

MÁQUINA DE EMARANHAR PAISAGENS: HERBERTO HELDER E O CINEMA EM PROL DA REFLEXÃO SOBRE A POESIA

Tatiana Aparecida Picosque (Doutoranda em Literatura Portuguesa, USP)

RESUMO: Pretendemos examinar sucintamente a relação entre cinema e poesia na obra de Herberto Helder (1930-), poeta português de envergadura surgido na segunda metade do século XX. Com apoio encontrado na obra do próprio autor, analisaremos excertos sobre o cinema no livro *Photomaton & Vox*. No intuito de verificar a *práxis* dessa relação entre cinema e arte poética na obra herbertiana, comentaremos a respeito do livro *A máquina de emaranhar paisagens* onde o procedimento de montagem das imagens se encontra mais evidente.

Palavras-chave: Herberto Helder, poesia, cinema, imagem, montagem.

Introdução

Herberto Helder em 2010 completou 80 anos. Nascido em Funchal em 1930, escreve desde o fim da década de 50, destacando-se como um dos maiores poetas portugueses da segunda metade do século XX e do início do século XXI. Para muitos, é o melhor que apareceu desde Fernando Pessoa. Chegou a ser indicado por seu país ao prêmio Nobel em 2007, mesmo mantendo-se deliberadamente retirado da cena pública há décadas - não concede entrevistas, não recebe homenagens ou prêmios em dinheiro, não escreve para jornais ou revistas etc.

Herberto Helder gera dificuldades ao leitor que pretenda abordá-lo dentro dos paradigmas de escrita ou de leitura tradicionais. Além de escritor, foi e é um leitor erudito e crítico de nossa tradição cultural. E, por isso, subverte a memória cultural a uma *transmutação* muito peculiar, por sinal, desejável a qualquer escritor de peso. Além de incursões por todo tipo de arte (teatro, literatura, escultura, pintura, música, dança e cinema), o poeta dialoga com a filosofia, com a antropologia, com os elementos naturais, com o hermetismo, com a astronomia, com a fisiologia do corpo, com a mitologia, entre outros.

Em meio a esses diálogos, o cinema tem o seu lugar de destaque. A relação de Herberto Helder com o cinema é certamente antiga e podemos dizer que as premissas desta relação estão expostas em seu livro intitulado *Photomaton & Vox*, existente em três edições, sendo a primeira de 1979. O interesse de Herberto Helder, veremos, restringe-se a uma relação profunda verificada entre o fazer poético e o fazer cinematográfico, o que o faz lançar o seguinte enunciado aos leitores: “qualquer poema é um filme” (HELDER, 1987, p. 148).

1. Memória, montagem: cinema e poesia em *Photomaton & Vox*

Photomaton & Vox é um livro próximo do que se convencionava chamar *ensaio poético*. Na verdade, é uma obra inclassificável quanto ao gênero. Aos leitores de Herberto Helder, constitui um livro valioso no intuito dele estabelecer uma espécie de cartografia para a obra do autor.

Em suma, *Photomaton & Vox* traz-nos Herberto Helder enquanto *escritor-crítico*, embora em muitos poemas de outros livros ele também teça considerações sobre os

princípios que conduzem a sua arte poética. Sobre o conceito de escritor-crítico moderno, Leyla Perrone-Moisés estabelece o seguinte comentário: “Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

Podemos afirmar que *Photomaton & Vox* é obra de criação, mas, ao mesmo tempo, obra de tipo teórico e crítico. Deste modo, o cinema fará parte das reflexões do poeta nesta obra criativa e crítica. De início, Herberto Helder comenta numa seção de *Photomaton* designada *magia* o uso de um poema seu para a confecção de um filme na África, continente no qual chegou a trabalhar. Não sabemos o quão é verdade, o quão é criação este suposto relato, mas o que importa é o fato dele valer como escrito da relação entre cinema e poesia segundo a visão herbertiana. Transcrevamos, pois, um longo excerto encontrado em *Photomaton*:

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 despossado do lugar, do poema, e então decidi nunca mais considerar esse texto

como meu (...). O filme é muito bom. Uma invenção impossível apanhada dentre o feixe das mais intrigantes possibilidades do texto. (HELDER, 1987, p. 127)

