



LITERATURA E CINEMA EM HERBERTO HELDER E RUY DUARTE DE CARVALHO

Julia Almeida Alquéres¹


Resumo: A partir de textos presentes nos livros *Photomaton & Vox* e *Hábito da terra*, de Herberto Helder e Ruy Duarte de Carvalho, respectivamente, analisamos textos metapoéticos, que refletem sobre imagens ao mesmo tempo em que as criam, em uma literatura que se quer cinematográfica. A proliferação de imagens se dá de forma diferente nos dois livros, é mais agressiva em Helder e mais delicada em Carvalho.

Palavras-chave: Herberto Helder; Ruy Duarte de Carvalho; textos poéticos; imagem; cinema

(é uma dedicatória)

Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão
a mão transparente, e atrás,
nas embocaduras da noite,
o mundo completo treme como uma árvore
luzindo
com a respiração. E ofereces,
das unhas à garganta
talhada, a deslumbrante queimadura do sono.
– Em teu próprio torvelinho se afundam
as coisas. Porque és um vergão raiando entre
esses braços
que irrompem da minha morte se durmo, da loucura
se a veia
violenta que me atravessa a cabeça se torna
ígneia como
um rio abrupto num mapa. Quando as salas
negras fotográficas
imprimem a sensível trama das estações
com as paisagens por cima. E
jorras
desde as costas dos espelhos, seu coração
arrancado pelos dedos todos de que se escreve
o movimento inteiro.
Nunca digas o meu nome se esse nome
não for o do medo. Ou se rapidamente o lume se não repartir
nas formas
lavradas como chamas à tua volta. Os animais
que essa labareda ilumina
na boca. Desde a obscuridade
de tudo que tudo
é inocente. Nunca se pode ver a noite toda de súbito.
E da frente aos quadris em tuas linhas, és
cega, fechada.
A minha força é a desordem. Reluzes
na têmpera enxuta – queima-te.

¹ Graduada em Jornalismo (Cáspér Líbero), mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada




O ouro desloca a tua cara. Um nervo
atravessa as frementes, delicadas massas
das imagens:
como uma ferida límpida desde a nascença pela carne
fora. És alta em mim por essa
cicatriz que se abre ao dormir e quando
se acorda fica aberta.

– Esta

espécie de crime que é escrever uma frase que seja
uma pessoa magnificada.
Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago
estancado
nos espelhos. E às vezes é uma raiz engolfada, e quando toca
a fundura das paisagens, as constelações mudam
no chão. A truculência
que se traça como uma frase na pessoa, uma queimadura
branca. Porque ela mostra as devastações
magnéticas
da matéria. Na frase vejo os fulcros da pessoa.
Por furos acerbos as estações que se escoam
e a inquebrantável
paisagem que as persegue por dentro. A frase
que é uma pálpebra
viva
como roupa fechada sobre a radiação das veias.
Que é uma cara, uma cratera.
Ou o hausto animal das unhas à testa
onde
fulguram os cornos em coroa.
E esta massa ofegante é queimada por um
suspiro, um alimento brutal.
O teu rosto cerca-me, a minha
morte cerca o teu rosto como uma clareira
pulsando
na luz cortada. A pessoa
que é uma frase: astro
rude cruamente encordado entre as omoplatas.
Como se um nervo cosesse todas as partes pungentes e selvagens
da carne. Como
se a tua frase fosse um buraco brilhando até aos pulmões,
com o sangue e a língua
na minha garganta. A beleza que te trabalha
deixa-te
árdua e intacta
no mundo, entre esse sangue estrangulado na minha memória².
(HELDER, 2013, p. 7)

² Ao longo do texto, trechos deste poema são citados em itálico.




Um mar de imagens, que ondulam e chocam-se com o ato de escrever, com o escritor, com a linguagem, com o leitor, com a vida, com os corpos, com o mundo. A embocadura da noite parece estar pronta para comer. Se vai ingerir o mundo, que *treme completo como árvore/ luzindo/ com a respiração*, ou se este mundo na verdade compõe a embocadura, não se sabe. Seja como for, o que uma segunda pessoa oferece – “tu” – não é nada menos luminoso. Quem seria ela? A linguagem? O(a) leitor(a)? Não precisamos limitar as sensações do texto.

