

FERNANDO JULIO CABRERA

DOBRAS E HERMETISMO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER





1910001592



FERNANDO JULIO CABRERA

DOBRAS E HERMETISMO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras, Área de Concentração: Teoria de Literatura.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa Martins Dias

São José do Rio Preto

2005



Cabrera, Fernando Julio.

Dobras e hermetismo na poética de Herberto Helder / Fernando Julio
Cabrera. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2005
218 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Maria Heloísa Martins Dias

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa - História e crítica - Teoria, etc. 2. Poesia
portuguesa. 3. Helder, Herberto, 1930- - Poesia toda - Crítica e
interpretação. 4. Hermetismo. 5. Relações homológicas (Poesia) I.
Dias, Maria Heloísa Martins. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Biociências, Letras e Ciências. III. Título..

CDU – 869.0-1.09



COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof^ª. Dra Maria Heloísa Martins Dias
Prof^ª. Dr^ª. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Prof^ª. Dr^ª. Valderez Junqueira
Prof^ª. Dr^ª. Lilian Lopondo
Prof^ª. Dr^ª. Marisa Corrêa Silva

Suplentes

Prof^ª. Dr^ª. Lilian Jacoto
Prof^ª. Dr^ª. Marlise Vaz Bridi



Aos amigos

Amo devagar os amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado.
Os amigos que enlouquecem e estão sentados, fechando os olhos,
com os livros atrás a arder para toda a eternidade.
Não os chamo, e eles voltam-se profundamente
dentro do fogo.
– Temos um talento doloroso e obscuro.
Construímos um lugar de silêncio.
De paixão.

(HERBERTO HELDER, *Poesia Toda*, p. 113)



Agradecimentos

A Helena, Fernando, Manuel e Vinícius pela constante presença.

A minha mãe, a fonte.

À Professora. Dra. Maria Heloísa Martins Dias pela sua amizade, talento e compreensão.

Às Professoras Dras. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri e Roxana Herrera Morales pelas suas valiosas sugestões no exame de qualificação.

A minha irmã Maria Elena e meu cunhado Gabriel pela sua presença à distância.

A meus sobrinhos músicos, Francisco e Tomás.

Aos meus professores da Graduação e Pós-Graduação.

A Jorge Luis Borges, sua escrita e sua visão da literatura não me abandonam jamais.

Aos funcionários da Biblioteca e da Seção de Pós-Graduação.

A Jobim, Satie, Jarrett, Piazzolla, Dylan e Hendrix.

A Huysmans, Onetti, Hatoum, Nassar, Carvalho, Eça e Michaux.

Aos guardas e funcionários da limpeza do Ibilce.

A Diego Armando Maradona, sempre, por sua poesia.

Ao Corinthians, pela Paixão.



Resumo: O impulso poético de Herberto Helder alimentado por uma multiplicidade de imagens e fontes textuais resulta numa linguagem em que o hermetismo demanda um olhar crítico cuidadoso. Seguindo um dos traços da modernidade, o poeta vale-se de material aparentemente antipoético, por meio de imagens insólitas aliado a um viés metalingüístico que adensa a expressão e conteúdo poéticos. Assim, acaba por promover uma poética da leitura ao “mudar para o português”, obras de outros poetas, livros canônicos e poemas de culturas exóticas, o que afasta sua escrita de uma leitura frontal. Seu hermetismo serve como estímulo a uma leitura enviesada, oblíqua, capaz de desdobrar as infinitas dobras de sua poesia tal como quem observa uma anamorfose.

Palavras-chave: Poesia. Hermetismo. Anamorfose. Obliquidade.

Abstract: Herberto Helder's poetic impulse supported by a multiplicity of images and textual sources result in a language in which the hermetism request a careful critic's look. Following one of an important modernity's trace, the poet utilizes apparentment antipoetic material, by unusuals images allied to metalinguistic obliquity that given further meaning to expression and contents poetics. Thus, he promotes a reading poetical “changing to portuguese idiom”, works of other poets, canonics books and exotics cultures' poems, that remove his writing of the frontal reading. His hermetism serves as stimulus to oblique reading, able to unfold the infinites folds of his poetry thus us whoever observe a anamorfosis.

Keywords: Poetry. Hermetism. Anamorfosis. Obliquity.



Sumário

1. A Máquina Lírica.....	7
2. A Fonte	14
3. O ocultamento	36
4. As dobras	70
4.1. Primeira Dobra	73
4.2. Dobra Segunda.	83
4.3. Terceira Dobra	88
4.4. Dobra Quarta.	117
4.5. Quinta Dobra	150
5. Mudanças.	169
6. O Sem Fim	203
Bibliografia	206

1. A MÁQUINA LÍRICA

Nesta primeira parte, que leva o nome de um dos livros de Herberto Helder e poderia ser a frase que melhor define o poeta português, iremos expor, numa pincelada, o objeto investigado por nossa tese e as partes constitutivas do trabalho.

✱ Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira, de origem judaica, nasceu a 23 de novembro de 1930, em Funchal, ilha da Madeira, mas ainda jovem se muda para Lisboa. Posteriormente freqüenta o curso de Filologia Românica, que não conclui, na Universidade de Coimbra. Sua estréia literária se dá em 1954, quando publica os primeiros poemas na coletânea *Arquipélago*. Nessa época participa do grupo do café Gelo, que contava com a presença de Mário Cesariny de Vasconcelos, Luiz Pacheco, Manuel de Castro, Manuel de Lima, Antônio José Forte, entre outros. Seus livros mais importantes são: *Amor em visita* (1958), *A colher na boca* (1961), *Os passos em volta* (1963), *Poemacto*, (1961), *Lugar* (1962), *A máquina lírica* (1964), *Cobra* (1977), *Photomaton & Vox* (1979), *A cabeça entre as mãos* (1982), *Última ciência* (1988), *Os selos* (1990) e *Do Mundo* (1994). Conta também com três livros de traduções de poemas de diversos autores: *O Bebedor Nocturno* (1968), *As Magias* (1987) e *Doze nós numa corda* (1997), e com uma “antologia das vozes comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa” denominada *Edoi Lelia Doura* (1985). Cabe mencionar que todas as obras referidas, salvo a antologia, foram recolhidas no que se chamou *Poesia Toda* (1996).

Personalidade singular e arredia, Helder rejeita qualquer tipo de comunicação com a mídia, vivendo num espaço confinado, distanciamento que já provocou



diversos comentários e a visão equivocada de ser o escritor uma espécie de monge cisterciense, o que não é verdade. Segundo as palavras de Maria Leonor Nunes, (1994, p. 15): “não vive apartado do mundo [...] dá-se à cavaqueira, conhece a alegria das conversas de mesa de café e varia de humores como todo o comum mortal [...] simplesmente, resguarda-se da voracidade pública”. Atualmente, vive em Cascais e seu único contato com amigos se produz uma vez por semana, quando vai à Editora Assírio & Alvim a retirar correspondência, a ver novidades bibliográficas ou a conversar com amigos.

O *corpus* de nosso estudo é a obra poética de Herberto Helder tomada como objeto de análise literária. Não está aqui em causa discutir as diferenças de qualidade (se é que existem) entre as duas modalidades de discurso produzidas pelo escritor, nem o porquê da atração que suas narrativas exercem sobre o crítico, instigando a fortuna crítica para essa vertente. A escolha de sua poesia como objeto se deu em função da natureza peculiar dessa linguagem, daí o aspecto fulcral do trabalho reside em analisar e marcar os processos que fazem essa poética obscura, barroca e, num primeiro olhar, hermética. Entretanto, é justamente o desafio dessa “decifração” que cria um tipo de leitor disposto a ler os poemas como quem lê uma anamorfose, como quem, ante a profusão de imagens e possíveis sentidos, realiza uma intensa operação de relações homológicas. De certa forma, esse leitor se impregna de poesia, como numa cumplicidade insólita com as imagens liberadas pelo espaço poético. Emile Zola dizia de Karl-Jorik Huysmans que “la vie entre en lui par les yeux. Il traduit tout en images. Il est le poète excessif de la sensation”* (apud Huysmans, 1977, p. 8). Em

* A vida entra nele pelos olhos. Traduz tudo em imagens. É o poeta excessivo da sensação. (tradução nossa).



