



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 32 – julho de 2024**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p118-133>

**A beleza é cega e afastada: Herberto Helder e a fotografia**

**Beauty is blind and distant: Herberto Helder and photography**

*Erick Gontijo Costa\**

### **RESUMO**

A fotografia, como metáfora da construção de imagens, constitui um dos nós estruturantes do campo do visível e de sua opacidade na poesia de Herberto Helder. A partir de seus livros *Retrato em movimento* (1967), *Kodak* (1968) e do poema “Retratíssimo ou narração / de um homem depois de maio” (1962), será investigada a articulação entre fotografia e poesia em Herberto Helder, explicitando-se o enlaçamento entre imagens fixas e palavras móveis. A fotografia será pensada como metáfora produtora do poema, dando a ver o que se dissipa em imagem. Teorias da fotografia e da imagem, de Derrida, Barthes e Blanchot, serão aproximadas aos poemas de Helder, a fim de verificar a reformulação do pensamento da imagem fotográfica em poesia. Por fim, serão delimitadas as categorias de visibilidade e opacidade, por meio das quais se estrutura um jogo entre presença e ausência, fazendo lembrar que “A beleza é cega e afastada” (Helder, 1973).

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia; Retrato; Imagem; Movimento; Metáfora

### **ABSTRACT**

Photography, as a metaphor for the construction of images, constitutes one of the structuring nodes of the visible field and its opacity in Herberto Helder's poetry. Based on his books *Retrato em Movimento*, *Kodak*, and the poem “Retratíssimo ou narração / de um homem depois de maio”, an articulation between photography and poetry in Herberto Helder will be examined, so as to explain the link between fixed images and moving words. Photograph will be thought of as a metaphor that produces the poem, showing what dissipates into image. Theories of photography and image by Derrida, Barthes and Blanchot will be approximated to Helder's poems, in order to establish the reformulation of the thought of photographic image in poetry. Finally, the categories of visibility and opacity will be delimited, through which a game between presence and absence is structured, reminding us that “A beleza é cega e afastada”. (Helder, 1973, p.166).

**KEY WORDS:** Poetry; Portrait; Image; Movement; Metaphor

---

\*Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, Departamento de Linguagem e suas Tecnologias; Faculdade de Letras; Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem; Minas Gerais – BH – Brasil – erickgcosta@cefetmg.br

## 1 Imagem suspensa

Os procedimentos verbais de produção de imagens, nos poemas de Herberto Helder, permitem uma aproximação entre o gesto de construção do poema e a captura imagética da fotografia. Elementos da fotografia na composição da imagem poética podem ser identificados em quase todos os livros do poeta português, a exemplo do seguinte poema, de um de seus últimos livros publicados em vida, *Servidões*:

até cada objeto se encher de luz e ser apanhado  
 por todos os lados hábeis, e ser ímpar,  
 ser escolhido,  
 e lampejando do ar à volta  
 na ordem do mundo aquela fracção real dos dedos juntos  
 como para escrever cada palavra:  
 pegar ao alto numa coisa em estado de milagre: seja:  
 um copo de água,  
 tudo pronto para que a luz estremeça:  
 o terror da beleza, isso, o terror da beleza delicadíssima  
 tão súbito e implacável na vida administrativa  
 (Helder, 2013b, p. 45).

Chama a atenção a maneira abrupta como esse poema começa: no meio de uma frase aparentemente já iniciada antes do verso, como se tratasse de uma peça de linguagem capturada do mundo. A irrupção do poema parece interromper o fluxo da temporalidade mundana e suspendê-la como um objeto no cume da iluminação, para, então, produzir a temporalidade rítmica de um mundo poeticamente reconfigurado. O poema, como imagem, é análogo a uma fotografia, em que se suspende um instante.

No campo do visível, a palavra produz uma percepção cristalizada como potência luminosa, sem que o movimento se exclua de seu horizonte. Na fracção real dos dedos reunidos, fundem-se um objeto cheio de luz, o olhar de um sujeito e as palavras, como se o poema fosse um modo de escrita luminosa das imagens. Ofício de que derivam, na linguagem, o estremeamento do visível e certa opacidade de sentido, onde a beleza desponta “em estado de milagre”.

No poema em questão, a imagem do copo se acende e não se sabe ao certo o que isso significa – acender-se – salvo ser isso o que faz o poema. A luz – o fogo mediado pelo estremeamento da imagem escrita – faz-se imagem acesa do mundo em poema. Mas supor sentidos precisos para a “fracção real” iluminada seria fazer o fogo do poema esfriar, recuar às cinzas do sentido. Seria retirar ao poema sua potência imediata e ardente. A imagem do poema, sendo uma evidência do visível, porta a iminência de

sentido, que não se formula integralmente. Esse poema, como veremos a seguir, encena o procedimento fotográfico de composição de imagens na obra de Herberto Helder, ainda que não nomeie a técnica que nele atua.

