

Imagens encarnadas e outros encontros na escrita de Herberto Helder

Incarnate Images and others encounters in Herberto Helder's Writing

Imágenes encarnadas y otros encuentros en la escritura de Herberto Helder

Recebido em 21-07-2022

Modificado em 15-10-2022

Aceito para publicação em 22-11-2022

 <https://doi.org/10.47456/simbitica.v9i3.39810>

214

 **Vera Lucia Pian Ferreira**

Mestre em História Antiga e Medieval pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil. Advogada pela Faculdade Metodista Bennett, Rio de Janeiro. Psicanalista pela Sociedade Psicanalítica Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas da Infância, Brasil. E-mail: verapian57@hotmail.com

Resumo

Uma investigação sobre as imagens na escrita de Herberto Helder. O vermelho. A carne. Uma aproximação com a obra do artista plástico luso-brasileiro Artur Barrio (1979) amplia a percepção desse universo herbertiano. Outras manifestações das imagens surgem nesse trabalho de encontros de arte. Pintura e escrita se aproximam pela perspectiva de olhar da cor vermelha. Van Gogh e Helder são postos lado a lado no enigma do visível. O vermelho também se firma no que é indizível na arte e uma relação do cinema de Tarantino põe em evidência a imagem encarnada do poeta. Um clima onírico ilumina o incompreensível e diabólico em tons de um vermelho mutante.

Palavras-chave: Imagem; Vermelho; Poesia; Arte.



Havia uma árvore sumptuária no meio da cidade
 Na primavera cobria-se de espinhos e dava
 Flores monstruosas cor de púrpura
 (Herberto Helder)

O poeta sonha. Sonhos de menino que transformam os primeiros tempos em marcas que têm som, cheiro e, principalmente, cor. A infância do poeta é vermelha. Cor que se origina da palavra latina *vermiculus*, pequeno verme. Vermes que são donos do resto. Vermelho é cor primária, viva, e que corresponde a uma série de cores semelhantes, evocadas pela luz constituída pelos maiores comprimentos de ondas visíveis pelo olho humano: vermelho, encarnado, escarlata, carmim.... O poeta sonha com sangue e o sonho amedronta o homem porque são sonhos terríveis. Ele é menino enquanto sonha. Terror maior não há do que os sonhos que são imagens gravadas nas retinas de um menino que cresceu:

Uma noite acordei com o som dos meus próprios gritos.
 Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, eles reapareceram depois como calçados e luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo das frutas muito fortes, dos animais esquartejados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas (Helder, 2013:10).

215

O poeta sonha com o que de mais vital emerge de suas lembranças remotas: a imagem bruta e vermelha da vida que pulsa contrariando a morte. Na essência da sua arte mora uma imagem encarnada de crueldade ou, melhor dizendo nas palavras de Artaud:

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (Artaud, 2006:119).

O mal é permanente como negativo que orna todas as cenas harmoniosas. Beleza e placidez negam o vermelho da cena primitiva de um sonho. Sonho? Ou vida que invade o simulacro da morte chamado sono? Cutelos, vísceras que fumegam, mãos e antebraços imersos na massa viva de sangue que habitarão os olhos do menino para sempre. Imagem crua. Imagem poderosa. Assombro que aperta a garganta dos viventes até que o ar falte e a presença da morte seja táctil. Crueldade que sempre coexistiu na vida em forma de tensão e horror.

A vida sentida em turbilhão é o que permite ao poeta o seu gesto de arte. Potência que mora em um sonho antes de ser libertada pelo inesperado da voz. Grito petrificado como o da

Medusa refletida no escudo de Perseu – antessala da presença da morte que veste o sonho como um despertar para o sublime: o sacrifício.

O poeta tem sonhos rubros, assim como será rubra sua escrita.¹ O sonho é um despertar da arte em sua forma onírica, delineando uma outra percepção de consciência porque “é a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém” (Artaud, 2006:119). A carne ritualiza a vida na morte que sempre se avizinha.

De vísceras que fumegam emerge a imagem encarnada que é fertilidade e violência; carne e putrefação. A face do vermelho é ambígua: algo que é ao mesmo tempo coisa e signo. Trânsito que contempla uma experiência de simultaneidade em uma cena do passado, conservando todo o seu dinamismo e vigor ainda no presente. Sonho que promove a convivência das emoções, dos cheiros e das imagens remotas no frescor atual do sonhar.