Helder acontece um processo análogo, a ser examinado melhor no decorrer do trabalho. Este é, portanto, o aspecto a ser defendido por nossa tese: a tensão que se instala na linguagem poética entre o “oscurecimento” da legibilidade pela profusão delirante e hiperbólica das imagens e uma “iluminação” decodificadora pelo pacto que a leitura estabelece com o espaço imagético.



No item 2, “**A Fonte**”, são apresentadas as reflexões sobre a “substância mãe” (figura matricial, que dissemina imagens e sensações) e o fazer poético de Helder. Abordaremos nesse momento as relações entre poesia e erotismo, entre poesia e filosofia, entre a poesia de Helder e o barroco. Pulsa em Helder um desejo de totalidade (*Poesia Toda*) que remete a projetos de Mallarmé (o livro total) e à ficção de Borges (“O livro de Areia”, “O Aleph”), o que também é destacado neste capítulo.



“**O Ocultamento**”, item 3, fazemos uma análise da obra de poetas que cultivaram a chamada poesia hermética, entre os quais desponta Luis de Góngora y Argote com processos estéticos que configuram a obscuridade de sua poesia. Também é objeto de análise a obra de Helder em sua relação com processos de decifração da cabala hebraica. Finalmente, questionamos o conceito de hermético como o de uma poética realizada unicamente com “cultismos” ou referências eruditas.

Poderia parecer que há uma certa contradição em atribuir a categoria de ilegível para um determinado poema e logo depois analisá-lo encontrando significados. Precisamente, na força do estranho, do ilegível, encontra-se a fonte do desejo de desvendar a tensão de que falamos acima. Acreditamos na arte como um



tecido de relações que, ao se entrecruzarem na sua estrutura, instigam o leitor, fazendo, dele também, um criador.

A poética de Helder “cria” um leitor que desconfia dos signos, levando-o a acreditar que por trás do entramado desse “não dito” excessivamente imagético do poema se encontram as possibilidades de sentido que devem ser atualizadas pela sensibilidade e inteligência desse leitor. O poema é um signo que se decifra pela ausência, uma peça do eixo paradigmático que engloba todos os poemas da tradição mas com um olhar crítico (cético) voltado para esse passado que o impulsiona ao futuro, instaurando-o. Assim como acontece na linguagem, o poema nos remete a outros poemas ausentes que em (des)harmonia criam um sintagma criativo. O intuito do poeta em agregar ou constelar uma multiplicidade insaciável de imagens talvez corresponda ao desejo de criar uma ponte total, feita com a combinação de todos os poemas. Desejo, afinal, mallarmeano.

A obra de Helder nos faz acreditar que a frase de Lautréamont está vigente: “la poesia debe ser hecha por todos”. A poesia helderiana, como a dos outros poetas que mantêm com ele “afinidade eletivas”, mantém o olhar focado no futuro sem esquecer do passado, da tradição, pois, como diz Ana Hatherley, (1995, p. 14): “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda leitura é releitura e toda a releitura transforma”. Assim como numa Partita para violino ou numa Suite para violoncello de Johann Sebastian Bach, podemos perceber o passado, o presente e o futuro da música ocidental, em um poema de Helder sentimos poder encontrar “um tempo que se reencarna de duas maneiras: no momento da criação poética e depois

como recriação, quando o leitor revive imagens do poeta e convoca de novo esse passado que retorna. O poema é tempo arquetípico". (PAZ, 1982, p. 77). Cabe à decifração o papel criativo de vivenciar essa ciclicidade arquetípica.

As **Dobras**, item 4 da tese, metaforiza por meio desse signo uma série de processos que fazem da poesia de Herberto Helder um corpo fechado sobre si mesmo, objetos opacos que criam um tipo de leitor-decifrador e, como tal, participe do ato criativo, desfazendo as dobras ou viajando por dentro delas mediante a análise. Em nossa dissertação de Mestrado, em torno da problemática teórico-estética do barroco, analisamos diversos poemas visuais cujas formas incitavam o leitor a participar do ato criativo graças ao exercício lúdico da leitura. Destacou-se, no trabalho, a importância desse gesto produtivo duplo em que escrita e leitura se entrelaçam no processo de criação continuamente aberto devido à multiplicidade de caminhos para alcançar possíveis sentidos. Herdeira de uma linguagem barroca, mas não restrita a ela, a poesia ou "máquina lírica" helderiana convoca, também, o olhar crítico a essa cumplicidade criativa com seus mecanismos operadores.

A primeira "dobra" a ser analisada neste item 4 é o poema "Para o leitor ler de/vagar", do livro *Lugar*, incluído em *Poesia Toda* (1996, p. 114); neste poema, por trás dos signos que obscurecem o texto, identificamos uma arte poética, um *modus operandi* específico, já enunciado no título, que desloca o leitor para o espaço interno de construção textual.

Em outra dobra, a segunda, "Todas pálidas, as redes metidas na voz", de *A Máquina Lírica*, poema incluído em *Poesia Toda* (p. 264), o arcaico e o moderno interagem, levando a representar Deus e seu espírito como um simples meio de



locomoção, como o amplo mar e como o produto retirado do mar ao mesmo tempo. Herança cabalística do judeu Helder que tenta procurar os nomes de Deus em todas as coisas, em todas as palavras.

Na terceira dobra, “Bicicleta”, de *Cinco Canções Lacunares*, *Poesia Toda* (p. 295), o eu poético vai à procura do “símbolo nu” munido de sua memória e da sensibilidade aguçada pela experiência. A análise ressaltará o funcionamento singular dessa imagem-signo central do poema, “motor” metafórico que aciona uma possível homologia entre os “êmbolos do coração” e o ato criador, o que nos impulsiona também a criar outras relações homológicas, como a que se pode estabelecer com um dos “sonhos” do filme homônimo de Akira Kurosawa.

Na quarta dobra, “Fonte”, de *A colher na boca*, *A Máquina Lírica*, incluso em *Poesia Toda* (p. 41) é colocado em espelho com o poema “*Llamado del deseoso*” do poeta cubano José Lezama Lima. Nesta dobra também analisamos o texto “Comunicação Acadêmica”, também incluído em *Poesia Toda* (p. 243). Este texto contém diversas implicações para confirmar nossa tese que sustenta a obra de Herberto Helder como um corpo refratário à comunicação imediata com o leitor devido ao descentramento produzido pelo deslocamento e repetição de palavras

Na quinta e última dobra, estabelecemos relações entre poemas de Herberto Helder e Henri Michaux: de Herberto Helder, “A menstruação quando a cidade passava”, de *A Máquina Lírica*, incluso em *Poesia Toda* (p. 255). De Henri Michaux, “*La parthénothérapie*”, incluído no livro *Au pays de la Magie* (p. 221).

As **mudanças**, penúltimo capítulo deste trabalho, converge a investigação para uma das formas tangenciais que Herberto Helder utiliza para construir seu



próprio espaço poético: é a tradução, operação que envolve, segundo as próprias palavras do poeta, a mudança de textos de poetas e culturas, aos olhos da Europa, considerados marginais. Helder realiza uma verdadeira recriação, pois os versos dos maias, astecas e esquimós, para citar só alguns, são traduzidos ou “mudados” de uma tradução anterior feita em francês, inglês ou espanhol. Palimpsesto de vozes que ressoam nesses textos. Em muitos deles ecoam as imagens arquetípicas e essenciais da poética de Helder (mãe, Deus, sangue, terra, o amor carnal), mas transcriadas ou recontextualizadas por uma linguagem poética que lhes confere outra “temperatura”, ampliando os efeitos de sentido da tradição original.

