo das imagens moventes, e mais exatamente o cinema, ou um certo cinema, a recorrer à noção de natureza-morta para apresentar já não um encadeamento de ações que se prolongam umas sobre as outras, mas situações óticas e sonoras puras: imagens diretas do tempo. Escreve Deleuze sobre a ideia de natureza-morta em Yasujiro Ozu:

A natureza-morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o tempo em si mesmo não muda, ele só poderia mudar num outro tempo, até ao infinito. [...] As naturezas-mortas de Ozu duram, têm uma duração [...]: essa duração [...] é precisamente a representação do que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. [...] [É] a forma imutável do que se move, na condição de permanecer, de ficar imóvel [...]. [A]s naturezas mortas são as imagens puras e directas do tempo. (DELEUZE, 2015, p. 32)

As naturezas-mortas de um certo cinema apresentam diretamente o tempo não quando materializam o movimento que teriam cifrado como pintura, mas quando fazem do que se move representação do que permanece. As naturezas-mortas podem ser o tempo, e o próprio tempo se pode tornar perceptível nas naturezas-mortas, quando uma e outro são a forma imutável que abriga a mudança do que muda.

7 Um excesso de beleza

Voltemos então a Herberto Helder (2017a, p. 542). Diz um poema de *A faca não corta o fogo* (2008):

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

“[N]a mão madura”, digamos, do poeta, “a luz imóvel”, matéria poeticamente destituída do movimento a que de outro modo equivaleria,⁹ “pára a pêra” que não se torna por isto menos “sucessiva”. O poeta então susteria cinematograficamente a fruta, quem sabe como que em um primeiro plano que a tornasse rosto¹⁰, e assim a deteria esferograficamente, na escrita poética que a cria sob a lei de uma metamorfose, mudança ou movimento compartilhados com a pintura – como temos visto desde

⁹ Ao situar as teses de Henri Bergson sobre a imagem e o movimento, indicando sua importância para o pensamento de Gilles Deleuze, Roberto Machado sublinha a equivalência entre as noções de luz, matéria, imagem e movimento: “A luz [...] se identifica com a imagem, com o movimento, com a matéria”, sendo ela mesma “uma imagem-movimento que se propaga em todas as direções” (MACHADO, 2009, p. 255).

¹⁰ Roberto Machado explica que a noção de “rosto” em Deleuze tem estreita relação com o primeiro plano, ou com o *close*, e com aquilo que o filósofo define como “imagem-afecção”. Afirmo Machado (2009, p. 261), citando, inicialmente, o próprio Deleuze: “A imagem-afecção é o *close*, e o *close* é o rosto”, de modo que – e a partir daqui será Machado a falar – “[d]izer que o *close* é o rosto significa [dizer] que há *close* não unicamente de rosto, mas de muitas coisas” – de modo que poderia perfeitamente existir, por exemplo, o *close* de uma pera em um poema de Herberto Helder, dada a sua compleição marcadamente cinematográfica, como propõe a nossa leitura. Em todo caso, as relações que Deleuze estabelece entre as noções de “rosto” e de *close* nos interessam sobretudo no sentido de que, para o filósofo francês, “o *close* abstrai o objeto das coordenadas espacotemporais, desterritorializando a imagem, para fazer surgir o afeto puro” (MACHADO, 2009, p. 263). Sendo assim, “o afeto pode ter um espaço-tempo próprio que Deleuze chama de espaço qualquer, e que na verdade já aponta na direção da imagem tempo” (MACHADO, 2009, p. 263). Ou seja: com o *close*, ou o com o rosto, já estamos a caminho do regime da imagem-tempo, no qual a propomos inserir parcela expressiva da poesia de Herberto Helder, seguindo autores como Rosa Maria Martelo (2016) e Rita Novas Miranda (2019).

o começo de nosso argumento. A pera é deste modo o que se move no imóvel: situação ótica pura: imagem direta do tempo: natureza-morta.