Herberto Helder elogia as potencialidades da arte cinematográfica que, por sua vez, faz uso de um recurso muito caro à (sua) arte poética: a imagem. O fazer poético e o fazer cinematográfico têm sua intersecção na utilização de imagens. No sentido poundiano, seria a *fanopeia* na poesia: “a projeção de uma imagem na retina mental”. (POUND, 2007, p. 53)

Para a poética herbertiana, um poema ou um filme nos apresentam imagens capazes de instituir realidade, de criar o real: “Não somente ‘a poesia é o real absoluto’ do romantismo alemão, mas é um *absoluto real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*”. (HELDER, 1987, p. 142)

E capazes de transmutação no autor, no leitor e no mundo:

Agora o poema é um instrumento, mas não das disciplinas da cultura. É uma ferramenta para acordar as vísceras – um empurrão em todas as partes ao mesmo tempo. Bem mais forte que uma boa dose de LSD. Age no córtex cerebral, caímos em percepções novas, tudo se torna físico. (HELDER, 1987, p. 124)

O filme projecta-se em nós, os projectores. (HELDER, 1987, p. 149)

Quanto ao suposto poema transmutado em filme, Herberto Helder nos sugere que faces ocultas de um texto poético podem ser desveladas por meio de um filme. Ou seja, para o autor o diálogo entre cinema e poesia é solidário e, portanto, eficaz. A arte poética e a arte cinematográfica obviamente não se identificam, mas compartilham de procedimentos comuns, pois operam com imagens que irradiam percepções novas ao corpo do leitor ou do espectador.

Conforme o poeta, o cinema pode ajudar a esclarecer potencialidades ocultas do poema, corroborando assim o poder de autonomia da obra. “O filme projeta-se em nós, os projetores”, e, de modo semelhante, ele nos diria que “o poema *escreve-se* em nós, os escritores”. Em suma, a obra de arte é autônoma e, por isso, extrapola a intencionalidade do criador. E daí o seu poder incomensurável para transmutar tudo.

Já que mencionamos Pound, de *Os Cantos*, – cuja tríade fanopeia, melopeia e logopeia chega a ser citada num poema do último livro¹ de Herberto Helder –, importante é salientar que Herberto Helder considera-o “cinematográfico”, além de outros poetas como Homero (*Odisseia, Ilíada*), Dante Alighieri (*A Divina comédia*) e T. S. Eliot (*The Waste Land*). São cinematográficos, pois são “autores de poemas longos, narrativos, nos quais a memória e as imagens perceptivas confluem para uma evidenciação do tempo; poetas que, todos eles, embora de formas muito distintas, foram verdadeiros mestres na arte da montagem” (MARTELO, 2005, p. 51).

Não analisaremos esta hipótese, mas se considerarmos o cinema em seus aspectos visual e sonoro, concluiremos que o poema deve ser pensado como um artefato “audiovisual” – lembrando que na concepção herbertiana o poema equivale a um filme. Herberto Helder, poeta de nossa discussão, preocupa-se tanto com a construção de imagens impactantes e inesperadas em sua obra quanto com a sua audibilidade, o que corresponde à melopeia de Pound.

Voltemos a *Photomaton*. Nele, encontramos o poeta Rimbaud (1854-1891) definido “como o discípulo ancestral de Godard” (HELDER, 1987, p. 147). Quer dizer, um poeta é tido como o discípulo de um cineasta. Herberto Helder habilmente aproxima-os. Mas o que ambos têm em comum? O trabalho com a obtenção de imagens que tornam tênue a fronteira entre o cinema e a arte poética (literatura) – embora o

cinema estivesse “ainda em gestação ao tempo das *Illuminations*” (VASCONCELOS, 1997. p. 47). Nesse sentido, o Rimbaud herbertiano poderia ser bem um poeta “cinematográfico”, já que existe “aspecto fílmico da imagem em [sua obra chamada] *Illuminations*”. (VASCONCELOS, 1997, p. 37)