## 2 Tempo suspenso

A fotografia, como metáfora da produção de imagens, constitui um dos nós estruturantes do campo do visível e de sua opacidade na poesia de Herberto Helder. Os livros *Retrato em movimento*<sup>1</sup> (1967) e *Kodak* (1968) são lugares privilegiados de articulação entre fotografia e poesia, embora não falte em outras obras do autor a presença do princípio fotográfico, a exemplo do poema “Retratíssimo ou narração / de um homem depois de maio”, presente em *Lugar* (1973).

Na recente reunião dos textos publicados pelo poeta português em jornais, entre 1971 e 1972, intitulada *em minúsculas*, encontra-se, a pretexto de divulgação de uma exposição de fotografias de Eduardo Guimarães, uma abreviação do pensamento de Helder a respeito da fotografia:

O VERDADEIRO MISTÉRIO DO MUNDO É O VISÍVEL, NÃO O INVISÍVEL

Oscar Wilde

De fotografia nada sei, a não ser a inquietante proposta dessa coisa mítica: parar o tempo num pequeno espaço e garantir-lhe uma ambição de eternidade. Mas quem pode garantir não ser ficção o cinetismo da realidade? É dentro de nós que as imagens correm. Mas o caçador chega ao mundo de fora e diz: Pára! – e tudo pára. Temos um momento visual escolhido pela atenção comovida, o espaço cuidadoso; o alarme fascinado. Na película impressionada fica a conjunção do sujeito com o objecto, síntese de um lapso da ‘história’, acabado de nascer e já votado às várias mortes das coisas todas (Helder, 2018, p. 104).

Os textos de *em minúsculas*, apesar da aparência jornalística, apresentam-se quase sempre segundo a perspectiva da obra poética helderiana. Por exemplo, o efeito da técnica fotográfica sobre o tempo, o sujeito e o objeto, identificados pelo poeta nas imagens de

<sup>1</sup> Apesar de *Retrato em movimento* e *Kodak* serem excluídos das obras reunidas pelo autor em anos seguintes, explicitam-se, nesses livros, em linguagem experimental, as relações entre poesia e fotografia, que se desdobram, em outros livros do autor, na relação entre cinema e imagens. A respeito do cinema em Herberto Helder, o ensaio “Uma espécie de cinema das palavras”, de Rosa Maria Martelo (2016, p. 45-65), é esclarecedor.

um fotógrafo, são marcantes também em sua poesia. Nessa obra, o poema se infiltra em toda parte.

Na perspectiva da obra, a fotografia presentifica um desejo imemorial de interromper o fluxo do tempo e suspender, na imagem, a ação da morte. Sujeito, objeto, vida e morte tendem a ser uma só coisa unificada pela ação da imagem que, mal ambiciona a eternidade, desliza novamente para a corrosividade da história. O movimento e a fixidez, portanto, tensionam-se na imagem fotográfica, incorporada ao acontecimento verbal do pensamento poético.

### 3 Retrato em movimento

Tomemos o título *Retrato em movimento* como uma chave de leitura para os textos de que se compõe o livro. Nessa obra, contra os “alfabetos imóveis” (Helder, 1973, p. 128), os poemas produzem uma “espécie de algum movimento contra a luz fixa” (p. 122). Se a fotografia é captura luminosa de um momento visual, a poética fotográfica helderiana se apoia contra a fixidez, induzindo no cerne das imagens verbais um potencial movimento. Na imagem momentaneamente suspensa e reinserida no tempo, à diferença do que seria a coisa fotografada, a própria luz tende a ser o rastro verbal da história, feita efígie metamorfoseada: “[...] e as estátuas diziam sempre a muita lembrança da luz, e voltavam-se para a esquerda e para a direita” (Helder, 1973, p. 123). Na fusão entre sujeito e objeto, precipitados nas imagens segundo o princípio da luz escrita, é o poema quem diz: “erguer-me sobre esta cidade de papel, o tempo, tudo o que se move, ou que está parado com o seu terrível movimento no meio de si mesmo” (Helder, 1973, p. 84).

