



## Herberto Helder, um retrato

Herberto Helder, a picture

Prof. Dr. Luis Maffei<sup>1</sup>

**Resumo:** Entre as diversas relações interartes que têm lugar na poesia de Herberto Helder, a que se estabelece com a fotografia possui notáveis peculiaridades, como um entendimento sutil de máquina, uma continuada reflexão sobre vida e morte e, sobretudo, uma mirada multissêmica acerca da imagem.

**Palavras-chave:** Herberto Helder; poesia; fotografia; imagem

**Abstract:** Between the various 'interarts' relations that take place in Herberto Helder's poetry, the photograph has remarkable peculiarities, such as a subtle machine understanding, a continued reflection about life and death, above all, a look with many senses about the picture.

**Keywords:** Herberto Helder; poetry; photo; image

A poesia de Herberto Helder é plena de *images*. Uso aqui este termo como o faz a "crítica de língua inglesa", que "costuma designar com o termo *image* não só os nomes concretos que figurem no texto (casa, mar, sol, pinheiro...), mas todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopéia à comparação" (BOSI, 2000, p. 39), nas palavras de Alfredo Bosi. Opto, assim, por acolher uma discutível generalização das chamadas figuras de linguagem em nome da abrangência, idéia rigorosamente afim à poética herbertiana. Mas quero pensar, nesta leitura, em uma das muitas relações que a obra de Herberto Helder mantém com outras linguagens artísticas; mais especificamente, quero pensar no quanto diversos sentidos advindos da arte fotográfica se fazem legíveis no autor de "A imagem expansiva".

E é deste texto – imagético já no título – de **Retrato em movimento**<sup>2</sup> que parto: "e então o meu nome é: pimenta, areia sentada, abertura da luz para

---

<sup>1</sup> Luis Maffei é professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense. Como poeta, lançou *A*, em 2006, e *Telefunken*, em 2008, cuja edição portuguesa, da editora Deriva, data de 2009. Tem textos em diversos periódicos literários, como as revistas *Relâmpago*, *Metamorfoses* e *Telhados de vidro*. Coordena, para a Oficina Raquel, a coleção *Portugal, 0*, que edita no Brasil nomes destacados da poesia portuguesa recente.

onde saltam laranjas que pulsam” (HELDER, 1981, p. 401). O nome da primeira pessoa faz-se imagens vivas e em expansão, em absoluto movimento. É “abertura da luz” um termo da fotografia, e um dos aspectos contemplados pela visão, no texto recém-citado, lembra-me aquilo que Vilém Flusser chama de “imagem técnica”, “imagem produzida por aparelhos” (FLUSSER, 2002, p. 13). Em **Filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**, obra inovadora e visionária, Flusser apresenta uma admirável definição do que sejam imagens: “superfícies que pretendem representar algo (...), resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 2002, p.7). Plana também é a página “branca”, lugar onde a imagética fotográfica herbertiana se instaura, lugar das imagens, das *images*:

Vou morrer assim, arfando  
entre o mar fotográfico  
e côncavo  
e as paredes com as pérolas afundadas. (...)  
(HELDER, 2004, p. 331)

Se a morte do eu dá-se entre “o mar fotográfico/ e côncavo”, em *Cobra*, e se “[m]orrer é assim: sepultado na luz como um pássaro no voo” (HELDER, 1981, p. 414), em “A Imagem expansiva”, o mar se faz fotográfico pela luz. Sou levado a pensar num poema de Luís Miguel Nava, “Ars poetica”: “O mar, no seu lugar pôr um relâmpago” (NAVA, 2002, p. 44). O flash (não ocasionalmente título de um dos livros luminosos herbertianos) da câmara fotográfica, aquilo que ilumina a cena escura, é uma imitação técnica do relâmpago, e permite apenas que se veja o instante que se captou, transformando-o, pela fotografia. Assim é também o poema, que recria o instante e fixa-o no papel – fixar, afirma Silvina Lopes, não é imobilizar: “há modos de fixar os encontros, um deles é a escrita poética, que fixa sem imobilizar” (LOPES, 2003, p. 87). Sepultar “um pássaro no voo” é, justamente, fotografá-lo, retirando-se-lhe duas de suas quatro dimensões e fazendo dele uma imagem, *image*. A morte na poética