Por outro lado, o cineasta Jean-Luc Godard (1930-) tem como característica marcante o diálogo com a literatura. Quis, inclusive, ser escritor quando mais jovem. Mário Alves Coutinho, estudioso da obra de Godard, tece o seguinte comentário acerca da relação entre cinema e literatura na obra do cineasta:

Godard usou os recursos do cinema (montagem, enquadramento, diálogos, ruído, música, interpretação, cores, movimentos de câmera) e alguns da literatura e da poesia (paronomásias, aliteraões, intertextualidades, citações, transcrições) para fazer literatura. Que na verdade, com toda propriedade, e literalmente, ele escreveu com a câmera. (COUTINHO, 2010, p. 233)

Rosa Maria Martelo assevera que “Herberto Helder não pretende falar do cinema, mas antes dizer o que é, ou o que faz, a poesia” (MARTELO, 2005, p. 50). Concordamos com esse entendimento acerca da relação entre poesia e cinema na obra herbertiana. Em *Photomaton*, encontramos uma reflexão metapoética por meio do cinema. Aliás, a metapoesia é obsessão herbertiana. Na verdade, o autor está sempre a narrar de variados e inusitados modos o ofício poético.

Já que falamos em metapoesia, Herberto Helder conclui “que a memória entra pelos olhos” e continua mais adiante: “Mas tudo isso reproduz a relação com o espaço e o tempo; quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria” (HELDER, 1987, p. 146-147). Aqui, tem-se uma consideração fundamental: apreende-se a memória por meio dos olhos. Compartilhamos da hipótese de que essa *memória* se refere ao

contato do escritor com a tradição literária. O poeta, antes de tudo é leitor e, por isso, lê os escritores da tradição no intuito de encontrar um caminho próprio, “uma noção narrativa própria”. Ele possui olhos que registram/absorvem imagens impactantes de obras alheias, olhos que, por sua vez, assemelham-se ao modo de captação da câmera por um cineasta.

Em resumo, a memória (tradição) é constituída de imagens definidas pelo poeta como “partes inflamáveis nas paisagens” (HELDER, 1987, p. 146) que entram pelos olhos (câmera) do observador, levando-o a uma montagem crítica e pessoal (fazer poético) desta memória.

Por fim, o poeta enuncia em *Photomaton*:

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 exactamente anterior à morte. (HELDER, 1987, p. 148)

A poesia propõe a história do mundo.

Temos então o filme, o tempo. (HELDER, 1987, p. 151)

Herberto Helder não pratica a escrita linear e não pensa a arte somente em sua perspectiva diacrônica, segundo a qual se pensa o passado como ruína a ser catalogada e contemplada. Para o poeta, o tempo não é mera sequencialidade (passado, presente e futuro). Na verdade, a perspectiva da arte é a sincrônica, sendo assim o escritor tem a tradição cultural de todos os tempos para ser relida criativamente, confeccionado a sua obra atual e pessoal. Numa perspectiva sincrônica, a *Odisseia* de Homero é obra viva para o escritor do século XXI, pois certamente ainda traz questões fundamentais de ordem temática e formal para as poéticas atuais. Por isso, “a poesia propõe a história do

mundo”, visto que os diversos estratos temporais encontram-se subsumidos e atualizados no presente.

Herberto Helder escreve: “o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte”. Ou seja, o poeta alerta que algo já morreu: o instante, e disso decorre a necessidade da palavra *ressurreição*. O termo *instante* alude à *fugacidade* da experiência poética que, por seu turno, promove uma experiência *unificadora*, porém *efêmera*, ao autor (que cuida do fazer poético) e ao leitor (que faz e refaz o trabalho poético por meio da leitura).

No espaço do papel em branco, o poema é redigido pelo autor que ao escrevê-lo transmuta-se - nesse sentido, ele morre. Então, no poema, narra-se a “ressurreição do instante exactamente anterior à morte” (do escritor e do mundo). A experiência poética não é uma experiência neutra ao autor e ao mundo. Lembremo-nos de que essa transmutação se estende ao mundo, já que mencionamos a autonomia à obra de arte conferida pela poética herbertiana. O poema, sendo autônomo, lança-se ao mundo e promove nele transformações – principalmente por meio do impacto oriundo de sua leitura.