A tensão entre fixidez e movimento em jogo na imagem fotográfica revela a maneira singular de construção das metáforas (des)articuladas por metonímias nessa obra. A metáfora herbertiana é móvel, é metamórfica. O contorno de significação de cada metáfora se abre à metáfora seguinte, desmobilizando-se qualquer significação estática, acabada, conclusiva. Dessa técnica, deriva-se o movimento de escrita da luz.

Os efeitos metafóricos do movimento potencial induzido pelas palavras no interior das imagens aparentemente fixas – para as quais não há uma realidade prévia, mas apenas hipóteses de realidades produzidas poeticamente – podem ser assim sistematizados: 1) parte-se da captura de uma imagem do mundo como metáfora fotográfica, a qual se interrompe antes que se feche em um sentido claro; 2) da interrupção da imagem suspensa resta um sentido inacabado, deslizando para a ausência de sentido; 3) onde o sentido

desvanece entre imagens suspensas, resta a energia livre do dizer, que se transpõe para a palavra seguinte; 4) pela força metonímica da palavra, impulsiona-se o que restou sem sentido em uma imagem em direção à imagem seguinte, compondo-se versos de um só poema fotográfico partido aos pedaços; 5) no cerne das metáforas em movimento, produz-se a metamorfose contínua do mundo do dizer. A composição metafórica de imagens fotográficas, portanto, desliza, instaura a visualidade e a significação móvel no território do ritmo, onde anuncia-se o “cinema das palavras”, referido por Martelo (2016, p. 45-65).

Parte do princípio de construção poética da palavra fotográfica, na obra de Helder, pode ser esclarecida pela aproximação do que Derrida, ao comentar a fotografia, formula como “iminência”: “A iminência é um movimento de retenção, um movimento sem deslocamento. A suspensão de um sopro, a *épokhè* do que vai acontecer mas ainda não acontece, a história que não começou” (Derrida, 2012, p. 310). A fotografia, para Derrida, ao suspender o movimento temporal sem o eliminar da imagem, produz um objeto de tensão no seio da história. Na imagem, evidencia-se o porvir da história cristalizada, que resta como promessa de um começo. Promessa, porque o sopro temporal, ainda que cristalizado, guarda em si a potência do movimento iminente.

A iminência do porvir capturado em imagem – no sentido de imagem suspensa do mundo – é também constitutiva, segundo Helder, da fidelidade entre experiência, captura da imagem e enlaçamento entre essas instâncias por palavras:

Esse sentido é o da fidelidade aos fundamentos da experiência – a aquisição de uma imagem do mundo. A experiência ulterior poderá ser considerada como apenas desenvolvimento ‘em linguagem’. [...] É na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo (Helder, 2013a, p. 137-138).

Nessa passagem do texto intitulado “imagem”, do livro *Photomaton & Vox* (2013a), evidencia-se o aspecto estruturante da “aquisição de uma imagem do mundo” como fundamento do ofício poético. A linguagem verbal, em certo sentido, será o lastro da experiência capturada em imagem a se desdobrar metaforicamente. A fotografia, portanto, é uma das formas de se pensar e de se constituir as imagens metafóricas nessa obra. Não pela fidelidade hipotética entre fotografia e realidade, mas pela iminência do tempo e do sentido, construída no entrelaçamento entre imagem do mundo, experiência e linguagem poética.

#### 4 Um exemplo

No livro *Kodak* (1968), constituído de vários fragmentos de um só poema, o deslizamento metafórico das imagens fotográficas, detectado em *Retrato em movimento* (1967), é ainda mais evidente. O primeiro fragmento:

Toda a profissão é hidrográfica: flui  
com a subtileza lancinante, solta, de uma morte  
operária.  
A morosa profissão de ilhas sufocadas  
e ilegíveis, ou a absorta truculência de alguns  
símbolos: arquipélago  
desencadeado. – Forte, pensador  
e átono  
(Helder, 1973, p. 163).

Ao ofício poético, que se depreende em “profissão”, associa-se a fluidez. Tensionam-se a escrita hidrográfica e a fixidez fotográfica anunciada no título (*Kodak*). A construção metafórica iniciada na palavra “profissão” não se fecha, entretanto, no horizonte dos trabalhos humanos. Há deslocamento metonímico da ideia, por meio de uma aproximação imprevisível, no quarto verso: “profissão de ilhas sufocadas”.

Talvez se possa supor, se pensarmos no título *Kodak*, ser cada imagem fotográfica, nessa obra, uma ilha sufocada, uma imagem parcialmente ilegível, que se desprende do mundo e se captura com “subtileza lancinante, solta”. Cada imagem – e cada fragmento do poema, que se divide em 23 partes – compõe-se segundo o emparelhamento de metáforas suspensas, cujos referentes e sentidos se vão dissolvendo, à medida que se acrescentam palavras seguintes. Por exemplo, pela adjetivação “sufocada”, uma ilha é já outra coisa. Onde o sentido se abala ou se ausenta, abre-se lugar para a imagem metamórfica.