O sem fim. No livro de Osvaldo Ferrari, *Diálogos con Jorge Luis Borges*, (1992, p. 61), o escritor argentino dizia que Alfonso Reyes lhe confessava: “*publico para dejar de corregir los originales*”. Em se tratando de um poema, de um quadro, de uma canção ou, mais humildemente, de um trabalho acadêmico, a criação não tem fim. Daí o nome do capítulo que reúne considerações finais, idéias e justificativas das páginas escritas. O universo poético de Helder é como aquele que habitamos: nunca acabaremos de apreendê-lo totalmente.



2. A FONTE

Podemos tomar como ponto de partida para nossas reflexões a intrigante pergunta-definição de José Lezama Lima (1969, p. 125): “¿La poesía?: un caracol nocturno, en un rectángulo de agua”*. Antes dos dois pontos, a interrogação retórica, a ironia daquele que sabe não haver uma resposta totalmente convincente, mas mesmo assim tenta responder a essa questão difícilima como se brincasse. O caracol noturno metaforiza a dobra poética, a concentração, a proteção tênue que recobre o essencial; o noturno remete às potências criativas, à noite fáustica, à hora das bruxas e da magia; o retângulo conota a precisão do geômetra que constrói uma obra e representa, também, a página, lugar onde o poeta dissemina palavras como sementes em terra úmida, na água que é a essência, o líquido, a vida.

Na sintética, mas perturbadora colocação do poeta cubano desponha, já, uma característica da poesia, fundamental para podermos compreendê-la: a sua analogia com o erotismo. Nesse sentido, parece-nos apropriado transcrever dois prólogos que se ocupam da eroticidade como traço poético. Um deles, do crítico francês Roland Barthes, o outro da crítica Teresa Cristófani Barreto. No primeiro, que em realidade é um artigo denominado “La face baroque”, inserido como prólogo do romance do escritor cubano Severo Sarduy (1999, t. 1, p. 1729), *De donde son los cantantes*, Barthes diz o seguinte:

* A poesia?: um caracol noturno em um retângulo de água.(tradução nossa)

La culture française a toujours attaché un privilège très fort aux 'idées', ou, pour parler d'une façon plus neutre, au contenu des messages. Importe au Français le 'quelque chose à dire', ce qu'on désigne couramment d'un mot phoniquement ambigu, monétaire, commercial et littéraire: le fond. Le livre de Sarduy vient nous rappeler qu'il y a un plaisir du langage, un plaisir de la texture, de même étoffe que le plaisir erotique et que ce plaisir du langage est sa vérité. Le texte de Sarduy est un texte hédoniste et par la même révolutionnaire. Le livre de Sarduy est brillant, allègre, drôle. Peut être ce texte a-t-il aussi une chose en trop, qui gênera: l'énergie de parole, qui suffit à l'écrivain pour se rassurer".*

* A poesia precisamente nos lembra esse prazer da linguagem, o prazer da textura, feito da mesma espécie que o prazer erótico. A poesia transparece na energia da palavra que oscila entre o som e o sentido, que é corpo sensual e etérea idéia. Barthes em seu livro, *O Prazer do Texto*, menciona a intermitência, o processo de aparecimento-desaparecimento. Podemos relacionar esses conceitos com a anamorfose: uma mancha de umidade na parede vista frontalmente esconde um rosto. Ao deslocar-nos e olhá-la em forma enviesada, fazemos aparecer o rosto delineado pela mancha. Se nos movermos uns centímetros, o rosto volta a se esconder. Experimentamos o prazer de olhar nos interstícios para encontrar a imagem. Eis o texto de Barthes:

* A cultura francesa concedeu sempre um privilégio muito acentuado às idéias ou, para dizê-lo de um modo mais neutro, ao conteúdo das mensagens. Importa ao francês que se tenha "algo a dizer" e esse algo costuma designá-lo com uma palavra fonicamente ambígua, monetária, comercial e literária: o fundo. O livro de Sarduy nos lembra que existe um prazer da linguagem, um prazer da textura, da mesma espécie que o prazer erótico e que este prazer da linguagem é sua verdade. O texto de Sarduy é um texto hedonista e portanto revolucionário. O livro de Sarduy é brilhante, ágil, divertido. Talvez a este texto lhe sobre também algo que resultará incômodo: a energia da palavra, que basta para ratificar qualquer escritor. (tradução nossa)

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? [...] é a intermitência, como disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 1996, p. 16).

O segundo prefácio, o de Teresa Cristófani Barreto, encontra-se na antologia de poemas de Sórora Juana Inés de la Cruz (1998, p. 25): “O alto teor erótico da poesia se deve a que o sentido esconde-se lubricamente debaixo dos véus”. Portanto, podemos dizer, seguindo o discurso de Cristófani, que o significado é ocultado pelos mecanismos de artificialização da linguagem assim como, em forma análoga, a trama dos véus oculta as preciosas formas da mulher. A autora acrescenta que:

O poeta impõe ao leitor a demora para usufruir desse significado. A bailarina tira lentamente os véus para mostrar bem demoradamente o objeto do desejo. O sentido do texto barroco – objeto do desejo do leitor – é também, como o corpo da bailarina, recoberto por grandes quantidades de palavras escamoteadoras. Ler o texto barroco é desfrutar do prazer do *voyeur*, procurando debaixo da proliferação de significantes, o significado.

Cristófani (1998, p. 27) afirma ainda, citando as palavras do poeta latino Ovídio contidas em seu livro *Arte de amar*, que “o clímax do amor nunca deve ser apressado, deve ser proporcionado delicadamente, com demoras o tempo todo.” A essência da poesia, para a autora, é prolongar a busca do prazer final, retardar o

encontro do significado. Tal idéia parece ter afinidade com a do teórico formalista Viktor Chklovski (1971, p. 43), para quem o procedimento singular da arte é justamente “aumentar a dificuldade e a duração da percepção do objeto”, levar o leitor a experimentar o devir, degustá-lo em sua densidade e espessura.

Se considerarmos o sintagma “texto barroco” da citação acima como metonímia de poesia, poderemos compreender o que experimenta o leitor perante o texto poético: o suave espanto ante o desconhecido e estranho que se oferece em forma velada, o convite ao jogo enquanto tenta decifrar o poema, a alegria e o prazer de encontrar sentidos e, mais ainda, de reconhecer como, mediante palavras, o poeta estruturou e velou esses sentidos. Transmitir os sentidos pela diferença, pelo retardamento, pela espera. Poesia, prazer enquanto pulsão que gera a sua natureza erótica; jogo, instituído para acentuar o deleite, a sensualidade da forma, o gozo em busca da matéria fonética e corporal.

Para além da componente erótica, podemos recorrer à outra analogia – a poesia e o universo inexplicável – aproximação que nos interessa mais de perto por sua maior afinidade com a poética de Herberto Helder.

Segundo o crítico Gastão Cruz (*Jornal de Letras*, p. 23),

Raras obras falarão do mundo de modo tão pouco realista como a de Herberto Helder. A visão que ela nos faz partilhar é a de alguém para quem falar do mundo “é uma arte louca”, um discurso proferido ‘com a lepra na boca no instante da palavra’. A natureza radicalmente visionária desta poesia determina a procura permanente de uma intensidade semântica extrema.