A cena é um ritual de performances que se repetem ao infinito e que, por isso, consegue irromper no mundo de imagens orgânicas em tempos imprecisos, porém tempos fortes da existência “em torno dos quais desde sempre giram ritos: a sexualidade, a morte e o mundo.” (Perniola, 2000:35). Tempos de perfume embriagador e febril na aparição de um animal esquartejado em sacrifício cruento.

Estranhamento é o nome da cor trazida pelo sangue que transborda dos baldes. O poeta intui que o vermelho possa superar os limites da linguagem. Vermelho é a intenção maior de tocar o indizível. O que resta é um silêncio rubro, moldura de uma cena que se diz energia incandescente e liberta. Pensamento vivo que coloca carne nas palavras e que as despertam pelo som dos próprios gritos: “onde o humano toca o divino, o tempo interrompe-se e deixa de haver sujeito como resultante do discurso, fica uma voz que do grito e das palavras faz música, pura intensidade, sem princípio nem fim” (Lopes, 2003:38).

Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados (Helder, 2013:10).

Mundos que se tocam. Templos misturados, mas em movimento de relação e contato: arcaico e contemporâneo mediados pelo sangue a escorrer por todos os lados. Fim da possibilidade de equilíbrio e sobriedade formal de um *cronos* linear e da harmonia clássica. Um menino espia uma cena: um animal morto ladeado pelo próprio sangue. Vida e morte que se

¹ Maria Estela Guedes dedica um livro à obra de Herberto Helder com o título de *A obra ao rubro*.

A autora, estudiosa dos escritos de Helder, reconhece em sua escrita “núcleos semânticos intensos ligados ao sangue e por isso ao rubro” (Guedes, 2010:66).

enlaçam em ditirâmico delírio. As faces da infância do poeta se tingem de vermelho ao serem cobertas pelo manto de Dionísio.

Festa pagã de fortes tonalidades emotivas. O que resta é uma cena primeva ensaiada ao longo de uma eternidade que repete um sacrifício sobre uma mesa que é altar. Cena inusitada rompendo as barreiras do selvagem e do racional. Cena profana que ritualiza o olhar ao evidenciar o que de irreparável há nessa revelação. Imagem que privilegia a carne no seu visível e irreparável. Encontro abrupto com o irreparável que rompe com os limites entre o sagrado e o profano:

O irreparável é o fato de que as coisas sejam assim como são, deste ou daquele modo, entregues sem remédio à sua maneira de ser. Irreparáveis são os estados de coisas, como quer que eles sejam: tristes ou leves, atrozés ou felizes. Como tu és, como o mundo é – isso é o irreparável.

Revelação não significa revelação da sacralidade do mundo, mas apenas revelação do seu caráter irreparavelmente profano (...)

O mundo – enquanto absolutamente, irreparavelmente profano – é Deus (Agamben, 2017: 83-84).

O esquiteamento de um animal é recordação do poeta e inscrição na memória do mundo. Há, na descrição da cena onírica, forças descontroladas e poderosas que alimentam com sangue as bacantes que eclodem sobreviventes na expressão de arte. Sobrevivem em representações que reconciliam o horror e o sublime como faces significativas da vida em conexão com *páthos*.

Vermelho. Sangue e vísceras que provocam um grito. O som intraduzível das erínias. Rito e mito que se atualizam na repetição em um tempo confuso. A catexia dessa imagem vermelha é que a torna memorável e a sua descrição privilegia o ótico e o tátil. Tal qual a descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada*, toda a narrativa ganha corpo e movimento, cores e luz. Hefesto, o forjador do escudo mitológico, é capaz de criar a magia de uma cena que ultrapassa o metal e ganha vida. A arte rubra do poeta vai caminhar para produzir o mesmo encanto em cenas que são movimentos de escrita em camadas sobrepostas que exigem trabalho de arqueologia dos materiais para a sua plena exposição.

Escrevi a imagem que era cicatriz de outra imagem.
A mão experimental transtornava-se ao serviço
escrito
das vozes. O sangue rodeava o segredo. E na sessão das rosas
dedo a dedo, isto: a fresta da carne,
a morte pela boca.
(Helder, 2016:423).