Também na materialidade significativa do poema há visualidade móvel, turvada pelo horizonte da voz, corroborando a hipótese de fluidez em meio à aparente fixidez imagética. Ainda no verso “A morosa profissão de ilhas sufocadas” (Helder, 1973, p. 163), onde se vê escrito “a morosa”, escuta-se, simultaneamente, “amorosa”, fazendo lembrar a já conhecida hesitação prolongada entre som e sentido, pensada por Valéry<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> “O poema – essa hesitação prolongada entre o som e o sentido”/ “Le poème – cette hesitation prolongée entre le son et le sens” (Valéry, 1960, p. 636).

O segundo fragmento do poema explicita o entrelaçamento da criação poética e a técnica fotográfica como metáfora, fazendo do poema o instante suspenso da captura da imagem que se revela e, então, desdobra-se em palavra:

E vejo  
a fotografia, espuma desabrochada  
eriçadamente  
no ar moldado. A luz  
é inteligente. Estou à beira de uma graça  
fúriosa.  
Transpira a folha impressa, velocíssima  
flor convulsa – fotografia  
assinada pela luz, repetida  
na solidão fundamental. Atmosfera  
exasperada, com a crua melancolia de um discurso  
alto.  
– Principias, as varandas vão sentar-se  
no fim da tarde. Ligeiramente esqueço esse assassino  
entre a matéria adormecida. Oh retrato  
(Helder, 1973, p. 163-4).

Vimos que, no primeiro fragmento, se acrescenta à profissão poética a característica hidrográfica. O elemento mórfico *hidr(o)*<sup>3</sup>, segundo o Houaiss, remete a água, suor, transpiração e líquido secretado por vegetais. Curiosamente, no segundo fragmento do poema, lê-se: “Transpira a folha impressa, velocíssima / flor convulsa”. Uma vez mais, a imagem fotográfica é associada a um acontecimento espontâneo, que se forma segundo a fluidez, a velocidade, a transpiração vegetal e o desabrochamento.

A “folha impressa”, ou papel como utensílio portador da imagem fotográfica revelada, desliza para matéria vegetal anterior ao utensílio, figurada em “flor convulsa”. Sugere-se o aparecimento da imagem como um desabrochamento espontâneo, cujo agente seria uma “potência branca” (Helder, 1973, p. 168), expressão presente em um dos fragmentos de *Kodak*, remetendo à ação da luz como desencadeadora das imagens. A fotografia, como metáfora, é agora inflorescência, imagem desabrochada como espuma suspensa no ar.

Nessa perspectiva, não há um sujeito criador que anteceda a imagem. Sujeito e objeto se fundem na imagem, precipitam-se como espuma suspensa na película fotográfica. Porque “A luz / é inteligente” (Helder, 1973, p. 168), é ela o agente desencadeador do acontecimento poético, do retrato como assinatura luminosa de

<sup>3</sup> “1 – antepositivo do grego *húdōr*, *húdatos* 'água'; 2 – antepositivo, do nominativo do grego *hidrós*, *ótos* 'suor; por analogia líquido secretado por um vegetal” (Houaiss, 2009).

ninguém anterior à imagem. A fotografia, em sua reverberação etimológica<sup>4</sup>, é rigorosamente uma *escrita da luz*, na dupla acepção do termo: a luz é agente desencadeador do arquipélago de imagens e também é inscrita na imagem, é objetificada como forma negativa do visível. A imagem poética é, portanto, assinatura da luz, como se lê no decorrer do poema: “reproduzida – a luz. E a si / mesmos se desenham as frutas / opacas, os vinhos / enxameados” (p. 166).

O retrato, ao condensar as categorias de sujeito e objeto na imagem, fulmina toda existência precedente, desencadeando-se como fulgor do visível. A captura fotográfica é sem agente que não a luz, cujo ofício se apoia em seu próprio acontecimento: “A luz apoia-se nas patas abstractas” (Helder, 1973, p. 164), lê-se no terceiro fragmento. Como princípio formador da imagem poética, a fotografia dá a ver, na luminosidade do nome, a escrita do visível em face do desaparecimento.