* Essa intensidade extrema é a que se atribui à linguagem dos “loucos”, – muitas vezes, esse qualificativo funcionou como uma metonímia de poeta, por exemplo, nos casos de Baudelaire, Artaud, Gerard de Nerval, entre outros – que destroem a sintaxe e a semântica contagiando a lepra às palavras do poema. * 

Trazer o real para a linguagem implica enredá-la em signos traiçoeiros, duplos (som e sentido) e contraditórios, em que ganha espessura a trama das tensões criadas pelo discurso poético. O poeta trabalha com imagens “ilógicas” e sai do tempo histórico (a potência de sua obra atravessa incólume o tempo cronológico absurdo dos períodos literários). A poesia nos tira da sucessão temporal cronológica para inserir-nos no tempo mítico. A poesia é (des)mascaramento, em que representação e traição se conjugam no jogo arriscado do dizer: simultaneamente revelar e ocultar as coisas pela palavra. Ou, no dizer de Derrida, a escrita poética se faz como signo arisco. *

Cumpliciando com essa visão da poesia como escrita errática, embora apegada com volúpia à sua corporalidade intensa, simultaneamente risco e dobras, estamos nos distanciando, portanto, da concepção croceana acerca da poesia. Para Croce (1967, p. 13) esta é expressão de um sentimento cujo intuito é acolher o belo e afastar o feio. O autor italiano define o belo como a “harmonia”, a “verdade”, a “naturalidade”, a “serenidade”, entre outros epítetos, e o feio estaria representado pelo “afetado”, “sensual”, “violento”, “barroco”. O ponto de vista de Croce, totalmente avesso à noção da tessitura corporal da linguagem com sua dupla natureza aliciante e traiçoeira, exclui imediatamente a obra de poetas que não investiram na poesia-sentimento-intuição, mas na poesia como signo desestabilizador, entre eles,

Virgílio, Petrarca, Góngora, Baudelaire, Mallarmé, Lezama Lima e o poeta-alvo de nosso trabalho, Herberto Helder. Como diz o escritor João Almino (2000, p. 22):

[...] será preciso prova mais concreta de que o cotidiano é a matéria, é o espírito, são a permanência e os processos, é o mundo? Palavras básicas, desse cotidiano eterno – nuvem, vento, ouro, astros, cometas, estrela; chamas e fogo, noite, luz e sombras; e o caos, a eletricidade, o medo; pulmões, umbigo, sangue, boca, voz, palavra, poesia, mulher, amor, Deus – irrompem em imagens surpreendentes.

Palavras cotidianas deformadas em profusão de imagens pelo olhar maneirista de Helder. Não podemos esquecer a estética maneirista-barroca que irrompeu nas artes, no século XVI, uma inovação que o Renascimento levava já, em suas entranhas, como o germe de uma transformação estética a ser explorada posteriormente. Os objetos imbuídos de angústia, de uma *terribilità* criados por Michelangelo, por exemplo, comovem o espectador, que vê nas suas últimas obras um novo estilo em busca de uma outra forma de representação, na qual a fidelidade ao exterior se eclipsa em favor da pessoalidade (e passionalidade) interior. Já Parmegianino, Rosso, Beccafumini levaram a *maniera* às suas últimas conseqüências, opondo-se a Rafael que partia da hipótese de que existia um estilo perfeito, um estilo que não deve nada à individualidade do artista, à sua técnica de trabalho ou às modas de seu tempo, portanto, um estilo eterno, que valia tanto para a Grécia de Péricles quanto para a Roma de Augusto. Vemos nesta concepção um ranço de platonismo: o artista como um mero reproduztor que tenta copiar o seu modelo, da melhor forma possível, assim como a realidade é uma cópia do *topos*

*
uranus. A importância dos maneiristas, que podem ser considerados “modernos”
avant la lettre, deve-se à sua convicção de que os estilos não são “maneiras”
imutáveis, sacralizadas em sua moldura de perfeição e definidas como resoluções
estéticas apegadas ao código que as cristaliza. Está, assim, aberto pelo maneirismo o
caminho em direção a uma arte anti-realista e essencialmente intelectual.
Introspectivos e cerebrais, os artistas maneiristas plasmam em suas obras seu ser
conturbado por um *pathos* e uma melancolia de raízes profundas, em que a distorção
e o alongamento das figuras são um *leitmotiv*. Lembremos o impressionante auto-
retrato de Parmegianino (cerca de 1523): o rosto imenso em primeiro plano,
deformado por uma lente convexa, e em segundo plano, ao fundo da tela, uma janela
que se esvai ou vai se diluindo. Herdeiros dessa matriz artística do desconcerto,
artistas da modernidade recuperaram tais procedimentos em suas obras. Assim,
Escher, o mágico do desenho e das constantes anamorfoses, Diane Arbus com seus
estranhos retratos com grande angular e Salvador Dali - *avida dollars* – segundo
André Breton, com seus relógios amolecidos. Outro exemplo da estética
maneirista/barroca encontramos nos santos, místicos e *caballeros* de El Greco, que
prefigurou Modigliani e suas musas de pescoços compridos e sensuais. Na poesia foi
Góngora quem representou a realidade deformada, descentrada, colocando em seus
poemas (principalmente *Polifemo y Galatea* e *Las Soledades*) metáforas
arrojadíssimas, hipérbatos e incisos intercalados. Também Baudelaire, “neto” de
maneiristas e barrocos, enalteceu o que para Croce é o feio e, portanto, matéria não
digna de ser poetizada: a carronha, as prostitutas doentes, as chagas, as pústulas e os
albatrozes torturados pelos marinheiros. Trata-se, como se vê, de uma poesia que se

faz como antítese da “naturalidade” exigida por Croce. Como bem lembra o escritor João Almino (2000, p. 22):

Herberto Helder escreve uma poesia difícil de classificar, mas de marca constante e inconfundível. Indiferente aos que passam apressados vestindo as correntes da moda, o poeta está plantado num cruzamento, a contemplar solitário a paisagem – ao mesmo tempo interna e externa, próxima e cósmica, concreta e abstrata – que cria com o mito cotidiano e subvertido.

X Helder, refratário às modas, em pé, solitário em um cruzamento de tendências da poesia portuguesa pós-Pessoa, mistura estéticas e saberes, tais como, o barroco, o maneirismo, o surrealismo com pitadas de cabala. O que mais nos atrai na poesia são seus impulsos engenhosos de construção para representar e deformar a realidade, permitindo-nos, assim, apalpar os significantes tal como teorizava Chklovski (1970, p. 39), em seu ensaio mais difundido. Perceber com intensidade a singularização dos artifícios tramados pela linguagem poética é, afinal, estar atento às operações da função poética (projeção das equivalências do eixo de seleção sobre o eixo da combinação) e da metalingüística (todo poeta é um crítico, por isso, fazer e discutir o fazer interpenetram-se na escrita), prevalecendo e deixando à mostra a densidade dos signos.

Já para o crítico e poeta Octavio Paz (1982, p. 22), essa construção não apaga (nem embaça) a transparência da poesia como lugar de encontro da própria poesia com o homem, definida pelo escritor mexicano, como um organismo anfíbio; som e sentido em simbiose permanente.

Ao escolhermos a poesia de Herberto Helder como objeto de nosso olhar crítico, estaremos atentando justamente à singularidade de um projeto poético cujos “passos em volta” de sua própria textura é a marca essencial. Em *Poesia Toda* ou em um de seus livros em prosa, *Os passos em volta* (1963), o poeta se redobra em movimentos de voluta em direção a seu interior para logo depois emergir com a “palavra” carregada de referências simultaneamente nítidas e opacas, concretas e abstratas.

Se quiséssemos recolher alguns rastros traçados pelo vôo realizado pela poética de Herberto Helder, correndo o risco das incertezas de seu modo errático, próprio dessa trajetória, teríamos:

- a) uma constelação de imagens apontando para esferas diversas em que se cruzam o mítico, o primitivo e a ciência moderna;
- b) a natureza hermética dos significados, existindo como uma realidade velada em analogia com o erotismo;
- c) a presença de sensações e percepções do eu poético deflagradas por uma construção inovadora, insólita;
- d) a singularidade de uma voz encantatória que se ergue como rompimento radical com uma tradição da poesia portuguesa;
- e) a criação, devido à opacidade dos signos, de um leitor-decifrador que desconfia permanentemente das palavras e é instado a realizar constante relações homológicas, lendo “cabalisticamente” cada poema.