O sangue rodeia o segredo e a escrita impõe uma incomum apreensão do caráter orgânico e sensorial da experiência de arte. O sangue vermelho instala, abruptamente, um sentir que não se aprisiona no meramente verbal: abre-se a fresta da carne, um forte baque de sensações físicas

que imprimem violência e dinamismo à energia pulsante da escrita e sua herança pelos tempos sem fim: “escrevi a imagem que era cicatriz de outra imagem”. Imagem que é impressão do papel em aceno contínuo a todas as imagens que estão fora dele, mas que iluminam o mundo, emblematicamente, com a materialidade de imagens encarnadas.

Deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso (Helder, 2013:10).

O interior. O invisível é trazido à luz na efervescência de uma cor que fumega. O espaço ótico é ampliado na linguagem descritiva e aprofunda de tal maneira o invisível que ele emerge na potência do visível. As palavras ganham vida e se tornam táteis. O vermelho é a cor da palavra que sai do imobilismo do papel e promove dança, febre, embriaguez. Imagem encarnada que, em sua dúvida e inacabada apresentação, é o ponto de inflexão entre contato e ruptura com o ato da escrita que deseja se mostra como um quadro vivo.

As palavras se avizinham uma das outras honrando os mitos da magia. O poeta faz aflorar o *páthos* de uma experiência marcante e bárbara que desnuda, compulsivamente, a força de tornar o visível sem véus, o interior que é exposto em órgãos, vísceras e sangue com “a eficácia do visível com o seu poder de pesar, sobre os olhos, até sua exorbitação, e sobre o espírito, até sua alienação” (Didi-Huberman, 2012:10).²

O sonho do poeta se funda em plasticidade que remete à instalação de arte. A escrita ocupa uma galeria para ser tocada e vista. O vermelho é o elemento iluminante e detém “a condição de verdadeiramente ser iluminante para alguém, ainda que esse alguém fosse o único a perceber-se disso” (Didi-Huberman, 2015:38).³

O poeta aproxima sua escrita de uma materialidade encarnada, âmago do segredo que é, loucamente, abandonar sua limitação de inscrição estática.

Herberto Helder é poeta que concebe sua arte em tons provocativos e radicais, explorando uma artesanania homérica que permita que a escrita seja uma performance em mutação, começando com a linguagem e migrando, gradativamente, para uma zona de plasticidade: uma escrita háptica. Há uma inegável intenção de que o estranhamento da experiência poética ultrapasse barreiras e se imponha, com violência, pelos tons de uma escatologia peculiar,

² Oswaldo Fontes Filho, em prefácio à edição brasileira da obra *A pintura encarnada* de Georges Didi-Huberman (2012), faz uma excelente análise da capacidade do autor em evidenciar o jogo do visível e invisível, criando um saber de primeiro plano e plano de fundo.

³ *Luz contra luz* é uma pequena e instigante obra de Didi-Huberman. A leitura desse opúsculo aprofunda noções interessantes como: “um objeto bem iluminado a partir do exterior, este dificilmente poderá manifestar os poderes do obscuro e tornar-se ele próprio iluminante. São iluminantes uma imagem, por mais modesta que seja, como a centelha avermelhada de um cigarro na obscuridade de uma cela de prisão” (Didi-Huberman, 2015:40).

bradando o fim do meramente literal e verbal. Carne no poema, sangue nas mãos, deixando rastros nas palavras.

Vermelho é o resto. O resto é a escrita que tem aparição no choque visual. Resto de carnificina, podre e fétido.

Imagens encarnadas que emergem no sonho do poeta são veículos para conexões e cruzamentos com outros textos, outras linguagens. Nessas interseções o vermelho é ícone para encontros inusitados, mas significativos da “obra rubra” de Herberto Helder como, por exemplo, o trabalho instigante do artista luso-brasileiro, Artur Barrio.⁴

Barrio consagrou-se por obras que têm intenção de superar a plasticidade e promover uma leitura de impacto. Seus trabalhos são arte conceitual, criam performances reflexivas. Para os críticos, são obras de assombro e orgânicas; perecíveis e marcantes; vivas e vermelhas. O uso de materiais efêmeros e precários como sangue e carne não tornam seus objetos artísticos passíveis da mera exposição/contemplação permanente em galerias ou museus.