A vida que se inscreve na imagem é, portanto, devorada pela “luz pensativa” (Helder, 1973, p. 165) de inteligência inumana: “Biografia voraz, fotografia insensata” (p. 164), lê-se no quarto fragmento. Na obra de Herberto Helder, em cada poema cuja imagem se captura segundo o princípio fotográfico formador de imagens metafóricas, haveria, velado, o verso: “Vai morrer imensamente (ass)assinado” (2014, p. 182).

## 5 Metáfora: vertigem tradutora

No fragmento 12 de *Kodak*, as metamorfoses verbais do procedimento fotográfico explicitam-se na literalidade do poema. O estatuto fotográfico da imagem poética, que irradia entre os campos do sentido e da abstração imagética, encena-se também na gestualidade literal das palavras:

A vertigem tradutora põe a metáfora  
ao contrário: girassol  
sublevando o silêncio encurvado – substantivo  
em transe, por entre  
a pontuação de pétalas desconexas e obstinadas  
(Helder, 1973, p. 167).

Os elementos em jogo se organizam segundo a lógica do negativo fotográfico: na imagem produzida como negativo, a coisa fotografada se apresenta invertida, marcada

---

<sup>4</sup> Grego: *phôs, phōtós*, no sentido de “luz” + -grafia: do grego, *graphê, ês*, no sentido de “escrita” (Houaiss, 2009).

pela cor branca sobre fundo preto. O girassol, como representante do princípio fotográfico de composição da imagem, é o desabrochar de uma imagem negativa do mundo.

A literalidade estruturante da metáfora, nesse fragmento, induz no signo um transe, um trânsito entre o sentido de um substantivo e as letras que o compõem. Assim, a partir de “girassol” (metáfora fotográfica), produz-se um movimento literal: “sol gira” (o sol em movimento, como o que se imprime a título de negatividade luminosa). A metáfora, deslizando entre sentido e literalidade, faz-se gravitação do poema segundo os elementos que o excedem. Como vertigem tradutora, produzindo na literalidade do poema o mesmo que se sugere em termos de sentido, a metáfora fotográfica se quer alucinatória: presentifica, com as letras, um elemento visível que à significação escapa. Dá a ver entre as letras a presença de um elemento “fora de si”, emanado como referente da fotografia, tal como pensado por Roland Barthes, em *A câmara clara*: “A foto é literalmente uma emanção do referente. [...] A foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada” (1984, p. 121).

O giro literal produz vertigem no espaço metafórico, transpondo, em meio à presença de sentido, a negatividade irreduzível, como coisa invertida. A coisa solar – a luz como elemento estruturante da fotografia – é, assim, transposta em imagem como ausência presentificada, índice do que a ela se subtrai. No poema, a palavra não exatamente mimetiza a presença do movimento, mas transmite, em sua literalidade, o movimento inscrito na imagem fixa: “um silêncio encurvado”, indutor de retratos em movimento. Assim, como “dia comunicado” (Helder, 1973, p. 169) pela literalidade, “Transmitem-se, interiores, as formas” (p. 169) reversas da luz.

A “Escrita fechada sobre a crespa matéria” (Helder, 1973, p. 169) e o “Retrato – tema / do excesso” (p. 170), tensionam-se, fazendo lembrar uma das definições de Barthes sobre a fotografia – a “coisa exorbitada” (1984, p. 136) que se introduz na imagem luminosa para além de todo sentido. Não à toa, os dois últimos versos de *Kodak* nomeiam o trabalho da morte – também ela tema do que excede o possível da significação – em torno da imagem fotográfica: “Com a mão esdrúxula, como trabalha a morte / que trabalha. E como tudo se cala” (Helder, 1973, p. 170).

## 6 Evento de imagem oblíqua

O conceito “evento de imagem”, formulado por Maurice Blanchot, em *O espaço literário* (1987), condensa em parte o que até aqui se desenvolveu a respeito da imagem em *Kodak e Retrato em movimento*:

Viver um evento de imagem não é ter desse evento uma imagem nem tampouco dar-lhe a gratuidade do imaginário. O evento, neste caso, tem verdadeiramente lugar e, no entanto, terá lugar “verdadeiramente”? O que acontece apodera-se de nós, como empolgaria a imagem, ou seja, nos despoja, dele e de nós, mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o “Eu” não “se” reconhece. Movimento que implica infinitos graus. Aquilo a que chamamos as duas versões do imaginário, o fato de que a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante, mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou: essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por um “ou isto ou aquilo” capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível. Essa duplicidade devolve a um duplo sentido sempre mais inicial (Blanchot, 1987, p. 264).