Diante de uma poesia ou uma “máquina lírica” (como se intitula uma de suas obras) acionada pelo impulso transbordante da imagética desafiadora em seus

movimentos e funções sensuais, como posicionarmos nosso olhar crítico? Parece que somos convocados a realizar dois movimentos: um centrífugo (somos reportados a uma carga de referências que solicitam subsídios fora do texto) e um centrípeto (voltamos ao texto, como que imantados ao prodigioso espaço onde reina a ambigüidade das palavras que o constituem, cuja intra-referencialidade solicita sua interpretação).

O poema, como estrutura constituída por um plano de expressão e outro de conteúdo, guarda uma estreita relação com a concepção de ser humano postulada por Espinosa: o corpo (o plano de expressão) é uma unidade estruturada e não um agregado de partes, mas unidades de conjunto e equilíbrio de ações internas interligadas de órgãos que conformam um indivíduo dinâmico. Tal equilíbrio é obtido por mudanças internas, contínuas, e por relações externas, formando um sistema de ações e reações centrípeto e centrífugo, de sorte que, por essência, o corpo é relacional, isto é, constituído por relações internas entre seus órgãos e por relações externas com outros corpos aos quais modifica e pelos quais é modificado. A alma (o plano de conteúdo) não é definida como substância simples alojada ou aprisionada no corpo, mas como idéia do corpo e idéia de si mesma. Para Espinosa, corpo e alma não estão numa relação hierárquica de comando. Pela primeira vez, em toda a história da filosofia a alma vale e pode o que vale e pode seu corpo. O corpo vale e pode o que vale e pode sua alma. Segundo o poeta Antônio Ramos Rosa (1991, p. 65),

[...] o poema faz surgir as energias do corpo e da matéria na sua fulgurante confusão e, de igual modo, esse ser novo e vivo que é o signo. Não tardará, porém, que todo o labor poético de Herberto

Helder se exerça, quase exclusivamente, sobre a trama sensorial e as pulsões mais profundas do corpo, com tal intensidade que cada um destes poemas nos abalará como um sismo ou um eletrochoque.

Os signos do poema interagindo entre si e relacionando-se com outros signos de outros poemas. Estabelece-se uma poética sincrônica pela qual o passado é alterado pelo presente e este é dirigido pelo passado, portanto, os poemas da tradição são absorvidos e transformados em novos poemas. Segundo o ensaísta Eduardo Prado Coelho (1994, p. 40),

se quisermos entender algumas das tendências poéticas a que se prende Herberto Helder, teremos que traçar, em relação ao espaço francês, uma linha que vai de Rimbaud a Michaux, mas passa em uma geografia mais surpreendente, por poemas do Antigo Egito, enigmas maias, poesia mexicana do ciclo nauatle, poemas zen, orações mágicas finlandesas, canções camponesas de Japão ou cantos das cerimônias canibais na Colômbia britânica. De caminho surge o cubano José Lezama Lima, que suponho ser um dos autores contemporâneos com quem Herberto Helder mantém mais afinidades.

Existe em Helder um desejo de “totalidade”, uma pulsão que tende à utopia do livro total, da máquina de fazer poemas, da “máquina lírica”. Tal vocação para essa espécie de infinitude ou abrangência máxima nos reporta às reflexões de Espinosa, que concebe os seres humanos como modos finitos de Deus, como partes de uma natureza infinita. E assim, os poemas, artefatos finitos, fazendo parte de um universo infinito representado pelo livro total. Nesse sentido é instigante o título do

livro que traz a poesia completa de Helder: *Poesia Toda*, título que segundo o próprio Helder, é anterior ao *Toda Poesia* de Ferreira Gullar, coincidência, afinal, com a qual não se importa, pois não há o menor intuito competitivo entre os dois poetas (MEDINA, 1983, p. 200). O desejo de atingir o infinito. Podemos verificar em Helder que cada poema é um microcosmo da totalidade. O conjunto de poemas como um universo fractal, isto é, a nova geometria criada por Mandelbrot que estuda as estruturas nas quais cada uma de suas partes reproduz, em escala, a estrutura toda. Essas estruturas geométricas estão contidas infinitas vezes dentro delas mesmas. O pequeno no enorme e o enorme no pequeno, noção que podemos aplicar não só ao poeta português, mas também, à obra de Borges. Só para citar um exemplo, talvez o mais célebre, recordamos o seu *aleph*, cujo diâmetro de dois ou três centímetros continha o espaço cósmico que ali estava sem diminuição de tamanho. O poema que contém todos os poemas. O livro que é todos os livros. Isso nos conduz a Mallarmé, por antonomásia, quem procurou o livro total, o livro múltiplo, a máquina lírica que propalasse infinitos poemas e textos segundo combinações e arranjos pré-articulados. Segundo Haroldo de Campos (1969, p. 19), trata-se de um livro-limite, “o limite da própria idéia ocidental de livro”. Jorge Luis Borges (1975, p. 133), em seu conto “El libro de Arena”, menciona um livro total de singulares características:

Me dijo que se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin [...] no puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número [...] busqué el libro imposible, y volví las hojas. En una de ellas vi grabada una

máscara. El ángulo llevaba una cifra, ya no sé cuál, elevada a la novena potencia [...] prisionero del libro, casi no me asomaba a la calle. Examiné con una lupa el gastado lomo y las tapas, y rechacé la posibilidad de algún artificio. Comprobé que las pequeñas ilustraciones distaban dos mil páginas una de otra [...] sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad [...] recordé haber leído que el mejor lugar para esconder una hoja es un bosque. Antes de jubilarme trabajaba en la Biblioteca Nacional, que guarda novecientos mil libros; sé que a mano derecha del vestíbulo una escalera curva se hunde en el sótano, donde están los periódicos y los mapas. Aproveché un descuido de los empleados para perder el Libro de Arena en uno de los húmedos anaqueles. Traté de no fijarme a qué altura ni a que distancia de la puerta. Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México. *

No conto de Borges, ecoam características do livro total de Mallarmé: é infinito e como tal monstruoso. Cria no leitor uma desagradável dependência: para que viver se todas as possibilidades da existência estão cifradas nesse vasto livro? A obra de Herberto Helder, cifrada em outro vasto livro, *Poesia Toda*, está marcada por uma confluência de saberes que acentuam a carga de referencialidade em coexistência com o poético. Nutre-se de distintas esferas como o erotismo, a cabala,

* Disse-me que se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio nem fim [...] não pode ser, mas é. O número de páginas de este livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez, para dar a entender que os términos de uma série infinita admitem qualquer número [...] procurei o livro impossível e passei as folhas. Em uma delas vi gravada uma máscara. O ângulo levava uma cifra, já não sei qual, elevada à nona potência [...] prisioneiro do livro, quase não me assomava à rua. Examinei com um lupa o gasto lombo e as capas, e rejeitei a possibilidade de algum artificio. Comprovei que as pequenas ilustrações distavam dois mil páginas uma da outra [...] senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade [...] lembrei ter lido que o melhor lugar para esconder uma folha é um bosque. Antes de me aposentar trabalhava na Biblioteca Nacional, que guarda novecientos mil livros; sei a mão direita do vestíbulo uma escada curva se enfia no porão onde estão os jornais e os mapas. Aproveitei um descuido dos empregados para perder o Livro de Areia em um dos úmidos estantes. Tratei de não me fiar a que altura nem a que distância da porta. Sinto um pouco de alívio, mas não quero nem passar pela rua México. (tradução nossa).

a magia, as ciências naturais, a filosofia e a cosmologia. Mas esse universo referencial instala-se sem obscurecer a força do fazer poético. Parece-nos que o poeta tende a criar uma ponte, estabelecendo relações para descobrir os vasos comunicantes existentes entre o mítico, o arcaico, as religiões e a racionalidade das ciências. Segundo Eduardo Prado Coelho (1994, p. 40), Herberto Helder tem uma fascinação pela ciência e pela técnica. Da ciência vem, sobretudo, o sentido futurista da velocidade e o gosto por produzir mundos virtuais. Daí que poucos poetas tenham sido tão sensíveis ao cinema, ao vídeo e àquilo que se convencionou chamar os “efeitos especiais”, em que a imagem reproduz qualquer realidade anterior, mas produz realidades radicalmente inéditas.