Para Deleuze (2015, p. 35), se “[t]emos esquemas para nos desviarmos [do que for] quando se torna demasiado desagradável, para nos resignarmos quando é horrível [ou] para o assimilarmos quando é demasiado belo”, é porque o movimento que encadeia ações e subordina a si o tempo, “se dirig[e] a uma função visual pragmática que ‘tolera’ ou ‘suporta’” tudo – inclusive representações da nossa finitude, metáforas do nosso ser-para-a-morte, ou imagens que apontam para uma concepção do tempo segundo a qual a vida se parece com uma contagem regressiva – como a *Still Life* de Taylor-Wood.

Mas se é aberrante, quer dizer, se foge à normalidade, o movimento pode manifestar – é ainda Deleuze (2015, p. 64-65) – a “anterioridade” de um tempo que se “nos apresenta directamente”: o tempo do “nascimento de um mundo” que prescinde “da experiência da nossa motricidade” (DELEUZE, 2015, p. 64-65). Ou seja: um tempo anterior ao movimento que, por isto mesmo, é o da criação do novo: o tempo de uma “imagem inteira e sem metáfora” (DELEUZE, 2015, p. 35), que faz surgir à nossa frente não coisa em seu movimento normal, isto é, a coisa no que sobre ela já se viu, mas a “coisa em si mesma, literalmente, no seu excesso de horror ou de beleza” (DELEUZE, 2015, p. 35).

Coloquemo-nos então diante de um poema como o de Herberto Helder – este, que vimos há pouco. Já não podemos neutralizar sua novidade. Já não podemos escapar à revelação de um “mundo” que “já estava pronto”, porque já não temos esquemas que nos desviem da intensidade daquilo que a “mão madura” do poeta “exara” ou “sela” na “pêra sucessiva”, no instante em que a “pára”: “o segredo” de um mundo já criado, “a beleza” excessiva de uma imagem inteira, o tempo pleno de uma natureza-morta.

8 Um tempo impuro

Mas não desconsideramos ainda a *Still Life* (2001) de Sam Taylor-Wood. Dissemos que a obra nos apresentaria a um tempo subordinado ao movimento decadente dos corpos, ao qual corresponderia uma imagem da morte com que estaríamos preparados para lidar, porque inserível na ordem do já visto. Olhemos novamente.

IMAGEM 2 – *Frame* da situação inicial de *Still life*, de Sam Taylor-Wood

Atentemos já não apenas para sua ação principal, mas também para os detalhes que a imagem encena. Além das frutas que apodrecerão sobre o cesto, notemos a modesta caneta esferográfica azul no canto inferior direito do quadro, assinalando por contraste a finitude da matéria orgânica e a transitoriedade de toda a vida material, a cuja morte permanece alheia, na soberana durabilidade dos plásticos, eternos em relação às frutas ou a nós.

A caneta talvez não seja um elemento estranho apenas à composição em que figura como coadjuvante pertinaz. Talvez seja estrangeira também a todo o universo pictórico a que o vídeo remete – o de certa pintura barroca ou, mais especificamente, o da *vanitas*, variante das naturezas-mortas associada sobretudo aos séculos XVI e XVII holandeses e flamengos, com que a *Still Life* de Taylor Wood nos parece dialogar de modo direto.¹¹

¹¹ Ao frisar o diálogo entre a *Still life* (2001) de Taylor-Wood e a *vanitas* barroca, seguimos uma indicação dos próprios editores ou colaboradores de “ubu.web” (<http://www.ubu.com/>), *site* ao qual reenvia o *link* para a obra, que disponibilizamos em nota anterior e no qual recomendamos, portanto, que ela seja visualizada. Destaquemos aqui um trecho do texto que acompanha a obra no referido ambiente – a tradução fica novamente sob minha responsabilidade: “Isto não é apenas uma Natureza-Morta. É uma *vanitas*, um tipo particular de natureza-morta desenvolvida nos séculos XVI e XVII em Flandres e na Holanda. Sua especificidade era a exposição da vanidade das