Depois que o poema é escrito, o autor e o mundo já se transmutaram (morreram) de alguma forma, e lemos, enquanto leitores, esse instante efêmero e transmutador. Ressuscitamos, assim, esse instante que os transformou já em outra coisa, por meio do fazer poético. E também nos transmutaremos.

Agora outra questão: de que tempo nos fala Herberto Helder na citação que encontramos em *Photomaton*? Da imagem poética ou cinematográfica que não nos exponha a um tempo linear, sequencial. Não se trata do tempo cronológico. Ele nos remete ao *tempo* que se expõe diretamente, evitando o clichê da sequencialidade.

O filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) pode nos oferecer importantes considerações sobre a compreensão do elemento *tempo* na poética herbertiana. Ele publicou dois livros intitulados *A imagem-movimento* (1983) e *A imagem-tempo* (1985) que abordam sobre o cinema. E, para pensar a arte cinematográfica de modo filosófico, Deleuze nos propõe os conceitos de *imagem-movimento* para o cinema dito clássico e de *imagem-tempo* para o cinema moderno (o do pós-guerra).

Transcrevamos excertos onde o filósofo discorre sobre o tempo tendo em vista os dois conceitos de imagem mencionados:

O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou à sucessão dos planos. Por isso a imagem-movimento está fundamentalmente ligada a uma representação indireta do tempo, e não nos dá uma apresentação direta dele, isto é, não nos dá uma imagem-tempo (...). Mas no cinema moderno, ao contrário, a imagem-tempo já não é empírica, nem metafísica (...) o tempo sai dos eixos, e se apresenta em estado puro. (DELEUZE, 2007, p. 322)

Sobre o cinema moderno, Deleuze ainda diz:

(...) o corte já não faz parte de uma imagem ou outra, de uma sequência ou outra que ele separa e reparte (...) as imagens não se encadeiam mais por cortes racionais, mas se re-encadeiam com base em cortes irracionais (...). Por re-encadeamento é preciso entender não um segundo encadeamento que viria se acrescentar ao primeiro, mas um modo de encadeamento original e específico, ou antes uma ligação específica entre imagens desencadeadas (...) o re-encadeamento se faz por retalhamento... (DELEUZE, 2007, p. 328-329)

Quando Herberto Helder utilizou o termo montagem, certamente não pretendeu aludir ao encadeamento de imagens mais condizente ao cinema clássico, o da *imagem-movimento*. Ou seja, para o poeta o tempo não deve decorrer do movimento proporcionado pelo encadeamento de imagens sequenciais, compondo assim uma narrativa de tipo mais linear. Consequentemente, a poética herbertiana é tida comumente como obscura, como ininteligível por muitos, já que o re-encadeamento de imagens em seus poemas se dá por meio de cortes irracionais, tais como os que encontramos em filmes de cineastas modernos. É preciso ver e ler vagarosamente cada imagem poética que, por sua vez, não cuida de anunciar racionalmente a outra.

Nessa direção, o poeta escreveu: “Quanto mais subtil, furtiva, secreta, desentendida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica”. (HELDER, 1987, p. 151).

Ao citar Godard, Orson Welles, temos que Herberto Helder se coaduna mais com a ideia de *imagem-tempo* proposta ao cinema moderno por Deleuze. Num poema, encontramos imagens poéticas ocupando o espaço da folha de papel que, por seu turno, apresentam *diretamente* o tempo, visto que são da espécie *imagem-tempo*. Nesse sentido, entende-se porque o espaço é metáfora do tempo, já que as imagens poéticas são realidades concretas – ocupam o espaço físico da folha - que cuidam de revelar o tempo correspondente à instituição dessas realidades concretas. Deste modo, trata-se de um tempo que tem a ver a com a fundação do ser (pelas imagens) e que não se coincide provavelmente com o tempo cronológico, mais propenso (não queremos generalizar) a clichês ou pensamentos facilmente assimiláveis.