Nosso propósito é ingressar nessa constelação de referências e experiências para desvelar, mediante a análise, o “Universo-Helder” que pulsa em cada poema e perceber a natureza singular do objeto, decompondo essa totalidade para analisar como suas partes ou estruturas engendram essa singularidade vinculada aos traços escriturais da produção poética de Herberto Helder. Verificaremos, também, em que medida esses traços estão ligados ao surrealismo, ao barroco e à pós-modernidade.

Notamos na poesia de Herberto Helder um tom filosófico surdinado. Aquele que se exprime liricamente alcança profundas zonas do ser que espantam. A filosofia e a poesia partem do mesmo fato: do assombro ante as coisas, do estranhamento que produz a relação entre as coisas. Também do espanto. Segundo Platão (1979, p. 615): “Es verdaderamente de un filósofo este *pathos*, el espanto, pues no hay otro origen



imperante de la filosofía que éste”*. Tanto o filósofo quanto o poeta olham de forma diferenciada. Esse olhar amalgama a mente com o corpo e dessa relação surgem os grandes poemas e a filosofia. As palavras, o material comum dos dois “reinos”, provêm do intelecto, mas também do corpo, da limitação temporal, da corrupção da carne:

Al incorporarse sobre las dos patas traseras, un extraño animal abandona para siempre la felicidad zoológica para inaugurar la infelicidad metafísica: descabellada ansia de eternidad en un miserable cuerpo destinado a la muerte. Solamente se salvarán de la catástrofe los únicos que ignoran su fin: los niños. Los únicos inmortales. (SÁBATO, 1945, p. 47).*

Se pensarmos que a essência da filosofia se encontra na metafísica ou na ontologia, que tratam do ser enquanto ser e que os “líricos” ficam nus em cada poema extravasando seu ser, podemos afirmar que o poeta e o filósofo tratam sobre diversos enigmas em comum: o homem, o tempo, a natureza, o artifício. Macedonio Fernández dizia (1966, p. 112): “Escribo para ayudarme a pensar”. O filósofo deseja o conhecimento pelo conhecimento mesmo; o poeta como auxiliar para criar beleza. Nos dois “reinos” existe um forte componente lúdico: os devaneios intelectuais são formas de brincar com relações e os grandes poemas contêm a inocência do jogo, pois de não ser assim estão condenados ao fracasso. O poeta e o

* É verdadeiramente de um filósofo este pathos, o espanto, pois não há outro origem imperante da filosofia que esse. (tradução nossa).

* Ao incorporar-se sobre suas duas pernas traseiras, um estranho animal abandona para sempre a felicidade zoológica para inaugurar a infelicidade metafísica: excessivo desejo de eternidade em um miserável corpo destinado à morte. Somente se salvarão da catástrofe os únicos que ignoram seu fim: as crianças, os únicos imortais (tradução nossa).

filósofo são o cume da inocência: o filósofo procurando-se a si próprio ou talvez a Deus, o motor primeiro; o poeta tentando exprimir sensações por meio de signos traiçoeiros, perigosos, que possuem sentido e som, conceito, substância e música, as palavras. O filósofo trata as palavras com reverência, as sobrestima. O poeta as reinventa, as tiraniza:

Las palabras son viejas prostitutas con olor a mercado o perfumadas hasta la náusea, las palabras nos traicionan con tanta frecuencia que hay que consentir en que cornifiquen o cometer con ellas todos los adulterios y todos los incestos imaginables* (GIRONDO, 1986, p 23)

O filósofo para atingir seu objetivo age com maior cautela que o poeta. Não trai as palavras. Acreditamos que o filósofo, mais preso a sistemas, precisa explicar tudo, enquanto o poeta, *a priori*, é mais intuitivo. Caso à parte é Paul Valéry que, segundo Cioran (2001, p. 48), “levou até o vício a mania de explicar-se”. O filósofo se assombra, quer saber, então aplica um arsenal de conhecimentos, elabora um plano, um sistema, para alcançar sua meta. Seu conhecimento vem da experiência e essencialmente da teoria, do aprendizado. Como bem dizia Octavio Paz (1982, p. 64), ao relacionar o poeta e o filósofo: “os magos e os poetas, diferentemente de filósofos, técnicos ou sábios, extraem seus poderes de si mesmos. Para trabalhar não lhes basta possuir uma soma de conhecimentos, como acontece com o físico ou o motorista. Toda operação mágica requer uma força interior, conseguida através de

* As palavras são velhas prostitutas com cheiro a mercado ou perfumadas até a náusea, as palavras nos traem com tanta frequência que há que consentir em que nos enganem ou cometer com elas todos os adultérios e todos os incestos imagináveis. (tradução nossa).



um penoso esforço de purificação". O poeta é como um índio que sobe numa pedra e espera, magnífica paciência, que o peixe passe para espetá-lo com sua lança. Há algo de mágico nessa espera, na qual corpo e mente se fundem. O poeta, assim como o índio, deve contar com amplos recursos técnicos para caçar sua presa, já que, as palavras e os peixes são extremamente movediços, lisos e traiçoeiros. No poeta, o ato de caçar e a aplicação do "plano" para fazer o poema, acontecem em forma simultânea. Para obter uma boa caça, o poeta precisa também ter "vivido" ou sofrido, o que em definitiva é a mesma coisa. Escreve-se para suprir uma falta. No rio que flui, nadam os peixes. No corpo, no inconsciente, no grande livro da vida, na memória, cintilam as palavras que o poeta deve "pescar".

O já mencionado filósofo romeno, Emil Michel Cioran, se afastou da filosofia e seus sistemas e retomou um "gênero" caro aos moralistas franceses do século XIX: o aforismo. Em seu livro, *Breviário de Decomposição* (1989, p. 54), explica seu desencanto com a filosofia da seguinte forma:

Afastei-me da filosofia no momento em que se tornou impossível para mim descobrir em Kant alguma fraqueza humana, algum acento de verdadeira tristeza; em Kant e em todos os filósofos. Comparada à música, à mística e à poesia, a atividade filosófica provém de uma seiva diminuída e de uma profundidade suspeita, que guardam prestígios somente para os tímidos e os tibios. Aliás, a filosofia – inquietude pessoal, refúgio nas idéias anêmicas – é o recurso de todos os que se esquivam à exuberância corruptora da vida. Quase que todos os filósofos terminaram *bem*: é o argumento supremo contra a filosofia. O fim do próprio Sócrates não tem nada de trágico: é um mal entendido,

o fim de um pedagogo – e se Nietzsche soçobrou, foi como poeta e visionário: expiou seus êxtases, não seus raciocínios [...] O exercício filosófico não é fecundo: é apenas respeitável. Sempre se é filósofo impunemente: um ofício sem destino que enche de pensamentos volumosos as horas neutras e desocupadas, as horas refratárias ao Antigo Testamento, a Bach e a Shakespeare. E esses pensamentos, por acaso, se materializaram em uma só página equivalente a uma exclamação de Jó, a um terror de MacBeth ou à altura de uma Cantata? O universo não se *discute* se *exprime*. [...] Os grandes sistemas, no fundo, são apenas brilhantes tautologias. Que vantagem há em saber que a natureza do ser consiste na ‘vontade de viver’, na ‘idéia’, ou na fantasia de Deus ou da química? Simples proliferação de palavras, sutis deslocamentos de sentidos. O que *é* repele o abraço verbal e a experiência íntima não nos revela nada além do instante privilegiado e inexprimível. Aliás, o ser mesmo não é mais que uma pretensão do Nada. Só se define por desespero. É preciso uma fórmula, é preciso mesmo muitas, nem que seja para dar uma justificação ao espírito e uma fachada ao nada.