Singelo objeto de nossos dias, a caneta assinalaria então a “porosidade temporal” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 122) da imagem – e a de toda a obra enquanto imagem – quanto a articula, de modo amplo, a uma “porosidade das épocas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 122), no sentido de que grifa, ou no de que encarna, um presente no qual perdura, no mínimo, o passado de uma tradição pictórica. Em outras palavras: a caneta sublinha o anacronismo da obra, ou quem sabe o vasto anacronismo das imagens, e nos obriga a notar “que tudo é anacrônico, porque tudo é impuro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 131) e que é necessário, ou é suficiente, “olhar para a própria textura dessa impureza para compreender o trabalho complexo do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 131).¹²

Diante de *Still Life* (2001), portanto, estamos diante de um tempo impuro, complexo. Ou ainda: de tempos heterogêneos que coabitam um mesmo presente. Se quisermos: estamos diante de uma montagem anacrônica de tempos, em que se funda o tipo de dialética temporal que, para Walter Benjamin, faz da imagem, ou de certa concepção da imagem o “fenômeno originário da história”, ou o paradigma dos acontecimentos históricos, o modelo de uma historicidade que assenta não em uma ideia de continuidade temporal, mas que precisamente a suspende. As “imagens dialéticas”, como Benjamin as chamou, abrigam, em seu presente, um encontro entre um “agora” e um “outrora”, isto é, uma colisão entre tempos que “liberta todas as modalidades do próprio tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.143). Eis o legado que uma simples caneta deixa à obra de Taylor-Wood: poderoso pormenor.

9 Sobrevivência e simultaneidade

Retenhamos então de *Still Life* (2001) já não contendas entre vídeo e pintura ou subordinações do tempo ao espaço, mas o anacronismo que a dialetiza enquanto imagem. Deste anacronismo dialetizante, retenhamos

coisas mundanas por meio de signos frequentemente sutis do transcorrer do tempo e de decadência. Algumas das *vanitas* tinham referências óbvias, como caveiras, mas outras tinham um simples relógio, uma fruta ligeiramente podre. A obra de Sam Taylor-Wood dá mais um passo nessa direção: a imagem, bela como sempre no universo de Taylor-Wood, se decompõe a si mesma. No fim, nada resta senão uma massa cinzenta amorfa”.

¹² Agradeço à Joana Matos Frias pela indicação da leitura de Didi-Huberman sobre os temas do anacronismo e da temporalidade impura ou complexa das imagens.

sua fecundidade como noção operatória e a estendamos, se pudermos, a uma poesia eminentemente imagética, como a de Herberto Helder (2017a, p. 694). Vejamos então alguns excertos de um poema de *A morte sem mestre* (2014):

tão fortes eram que sobreviveram à língua morta
 esses poucos poemas acerca do que hoje me atormenta,
 décadas, séculos, milénios,
 e eles vibram,
 e entre os objectos técnicos do apartamento,
 rádio, tv, telemóvel,
 relógios de pulso,
 esmagam-me por assim dizer com sua verdade última
 sobre a morte do corpo,
 [...]
 entre o poema sumério e esse poema de curto fôlego,
 mas que talvez respire um dia,
 ou dois, ou três dias mais:
 [...]
 tudo isso perdura em mim pelos milénios fora,
 disso, oh sim, é que eu estou vivo e estremeço ainda

“O “poema sumério”, ou os “poucos poemas”, presumivelmente sumérios, que, de “tão fortes”, “sobreviveram à língua morta” atravessam os tempos e “vibram”, “décadas, séculos, milénios” mais tarde, no poema de Herberto Helder. O “outrora” de uma cultura antiquíssima encontra o “agora” de uma escrita da nossa época. O mesmo seria dizer: a poesia de Herberto Helder acolhe em seu presente imediato o tempo arcaico de uma poesia que nela “perdura”, retorna, ressurgue ou, se preferimos arriscar uma referência ainda mais direta a Aby Warburg, “sobrevive”. O poema de Herberto Helder é desta forma matéria da sobrevivência de um passado que nele se atualiza – como se, viajando “pelos milénios fora”, encontrasse em nossos tempos um tempo que lhe é próprio.