---

<sup>2</sup> *Retrato em movimento* desaparece, como um dos livros que compõe o grande livro herbertiano, das edições da *Poesia toda* de 1990 e 1996, e também de *Ou o poema contínuo*, nome da super-recolha herbertiana lançada em 2004. No entanto, *Do mundo*, livro concluído em 1994, revela em sua apresentação que contém “aquilo que foi possível fragmentariamente salvar de *Retrato em movimento*”. (HELDER, 1994, p. 6)

herbertiana, digo apenas de passagem, não deixa de ser pressuposto da ressurreição – “Como morte e ressurreição/ através das portas de outros corpos” (HELDER, 2004, p. 63) é fragmento de Herberto Helder, pertencente a “Elegia múltipla”. Por isso, fotografar ou escrever é possível trajetória para a vida nova da coisa, transformada em imagem, símbolo, fotografia, ou seja, “superfícies que pretendem representar algo”.

E exige-se o próprio *Flash* herbertiano para que eu dimensione melhor a idéia fotográfica nesta poesia, por vezes confessora da insuficiência das palavras. Insuficiência semelhante levou Manoel de Barros, num poema que, não casualmente, figura em *Ensaios fotográficos*, a escrever: “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da/ despalavra” (BARROS, 2001, p. 23). Em *Flash*, lê-se:

(...) Mas nunca  
serei branco nestas câmaras com um candelabro no  
meio.  
Separam-nas membranas,  
espelhos vivos, teias  
de espelho. E de braços abertos, entre as suas imagens,  
dormem as pessoas (...).  
(HELDER, 2004, p. 384-385)

Uma impossibilidade: o corpo não se vê capaz de ser “branco”, papel fotográfico ou folha de poema, pois tem lugar uma desesperada fragmentação. As “pessoas” dormentes “entre as suas imagens” apontam para a insuficiência dos signos, pois, se as “imagens”, no dizer de Flusser, “são superfícies que pretendem representar algo”, dormir “entre as imagens” é não as ver, e assim fica advertida a insuficiência da representação imagética, mesmo o espaço sendo das “câmaras”. A visão é decisiva na poesia de Herberto Helder; no entanto, não é o bastante, pois os outros sentidos comparecem de modo também decisivo.

Cabe, aqui, outra definição provocativa de Flusser, a de “idolatria”: “incapacidade de decifrar os significados da idéia, não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem” (FLUSSER, 2002, p. 77-78). A imagem insuficiente é a imagem idolatrada acerca da qual Flusser comenta, e gosto de supor que sejam deste tipo as “imagens” que “as pessoas”, incapazes de

“decifrar os significados da idéia”, ou seja, dormentes, não vêm em *Flash*. Aqui, leio um – dentre muitos – traço desafiador à moral católica na poética de Herberto Helder: como se sabe, os católicos são acusados de indevida idolatria imagética pelos protestantes em geral; se a “idolatria”, no fragmento de Flusser, é incapacidade de suficiente entendimento, o fato de “as pessoas” que “dormem” no poema herbertiano estarem “de braços abertos” remete-as, senão a Cristo, pelo menos a sua “imagem” idolatrada.

Afasto-me brevemente da fotografia pois Herberto Helder, não se restringindo às “imagens técnicas”, manipula uma das representações da cristandade que é a obra de Fra Angelico intitulada **A Anunciação**, e acaba por praticar outra heresia em relação à moral imagética católica. A pintura apresenta, segundo Gombrich, “a história sagrada” da Anunciação “em toda a sua beleza e simplicidade” (GOMBRICH, 1999, p. 252). A Virgem, ajoelhada diante do Anjo Gabriel, ouve a Boa-Nova, e José a observa, simples assim. Mas Herberto introduz um novo elemento à obra:

A motocicleta aparece na **Anunciação** de Fra Angelico. Encontra-se ao lado esquerdo do quadro, fora dele, pois ao tempo a motocicleta não se investira ainda de valor moral, político e estratégico. (...)