O evento de imagem, como acontecimento, não coincide com um produto. A imagem tem lugar, é o advento de uma ausência em presença da forma. O acontecimento de uma imagem, assim como a fotografia tal como aqui apresentada, transporta algo da exterioridade para o campo do visível. Aquilo que ultrapassa o pensamento e a linguagem, turvando a visibilidade, concretiza-se em imagem, que desapossa toda interioridade dos elementos em jogo no acontecimento imagético, neutralizando a subjetividade em um objeto duplamente neutro. Assim, na fotografia, por exemplo, sujeito e objeto condensam-se no retrato, onde restam esvaziados de si. Não estamos distantes do entendimento de Helder sobre a operação da fotografia: “Na película impressionada fica a conjunção do sujeito com o objecto, síntese de um lapso da ‘história’, acabado de nascer e já votado às várias mortes das coisas todas” (2018, p. 104). Nessa perspectiva, a imagem é simultaneamente afirmação e negação, mortificação e vivificação: presença de uma ausência.

Duplamente neutralizado, nem ausente nem presente, o objeto-imagem, tocado por um excedente de exterioridade, recua ao seu ponto de início, onde o indício de uma ausência, inscrito como opacidade no visível, duplica-se também em palavras deslizantes de sentidos instáveis. A escrita da imagem tende, nessa perspectiva, para a natureza ambígua da metáfora em estado de vertigem.

O poema “Retratíssimo ou narração / de um homem depois de maio” (Helder, 2014, p. 179-182) é esclarecedor quanto ao princípio fotográfico da imagem como evento. O texto é enigmático não apenas por se compor de relações entre morte e linguagem, mas também devido aos efeitos da imagem na palavra poética. Escrever a imagem fotográfica não de modo descritivo, mas a partir da narrativa imagética, parece conduzir o poema a novos níveis de “vertigem tradutora” (Helder, 1972, p. 167).

O poema encena justamente esse enlace entre um evento de imagem fotográfica e a experiência de escrita. A presença de uma ausência nas palavras parece difratar entre os sentidos, multiplicando-se a indefinição entre a visibilidade e o que resta entre sombras, nos limiares da abertura do sentido. Assim como nos outros livros de Helder aqui apresentados, o poema se divide em fragmentos, que em parte funcionam de modo autônomo – como fotografias –, mas se expandem em significação, na proximidade das partes seguintes. Vejamos a primeira parte:

**Retratíssimo ou narração  
de um homem depois de maio**

Retratoblíquo sentado.  
Retratimensamente de/lado, no/acto  
conceptual de/ver quantos vivos quantos  
dando folhas sobre os mortos de topázio.  
Mãosagora, veloz rosto, visão pura.  
Esquerdo ao/lado, fogo  
junto à cabeça. E mais fogo à/direita por/detrás  
da mão estreita pegando no ar  
como num livro. Julgo ser eu.  
Eu às/portas do sono, e não  
se sabe se venho do sono, oh nem se  
me empolgo numa ilusão  
sombria. Eu oh nem se  
me entro para um sonho extenuante.  
Sono empurrado de inspiração  
terrena  
(Helder, 2014, p. 179).

O título, por si só, apresenta uma série de elementos de interesse quanto ao entendimento das correlações entre palavra, imagem, retrato e movimento. Como “substantivo em transe” (Helder, 1973, p. 167), “retrato” surge agora em forma superlativa absoluta sintética (“-íssimo”), deslizando para fora das convenções gramaticais de sua categoria morfológica.

A composição neológica participa da construção de um idioma poético, em que a imagem, já sem termo de comparação, excede-se. Desdobra-se aqui, uma vez mais, o verso: “Retrato – tema / do excesso” (Helder, 1973, p. 170). Ao neologismo, apõe-se uma alternativa: a narração de um homem. Se o retrato é o tema do excesso fixado em imagem, a narrativa seria o tema do movimento, do deslocamento de sentidos. Novamente, apresenta-se a ideia de “retrato em movimento”, de metáforas mobilizadas por desdobramentos metonímicos.

Chama a atenção a divisão produzida nas palavras, que se abrem à pluralidade de sentidos, fazendo lembrar a abertura de significação típica de uma imagem fotográfica. No fragmento seguinte, um dos versos é bastante marcante a esse respeito: “Boquim- / pura contínua – mente/regenerada” (Helder, 2014, p. 180). Há hesitação entre o visível e o audível, produzida pelo desmembramento de palavras que solicitam um pouco mais dos olhos e dos ouvidos.