Borges, menos grave e agressivo, postula graciosamente que a metafísica faz parte da literatura fantástica. Talvez o ponto de contato entre os dois “reinos” se dê graças à metáfora. Fontanier (1977, p. 154), diz: “Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d’une autre idée plus frappante ou plus connu, qui, d’ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d’une certaine conformité ou analogie. Toutes les espèces de mots peuvent donc

s'employer ou s'emploient en effet métaphoriquement.”* Dámaso Alonso (1961, p.

137) define da seguinte forma imagem e metáfora:

En la imagen el poeta compara algún elemento “real” (por ejemplo: dientes, pensemos en los de una linda muchacha) com outro elemento que llamamos “irreal” porque no corresponde a la realidad en que pensamos (en nuestro caso la muchacha); para que se trate de una imagen es necesario que el elemento “real” y el “irreal” estén expresamente mencionados; por ejemplo: sus *dientes* eran menudas *perlas*. Llamamos metáfora a la palabra que designa el elemento “irreal” cuando el poeta no menciona más que este: cuando, por ejemplo, hablando de una muchacha no dice más que sus menudas *perlas* (para designar sus dientes). Obsérvese que la comparación (dientes = perlas) es la misma, pero está ahora sugerida omitiendo los elementos reales. Es preciso no olvidar, por tanto, que una metáfora lleva una imagen implícita; o dicho de otro modo, que una metáfora es una imagen en la cual el elemento “real” está implícito, tácito, meramente sugerido. *

A filosofia, esse “gênero” da literatura fantástica, segundo Borges, não seria uma metáfora para o inexplicável? A filosofia, a metafísica, a ontologia, não procuram desvendar o princípio primeiro ou Deus, portanto, não procuram explicar

* Os tropos por semelhança consistem em apresentar uma idéia sob o signo de uma outra idéia mais surpreendente ou mais conhecida, a que, aliás, não tem com a primeira nenhum outro laço a não ser uma certa conformidade ou analogia. Todas as classes de palavras podem, portanto, se utilizar realmente metaforicamente. (tradução nossa)

* Na imagem o poeta compara algum elemento “real” (por exemplo: dentes, pensemos nos de uma linda garota) com um outro elemento que denominamos “irreal” porque não corresponde à realidade em que pensamos (em nosso caso a garota); para que se trate de uma imagem é necessário que o elemento “real” e o “irreal” estejam expressamente mencionados; por exemplo: seus dentes eram miúdas perolas. Chamamos metáfora à palavra que designa o elemento “irreal” quando o poeta não menciona mais do que este: quando, por exemplo, falando de uma garota não diz mais que suas miúdas pérolas (para designar seus dentes). Observe-se que a comparação (dentes=pérolas) é a mesma, mas está agora sugerida omitindo os elementos reais. É preciso não esquecer, portanto, que uma metáfora leva uma imagem implícita; o dito de outro modo, uma metáfora é uma imagem na qual o elemento “real” está implícito, oculto, meramente sugerido. (tradução nossa).

o inexplicável? O vazio, o labirinto, a natureza, a linguagem, a ética de Espinosa não são metáforas de Deus? As definições, os axiomas, os conceitos, os corolários, as proposições não serão metáforas nas quais o elemento real está sugerido e não mencionado: o inexplicável. A filosofia não será um discurso do tipo *mise-en-abîme*? Um conceito leva a outro, e este a outro, e assim devemos continuar *ad nauseam*. O filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein disse: “a semântica é infável”, portanto, não dá conta de todos objetos que há no mundo e isto acontece porque a semântica está atrelada ao mundo das vivências pessoais. No final de seu *Tractatus*, encontra-se a célebre máxima: “O que não se pode falar, deve-se calar”. Logo depois, nas suas *Investigações Filosóficas*, rompe com a máxima mencionada e propõe “os jogos da linguagem, primários e secundários” para sair da arapuca da semântica infável. Para preencher o vazio entre o objeto e o receptor, propõe o “jogo poético”. É possível que Wittgenstein e Cioran concordem que o mundo não deve ser explicado, deve ser exprimido. Uma das nobres formas de fazê-lo é mediante a poesia.

O filósofo, o “ser seguro”, que “pontifica”, pode criar graças à sua genialidade terríveis retrocessos. Isso foi o que aconteceu com Aristóteles (“uma calamidade pública”, segundo Schopenhauer), que impediu o avanço da física durante 20 séculos. Seu discurso, apropriado pela Igreja, levou a muitos grandes homens à fogueira (só para mencionar um: Bruno, que disse: “creo exaltadamente en la infinitud del universo”). Se não fosse por Copérnico e depois por Kepler e Galileu, ainda se acreditaria na mitologia cristã do homem como centro do universo. Uma simbiose de “ciência filosófica” (A *Física* de Aristóteles) e de “livros sagrados” (*Bíblia*) manteve o mundo nas trevas durante dois mil anos. Lutero proclamava

contra Copérnico: “Las personas prestan oído a un advenedizo que trata de demostrar que la Tierra gira, no el cielo o el firmamento, el Sol y la Luna... Este necio desea dar vuelta toda la ciencia astronómica; pero la Sagrada Escritura nos dice que Josué ordenó al Sol que se detuviera y no a la Tierra”. Desconfiar dos gênios e da instrumentalização do “sagrado” é tarefa da Arte (Bruno) e da Ciência (Galileu).

Um outro ponto de contato entre poesia e filosofia encontra-se na obra de Heidegger sobre Hölderlin. Heidegger escolhe esse poeta porque para o filósofo, Hölderlin poetizou a própria essência da poesia. Hölderlin disse que a poesia é a mais inocente de todas as ocupações. A poesia é como um sonho, é inofensiva e ineficaz, mas, por outro lado, sua matéria é a linguagem, o mais perigoso dos bens. Segundo Heidegger, quando pudermos conceber ambas determinações em um só pensamento, conceberemos a plena essência da poesia que é a instauração do ser com a palavra. A poesia, segue o filósofo alemão, não toma a linguagem como um material já existente, senão a poesia faz possível a linguagem. A poesia parece um jogo e, porém, não o é. O jogo reúne os homens, mas cada um se esquece de si mesmo. Ao contrário, na poesia, os homens se reúnem tendo em conta a base de sua existência. Graças à poesia, chega-se ao repouso infinito, no qual estão em atividade todas as energias e todas as relações.

Portanto, se a poesia instaura o ser, é lógico que a filosofia ou o modo de filosofar moderno se encontre fusionado com formas poéticas. Heidegger (1999, p.57) disse que:

a angústia é dentre todos os sentimentos e modos de existência humana, aquele que pode reconduzir o homem ao encontro de sua

totalidade como ser e juntar os pedaços a que é reduzido pela imersão na monotonia e na indiferenciação da vida cotidiana. A angústia faria o homem elevar-se da traição cometida contra si mesmo, quando se deixa dominar pelas mesquinharias do dia a dia, até o autoconhecimento em sua dimensão mais profunda.

Se estabelecermos que a poesia, ao tentar exprimir o universo, é, *a priori*, um tipo de angústia (a angústia da folha em branco), o pensamento de Heidegger, assim como o de Cioran, nos alerta que a poesia é o grau máximo de autoconhecimento, aquele que nos põe em contato com a essência do ser.

