



A cabeça e as mãos: questões entre Herberto Helder e Alberto Giacometti

The head and the hands: issues around Herberto Helder and Alberto Giacometti

Mariana Pereira Guida

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

marianapereiraguida@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-1482-4719>

Resumo: O trabalho procura aproximar o poeta madeirense Herberto Helder e o artista plástico suíço Alberto Giacometti a partir de uma leitura das relações entre a cabeça e as mãos nas duas obras. O ponto de partida da análise é a epígrafe do livro de poemas *Servidões* (2013), de Herberto Helder, que faz menção a um episódio da vida de Giacometti ensejado por uma pergunta que mobilizou suas experimentações estéticas e que pautará as considerações deste texto: O que é uma cabeça?

Palavras-chave: Alberto Giacometti, Herberto Helder; cabeça; mãos.

Abstract: The work seeks to compare the Madeiran poet Herberto Helder and the Swiss artist Alberto Giacometti from a reading of the relationships between the head and the hands in their works. The introduction of the analysis is the epigraph of the book *Servidões* (2013), by Herberto Helder, which mentions an episode in the life of Giacometti occasioned by a question that mobilized his aesthetic experiments and which will guide the considerations of this text: What is a head?

Keywords: Alberto Giacometti, Herberto Helder; head; hands.

1. Cabeça impossível

Este texto procura aproximar o poeta madeirense Herberto Helder e o artista plástico suíço Alberto Giacometti a partir de uma leitura das relações entre a cabeça e as mãos nas duas obras. O ensejo dessa leitura é a epígrafe do livro de poemas *Servidões* de 2013, que remonta a um conhecido episódio da biografia de Giacometti, a sua expulsão do movimento surrealista por André Breton¹:

ANDRÉ BRETON – Des têtes! Mais tout le monde sait ce que c'est qu'une tête.

ALBERTO GIACOMETTI – Moi, je ne sais pas².
(HELDER, 2015, p. 7).

A partir desse momento, identifica-se na obra de Giacometti um processo de “retorno ao real”, mais especificamente um retorno ao questionamento acerca do real que fomentara as experimentações das vanguardas no início do século XX, questionamento para o qual o movimento surrealista, naquele momento, já possuía todas as respostas. O não saber manifestado por Giacometti no diálogo com Breton é uma boa via de entrada para quem se interessa em conhecer um pouco mais de sua obra, porque revela um traço de seu fazer artístico um tanto curioso e envolvente: a todo momento, muitas vezes sob arroubos de irritação consigo próprio, o artista atestava a inviabilidade do que fazia: constantemente, lemos testemunhos acerca da insatisfação de Giacometti com o próprio trabalho nos relatos ensaísticos de Jean Paul Sartre, Jean Genet e James Lord, três dos vários amigos que retratou, sobretudo, após seu retorno a Paris, em 1945, com o fim da Segunda Guerra.

Podemos identificar aí uma questão de fundo na qual a “cabeça impossível” coloca-se como centro irradiador de outras impossibilidades. A experiência do que se procura captar no gesto artístico é de tal ordem incapturável que nenhum regime estético é capaz de estabilizá-la em uma forma que a contemple plenamente, e as obras que ignoram essa fissura

¹ A questão da cabeça humana foi o tema central das pesquisas de Giacometti ao longo de sua vida, bem como o motivo de sua exclusão do grupo surrealista em 1935, durante uma discussão com o líder do movimento, André Breton. O evento é lembrado por Balthus, artista plástico e amigo de Giacometti, no episódio “Alberto Giacometti: Qu'est ce qu'une tête?” da série documental *Palettes*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dAImdQaPN6I>. Acesso em: 01 set. 2023.

que rasga o real não levam, talvez possamos assim dizer, o real a sério. É isso que se experimenta nos relatos e nos registros em vídeo que adentram o ateliê do artista e, por ventura, o flagram de braço estendido com um fino pincel em uma das mãos diante de uma tela, ou de pé, bastante próximo a uma de suas figuras longilíneas de gesso, sobre a qual os dedos ávidos trabalham. Nesse sentido, é possível dizer que é diante de uma mesma aporia que as mãos se detêm: “Se não posso fazer uma pintura, também não posso fazer uma escultura” (LORD, 1998, p. 62), ele diz.