A bicicleta do Arcanjo São Gabriel, anunciando a Maria a eleição e a subversão da natureza – a fecundidade na virgindade – é pintada de azul, ouro e prata. Porque não se vê, Fra Angelico usa a metáfora das asas nas costas do anjo, e pede desculpas com muitas cores. (HELDER, 1995, p. 106-107)

Esse fragmento de “(*motocicletas da anunciação*)”, evidentemente, é cheio de ironia, mas também da velocidade característica da obra herbertiana. O que importa agora, no entanto, é que o humor, ao pôr sob o anjo um veículo motorizado e tratar as “asas”, aspecto consagrado da imagem angelical, como se fosse uma “metáfora” absolutamente nova, desmonta sua imagem idolatrada, progressivamente vítima de um esvaziamento através da supremacia da moral católica. Considerar as “cores” de Fra Angelico como pedidos de “desculpas” também desarticula a soberania imagética que a religião dá às “asas” e a suas demais imagens idolátricas, pois lhes retira a

naturalidade que, por sua vez, é fruto da solidificação da idéia, portanto de sua não interpretação.

Em “(as *transmutações*)”, também, como “(as *motocicletas da anunciação*)”, de *Photomaton & Vox*, a imagem é escultural:

Escultura: objecto.

Objectos para a criação de espaço. Espelhos para a criação de imagens. Pessoas para a criação de silêncio.

Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio.

Objectos para a criação de silêncio. (HELDER, 1995, p. 80)

A escultura já é uma imagem produzida, técnica, senão no sentido de Flusser, certamente no grego, *techné*. Escultura é também um objeto, material como o corpo e como a palavra desejada, desejante. E serão justamente “objectos” que fundarão o espaço, aquilo que à primeira vista negariam, pois ocupam lugar. Evidentemente, esse é um espaço imagético de significação, pois as “imagens” criadas são legíveis e distantes de qualquer “idolatria”, e o espaço é varrido como no “Texto 3” das **Antropofagias**: “(...) ele varre o espaço” (HELDER, 2004, p. 277) – aqui, varrer tem o sentido usual de usar a vassoura para produzir limpeza, ou seja, limpar, já que os “objectos” esculturais limpam o espaço de seu vazio significativo.

Do mesmo modo, ao inverter aquilo que a previsível naturalidade (no mesmo sentido massificado que se nota em “(as *motocicletas da anunciação*)”) propõe, os espelhos criam “imagens”, que por sua vez repetirão “os objectos” e fornecer-lhes-ão novos significados. Cabe-me ir ao texto seguinte da mesma recolha, “(o verso *inverso do verso*)”: “ROMA”, descrita como “cidade santa”, é posta ao espelho, o que resulta em “AMOR” (HELDER, 1995, p. 80) e no conseqüente desmonte de um significado imperial, e, no que diz respeito às imagens, idolátrico: “O crime é assim: usa o contrário do nome” (HELDER, 1995, p. 81). Crime, na semântica herbertiana, muitas vezes sugere poesia (prática transgressora, altamente dotada de poder), e será, portanto, o espelho, a inversão, “o contrário do nome” que fornecerá o “AMOR”. Como o universo é das imagens, a grafia de “AMOR” ao espelho é um *vislumbre* da efetiva prática

amorosa. Nesse caso, o corpo da palavra, em caixa alta, é ele mesmo uma imagem.