No primeiro verso do poema, há outro neologismo, revelador quanto à correlação entre visibilidade e opacidade da imagem poética: “Retratoblíquo”. O que seria adjetivo participa agora de uma composição substantiva. A substância do retrato poético é, em si, uma imagem enviesada, indireta, obscura, dissimulada. Indireta porque constituída pela “vertigem tradutora” (Helder, 1973, p. 167) da metáfora; obscura porque revelada pelo “acto / conceptual de/ver” (Helder, 2014, p. 179), isto é, a visibilidade é infiltrada pela conceitualidade opaca do sentido; dissimulada porque, onde se sugere a imagem, o que se vê é a turbidez de um trabalho literal com a palavra. Sobre o tema do retrato, Helder opera, portanto, não exatamente a partir da evidência e da clareza, mas também da pouca luz e sua sombra, tensionadas em um só idioma. Procedimento próximo do que Derrida, a respeito da fotografia, em seu texto “Aletheia”, formula: “*Fotografia* como *esquiagrafia*, escrita da luz como escrita da sombra” (2012, p. 303) ou o “idioma da luz na sombra” (p. 304).

Os traços oblíquos, que se disseminam ao longo do poema, produzem interrupções na fluência da leitura, induzindo suspensões na sequência temporal da “narração”. Os deslocamentos entre uma e outra palavra se entrecortam pelos sinais convencionais de separação de versos, induzindo, na suspensão momentânea das imagens, a iminência do movimento como “narração” poética. O retrato gera, portanto, escanção, interrupção do que viria a seguir como um fio narrativo.

No poema em questão, o jogo fotográfico entre presença e ausência, partindo da “assimetria insondável” (Helder, 2014, p. 182) entre imagem textual e o que nela não se

registra, estrutura um “nó / ou núcleo trágico” (p. 180). Trágico porque o que se presentifica é uma imagem fantasmática, que é antes captura do desaparecimento que uma presença evidente, fazendo lembrar o desvanecimento de Eurídice em face de Orfeu: “Retrato frio. Num grau / de ausência, num degrau de alucinação” (p. 180). O retrato, nessa perspectiva, é uma pseudopresença, uma ausência velada, tal como a define Susan Sontag, em “A caverna de Platão”: “Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (1983, p. 14).

Assim, o que em fotografia se faria traço de presença e ausência desvela os “Fundos de paisagem veemente e incompleta” (Helder, 2014, p. 180), quando em estado de poema. Como “duplo sentido sempre mais inicial” (Blanchot, 1987, p. 264), a palavra imagética, se é fria e opaca quanto ao que a ela se furta, arde, entretanto, na proximidade sem substância: “Frio nas fronteiras do concreto, e ardente / perto perto” (Helder, 2014, p. 180). Por isso, aquele que no poema fala e ali se vê objetificado mais não pode dizer: “julgo ser eu”. Afinal, um evento de imagem “[...] mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece” (Blanchot, 1987, p. 264).

O procedimento fotográfico de Helder porta algo da ideia grega de aletheia, tal como pensada por Derrida, por se produzir não como uma verdade clara e estanque – já que “a verdade é a reposição permanente dos enigmas” (Helder, 2013a, p. 130) –, mas por se fazer como “Uma alegoria da própria verdade em seu movimento de velamento e de desvelamento: a origem da luz, a visibilidade, a saber, da noite escura, disso mesmo que, deixando aparecer as coisas na clareza, por definição se furta à vista” (Derrida, 2012, p. 304). O poema, em Helder, turva as categorias de mentira e verdades<sup>5</sup>, por dar a ver e obscurecer, no mesmo gesto, não as coisas do mundo, mas as coisas do mundo das palavras. No horizonte em que verdade e enigma não se excluem, o livro do mundo é imagem da exterioridade como presença de uma ausência. Livro que se desfaz e refaz, incessantemente, segundo o velamento e desvelamento de si, como disseminação de imagens hipotéticas do que só se evidencia em seu desaparecimento, sob o signo, não da verdade, mas do que só se presentifica em estado de desaparecimento: “O livro / entreposto à vida e à visão / é um livro feroz e ao mesmo tempo / destruído / pela beleza” (Helder, 2014, p. 181).

---

<sup>5</sup> “Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva” (Helder, 2013a, p. 67).

Porque é trágico o núcleo ou nó central do poema, em que a presença é a do desaparecimento foto-grafado, também a morte cumpre papel estruturante na composição do visível feito signo: “Qualquer coisa no retrato ressalta / do espírito de um homem que foi assassinado” (Helder, 2014, p. 181). A morte, índice da ausência, apresenta-se como “coisa exorbitada” (Barthes, 1984, p. 136) na imagem, excesso que se abisma no núcleo opaco do retrato. A vida a desaparecer fotografada se captura, portanto, como silêncio compacto, desvelado em “retratoblíquo”: “E a morte se urda do próprio modo como / a carne alimenta o silêncio compacto / no / meio do retrato. / Talvez este ser se abisme em seu núcleo / central” (Helder, 2014, p. 180).