Aliás, é melhor usar apenas a palavra texto, no máximo textos poéticos, e não dividi-los em categorias – prosa e poesia –, porque para Herberto Helder a prosa não existe “a menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender” (HELDER, 1990, p. 30). O livro *Photomaton & Vox* – publicado pela primeira vez em 1979 –, que abre com o texto acima, parece nos fazer perceber justamente isso: há tudo a aprender. Trata-se de um conjunto de textos híbridos, que passam pelo poema, ensaio e fragmento narrativo, refletindo sobre o ato da escrita constantemente e, muitas vezes, evocando o cinema para isso. A reflexão sobre imagens é acompanhada pela criação de imagens em pelo menos seis textos, que estão dispostos em versos no livro.

Nestes seis textos, a presença de elementos do que chamamos – nós, ocidentais – de natureza é forte. Parece não haver muita separação entre cultura e natureza, Helder atropela mais esta barreira criada por nós, ocidentais, que categorizarmos tudo na tentativa de objetivar para entender as coisas. No texto acima, a segunda pessoa avança rapidamente em espiral absorvendo tudo, ela é um vergão que raia entre os braços que, alargados no início do poema, fazem o corpo virar estrela. Braços estes que irrompem violentamente do corpo do escritor, que parece abocanhar, juntamente com esta segunda pessoa, o que a boca da noite estava prestes a.

Para que possa ser possível escrever o movimento da massa de imagens que é o mundo, o escritor arranca o coração do “tu” que, por sua vez, não pode dizer o nome de quem escreve. O nome do escritor deve ficar em chamas, lançando luz na boca dos animais, para que se possa ver a boca, a entrada da selvageria. E, mais uma vez, aberturas.

Tudo começa com a boca da noite, passa pela boca dos animais e chega no buraco que brilha até os pulmões, que é a própria frase. É como se para escrever fosse preciso




perceber que está tudo vivo, tudo com boca. Fica complicado, neste sentido, estabelecer categorias de sujeito e objeto. Nesta escrita, é necessário comer mas também ser comido – o escritor come, mas também é comido –, e o leitor também vive essa experiência quando lê.

Helder escreve, nesse texto de abertura, que a força do escritor é a desordem; desordena, inclusive, a segunda pessoa, que reluz na dureza e na secura do metal, e deve se queimar. Enquanto queima, o metal – ouro – *desloca a tua cara*. O que Helder faz com a segunda pessoa é o que o leitor sofre quando lê o texto: desfiguração. As massas das imagens sofrem a ação do escritor, um nervo as atravessa. Escrever é expor este nervo, que é uma espécie de ferida, esgarçamento do corpo do escritor, uma abertura sangrenta. É um ato criminoso, nos diz Herberto Helder, porque da ferida vem a frase, que é *uma pessoa magnificada*. Ele se mata e renasce no poema. Luis Maffei fala de uma alquimia poética presente nos textos de Helder, de onde nasce um homem novo, a pessoa magnificada é “uma pessoa que ‘sobrevive à experiência do raio’” (MAFFEI, 2016, p. 106) .

A frase tem alma e luz. É *um relâmpago/ estancado/ nos espelhos*. Por meio de uma simbiose caótica, organiza-se o fluxo de imagens de Helder. São textos que transfiguram as memórias, a biografia deste homem, que nasceu no Funchal, na Ilha de Madeira, em 1930, fez Direito e Letras em Coimbra, mas não terminou nenhum dos cursos. Viajou bastante, principalmente pela Europa, e exerceu profissões muito variadas, como cortador de legumes em casa de sopa, ajudante em uma cervejaria e jornalista. Começou a escrever e publicar nos anos 50 e sempre foi avesso à cena pública, preferindo o isolamento. Mas façamos destas informações apenas um “secreto convite”, pois como diz Helder:

“A história, a cultura, a experiência, a biografia fornecem graus menores de sentido, desordens pequenas de símbolos, um secreto convite sob o desalinhamento para a completa representação expressiva das coisas, uma metáfora da totalidade e unidade formais do mundo. A realidade é um repto. A poesia é um raptio. De uma para outra queimam-se os dedos, e como é de fogo que aqui se trata, tudo se ilumina”. (HELDER, 2013, p. 20)

Pensar a realidade como um repto, transfigurá-la criando textos que refletem sobre o ato da escrita ao mesmo tempo em que criam um fluxo de imagens vivas – espécie de



cinema – é algo marcante também em Ruy Duarte de Carvalho. Nascido em Santarém, Portugal, passou a infância em Moçâmedes, hoje Namibe, depois voltou para Santarém, onde atuou nos ramos da cafeicultura e da pecuária. Mais tarde, estudou Cinema em Londres e foi trabalhar como realizador na Televisão Popular de Angola. Esta pequena biografia importa porque as áreas em que atuou tiveram grande influência umas sobre as outras. Segundo Ruy Duarte de Carvalho (2008), foi a poesia que o fez passar pelo cinema, que por sua vez o levou à Antropologia, num percurso que estendeu a sua relação com Angola.