As obras de Barrio se aproximam do texto onírico de Helder pelo vigor do que poderíamos chamar de um encontro vermelho. Uma delas é *Trouxas Ensanguentadas* (1970) – quatorze trouxas de detritos, carnes putrefatas e manchadas de sangue foram deixadas ao longo do rio Arrudas, em Belo Horizonte. A instalação assombrosa foi documentada por fotografias e filmes Super-8. A imagem encarnada das trouxas gera espanto nos transeuntes, tornando possível a vivência de uma poética radical que anuncia a forte relação de arte e vida em materiais efêmeros, perecíveis.

⁴ Vencedor do Prêmio Velasquez de 2011, Artur Barrio nasceu em Portugal, em 1945 e mudou-se para o Brasil aos 11 anos. Suas composições incorporam inúmeros materiais. Carne, sangue e dejetos estão presentes no seu “*fazer arte*”, instigando experiências de espanto e estranhamento. A experiência ganha destaque e primazia em relação aos objetos.



Figura 1 - *Trouxa de Sangue*, de Artur Barrio.

Fonte: *Trouxa de Sangue*. 1969. Artur Barrio. Reprodução Fotográfica: Rubens Chiri. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43358/trouxa-de-sangue> . Acesso em 08 jul. 2020.

Em 1977, Barrio apresenta uma de suas obras mais comentadas: o *Livro de Carne*, um transbordar de vermelho vivo que se deteriora ao longo de breves dias. A carne é matéria de experiência sensorial, algo que se cria para uma apreciação intensa, mas que não pode ser apropriada como permanência porque tende à putrefação, ao desaparecimento, e o resto que fica é o da memória e o seu tempo anacrônico e perturbador.



Figura 2 - *Livro de carne*, de Artur Barrio.

Fonte: *Livro de carne*. 1978, 1979. Artur Barrio. Galeria Millan. Artur Barrio. Obras. Disponível em <https://artbasel.com/catalog/artwork/17572/Artur-Barrio-Livro-de-Carne-Book-of-Meat?lang=fr>. Acesso em 13-07-2022.

Helder e Barrio celebram o gesto forte da arte em uma apreensão simultânea de tempo e espaço. Criam textos onde a leitura é a visão de uma cena em movimento (Helder) e a cena em movimento é leitura (Barrio). Escrita e plasticidade se misturam em um diálogo visual/tátil. Diálogo profícuo que derruba as barreiras clássicas para percepção da arte como as erguidas por Lessing⁵, concebendo à poesia e à escultura apreensões distintas quanto à espacialidade e à temporalidade.

No emaranhar de apreensões, a escrita de Helder e as instalações plásticas de Barrio tomam o vermelho como elo entre palavra e imagem. A técnica da écfrase é manejada na

⁵ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), filósofo e crítico de arte alemã, que na sua obra sobre Laocoonte (1766) tratou das delimitações entre as artes espaciais (pintura e escultura) de apreensão simultânea e as artes temporais (literatura) de apreensões sucessivas.

possibilidade de representações verbais serem também experiências de representações visuais: Helder aplica tal técnica com indiscutível maestria.

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 a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos fatos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor (Helder, 2010:19).

Vermelho, guardião do nó feito enigma: pergunta e resposta em estado latente. Vermelho, cor viva e voraz, obtida do esmagamento de um sem número de pequenos insetos, as cochonilhas⁶, que de seres vivos se transformam em carmim vibrante. Vermelho, cor obtida das vidas que nele moram, e que se altera sensivelmente à presença intensa de luz. Uma palheta de nuances se faz presente na imagem carmesim até aflorar o negro, trazendo um perturbador impacto à imagem, mas que propicia a metamorfose da escrita: uma grafia que é tátil. O tátil que tem cor e que faz do escritor um pintor.

Quebra de instâncias rígidas, o poeta pintor narra a tela que desenha palavras. O nó de sua arte se desata à medida que desafia o plano da grafia e se proponha a abandonar a caneta e manejar pincéis. A leitura torna-se uma exposição pictórica. O nó se alastra e traz o negro que evidenciará contrastes e a comunhão de expressões artísticas diversas – a escrita ganha um valor de trânsito e de vizinhança com possibilidades irrestritas. Como o negro que delineava os desenhos em ocre das cavernas de Chauvet e Lascaux, em tempos remotos, o peixe vermelho é promessa de uma narrativa figural que se movimenta em sua consciente alteração. Vermelho é a cor da nomeação vigorosa da ousadia do poeta, a cor que abriga tantas palavras e sensações. O poeta e muitos pintores usaram o vermelho para acentuar a percepção tátil de sensações em suas obras.