Porém, o “avesso do nome” não é o avesso “dos objectos” esculturais, pois os “espelhos” serão capazes de lhes duplicar ao infinito, como a estrofe-parágrafo seguinte de “(as transmutações)” faz a partir do embaralhamento dos componentes da consecução. Os “espelhos”, de todo modo, criam “imagens” e “pessoas”, estas, por sua vez, responsáveis, como os “objectos” e as próprias “imagens”, “para a criação de silêncio”. As pessoas coletivizam a “pessoa magnificada”, “espécie de crime” (HELDER, 1995, p. 8) cometido pela escrita em “(é uma dedicatória)”, também de *Photomaton & Vox*, e por isso podem criar “o silêncio”, pois podem morar no “centro da frase” (2004, p.299), sintagma de *Etc.*, e gerar a poesia. O silêncio criado pelos “objectos” é a própria escultura, muda em sua plurisignificação possível, portanto incapaz de significados falantes e estanques.

Neste momento, importa-me retomar o conceito de “imagens técnicas”, as feitas por aparelhos, e tratar da idéia herbertiana de máquina, bastante próxima do entendimento de Flusser do que seja aparelho: “Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*” (FLUSSER, 2002, p. 23-24). Agamben diz que o “brinquedo é aquilo que pertenceu à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica” (AGAMBEN, 2005, p. 86). Um fragmento de *Exemplos* é “(...) alguém pegou/ na máquina de filmar (...)” (HELDER, 2004, p. 335), o que posso ver, em grande medida, como iniciar uma brincadeira, um jogo que, nada tendo a ver com um sagrado religioso nem com qualquer dimensão “prático-econômica”, dá a um poema de Herberto Helder o que Maria Estela Guedes chama de “felicidade excessiva” (GUEDES, 1979, p. 22) da criança. E é justamente da criança o retrato visto em *Última ciência*:

(...) A criança do retrato  
revelada lenta às luzes de quando  
se dorme. Como já pensa, como tem unhas de mármore.  
Não talhem a placenta por onde o fôlego  
do mundo lhe ascende à cabeça (HELDER, 2004, p. 430)

A “criança do retrato” já pensa, ou seja, já é capaz da mesma inteligência da “luz” (“a luz/ é inteligente” (HELDER, 1981, p. 467), fragmento que voltará a aparecer neste ensaio) por causa do sopro, do pneuma vital “do mundo”, presente nela em virtude de outro elemento freqüente em Herberto Helder, a mãe. Cito o sintagma de abertura de uma das estrofes de *Do mundo*: “Por súbita verdade a oficina se ilude” (HELDER, 2004, p. 538): “a oficina”, lugar do labor poético, estúdio fotográfico, “se ilude”, ou seja, compõem-se de *ludo*, de jogo. O homem que fotografa, de fato, é “*homo ludens*”, criança especial porque poética. Além de tudo, no fragmento supracitado de *Última ciência* a poesia de Herberto Helder faz uma espécie de clamor a uma coletividade embrutecida, portanto incapaz de olhar o “retrato” com bons, poéticos olhos. Vilém Flusser não deixa de tratar dessa coletividade, numa leitura enfática e brilhante da sociedade hodierna:

O *poder* passou do proprietário do aparelho para o programador de sistemas. Quem possui o aparelho não exerce o poder, mas quem o programa e quem realiza o programa. O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que são “sociedade informática” e “imperialismo pós-industrial”. (FLUSSER, 2002, p.27)

A poesia de Herberto Helder está “contra” essas peças da espiral de poder “*ad infinitum*” referida por Flusser. Por isso, quando se quer salvar a “criança do retrato”, há que se clamar, pois desensibilizados estão “todos”. A máquina herbertiana é também “maquinação”, a exemplo da *mechané* grega, e por isso seu aparelho está livre do “imperialismo pós-industrial”. A *máquina lírica* (título de um livro de Herberto Helder) é aquela que desarticula a repetição “pós-industrial” apontada por Flusser, pois, além de misturadora, é capaz de criar “situações cheias de novidade” (HELDER, 2004, p.278).