Seu livro *Hábito da terra*, publicado pela primeira vez em 1988, reúne textos em prosa e verso que, escritos a partir do contato do escritor com povos pastoris Nyaneka³ e Kwanyama⁴, do sul de Angola, muitas vezes partem de provérbios e citações destes grupos. Alguns textos também dialogam com desenhos presentes em um livro publicado em 1979, *Sinais Misteriosos... Já se vê...*, que traz um conjunto de imagens e textos criados a partir do contato com escritor com os Mumuila⁵. Em *Hábito da terra*, há duas referências a uma imagem presente neste livro anterior, que mostra o perfil de um rosto feminino de olhos fechados ou semicerrados, com sinais pelo rosto, e a seguinte legenda: “só posso acrescentar-lhe a cabeleira” (CARVALHO, 2005, p. 138). Reproduzo o segundo texto, que não só faz referência à imagem como também parte de uma citação nyaneka para ser elaborado.

Tyivida p’okuvinda
Watankhama epenge

Trabalha a cabeleira
e assim fica descomposta


NYANEKA

e as polpas dos dedos são pupilas tácteis que afloram o corpo para beber-lhe o cheiro nas dobras fundas que o suor rescende. O gesto envolve as epidermes nuas, ciosas do unto, do grito do brilho, do golpe do riso, da asa do tacto, da aragem do olhar. O corpo assenta numa entrega altiva e os cílios descem para inverter costumes, colada a frente às regiões secretas, o abandono entre o terreno e a carne. E se os cabelos são da pele o oposto, e a tornam grata ao tacto, se a precedem, a pele é uma lagoa de águas mornas que valoriza a agreste

³ Os Nyanekas são compostos por vários subgrupos. Aqui, trata-se especificamente do grupo étnico Muila, que vive em Jau, cidade da província de Huíla, que faz fronteira com a Namíbia.

⁴ Kwanyama é um dos grupos do povo Ovambo. No sul da Angola, vivem na província de Cumeme, que faz fronteira com a Namíbia.

⁵ Mumuila é o modo de designar pessoas do grupo étnico Muila.



margem crespa. Duas mulheres confluem uma noutra, prolongam a tarefa enquanto podem, sagram na carne, ousadamente e acesas, a vastidão da natureza alerta, a glória dada às epidermes nuas, apenas porque o são, nuas e vivas, anteriores à lei do seu sinal. Surge a palavra, então, que é lisa e em carne viva, acidulada, desdobrada em lábios, vermelhidão de ardor e de apetites, intumescência glandular e amarga. E os dedos são pupilas de alegria À REVELIA DA INTENÇÃO DO OFÍCIO⁶. (CARVALHO, 2005, p. 245)


Carvalho começa problematizando o olhar: as pupilas estão nas polpas dos dedos, são táteis e, com elas, o escritor controla a quantidade de luz (como é próprio deste orifício), dando vida ao corpo da mulher, bebendo-lhe o cheiro. O olhar, que aqui está nos dedos, solta um vento leve, desejado pela imagem, que parece querer ser escrita, pois está **ciosa**, entre outras coisas, **da asa do tacto, da aragem do olhar**. A confusão dos sentidos estende-se para as próprias imagens criadas: **os cílios descem para inverter costumes**, por exemplo.

A pele, **lagoa de águas mornas**, valoriza os cabelos, que são o seu oposto e não parecem tão gratos ao tato. A palavra cabeleira pode ser lida também como “nebulosidade que circunda o núcleo dos cometas”⁷. Por isso, é intocável. Imersos nesta nebulosidade, estão a mulher e o escritor. Ao buscar tateá-la, abre as pupilas dos dedos, criando uma outra mulher, e o que se dá no texto é uma espécie de união nebulosa de duas mulheres: a que estava lá e a que o escritor remodelou – em um processo em que há sangue e luz para se chegar à palavra, ao texto, esta **carne viva**. Aqui, como em Helder, temos uma simbiose entre o homem e os elementos da natureza, e a escrita parece uma necessidade frente a uma realidade provocativa, que pulsa.