Rosa Maria Martelo nos parece bem concluir o que Herberto Helder deseja com a construção de imagens poéticas que se assemelham à *imagem-tempo* do cinema moderno:

Sem excluir aspectos como a organização, a selecção e mesmo a dimensão narrativa – mas reformulando-os a uma outra luz -, o que Herberto Helder verdadeiramente valoriza é a capacidade de irradiação da imagem, o jogo de ecos e de replicações expansivas promovido pela coexistência das imagens. (MARTELO, 2005, p. 51)

2. A máquina de emaranhar paisagens: a montagem da memória

O livro *A máquina de emaranhar paisagens* é de 1963. Trabalha com citações provenientes do *Gênesis* e do *Apocalipse* da bíblia, de François Villon, de Dante Alighieri e de Camões. Além destas citações, Herberto Helder formula outro de sua autoria – resta-nos questionar se ele já não é fruto de outra montagem.

Tais fragmentos constituem matéria-prima para que o autor posteriormente os submetta a inúmeras combinações. Eis essa matéria-prima:

E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro.

... e fez a separação entre as águas que estavam debaixo do firmamento e as águas que estavam por cima do firmamento. (*Gênesis*).

e eis que havia um grande terramoto: e o sol tornou-se negro como um saco de silício: e alua tornou-se como sangue.

E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento:

E o céu retirou-se como um livro que enrola: e todos os montes e ilhas se moveram dos seus lugares.

E vi os mortos, pequenos e grandes,... e foram abertos os livros. (*Apocalipse*).

Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações. (François Villon).

Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável, cuja simples lembrança basta para despertar o terror.

Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. (Dante).

Maravilha fatal da nossa idade. (Camões).

Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca, arrastados, violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas. (Autor).

(HELDER, 2009, p. 217)

Não desconhecemos o fato de Herberto Helder ter escrito uma nota posfacial para um livro denominado *Electronicolírica* (1964). Nele, o autor alude a um experimento lingüístico realizado por meio de uma calculadora eletrônica, em Milão do ano de 1961. Fragmentos de textos antigos e modernos foram selecionados e submetidos a combinações segundo algumas regras preestabelecidas. Deste experimento, resultou-se um grande número de textos provenientes dos fragmentos que serviram como base.

Ao expor essa curiosidade aos leitores, Herberto Helder quis alertar para o princípio combinatório inerente à arte poética – por sinal, semelhante à montagem cinematográfica. Portanto, os livros *A máquina de emaranhar paisagens* e *Electronicolírica - A máquina lírica* a partir de 1967-, ambos da década de 60, fazem parte de um contexto que estabelece a relação entre poesia e informática. Trata-se do momento em que Herberto Helder participou da poesia experimental portuguesa.

Porém, visto que a relação entre cinema e poesia argumentada em *Photomaton* (1979) fornece subsídios para novos horizontes de análise da obra do autor, inclusive, para textos mais antigos, propomos um sucinto e novo olhar ao livro escrito em 1963.

Nossa perspectiva sugere que sobretudo o texto final d'*A máquina de emaranhar paisagens* seja lido enquanto trabalho poético que se assemelha ao conceito de *imagem-tempo*, perscrutado por Deleuze.

De *Photomaton*, vimos excertos provenientes de uma seção intitulada *montagem, memória*. O livro *A máquina de emaranhar paisagens* pode ser compreendido enquanto memória e montagem. Como dissemos, fragmentos de textos alheios e um criado pelo próprio autor foram submetidos à combinatória, resultando em cinco diferentes blocos de texto.

Herberto Helder pretende com o livro evidenciar o processo poético. Com o trecho que transcrevemos, ficou claro que o poeta parte de textos alheios para promover a criação dos novos blocos de texto. Com isso, Herberto Helder intenta relativizar a teoria do gênio poético, teoria segundo a qual todo texto artístico é originalíssimo. O nosso autor mostra que um texto poético nasce do diálogo com a tradição. O novo, portanto, surge sempre da memória cultural (tradição). Esta sofre uma espécie de montagem que, por sua vez, faz uso da criatividade e da marca individuais de um escritor. Então, Herberto Helder pretende dizer-nos que o poeta chega a um texto novo e próprio (fruto de uma montagem pessoal) por meio da leitura criativa que ele faz da tradição cultural (memória).