⁶ Michel Pastoureau, na obra *Vermelho: a história de uma cor* (2019), nos diz que as cochonilhas são pequenos insetos que vivem em cactos e que, assim como os kermes, produzem uma tinta quando esmagados. As cochonilhas ofereciam uma tintura vermelha profunda e vibrante que dominou a moda e as artes na Espanha, Portugal e Holanda durante os séculos XVI e XVII. Rembrandt, Vermeer e Velásquez são alguns dos pintores que mais usaram esse pigmento que precisava de cuidados ao ser utilizado por sofrer alterações quando exposto à luz.



Figura 3 - *Le café de nuit*, de Vincent van Gogh.

Fonte: *Le café de nuit*. 1888. Vincent van Gogh. Galeria de Arte da Universidade de Yale. Disponível em <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12507>. Acesso em 08-07-2020.

Em uma das cartas de Van Gogh (1888) para seu irmão Theo o artista faz uma reflexão significativa sobre as cores de sua pintura *O Café à noite na Place Lamartine*:

Busquei expressar com vermelho e verde as terríveis paixões humanas. O salão é vermelho sangue a amarelo pálido, com uma mesa de bilhar verde no centro, e quatro lâmpadas de amarelo limão, com nuances de laranja e verde. É uma batalha e uma antítese dos mais diferentes vermelhos e verdes (Van Gogh, 1997:238).

Helder e Van Gogh se curvam à batalha das mutações. As cores trazem em si seus contrastes e lutas internas. Uma batalha que se anuncia em luz e tons. A inteiração do poeta-pintor se intensifica no objetivo de ter um gesto de expressão para algo que transmuta a cada palavra, a cada pincelada de tinta sobreposta. O peixe vermelho de Helder e o salão vermelho de Van Gogh são peças de arte que sabem que nelas reside o nó de suas desconstituições. A leitura que é um quadro, o quadro que narra a natureza das emoções humanas são gestos de liberdade que vão além das concepções de suas respectivas artesanias. Há contágio permanente, intertextos constantes que não se negam ao diálogo.

O peixe vermelho de Helder é uma imagem carmesim que abdica da fidelidade a uma escrita que mora somente na inscrição gráfica da palavra. Não pode haver fidelidade nessa escrita que conheceu a fuga do papel e é imagem impensada em uma parede. Helder entende que a escrita poética tem como rebeldia própria sua insubordinação à imobilidade do seu traçado. A imagem é uma narrativa fluida que se produz nas dobras do incontrolável pensar.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando 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 (Helder, 2010:19).

Vermelho é a cor da transitoriedade, da impermanência. O nó que se expande em negro é a lição silenciosa dos tons cambiantes da arte. Van Gogh sabe que sua arte luta com a antítese dos mais diferentes vermelhos. Helder não ignora que a única fidelidade possível no mundo onde brota sua obra é a apreensão inexorável dos deslocamentos e metamorfoses.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo (HELDER, 2010:20).

Busquei expressar com vermelho e verde as terríveis paixões humanas. (...). É uma batalha e uma antítese dos mais diferentes vermelhos e verdes (Van Gogh, 1997:238).

Amarelo é o resto do vermelho de Helder, verde é o resto do vermelho de Van Gogh. Resto que resiste na arte para revelar que algo nunca é dominado e é isso que sempre resta.

224

O sonho do menino poeta, o quadro do poeta pintor, são manifestações de imagens que se deslocam na potência da cor vermelha em derivações que dançam ao redor de um mesmo campo de atração em nomeações variadas como carne, sangue, fertilidade, morte, inferno. O vermelho toca a retina e uma imagem encarnada, em movimento, emerge na poesia, e outra derivação da imagem rubra se instala:

A menstruação quando na cidade passava
o ar. As raparigas respirando,
comendo figos – e a menstruação quando na cidade
corria o tempo pelo ar.
Eram cravos na neve. As raparigas
riam, gritavam – e as figueiras soprando de dentro
os figos, com seus pulmões de esponja
branca. E as raparigas
comiam cravos pelo ar.
E elas riam na neve e gritavam: era
o tempo da menstruação.