A criança, “revelada lenta às luzes”, também diz do sentido *revelador* da luz herbertiana, pois a revelação, se fotográfica, também é iluminadora em seu sentido menos mundano. Neste sentido, o retrato, a imagem fotografada,

recebe o estatuto de signo, podendo ser também simbólico na medida em que se constrói uma singular verdade, já que o símbolo, na perspectiva herbertiana, é o que torna “verdadeira a verdade” (HELDER, 1995, p. 57). O contato entre revelação fotográfica e poética é dito pelo próprio Herberto Helder: “o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo” (HELDER, 1998, p. 8). A imbricação é muita entre “fotografia”, “texto” e “segredo”, todos participando da idéia fortíssima de revelação.

“Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”, de *Lugar*, apresenta o retrato precisamente como fornecedor de símbolos:

Qualquer coisa no retrato ressalta  
do espírito de um homem que foi assassinado.  
Há um punhal implícito.  
Sangue desdobrado.  
A cadeira é alta e existe dentro do fogo.  
O sexo suposto está masculino. (...)  
(HELDER, 2004, p. 181)

O retrato fornece sentidos, legíveis por aquele que olha. O “punhal” é “implícito” porque o retrato possibilita uma abordagem tão inteligente como a que permite o poema, e assim se vê o sangue que a mera imagem retratada esconde. Mas “existe dentro do fogo” a “cadeira” e, metonimicamente, o homem nela sentado: se existe “dentro do fogo”, feito está o encontro entre a fotografia e o poema, dada a ígnea luz – ressalto brevemente que a luz na poesia de Herberto Helder herda do pensamento de Heráclito a idéia do fogo como elemento primordial, e o fogo, evidentemente, é pai da luz. O homem de “sexo suposto” “masculino”, portanto, pode recolher a força da imagem: “Ou talvez toda a força se movimente/ para o centro do retrato” (HELDER, 2004, p.180): se centrípeta, a “força” que se movimenta é silenciosa, pois passará a estar no “centro do retrato”, possível “centro da frase”; como ocupará o centro após ter se movimentado, a “força”, o silêncio signficante do próprio poema, a partir da leitura, será centrífuga, porque fugirá para a apreensão do olhar que vê o retrato, que lê o poema:

Doces criaturas de mãos levantadas,



ferozes cabeleiras, centrífugas pelos olhos para se  
deslumbrarem com  
a iluminação, entretecidas, membros  
com membros, nos confins. (...)  
(HELDER, 2004, p. 495)

O deslumbramento, claro, advém da “iluminação”; deslumbramento: “literalmente: ferido pela luz” (CHAUÍ, 2002, p. 260), nas palavras de Marilena Chauí. O movimento centrífugo de *Os selos*, rigorosamente em relação com a força centrípeta que se vê em “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio” e com o “centro da frase” de *Etc.* – em Herberto, uma deslocação, em virtude de a constância ser a própria deslocação, não nega a outra –, mais uma vez aponta para a necessidade da luz, este perene movimento que permite a visão das “doces criaturas de mãos levantadas”. Entretecem-se as “criaturas” pois vêem, iluminados que estão os “confins”. Em perspectiva, o “homem” do retrato também verá, e feito está mais um espelhamento, pois ele vê quem o vê. Nesta vereda, o verso final do poema de *Lugar* ganha um sentido que sugere certa não autoria: “vai morrer imensamente (ass) assinado” (HELDER, 2004, p. 182): a luz assina o retrato, pois o marca com a possibilidade da visão do outro; além disso, se o “homem” “foi assassinado”, cabe de maneira bastante aguda a leitura de Rolando Barthes sobre a fotografia, a ser vista daqui a breves páginas.