Por meio de imagens que “mais contraem do que relaxam” (CHAVES, 1995, p. 199), Ruy Duarte de Carvalho tateia a luz em meio à nebulosidade. Se para ele dedos são pupilas, para Helder a frase é uma pálpebra viva. Dentro dela há uma abertura, para a qual podemos olhar, e que também nos olha. O ato de escrever e a própria escrita trazem imagens sangrentas em ambos os escritores. Mas, em Carvalho, tudo conflui para, de algum modo, estancar o sangue; o fluxo de imagens tende a ser conciso e delicado, ainda que nebuloso. Já em Helder, nada estanca e o ritmo pende ao desespero.

⁶ Ao longo do texto, há trechos citados em negrito.

⁷ Termo consultado no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Link para acesso: <https://www.priberam.pt/dlpo/cabeleira>.




É que ele estraçalha até a carne viva: *Como se um nervo cosesse todas as partes pungentes e selvagens da carne.*

Guardadas as diferenças, o fluxo de imagens criado por ambos os escritores se aproxima do regime de imagens descrito por Deleuze (2013) para caracterizar o cinema moderno. O filósofo distingue a imagem-movimento, associada ao cinema clássico, da imagem-tempo, associada ao cinema moderno. No cinema que nasce na modernidade, a “imagem-ação” passa a dar lugar à “imagem mental”, em que a percepção não mais se prolonga em ação, como no sistema imagético anterior, mas em pensamento. Desmorona a crença de que uma ação global abre espaço para uma ação que é capaz de modificá-la; percebe-se os clichês e as ilusões que envolvem a imagem-movimento. Os clichês, para Deleuze, encobriam algo na imagem. O novo regime, por sua vez, busca uma relação mais direta com o real, descobre o poder da imagem ótico-sonora pura de relevar o que não se vê, e assim o cinema de ação é substituído por um cinema de vidência.

Trata-se, em literatura, de transformar dedos em pupilas, frases em pálpebras. Trata-se de não confiar neste sistema sensório-motor, na capacidade do homem de iluminar o mundo com a razão. Mas não se trata de afirmar uma impossibilidade de se chegar a verdades. Helder reflete sobre isso ao dizer que não é “vítima da ilusão do conhecimento. Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória” (HELDER, 2013, p. 12). Neste jogo de espelhos, o que vemos em cena é o extermínio, uma “carnificina metafisicamente irrisória”, a rápida e violenta – sem valor místico ou transcendental – destruição do que um dia se chamou de realidade.

A câmera de filmar, com a qual Herberto Helder capta o mundo, não é como um espelho, e sim um jogo de espelhos, que faz uso, inclusive, das costas do objeto: *E/ jorras/ desde as costas dos espelhos, seu coração/ arrancado pelos dedos todos de que se escreve/ o movimento inteiro.* O coração da segunda pessoa jorra não na frente, mas atrás dos espelhos, e é arrancado de lá pelo escritor que vai fazer esta vida se transfigurar em um jogo de espelhos para escrever *o movimento inteiro.*

“Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos” (HELDER, 2013, p. 140). Em *Sinais misteriosos... Já se vê...*, Ruy Duarte de Carvalho faz uso da frase de Herberto Helder como epígrafe de seu livro. Ele tentou, de algum



modo, fazer desta máxima também a sua. No texto que abre o livro, Carvalho expõe em quatro enunciações as relações entre imagem, espelho, lente e cinema. Na segunda, lemos:


– Um espelho é um portal de trans(fe/pa)rências, as coisas invertidas,/entre si, embora rigorosa a posição que ocupam, são outro/ clima, já./ um degrau de invenção, que outros espelhos haveria ainda?/ usamos/lentes, sempre, para aferir sinais, mas não será do espelho que/ o segredo vem?⁸ (CARVALHO, 2005, p. 133)

O espelho não mostra apenas uma cópia invertida, mas traz uma imagem que tem **um degrau de invenção**; refletidas, as imagens **são outro/ clima, já**. Haveria, neste outro clima, o segredo das coisas, seus sinais misteriosos? Para Ruy, sim. E a câmera que Carvalho usa para captar a realidade pode ser comparada a este espelho, que mostra uma cópia estranha da realidade, trabalhando com profundidade de campo, sem usar lentes para aproximar.

Ao problematizarem o ato da escrita no próprio texto poético ao mesmo tempo em que tentam criar um fluxo de imagens que se querem cinematográficas, Ruy Duarte de Carvalho e Herberto Helder operam suas câmeras de formas distintas. A de Carvalho parece entrar de forma mais cuidadosa no mundo. Devagar, observando quase sempre sem zoom, capturando os sinais misteriosos sem violá-los. De maneira oposta, para a câmera de Herberto Helder, é necessário invadir e violar o mundo, os sinais, e também a própria câmera, que é agressiva, não à toa parece estar sempre se desfazendo, se quebrando dentro do mundo.