As maçãs resvalavam na casa.
Alguém falava: neve. A noite vinha
partir a cabeça das estátuas, e as maçãs
resvalavam no telhado – alguém
falava: sangue.

Na casa, elas riam – e a menstruação
corria pelas cavernas brancas das esponjas.

e partiam-se as cabeças das estátuas.
Cravos – era alguém que falava assim.
E as raparigas respirando, comendo
figos na neve.
Alguém falava: maçãs. E era o tempo.

O sangue escorria dos pescoços de granito,
a criança abatia a boca negra
sobre a neve nos figos – e elas gritavam
na sombra da casa.
Alguém falava: sangue, tempo.

As figueiras sopravam no ar que
corria, as máquinas amavam. E um peixe
percorrendo, como uma antiga palavra
sensível, a página desse amor.
E alguém falava: é a neve.
As raparigas riam dentro da menstruação,
comendo neve. As cabeças das
estátuas estavam cheias de cravos,
e as crianças abatiam a boca negra sobre
os gritos. A noite vinha pelo ar,
na sombra resvalavam as maçãs.
E era o tempo.

E elas riam no ar, comendo
a noite,
alimentando-se de figos e de neve.
E alguém falava: crianças.
E a menstruação escorria em silêncio –
na noite, na neve –
espremida das esponjas brancas, lá na noite
das raparigas
que riam na sombra da casa, resvalando,
comendo cravos. E alguém falava:
é um peixe percorrendo a página de um amor.
antigo. E as raparigas
gritavam.

As vacas então espreitando,
e nos focinhos consumia-se o lume em silêncio.
Pelas janelas os violinos
passavam pelo ar. E a menstruação nas raparigas
escorria pela sombra, e elas
gritavam e comiam areia. Alguém falava:
fogo. E as vacas passavam pelos violinos.
E as janelas em silêncio escorriam
o seu fogo. E as admiráveis
raparigas cantavam a sua canção, como
uma palavra antiga escorrendo
numa página pela neve,
coroadas de figos. E no fogo as crianças
eram tocadas pelo tempo da menstruação.

Alimentavam-se apenas de figos e de areia.
E pelo tempo fora,
riam – e a neve cobria a sua página de tempo,
e as vacas resvalavam na sombra.
Em silêncio o seu lume escorria das esponjas.
Partiam-se as cabeças dos violinos.
As raparigas, cantando as suas crianças,
comiam figos.

A noite comia areia.
 E eram cravos nas cavernas brancas.
 Menstruação – falava alguém. O ar passava –
 e pela noite, em silêncio,
 a menstruação escorria
 pela neve.

(Helder, 2006:194-196).

Menstruação, Sangue, Cravos, Maçãs – palavras que cobrem o poema de vermelho. Palavras que não são apenas grafias e, sim, motor de uma visceral coreografia de significados que se movimentam constantemente, tocando e trocando de lugar, formando um caleidoscópio de densas imagens dançantes. Cizânia de arte.

Figos abertos, tal vulvas vermelhas de tecido jovem, iluminam a ontogênese de uma peculiar escrita: a descoberta de que tempo e espaço estão em cadência própria que privilegia camadas de referências e imagens sobrepostas. Escrita que resulta em uma harmonia desarmônica de experiências sensoriais que trazem à tona sensações de andança, mutações, deslocamentos, em síntese, imagens em movimento, como diria Helder: “Qualquer poema é um filme” (Helder, 2017:140).

O poema, com uma estética insólita, exalta uma cena em repetição que cria vida, à semelhança de um projetor, a partir de inúmeros quadros que se sobrepõem diante da persistência dos olhos humanos. A essência do filme está presente no poema quando constrói a ilusão de um movimento contínuo que se repete sem linearidade no tempo, renovando o espaço ocupado pela palavra e quebrando a constância da cena.

Rosa Maria Martelo⁷ nos diz que “a sala de cinema, mergulhada no escuro e atravessada por um feixe de luz, tem suscitado a atenção e o fascínio de muitos poetas, sendo a experiência do expectador tematizada em poemas de grande complexidade” (Martelo, 2012:168).