Sartre nos propõe como isso pode ser pensado a partir dos entrecruzamentos das técnicas de pintura e escultura com vistas a um mesmo fim:

Tentei mostrar em outro texto que ele vinha à escultura como o pintor, pois trabalhava uma figurinha de gesso como se fosse um personagem em um quadro. Giacometti confere a suas figurinhas uma distância imaginária e fixa. Inversamente, posso dizer que ele vem como escultor à pintura, pois desejaria que tomássemos por um vazio verdadeiro o espaço imaginário que a moldura limita. (SARTRE, 2012, p. 53-54).

Figura 1 – Quatro figurinhas sobre um pedestal (1950)



É difícil saber até que ponto o tipo de impasse relatado por Giacometti acometia pessoalmente um poeta-ilha como Herberto Helder, mas o fato é que, sem dúvidas, o problema da fissura a que nos referimos repõe-se constantemente na sua obra através daquilo que Maria Lúcia Dal Farra descreve como “(...) um modo absolutamente rigoroso de dizer o arbitrário, um jeito de fazer cada palavra ser, com segurança, outra coisa que não ela mesma” (DAL FARRA, 1998, p. 17). Para além disso, essa mutabilidade também se faz por um movimento interartístico em sua escrita, como se obedecesse a uma “técnica da atenção ardente”, como lemos, acerca da escrita e do cinema, no seu texto “Cinemas”, publicado na Revista *Relâmpago* em 1998, ou ainda em um trecho do texto “(memória, montagem)” de *Photomaton e vox* do qual destaca-se a asserção: “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte” (HELDER, 2017, p. 140).

A busca por esse instante tão impossível quanto o instante do olhar que Giacometti procurava reproduzir pode ser pensada como uma ação sobre o hiato experiência/linguagem que se dá pela manipulação da metáfora ou da imagem. A imagem, conforme lê-se em “Cinemas”, é “um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta.” (HELDER, 1998, p. 7). Notemos agora como o elemento abstrato do tempo imprime-se no espaço material das imagens em outro texto de *Photomaton e vox*, “(as transmutações)”:

Escultura: objecto.

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

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

Objectos para a criação de silêncio. (HELDER, 2017, p. 80).

Parte-se aí da nomeação em sua função clássica de definição “a escultura é um objeto” que divide, separa e hierarquiza o nome (sujeito) e sua predicação (objeto). Essa lógica classificatória permanece logo em seguida, em um conjunto de definições orientadas pelo princípio da finalidade que se sucedem como assertivas isoladas não apenas pela natureza distinta dos seres nomeados como também pelo ponto final. A última delas, por sua vez, nos coloca um problema, pois a palavra

“pessoa” pelo próprio contexto em que está inserida, nos levaria a predicções atinentes à identificação ou à representação. Ocorre que o texto frustra essa expectativa justamente com o silêncio, instrumento de que os poetas se valem para talhar os fluxos sonoros, abrindo incisões de ausência no *continuum* de vibração sonora e dando corpo a um ritmo.

2. Mão, outra, mão negra

Uma vez notado esse “ponto cego” da nomeação já não lemos mais o texto com os mesmos olhos e a própria noção de criação como um fenômeno inaugural da linguagem começa a nos parecer mais complexa e obscura do que de início. É aí que a lógica hierárquica do sujeito produtor de um objeto inverte-se no parágrafo seguinte e os objetos passam à condição de sujeito/objeto em uma lógica subordinativa de atribuição de finalidades, à exceção da primeira palavra, “objeto”, e da última, “silêncio”, que, pelas posições que ocupam, só podem funcionar como sujeito e objeto, respectivamente, o que é reforçado na última assertiva: “Objectos para a criação de silêncio”. A consistência da noção de objeto aplicada à arte foi posta em causa por Herberto em uma autoentrevista publicada no jornal *Público* em 1990, texto no qual pontua que o conceito “celebérrimo” de poema como objeto era um “lugar-comum” estabelecido “num terreno movediço”; mas aqui não se trata apenas do poema, como já pudemos aventar, mas de uma técnica, um truque demoníaco, como se lê em “(a carta do silêncio)” de *Photomaton e vox*:

Esse truque demoníaco de apagar de repente no espelho o empenhamento da nossa imagem, a evaporação total dos indícios de que fomos os espiões de uma identidade, uma apaixonada ligação, a magnificência do retrato - é isso que nos rouba o peso e subtrai a nós mesmos, aos espelhos da matéria. (HELDER, 2017, p. 167).

Isto é, no centro do fazer artístico parece haver uma zona de indefinição que passa por diferentes graus de autonomização do artista e da obra no qual um outro tipo de inscrição que não o figurativo é posto em causa. A premissa de que somos espiões de uma identidade nos convida a um movimento investigativo semelhante ao que consumia Giacometti, que, vale lembrar, não buscava um aspecto oculto, essencial ou velado pela aparência do que pintava ou esculpia. “Já tenho muita dificuldade com o exterior para me preocupar com o interior” (LORD, 1998, p. 55), foi o que

disse a James Lord em uma das longas conversas que acompanharam o processo de pintura do retrato de Lord, uma das últimas obras do artista. Podemos pensar que Giacometti estava, via pintura e escultura, estendendo ao paroxismo a pura superficialidade da imagem ao tensionar as noções de matéria e modelo, pessoa e identidade, forma e fundo. O relato do crítico, acompanhado das 18 imagens fotografadas do seu retrato ao longo do processo, nos aproxima dessas idas e vindas do olhar que vão da plena nitidez ao apagamento total da cabeça na pintura. É o que acontece no terceiro dia, durante uma pausa nos trabalhos motivada pela chegada de um editor no ateliê. A descrição de Lord trata de um dos inúmeros repúdios que o artista faz aos resultados alcançados até então e um comentário do editor, que também examinava a tela: “É magnífico. O modo como a imagem parece surgir e desaparecer é realmente vertiginoso.”.

Figura 2 – Um retrato de James Lord (1964)



Destacamos também uma outra observação de Lord que nos parece importante para a compreensão da obra sob o ponto de vista daquele “acto pelo qual se transforma a realidade”, lido em “Cinemas”. Durante uma conversa, na sexta seção, Giacometti menciona um episódio que lhe ocorrera à época em que retratava o professor japonês Isaku Yanaihara:

Yanaihara estava posando para mim e subitamente Genet entrou no ateliê. Achei que ele parecia tão estranho com aquele rosto tão redondo, tão rosado e aqueles lábios inchados, mas não disse nada. Então entrou Diego, e tive a mesma impressão. Nele, também, o rosto parecia rosado e todo redondo, e os lábios bastante inchados. Eu não compreendia por quê. Aí, de repente, percebi que estava vendo Diego e Genet tais como eles devem ter aparecido para Yanaihara. Tinha me concentrado por tanto tempo e tão intensamente no rosto de Yanaihara, que este tinha se tornado a norma para mim, e durante um breve instante – foi uma impressão bastante fugidia – enxerguei os brancos da maneira como as pessoas que não são brancas devem vê-los. (LORD, 1998, p. 51-52).

A experiência narrada por Giacometti nos diz de uma absorção do artista pelo retrato, como se ele passasse a ver com os olhos de Yanaihara; e aqui é preciso lembrar que essa transposição se dá pelas mãos, sob a dinâmica própria do gesto que conecta a visão a aspectos puramente físicos, como a pressão feita sobre as cerdas com determinada quantidade de tinta sobre a tela, a profundidade dos sulcos abertos com a passagem dos dedos pela massa de argila ou mesmo o latejar da “bic cristal preta doendo nas falangetas”, como nos dirá um verso de Herberto em *A faca não corta o fogo*.