Voltemos ao livro *A máquina de emaranhar paisagens* cujo título alude ao fazer poético, já que a máquina (o corpo do escritor ou o corpo de um cineasta com a sua câmera) - emaranha (monta, articula) paisagens (poemas ou filmes, imagens poéticas ou cinematográficas). O primeiro bloco de texto praticamente se formou por meio da justaposição dos fragmentos, a diferença é que o novo texto não indica mais a autoria de cada um desses fragmentos. No segundo bloco de texto, opera-se uma transformação

mais significativa. As frases e as palavras começam a ser combinadas em ordem diversa da dos fragmentos originais. A citação de François Villon, por exemplo, é excluída deste processo combinatório. No terceiro bloco, a citação de Villon reaparece a título de abertura. O texto, como os dos blocos anteriores, aparece com a feição de prosa.

Todos os blocos de texto começam com a mesma citação do *Gênesis*: “E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro”. Isto sugere o início do processo de criação poética. Na verdade, Deus é o poeta, pois um e outro são criadores.

No quarto bloco de texto, a linguagem fica mais rarefeita e toma agora a forma de versos. Os fragmentos que serviram de base aparecem diluídos e pouco identificados. Torna-se necessário transcrevermos o quarto bloco, comparando-o com o primeiro bloco de texto, onde os fragmentos tinham sido simplesmente justapostos:

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

... presos pela boca violentamente brancos os mortos amadureciam
e
dentro desta luz ficavam as mulheres puxando fábulas vermelhas
e
a terrível colina subia pelos sons deslumbrados
e
os limbos estalavam
e
a luz rasgou cegamente os seres aniquilados
e
cúpulas beijavam os lábios arrastados na luz
e
a morte antiga girava em baixo com homens...

(HELDER, 2009, p. 220)

Como podemos notar, é evidente o processo de montagem que as palavras contidas nos fragmentos sofreram. Já não identificamos os textos bíblicos, os textos de Villon, Dante, Camões e o do próprio autor. Os fragmentos originais foram destruídos para que viesse à tona um texto novo e obscuro, já de feição herbertiana.

Por fim, o quinto bloco constitui-se de imagens poéticas que aparecem de modo atomizado, retalhado. O conectivo “e”, de apoio para o encadeamento dos versos no quarto bloco, é suprimido e cede lugar à sugestão das reticências. Assim, o quinto bloco é composto de imagens poéticas que parecem dialogar com o conceito de *imagem-tempo* aplicável ao cinema moderno. Transcrevamo-no:

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

... luz selvagem... e terramoto que se enrola de estrelas... e água abalada... inextricável... o sol num saco de vento... e a lua debaixo das ilhas que se moveram... e livros em silício dentro dos mortos verdes... e coração dos figos abertos... maravilha nos grandes lugares por cima... e montes como dentro das águas negras... espaço... separação... e mulheres vermelhas com cúpulas... a antiga colina do firmamento... e homens violentamente... sons cegamente... e seres arrastados do céu da boca para... luz selvagem...

(HELDER, 2009, p. 221)

Não reconhecemos mais os fragmentos originais, porém não deixaram de ser fonte de memória ao texto completamente novo que surgiu. O livro *A máquina de emaranhar paisagens* termina assim, com imagens poéticas atomizadas e que parecem estar desconectadas uma das outras. Pedem um “re-encadeamento [que] se faz por retalhamento”, são imagens desencadeadas, já que provêm de cortes ditos irracionais.

Por fim, como escreveu Rosa Maria Martelo, “o que Herberto Helder verdadeiramente valoriza é a capacidade de irradiação da imagem”, tal como às quais assistimos no cinema moderno. O que seria, por exemplo, “o sol num saco de vento”? O que esta imagem tem a ver com a imagem que lhe é anterior e que lhe é posterior? Se a pensarmos segundo o conceito de *imagem-tempo*, não podemos então abordar as imagens do quinto bloco de texto segundo uma leitura linear, sequencial ou lógica. Enquanto leitores, devemos dar concretude à imagem “o sol num saco de vento”. A imagem institui um tempo próprio, não subordinável ao tempo de uma narração facilitadora. É preciso demorar-se em cada imagem, ver e ler a sua irradiação própria. Uma imagem não prevê a outra de modo óbvio.