A escrita poética de Helder segue elementos essenciais da linguagem visual, criando uma síntese plástica que narra uma estória com sonoplastia marcada pelos risos e gritos das raparigas em seu rito de passagem de meninas para o amadurecimento do feminismo em flor: era tempo da menstruação. Imagens cinematográficas voltam a desafiar a imobilidade do papel. Uma especial construção de narrativa e estética encontram um momento de confluência na intensidade da cor vermelha.

Cravos na neve se espalham perfumando o ar da cidade e homenageando Gaia, terra mãe. Todo o poema gira em torno da figueira sagrada. A menstruação, ao mesmo tempo que profana, é sacralizada na pureza da neve imaculada.

⁷ Rosa Maria Martelo na sua obra *O cinema da poesia* (2012) deu uma valiosa contribuição aos estudos de contato intermediários entre cinema e poesia, enfatizando a obra de Herberto Helder como ponto de encontro desse diálogo profícuo nessas duas expressões de arte.

Imagens se sucedem em um poema que dita um tempo distante e toca a ancestralidade de tempos perdidos na memória pagã. Uma carga energética incomensurável emana do poema que eterniza a memória de palavras antigas que, mesmo atualizadas, guardam o significado profundo de sua origem. Resta, assim, o vermelho da fecundidade em contraste com a luz neutra e impassível da neve. A menstruação, em sua violência, irrompe em sacrifício e tingem, com sua cor forte e perturbadora, a neve virginal. Um filme se projeta em poesia que é ritmo a fazer girar o âmago dos tempos: “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos” (Helder, 2017:139).

Ler o poema de Helder é como assistir a cenas montadas para uma exibição. Há um filme que nos faz associar a outras cenas. A poesia se instala no cinema. Diálogos são de imediato contato. O sangue a tingir a neve. Uma tomada clássica de cinema estabelece o contato artístico na ênfase do vermelho e branco. O poema nos leva, a partir da sua catexia volante, ao filme *Kill Bill – Volume 1* (2003), do diretor Quentin Tarantino: em um ato de vingança, uma jovem com vestes brancas e espada samurai (conhecida como A Noiva) luta com outra jovem, mestre em lutas marciais. Uma bela tomada aérea projeta a luta que se dá em um campo de neve imaculada. A violência dos golpes faz saltar o sangue vívido que mancha de vermelho a neve e as vestes das lutadoras. É a aparição do feminino na sua força de reação e poder, porém sem perder a ambiguidade da fragilidade e pureza. Imagens icônicas. Imagens ancestrais. Poesia e cinema se encontram no chamado de uma imagem do vermelho sobre a neve.



Figura 4 - Kill Bill - Volume I.

Fonte: Disponível em <https://www.planocritico.com/critica-kill-bill-volume-1/>. Acesso em 22-02-2021.

Duas expressões artísticas se completam em linguagens que contam seus mistérios na possibilidade de uma montagem que privilegia contrastes com o tom vermelho. Nas palavras de Helder:

O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas
O filme projecta-se em nós, os projectores (Helder, 2017:141).

Imagens encarnadas. O que resta é a cor que transborda e que supera a palavra porque sangue é vida. Antagonista da negra morte que no vermelho também habita, o sangue energiza a escrita com uma força capaz de romper com os limites do traçado no papel.

O famoso grupo escultórico Laocoonte, da antiguidade clássica, é prova do desafio do trabalho artístico em superar seus materiais: no frio mármore dar vida às expressões de dor e agonia ao sacerdote troiano Laocoonte e aos seus dois filhos, devorados por serpentes marinhas. Os veios do mármore parecem latejar e vão além de sua imobilidade para dar voz aos gritos de desespero desses personagens. Lessing, na sua obra de crítica de arte *Laocoonte* (1766), faz uma observação significativa sobre a crueza e a intensidade dessas expressões de dor:

Era uma construção que suscitava compaixão porque mostrava ao mesmo tempo beleza e dor; agora é uma construção feia, repugnante, da qual desviamos de bom grado a nossa face, porque a visão da dor excita desprazer; sem que a beleza do objeto que sofre possa transformar esse desprazer no sentimento doce da compaixão (Lessing, 1998:92).



Figura 5 - Escultura Laocoonte.

Fonte: Disponível em <https://encurtador.com.br/qJSX7>. Acesso em 22-07-2022.