Figura 3 – Giacometti e Yanaihara



Poderíamos é, claro, associar essa dimensão gestual à estética da performance, muito mobilizada na arte contemporânea, mas vale lembrar, como o fez Didi-Huberman em “O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto” (2012), que mesmo a complexidade da abstração em inscrições parietais como as de Lascaux, por exemplo, não nos permite tratá-las em termos de “habilidade representacional” (2012, p. 65) e os estudos de Leroi-Gourhan em *O gesto e a palavra* (1983) nos mostram que sobre esse caráter não figurativo assenta uma correspondência entre as mãos e a cabeça que se verifica tanto na arte pré-histórica como, posteriormente, na escrita. A verticalização do corpo ao longo da evolução da espécie permite que a mão, com o utensílio, e a cabeça, com a palavra, articulem “a distância entre o traçado onde admitimos ver um bisonte e o bisonte propriamente dito” (1983, p. 190). Tais tipos de inscrições não são, segundo Leroi-Gourhan, expressão de uma forma, mas de um ritmo, “suporte de um contexto oral irremediavelmente perdido” (1983, p. 191).

A obra, então, pensada como resultante instável do processo de transposição dessa distância entre cabeça e mãos nos leva a tomá-la em seu aspecto metalinguístico: “uma figura de Giacometti é o próprio Giacometti produzindo seu pequeno nada local.” (SARTRE, 2012, p. 59). Poderíamos dizer, assim, que a imagem de Yanaihara traduz a instabilidade daquele instante de impressão bastante fugidia em que Giacometti e Yanaihara eram impossivelmente um só rosto, ou ainda aquela “ressurreição do instante exactamente anterior à morte” de que nos fala Herberto Helder.

Arriscando uma analogia com uma série de três textos de difícil penetração, presentes em *Photomaton e vox*, proporíamos o seguinte: Há aqui a história de uma só mão contada em (*mão*), “mão que aprendeu a ser imóvel, mas pensa” e “Poderia ser uma escultura. Mas ela sabe também que não é a mão estética” (HELDER, 2017, p. 55). A “mão que nunca falou” (HELDER, 2017, p. 56), a trataremos aqui por mão-objeto. De igual modo, há a história de uma mão (*outra*), mão multiplicativa, pulsante. A uma de suas “crias” que escapou da ponta dos dedos de um operário e estrangulou-o e a outras “mãos sem gente” que redigem, imprimem e distribuem jornais e textos como este (HELDER, 2017, p. 56-57), designaremos o nome mão-sujeito. Ocorre que há ainda a história da terceira mão, (*a mão negra*) singular e sutil, porque move-se invisível por um texto que não fala de mãos, mas do “extremo poder dos símbolos” que consiste na “astúcia criminal da contradição” obtida pelo

“choque de símbolo contra símbolo” (HELDER, 2017, p. 58). Perfaz-se por dentro e por fora no ato da escrita, cujo valor “reside no facto de em si mesma tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo” (HELDER, 2017, p. 59). Essa mão que “chega a escrever negro e conforme yai escrevendo mais negra se torna” (HELDER, 2017, p. 60) evade-se da nomeação e quanto mais tentamos tangê-la com conceitos mais ela se mostra e se esconde na escuridão.

3. Coroação

Experimentamos, assim, a cegueira que conduz o ato de criação, tal como Jean Genet quando toca as esculturas de Giacometti desviando delas o olhar:

Meus dedos refazem o percurso dos de Giacometti, mas enquanto os dele buscavam apoio no gesso úmido ou no barro, os meus repõem seus passos com segurança nos dele. E — por fim! — minha mão vive, minha mão vê. (GENET, 2000, s.p.)

O relato de Genet nos permite sugerir um último desdobramento desse trânsito por entre a cabeça e as mãos nas obras de Herberto e Giacometti: a de que a fruição dessas obras nos permite refazer o processo de criação na intimidade de seu completo despojamento subjetivo, percorrendo o limiar sensível/inteligível. Esse refazimento está no cerne do trabalho artístico, na medida que ele não “cria” um “objeto” do nada, mas retoma o desejo de desfazer a distância entre a imagem que vemos e a imagem que nos olha, como podemos ler no dístico inicial de *Poemas canhotos* (2015), último livro de Herberto publicado segundo organização do poeta: “a amada nas altas montanhas/ o amador ao rés das águas” (HELDER, 2015, p. 7).