Diante do poema de Herberto Helder, estamos então outra vez diante de uma construção imagética de tempos distintos, em que o arcaico se reativa no atual, o presente de nossa história e cultura acolhe o retorno do antigo, e os tempos mais remotos tocam o tempo cotidiano de “objetos técnicos” como “rádio”, “tv” e “telemóvel”, ou o tempo cronológico dos

“relógios de pulso”. Pode ser então que não estejamos mais diante de uma temporalidade apenas impura ou heterogênea, mas de uma pluralidade, ou de uma multiplicidade de tempos que, por sua vez, já não dividiriam apenas o espaço de uma mesma imagem ou conjunto de imagens, mas que habitariam simultaneamente um mesmo instante. Talvez apenas nestas precisas circunstâncias o sujeito do poema de Herberto Helder possa reconhecer a “verdade última / sobre a morte do corpo”, isto é, a esmagadora certeza de sua finitude, e, ao mesmo tempo, afirmar a vida, ao dizer “sim” ao seu próprio “est[ar] vivo e estreme[cer] ainda”.

10 Potências do “sim”

Dizer “sim” à vida no instante mesmo em que se confirma a verdade da morte: gesto de pura alegria trágica ou de plena sabedoria dionisíaca. Dizer um “sim” dionisíaco à vida e à morte, concomitantemente, no emaranhado dos tempos: “consentir na vida em sua totalidade, sem nada negar” (MACHADO, 2017, p.124), nem mesmo a morte, ou muito menos ela. Pode ser que se trate de buscar assim, na multiplicidade dos tempos, a “multiplicidade”, ou a “diversidade da afirmação *como tal*” (DELEUZE, 2018, p. 29), e de encontrar nela o gesto em que a existência mesma “*justifica* tudo o que afirma, inclusive o sofrimento” (DELEUZE, 2018, p. 31) e a morte. Ou talvez se trate ainda de apostar na afirmação trágica e no “sim” dionisíaco contra toda a arte, e contra toda a moral, que alguma vez tenha argumentado a vacuidade da experiência terrena e a futilidade da vida material, ou que nos tenha procurado persuadir de que tudo é vão e de que a existência não tem sentido.

Com o Herberto Helder de *A morte sem mestre*, – agora podemos ser definitivos – estamos em trincheiras opostas às da *Still Life* de Taylor-Wood. Mais ainda: nos distanciamos até mesmo de certo Herberto Helder – o do poema ameríndio e da concepção transcendente que ele nos oferece sobre a morte. Porque no poema que vimos há pouco, “poema de curto fôlego”, coisa pouca, mas coisa imanente, da ordem do aqui e do agora, todos os tempos se encontram em um instante em que tudo é simultâneo, no qual vida e morte coincidem sob um mesmo “sim”, e então miram uma eternidade que corresponde aos seus olhares, alegre e afirmativamente. Porque – e citemos, por fim, Friedrich Nietzsche, citado por Silvina Rodrigues Lopes:

Se dizemos *sim* a um só instante, dizemos *sim*, desse modo, não somente a nós próprios, mas a toda a existência. Porque nada existe para si só, nem em nós, nem nas coisas; e se a nossa alma, uma só vez, vibrou e ressoou como uma corda de alegria, todas as eternidades colaboraram para determinar esse único facto – e nesse único instante de afirmação, toda a eternidade se encontra aprovada, resgatada, justificada, afirmada. (NIETZSCHE *apud* LOPES, 2019, p. 93).

Referências

BARRENTO, J. *Como um hiato na respiração*: diário do dia seguinte. Lisboa: Averno, 2015.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Souza Dias. Lisboa: Documenta, 2015.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

HELDER, H. *Poemas ameríndios – poemas mudados para o português por Herberto Helder*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

HELDER, H. “Cinemas”. In: FRIAS, J. M.; MARTELO, R. M.; QUEIRÓS, L. M. (org.). *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

HELDER, H. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

HELDER, H. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.

HELDER, H. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017a.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *L’absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

LOPES, S. R. *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Letra Morta, 2019.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 2017.

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.

RAJEWSKY, I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, v. 6, p. 43-64, Autumn: 2005. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>