Para concluir, retomemos o que se diz em *Kodak*: “fotografia / assinada pela luz” (Helder, 1973, p. 163-164). O poema “Retratíssimo ou narração / de um homem depois de maio” encerra-se com o verso “Vai morrer imensamente (ass)assinado” (Helder, 2014, p. 182). A imagem poética, articulada segundo o jogo entre presença e ausência da fotografia, é produzida pela luz, que se objetifica em imagem-palavra. A luz é produtora, porque assina, e também produto do poema, porque se concretiza como registro de um desaparecimento. Nessa perspectiva, o poema da imagem “Pensa em/espírito de fogueira” (p. 181), isto é, dá a ver na luz o que consome e se dissipa no escuro à volta do fogo.

Retornemos, agora, ao segundo fragmento do poema *Kodak*:

Transpira a folha impressa, velocíssima  
 flor convulsa – fotografia  
 assinada pela luz, repetida  
 na solidão fundamental.  
 [...]  
 Ligeiramente esqueço esse assassino  
 entre a matéria adormecida. Oh retrato  
 (Helder, 1973, p. 163-164).

Um retrato, assinado pela luz que nele se inscreve, assassina fotógrafo e coisa fotografada. Na fotografia, “fica a conjunção do sujeito com o objecto, síntese de um lapso da ‘história’, acabado de nascer e já votado às várias mortes das coisas todas” (Helder, 2018, p. 104). Nesse lapso de tempo feito imagem, nessa imagem da iminência, cristaliza-se tão somente a “solidão fundamental” (Helder, 1973, p. 163-164) da escrita da luz que se escreve, a dizer sempre a “força assombrosa” (Helder, 2016, p. 182) de sua iminência.

O poema “Retratíssimo...”, em sua conclusão, recupera o que em *Kodak* se delineava:

Há uma assimetria insondável  
desatino casto e demorado.  
Por isso é que está de/lado.  
Existe, ao/centro, uma força assombrosa.  
Nela tudo ousa.

Vai morrer imensamente (ass)*assinado*  
(Helder, 2016, p. 182).

Presentificar a assinatura da luz em sua “assimetria insondável” (Helder, 2016, p. 182) é também fazer desaparecer, criar um espaço de opacidade como núcleo do visível, “assassinar” o que se furta como presença na imagem e no sentido, mas neles se inscreve como nó entre interioridade da imagem e seu exterior. Nessa perspectiva, a poesia de Herberto Helder revela não verdades visíveis, exteriores ao poema, mas desvela, no campo do olhar, seus pontos cegos fundantes, luminosos. Derrida, a respeito da luz em jogo na produção da imagem fotográfica, escreveu: “*Aletheia* da fotografia: ela faz nascer a luz, promete-a, alimenta-a, põe-na, expulsa-a como a um recém-nascido, expõe-na e depõe-na, coloca-a no mundo e dá lhe a morte” (2012, p. 312). Na fotografia, encena-se a iminência, o instante da visibilidade do visível, de que não se exclui a opacidade do que, na presença fotográfica, dissimula sua ausência. Ao tratar o tema da fotografia em poema, Helder não cede à sedução do visível e à sua ilusão referencial realista. Antes, porque “O olhar é um pensamento” (Helder, 1973, p. 170), seus poemas desvelam a opacidade do visível: “Sustida no lado escuro, a paisagem centrífuga” (p. 169) revela que “A beleza é cega e afastada” (p. 166).

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DERRIDA, J. **Pensar em não ver**: Escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

FOTOGRAFIA. *In*: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HELLER, H. **Poesia toda**. v. 2. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

HELDER, H. **Photomaton & Vox**. Porto: Porto Editora, 2013a.

HELDER, H. **Servidões**. Porto: Porto Editora, 2013b.

HELDER, H. **Poemas completos**. Porto: Porto Editora, 2014.

HELDER, H. **em minúsculas**. Porto: Porto Editora, 2018.

HIDR(O). *In*: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MARTELO, R. **Os nomes da obra**. Lisboa: Sistema Solar, 2016.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

VALÉRY, P. **Variété II**. Paris: Gallimard, 1960.

*Data de submissão: 19/11/2023*

*Data de aprovação: 11/03/2024*