Herberto Helder em *Photomaton* escreve que seus poemas são textos metapoéticos. Daí que “a chave de leitura principal” para as suas imagens obscuras esteja vinculada a uma leitura que as veja como imagens para falar da própria poesia, do próprio processo de criação. Nessa direção, o Sol (como estrela) é fonte de energia, de vida e de irradiação – refere-se ao poder do poema-; “num saco” – alude à forma do poema; “vento” – sendo o ar elemento recorrente na poética herbertiana, ele se comporta como uma espécie de sopro vital (o que lembra Deus quando criou o homem a partir do barro) dado ao poema pelo poeta. Obviamente, há muito mais a se falar dessa imagem e ainda de sua relação com as outras do texto do quinto bloco. Mas a nossa análise se tornaria insuficiente para uma irradiação interminável...

Considerações finais

De modo sucinto, propusemo-nos a analisar a relação entre cinema e arte poética encontrada na obra *Photomaton & Vox*. Certamente ao discorrer sobre a arte cinematográfica, o poeta pretendeu abordar questões pertinentes à poesia.

A intersecção entre as duas artes se dá com a confecção e manipulação de imagens. Escritor e cineasta promovem uma montagem particular das imagens que captam sobretudo da memória da tradição (tendo em mente, por exemplo, Godard). Herberto Helder escreve que “a memória entra pelos olhos”. É claro que não se trata de imagens captadas pelo olho do escritor ou pela câmara cinematográfica de um modo inocente. É um olhar transfigurador.

E o livro *A máquina de emaranhar paisagens* é útil, pois nos expõe incisivamente o processo de montagem ao qual a memória (do legado cultural) é submetida. O escritor seleciona, justapõe, junta, recorta, omite, suprime, enfim, ele recria imagens provenientes da tradição e assim compõe uma obra nova e particular.

Pensamos que as imagens encontradas na poética herbertiana são obscuras e aparentemente desencadeadas uma das outras, solicitando ao leitor paciência e capacidade para remontá-las recorrendo, entre outras coisas, ao conceito deleuziano de *imagem-tempo*, formulado para o cinema moderno.

ABSTRACT: We intend to examine briefly the relation between cinema and poetry in the work of Herberto Helder (1930 -), great Portuguese poet appeared in the second half of the twentieth century. Based on the author's work, we'll analyze excerpts from the work *Photomaton & Vox*. We want to understand the relation between cinema and poetry in the Herberto Helder's work and, for this, we'll comment on the book *A*

máquina de emaranhar paisagens in which the mounting of the images becomes more evident.

Keywords: Herberto Helder, poetry, cinema, image, mounting.

REFERÊNCIAS:

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmara: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. (1985)

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox. Photomaton & Vox*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987 (1979).

_____. “A máquina de emaranhar paisagens”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 217-221.

MARTELO, Rosa Maria. “Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos: relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão”. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14208/2/10poetasfuturos000073915.pdf>>. Acesso em: 10 dez 2010 (2005). p. 49-61.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

VASCONCELOS, Maurício S. “Poesia/Cinema/Cidade”. In: *Caligrama*. Belo Horizonte, vol. 02, 1997. p. 37-49.

¹ O último livro de Herberto Helder intitula-se *A faca não corta o fogo* cuja primeira publicação veio a lume em novembro de 2008 e que em pouquíssimo tempo deu-se por esgotada. No entanto, em janeiro de 2009, a editora Assírio & Alvim lançou nova publicação do poeta agora intitulada *Ofício Cantante – poesia completa* na qual se inclui o livro *A faca não corta o fogo*, com edição acrescida de novos poemas. *Ofício Cantante* é uma espécie de antologia de livros publicados ao longo da carreira do escritor. Anteriormente, *Poesia Toda* (1973, 2vol.) e *Ou o poema contínuo* (2004) constituíam os títulos dessa antologia de livros preparada pelo autor.