Por sua vez, se fogem para a expansão da imagem (“A Imagem expansiva”) e são, portanto, “centrífugas” as “[d]oces criaturas” da espécie de fotografia construída por *Os selos*, não é apenas o “Retratíssimo” “de um homem depois de maio” que será centrípeta: a própria natureza da fotografia o será, como se pode ver em *Apresentação do rosto*: “O que me exalta nas fotografias é o roubo – aquele roubo abrupto, resguardador, defensivo – às forças expansivas do tempo. Vejo ali o máximo de poder centripador” (HELDER, 1968, p. 67): volta a fotografia, por ser silêncio e trabalho sobre o tempo – “Ou a minha tarefa sobre o tempo” (HELDER, 2004, p. 142), lê-se na parte “III” de “Lugar” –, ao “centro da frase”, e ela inibe a expansão do tempo pela expansão, para o centro, do símbolo. Como afirmou Eduardo Portella, “a ambigüidade” “é o máximo de presença da *linguagem* no espaço mínimo da

*língua*” (PORTELLA, 1981, p. 62). Deste modo, a fotografia é “o máximo de presença da *linguagem* no espaço” da imagem, pois seu “poder” “centripador” sobrecarrega o que se vê. Além de tudo, a fotografia rouba, e do “roubo”, ou seja, da aquisição do que é do outro, pode-se criar uma novidade, um novidade “depois de maio”, com/ contra as “forças expansivas do tempo”.

O tu do já citado “(*é uma dedicatória*)” também tem que ver com fotografia:

(...). Quando as salas  
negras fotográficas  
imprimem a sensível trama das estações  
com as paisagens por cima. E  
jorras  
desde as costas dos espelhos (...)  
(HELDER, 1995, p. 7)

Este tu é, de algum modo, o leitor, a segunda pessoa do discurso, aquela com que se fala diretamente. “[a]s salas/ negras fotográficas” são como que os lugares espaciais criados pelos “espelhos” de “(*as transmutações*)”, aqui de “costas”, ou seja, fundando o “inverso do verso”, o sentido contrário àquele que a ordem imediata sugeriria. A natureza é buscada pela fotografia, realidade que fará imagem das “paisagens” e de seu devir incessante, as “estações”. E o leitor, o *tu*, dá o braço à “criança do retrato”, pois, no mesmo ambiente fotográfico, é ele quem jorra, é ele que o poema descreve, é ele, logo, o protagonista, o destinatário da “dedicatória”. Por outro lado, não me esqueço do que afirmou Pedro Eiras: “o sujeito em Herberto Helder dirige-se preferencialmente à própria linguagem” (EIRAS, 2005, p. 384), o que me permite supor que *também* à linguagem fotográfica se dirige o sujeito herbertiano nos poemas em que a fotografia se manifesta.

A própria luz, aquilo que permite a fotografia, pode ser fotografada, como ocorre na abertura de *Os brancos arquipélagos*:

o texto assim coagulado, alusivas braçadas  
de luz no ar fotografadas respirando,  
a escrita, pavorosa delicadeza a progredir,  
enxuta, imóvel gravidade  
(HELDER, 2004, p. 261)

“Texto” “coagulado”, texto solidificado como um composto sangüíneo, e a fotografia captura a “luz” no “ar”, respiração do mundo, elemento próprio da expansão luminosa. Aqui o aparelho é desprogramado, pois pertence à “escrita” em perene movimento, flutuação, modo de ler a imobilidade na gravitação planetária. Da mesma forma que “o fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias”, nas palavras de Flusser, “a escrita” exerce poder sobre o leitor, pois ela é uma “pavorosa delicadeza”, paradoxo próprio de quem provoca medo, dado o selvagismo da escrita “contra o mundo”, e acaricia com a “delicadeza” do pensamento aliado a uma imaginação feroz. A imagem fotografada, ao se converter em *image*, ganha esta possibilidade paradoxal própria da “escrita”. Em *Última ciência* figura outra imagem, *image*:

Uma golfada de ar que me acorda numa imagem larga.  
Os braços apertam os pulmões da estrela.  
E o golpe freme a toda a altura negra. Tremo  
na linha sísmica que atravessa o sono.  
(HELDER, 2004, p. 443)