Trata-se de um dístico que remete ao primeiro verso do primeiro poema do “Tríptico” de *A colher na boca* (1961): “ ‘Transforma-se o amador na coisa amada’, com o seu ” que, por sua vez remete ao primeiro verso do soneto camoniano “Transforma-se o amador na cousa amada”. A repetição que marca o retorno a uma origem obliterada, tal como o da citação infiel de Camões em 1961, pode também ser lida em uma de suas transformações, no início do poema seguinte:

coisa amada nas montanhas
amador ao rés das águas
por mais que subam as águas

e arrebatem as montanhas
e as engulam inteiras
haverá coroas de pedra
sustentadas pela espuma
a coisa amada é coroa
pesando em minha cabeça
assim os ferros nas águas
como entram na carne branda
os espigões da memória
se a coisa amada me lembra
e tanto me dói na memória
e através da minha dor
se torna tão poderosa
coisa amada nas montanhas (HELDER, 2015, p. 8).

É um poema construído em torno de repetições e choques de símbolos contra símbolos à guisa do rearranjo da matéria verbal em outro/mesmo símbolo. A ausência de pontuação demanda o fôlego necessário ao amador para alcançar a coisa amada, mas com a intensidade do fluxo das águas que sobem as montanhas e as engolem inteiras o poema segue ao cume do pensamento onde, impossivelmente, o peso imóvel da coroa de pedra sustenta-se pela agitação das águas, na leveza da espuma. Uma cena erótica, certamente, em que o rigoroso encadeamento sintático enlaça elementos de natureza tão díspares quanto ferro, água e carne. O poema nos remete à unidade dessa cópula em seu auge nos espigões da memória, uma coroação pela qual o eu lírico transforma-se em um outro e mesmo eu e sente, em virtude da coisa amada, o poder da própria dor sentida em outrem: esta mesma uma outra coisa amada nas montanhas.

A leitura do poema nos remete à circularidade das repetições de um ritmo cujo centro é a própria urdidura do poema, sua coroação, ponto onde cabeça e mãos se unem por meio de um gesto. Estamos dentro desse ritmo, mas também fora, muito distantes dele, isso porque não é à nossa vontade que obedecemos, mas à do poema, assim como as estátuas de Giacometti: “É a própria estátua que decide a que distância se deve vê-la, como a etiqueta da corte decide a que distância se deve falar ao rei” (SARTRE, 2012, p. 51). Assim como nós, Herberto e Giacometti pareciam ter ciência das servidões que lhes impunham suas obras. Objetos para a criação de silêncio, sejam eles poema, estátua, retrato ou símbolo: pertencentes a uma “era defunta”, parafraseando Jean Genet, trabalhados

pelo tempo e a noite “em sua eternidade que passa (...)”, ou melhor (e ainda com Jean Genet), “resíduos de um cozimento terrível: apagadas as chamas, isso é o que restaria. Mas que chamas!” (GENET, 2000, s.p.).

Referências

DAL FARRA, M. L. Vão de teco-teco sobre a poesia de Herberto Helder. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 31, p. 17-22, 1998. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5409/6103>. Acesso em: 01 set. 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte – Revista de Artes Visuais*, v. 9, p. 61-82, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27751>. Acesso em: 01 set. 2023.

GENET, J. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. (E-book).

HELDER, H. As turvações da inocência. *Público*, Lisboa, p. 29-31, 4 dez. 1990.

HELDER, H. Cinemas. *Relâmpago*, Lisboa, n. 3, p. 7-8, 1998.

HELDER, H. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

HELDER, H. *Servidões*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

LEROI-GOURHAN, A. Os símbolos da linguagem. In: *O gesto e a palavra – vol. II – Memória e ritmos*. Porto: Edições 70, 1983. p. 187-215.

LORD, J. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SARTRE, J.-P. *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. Org. e trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.