Segundo Rosa Maria Martelo (2011), em Herberto Helder literatura e cinema se aproximam justamente na “tensão ardente” no tratamento das imagens. Tanto na imagem fílmica quanto na imagem poética há uma relação ambivalente entre presentificação e ausência, uma tensão entre real e imaginário. Martelo conta que Herberto Helder fala da experiência de transe e arrebatamento que temos dentro de uma sala de cinema, onde a imagem ganha uma dimensão epifânica. O cinema como uma experiência que ultrapassa a visão, se aproximando do visionarismo. Seria o poeta um vidente – aquele que precipita visões? São rastros de Rimbaud, chamado de “discípulo ancestral de Godard” (HELDER, 2013, p. 140) por Helder, herdeiro deste poeta cinematográfico que foi Rimbaud. É a poesia dando aos olhos, como escreve Sousa

⁸ Ao longo do texto, há trechos citados em negrito.



Dias, “a hipótese de vislumbrarem, entre os caminhos visíveis, um outro caminho quase invisível *que já ninguém percorre/ a não ser o crepúsculo*” (DIAS, 2013, p. 29).

Para Deleuze, a imagem-tempo passa a ser imagem-cristal, esta tem duas faces, uma atual e outra virtual, que é uma espécie de duplo ou reflexo, “um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual” (MACHADO, 2009, p. 276). Existe uma relação contínua entre passado e presente nestas imagens.

Em Helder e Carvalho a relação entre não moderno e moderno está sempre presente nos textos, no segundo de uma maneira mais explícita, já que parte de povos do sul de Angola para escrever. Mas é possível ver em ambos uma crítica à ontologia fundada pela modernidade no Ocidente, captada por procedimentos de escrita que são modernos e estão calcados na montagem, influência direta do cinema. Helder diz que falta à modernidade um espírito enfático: “Se se pedir à cultura moderna para considerar o espírito enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas, toda a modernidade desaba” (HELDER, 1990, p. 30). Em seus textos, os dois escritores parecem ir em busca de outras formas, de outras ontologias, por meio de uma poética completamente corporal.

A poética cinematográfica e corporal de Herberto Helder, em particular, parece desejar entrar nos movimentos dos corpos, do mundo, e não apenas filmá-lo. Talvez o fluxo de imagens criado nos textos deste poeta façam parte não do segundo regime de imagens descrito por Deleuze, mas de um outro, inominável, que nos faz repensar o espelho, a câmera com a qual os artistas captam a realidade. Repensar também o conceito de realidade, o conceito de crítica literária.

Acredito – ao menos por enquanto – que não se trata de deixar de interpretar, mas de tentar se aproximar da literatura de uma maneira diferente. Ir em busca de uma crítica que seja capaz de abrir mais – que não tape buracos, mas que crie aberturas, fulcros, crateras. Que pense o texto como pessoa, e não objeto, por meio, quem sabe, de uma antropologia especulativa que possa demandar ao pensamento sobre literatura um “esforço de espelhar esse espelhamento e especular novas metafísicas na literatura”¹⁰.

⁹ BASHÔ, Matsuo. *O gosto solitário do orvalho*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 44.

¹⁰ Trecho retirado do resumo do simpósio Física e metafísica das artes verbais e gestuais: pesquisas para uma redefinição do literário, do XV Congresso Internacional da ABRALIC.



Referências bibliográficas

BASHÔ, Matsuo. *O gosto solitário do orvalho*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DIAS, Sousa. *O que é poesia?*. Lisboa: Documenta, 2013.

CARVALHO, Ruy Duarte de. “Hábito da terra”, in: *Lavra – Poesia reunida 1970/2000*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

_____. “Sinais misteriosos...Já se vê...”, in *Lavra – Poesia reunida 1970/2000*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

_____. “Travessias da oralidade, veredas da modernidade”, in *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

CHAVES, Rita. “Ruy Duarte de Carvalho: A educação pela terra”, in: *Repensando a africanidade*. Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Niterói: EDUFF, 1995, p. 197-204.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

Física e metafísica das artes verbais e gestuais: pesquisas para uma redefinição do literário. XV Congresso Internacional da ABRALIC, Textualidades contemporâneas. Caderno de Programação, Rio de Janeiro.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. As turvações da inocência. Público, Porto, 4 dez. 1990. Especial/livros, p. 29-32.

MACHADO, Roberto. “A imagem-tempo”, in *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2011.