Acordar é despertar, e o sujeito acordado poderá ver a imagem. Mas acordar é também lembrar, e é possível executar a anamnese e criar a *image* da estrela cujos “pulmões” são apertados por “braços”, pneuma do mundo envolvido pelo cantor – de anamnese falam alguns versos de Herberto; cito um, pertencente a *Última ciência*: “Dias esquecidos um a um, inventa-os a memória” (HELDER, 2004, p. 450). Tal *image* é uma possibilidade de *alétheia*, verdade, neste caso, da construção poemática. E o canto pode advir do mesmo acordar, pois esse verbo sugere a presença do acorde, conjunto de notas simultâneas, em harmonia. Mais música surge da “altura negra”, pois tons e sons classificam-se, na musicologia, por suas alturas. No cromatismo musical, os timbre mais graves podem ser chamados de escuros, e a escuridão comparece ao negrume da “altura” fremida pelo “golpe”. Como de música se fala, o sentido musicológico da gravidade ganha o sentido de densidade na “altura negra”, pois denso é o poema, realidade composta de tremor orgástico e frêmito musical. Mais: “golpe” lembra ataque, e ataque, na terminologia da música, é o que dá início à execução da peça, é o primeiro som que se

executa, a primeira nota ou o primeiro acorde. Se o sono é atravessado, acorda-se: ouve-se o acorde, vê-se a imagem e constrói-se a *image* poética.

A fotografia é a própria razão de ser de um poema de Herberto Helder já a partir do título, *Kodak*:

E vejo  
a fotografia, espuma desabrochada  
erichadamente  
no ar moldado. A luz  
é inteligente. (...)  
(...)  
Transpira a folha impressa, velocíssima  
flor convulsa – fotografia  
assinada pela luz, repetida  
na solidão fundamental (...)  
(HELDER, 1981, p. 467)

Flusser identifica imagens como superfícies significativas; no poema herbertiano, os sentidos transpiram na folha, capaz de ser “flor convulsa” e “desabrochada”, pois pronta. A autora da fotografia é a própria “luz”, inteligente, pois une, interliga várias imagens numa única imagem, numa única superfície. Agora sim a anunciada afirmação de Roland Barthes acerca da fotografia e de sua relação com a morte:

Cada ato de leitura de uma fotografia (...), cada ato de captura e leitura de uma fotografia é implicitamente, de uma forma recalcada, um contato com o que já não existe, ou seja, com a morte. Penso que é desse modo que se deve abordar o enigma da fotografia, pelo menos é assim que eu vivo a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre. (BARTHES, 1995, p. 389)

Barthes refere-se ao fato de que o instante capturado pela fotografia acabou, mora no passado, está morto: “(ass)assinado” pela permanência de sua imagem no retrato está o “homem” de “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”. A “folha impressa” com a imagem fotográfica em *Kodak* “transpira” porque permite esse “ato” de “leitura”, afim ao da leitura do poema, já que ambos têm sentidos que emanam, transpiram do papel. A lugubridade do “enigma” fotográfico recorda-me as “pessoas” que “dormem” em *Flash*, pois neste poema se manifesta “a morte” em seu lamentável sentido de adormecimento de sensibilidade: é precisamente isto o que não se deve aplicar

à “criança do retrato” de *Última ciência*, cuja superfície fotográfica também deve transpirar para que seus sentidos logrem contaminar de sentidos os quem vêem, ou lêem, a fotografia, o poema. E o suor prossegue ao fundo de *Kodak*:

Retrato impune, percorrido,  
extenso, em sua enxuta vigilância  
desarrumando-se  
com avencas a escoar-se no fundo suado.  
(HELDER, 1981, p. 468)

A extensão do “Retrato impune” é a expansão de seus sentidos àquele que o vê. Mais uma vez posso afirmar, com Flusser, que “o fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias”, e por isso o resultado do trabalho fotográfico, neste caso o “retrato”, é capaz de praticar uma “enxuta vigilância”, ou seja, inverter a ordem de observação e ser, ele mesmo, o observador. Mas se é uma “vigilância”, está o “retrato” alerta, portanto zeloso de seus próprios sentidos e da leitura do outro, daquele que o vê e lê. Anima-se, assim, a fotografia, pois vive, tanto que em seu “fundo suado” escoam “avencas”, mais uma possibilidade viva e afim à flor “desabrochada”, em sua plenitude vital. A lugubridade, pois, dá lugar a uma notável realidade pulsante, e *Kodak* se encerra com uma maneira poeticamente definidora de tratar do próprio olhar:

O olhar é um pensamento, ou largura surpreendida  
pela rapidez  
do ar, ou tendões de som promulgado.  
Zona rápida: a bebedeira. Retrato – tema  
do excesso.  
Com a mão esdrúxula, como trabalha a morte  
que trabalha. É como tudo se cala.<sup>3</sup>  
(HELDER, 1981, p. 474)

Pensa-se com um “olhar” capaz de inteligência, de leitura das imagens e das *images* que receberão outros sentidos, pois “a mão” que estende esse “olhar” é “esdrúxula”, ou seja, capaz de poemas. A luz, autora que é da fotografia, torna o ar rápido; como escreveu o físico Marcelo Gleiser, “a luz está

<sup>3</sup> *Kodak* foi excluído das edições da *Poesia toda* de 1990, 1996 e 2004. Mas algo de *Kodak* é recuperado por obras posteriores de Herberto Helder, como *Do mundo*, que não recupera apenas, pois, coisas de *Retrato em movimento*. Cito apenas um exemplo: em *Do mundo*, reaparece, feito verso, o primeiro sintagma desta estrofe de *Kodak* (2004, p. 552): “O olhar é um pensamento”. Além disso, o verso seguinte também resgata *Kodak*; no livro desaparecido, lê-se (1981, p. 474): “Tudo assalta tudo o que é/ repousado (...)”; em *Do mundo* (2004, p. 552), “Tudo assalta tudo, e eu sou a imagem de tudo”.

sempre em movimento” (GLEISER, 2002, p. 267), e comparece aqui o fogo heraclítico, origem da vida e da mesma luz, como se lê também em *Exemplos*:

(...) a combustão  
dentro da fotografia: a sibilante cara:  
a cara:  
e a maneira sagaz de trazer cada coisa até à própria  
labareda (...).  
(HELDER, 2004, p. 340)

Cara a cara se dá a relação entre o fotografado, filho do fogo e da luz, e o que vê, e tem lugar a possibilidade de um encontro profundo. O fogo fala também de certo primitivismo, de certa elementaridade. Portanto, as “imagens técnicas”, credoras tecnológicas e modernas da luz, não se opõem à labareda, realidade primitiva. *Kodak*, enfim, rascunha o silêncio que o retrato guarda, silêncio ambicionado pela própria poesia: “É como tudo se cala”. E a própria morte é trabalhada e, por sua vez, também “trabalha”, fixada na imagem que Barthes define como “um enigma fascinante e fúnebre”.

### **Bibliografia**

- AGAMBEN, G. **Infância e história – destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BARROS, M. **Ensaio fotográfico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, R. **O Grão da voz**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BOSI, A. **O Ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHAUÍ, M. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 1.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GLEISER, M. **A dança do universo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUEDES, M. E. **Herberto Helder - Poeta obscuro**. Lisboa: Moraes, 1979.

HELDER, H. **Apresentação do rosto**. Lisboa: Ulisseia, 1968.

\_\_\_\_\_. Cinemas. **Relâmpago – revista de poesia**. Lisboa, nº. 3, Fundação Luís Miguel Nava/ Relógio d'água, 1998.

\_\_\_\_\_. **Do mundo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

\_\_\_\_\_. **Ou o poema contínuo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. **Photomaton &Vox**. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

\_\_\_\_\_. **Poesia toda (1953-1981)**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

\_\_\_\_\_. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

\_\_\_\_\_. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

LOPES, S. R. A anomalia poética. **Telhados de vidro..** Lisboa, nº. 1, Averno, 2003.

NAVA, L. M. **Poesia completa – 1979-1994**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

PORTELLA, E. **Fundamento da investigação literária**. 2. ed. Fortaleza: UFC/ Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.