A possibilidade de intensificar uma imagem que supere os limites dos materiais da escrita é algo que está presente na obra de Helder. O sangue que escorre de seu poema é capaz de trazer vida que pulsa e que delinea a realidade mais intensa possível – a arte que explode no vigor do vermelho sanguíneo é a que percorre dor e sofrimento e, pela morte, reafirma a vida:

Porque abalando as águas côncavas o acordou a lua e empurrou para fora,
e ele estava amarrado pelo meio movendo os membros nos abismos do mundo,
o espaço pulmonar do sangue,
o espaço do sangue na cabeça,
e depois disseram: está vivo!

(Helder, 2016:474).

A escrita rubra de Helder afirma-se em uma tendência do gesto artístico, desde o romantismo, de não hesitar em realizar a apresentação do real em sua violência, em seu crime, em sua contundente aparição do humano, que é também interior aos órgãos, excrementos, fluídos viscosos, sangue. Uma antiestética que se funda no abjeto e que faz da sua renúncia à beleza clássica um reflexo da contemporaneidade.

(...) e ele disse: não deixes fechar-se a ferida
 - beleza? Nada
 que num dia abrupto seja mamífero, magnífico,
 deixa apenas correr o sangue, à frente ou
 atrás da camisa
 ou na zona animal da cabeça ou na uretra em vez de esperma
 ou
 na boca com o frescor do idioma,
 enquanto a parte mais escura do mundo aumenta
 em cada reduto,
 e corra pelos rasgões mostrando o mais oculto,
 disse,
 fechar-se a ferida e refluir, através de tantos
 trabalhos de tubos:
 o sangue apanha-te das unhas ao frio do cabelo,
 é onde é
 a agonia, não há camélias, ameixas,
 a maravilha, só
 o corpo que é a sua própria ferida,
 sangra, disse ele: que sangra muito.

(Helder, 2016:531, 532).

Onde há agonia não há camélias: só um corpo que se define por uma grande ferida de si próprio que sangra muito... Sangra e não esconde o vermelho do resto.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2017), *A comunidade que vem*. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- ARTAUD, Antonin (2006), *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Luz contra luz*. Lisboa, Ymago.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012), *A pintura encarnada*. São Paulo, Escuta.
- HELDER, Herberto (2006), *Ou o poema contínuo*. São Paulo, A Girafa.
- HELDER, Herberto (2010), *Os passos em volta*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial.
- HELDER, Herberto (2017), *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro, Tinta da China.
- HELDER, Herberto (2016), *Poemas completos*. Rio de Janeiro, Tinta da China.
- HELDER, Herberto (2013), *Servidões*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1998), *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo, Iluminuras.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003), *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa, Edições Vendaval.
- MARTELO, Rosa Maria (2012), *O cinema da poesia*. Lisboa, Sistema Solar.
- PERNIOLA, Mario (2000), *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo, Studio Nobel.
- VAN GOGH, Vincent (1997), *Cartas a Theo*. Porto Alegre, L & PM Editores.

Abstract

An investigation into the images on the Herberto Helder's writing. The color red. Flesh. Approaching the work of the Portuguese-Brazilian artist Artur Barrio (1979) broadens the perception of this herbertian universe. Other manifestations of the images appear in this work of art encounters. Painting and writing approach each other through the perspective of the red color. Van Gogh and Helder are put side by side in the enigma of the visible. The color red also signifies that which is unspeakable in art and a relation of Tarantino's cinema highlights the incarnate image of the poet. A dreamlike mood illuminates the incomprehensible and diabolical in shades of a mutant red.

Keyword: Image; Red; Poetry; Art.

Resumen

Una investigación sobre las imágenes en la escritura de Herberto Helder. El rojo. La carne. Una aproximación con la obra del artista plástico luso-brasileño Artur Barrio (1979) amplía la percepción de este universo Herberto. Otras manifestaciones de las imágenes surgen en esta obra de encuentros de arte. La pintura y la escritura se unen por la perspectiva de la mirada del color rojo. Van Gogh y Helder se sitúan uno al lado del otro en el enigma de lo visible. El rojo también se establece en lo indecible en el arte y una relación del cine de Tarantino destaca la imagen encarnada del poeta. Un clima onírico ilumina lo incomprensible y diabólico en tonos de un rojo mutante.

Palabras clave: Imagen; Rojo; Poesía; Arte.