3. O OCULTAMENTO

Se tomarmos o que diz Octavio Paz sobre o poema – fruto do encontro entre o homem e a poesia –, teremos que entender o que esse “encontro” significa. Menos que revelação ou plenitude de sentidos, o que a poesia abre com seu corpo perturbador é uma textura densa que libera movimentos, mas os inscreve numa órbita onde as palavras possuem múltiplos sentidos que flutuam. Portanto, tanto aquele que escreve como aquele que decifra desfrutam o sentido oculto, “anagramático” do poema. Sempre houve poetas atraídos por essa linha de concepção poética vinculada a uma tradição hermética, de remota origem, e variável quanto aos procedimentos de sua operação ao longo dos diferentes momentos culturais.

Neste capítulo trataremos de poetas inscritos nessa vertente e que podem se oferecer como pontos de luz para projetarem seus focos para a compreensão de outro corpo poético, também hermético, mas igualmente sedutor: Herberto Helder, que segundo a escritora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes, “vê o que não se deixa olhar, o que não tem imagem, mas se apresenta na travessia dos vocábulos, aos quais se colam as imagens”. A operação infinita que busca o silêncio, o branco, através dos nomes.” (*Jornal de Letras*, 1994, p. 14)

*A palavra hermético provém de Hermes Trismegisto, três vezes grande, nome dado pelos gregos a Thot, o deus lunar com cabeça de Íbis, mestre da sabedoria e deus da magia e da linguagem. Thot, aquele que muda, que se transforma, assim como o poema hermético que sempre pode ser algo diferente do que acreditamos que significa. Thot, o criador da fala, o representante da Lua na Terra. Thot, como a

poesia, está relacionado à magia que com suas litâneas, repetições e mantras transforma e cria uma causalidade diferente. A magia de Herberto Helder emana devido ao, entre outros recursos, eterno retorno da palavra que se desloca no poema reiteradas vezes. A poesia se transforma em um balbúcio, em um arquetizado grito primal. Na mistura do aritmético, do racional com a extremada anarquia transgressora do arcaico, do primitivo. Talvez resida neste paradoxo o estranhamento criado pela modernidade: objetos poéticos racional e friamente construídos nos quais ressoa o primitivo, o mítico, o arcaico. Assim como Thot, Herberto Helder parece conhecer o segredo alquímico da transmutação. Não dos metais e sim da palavra. Segundo a escritora Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 182), “concebida como meio de conhecimento do universo para a criação de um cosmos que questione a forma e a disposição com que aquele se apresenta, a poesia nos endereça uma vez mais à alquimia”. Sua *Tábua Esmeraldina é Poesia Toda*, na que ingressaremos para identificar e nomear processos que geram múltiplos significados.

A relação entre magia e linguagem é destacada, dentre outros, por Paul Valéry e Julio Cortázar. O escritor francês lembra que a forma poética foi utilizada durante séculos para realizar encantamentos graças ao poder hipnótico do som das palavras proferidas pelo encantador (*Variedades*, 1991, p. 214). Segundo Cortázar (1974, p. 89), o poeta e o mago se assemelham no desejo de conhecer para modificar e dominar a natureza. Ambos reconhecem a analogia, a eficácia da palavra, o valor sagrado dos produtos metafóricos como instrumentos para alcançar seus fins. A diferença entre o poeta e mago é que o poeta atua com desinteresse, pelo amor à arte e seu exercício se restringe ao espiritual sem acesso ao fático.

amador ✱

O termo hermético também foi utilizado para definir a escrita de filósofos, tão afastados no tempo como Heráclito de Éfeso, o Obscuro, e Jacques Derrida, e psicanalistas como Sigmund Freud e Jacques Lacan. A escrita deste último, decifrador da alma humana, foi denominada de “barroca”, epíteto que carrega dentre outras noções, não sempre corretas, as de “mau gosto”, “exagerado” e “hermético”. Considerando que esta última noção é pertinente e que o poeta alvo da nossa tese, *Herberto Helder, se vale de diversos processos barrocos, analisaremos quais os mecanismos que fazem hermética, obscura, a poesia barroca. Dizer poesia barroca é quase uma antonomásia de Luis de Góngora y Argote.

Borges escreveu em seu livro de ensaios, *Otras Inquisiciones*, incluído em *Obras Completas* (1974, p. 675), que Góngora e Mallarmé realizaram laboriosamente uma escritura secreta. O poeta cordobês nunca dava por acabado um poema, vivia corrigindo suas obras. Considerando sua poesia, o crítico Francisco Cascales (apud OROZCO DÍAZ, p. 159), no século XVII, diz que Góngora tinha se transformado de “príncipe da luz a príncipe das trevas”, em alusão à aparente transparência de seus primeiros poemas e à dificuldade dos últimos. Afirmção discutível essa, já que a primeira obra conhecida de Góngora, uma canção publicada apresentando a tradução de *Os Lusíadas* de Camões feita por Luis Tapia, prova que Góngora foi “obscuro” desde o começo da sua obra. Da citada canção, publicada em 1580, transcrevemos a primeira estrofe:

De “Las lusíadas” de Luis de Camoens, que tradujo Luis Tapia, natural de Sevilla.
Suene la trompa bélica
Del castellano cálamo,

Dándoles lustre y ser a las Lusíadas,
 Y con su rima angélica
 En el celeste tálamo
 Encumbre su valor entre las Hiadas.
 Napeas y hamadriacas:
 Com amoroso cántico
 Y espíritu poético
 Celebren nuestro bético
 Del Mauritano mar al mar Atlántico,
 Pues vuela su Calíope
 Desde el blanco Francés al negro Etíope.*
 (GÓNGORA, 1979, p.142)

Onde estaria a transparência ou pretensa luminosidade fácil nesses versos em que o cultismo, as referências mitológicas e os hipérbatos dificultam a leitura do poema? Portanto, é falsa a tese da suposta transformação da linguagem gongórica de claridade à obscuridade.

As características marcantes do seu estilo que tornam a sua poesia hermética são os cultismos, as alusões mitológicas, perífrases e metáforas. Quanto aos primeiros, em sua grande maioria de origem latina ou grega, constituiriam, segundo Dámaso Alonso (1961, p. 164), uma forma para abolir a palavra desgastada no comércio idiomático e substituí-la por outra que abra uma janela sobre o mundo de fantásticas cores: o mundo greco-latino. Já as alusões mitológicas, utilizadas com frequência por Góngora, atendem ao propósito de obscurecer o texto, sobrepondo à

* Soe a trompa bélica/ do castelhano cálamu,/ dando-lhes lustre e ser às Lusíadas/ e com sua rima angélica/ no celeste tálamo/ leve ao cume seu valor entre as Hiádas./ Napéias e hamadriades:/ com amoroso cántico/ e espírito poético/ celebrem nosso bético/ do Mauritano mar ao Mar Atlántico,/ pois voa sua Calíope/ do branco francês ao negro etíope. (tradução nossa).

referência verdadeira ou primeira uma segunda camada de referentes que parece apagar o sentido real e iluminar apenas o jogo criado pela linguagem. Célebres são os primeiros seis versos da *Soledad Primera*, em que conhecimentos astronômicos e perífrases para ocultar o nome de Júpiter dificultam a compreensão dos versos:

Era del año la estación florida
 En que el mentido robador de Europa
 -media luna las armas de su frente,
 y el Sol todos los rayos de su pelo-,
 luciente honor del cielo,
 en campos de záfiro pace estrellas.
 (GÓNGORA, 1979, p.77)

Não é por acaso que esse rebuscamento imagético recebeu uma versão em prosa por Dámaso Alonso (1961, P.246), na tentativa de desenredá-lo:

Era aquella florida estación del año en que el Sol entra en el signo de Tauro (signo del Zodíaco que recuerda la engañosa transformación de Júpiter en toro para raptar a Europa). Entra el sol en Tauro por el mês de abril, y entonces el toro celeste (armada su frente por la media luna de los cuernos, luciente e iluminado por la luz del Sol, traspasado de tal manera por el Sol que se confunden los rayos del astro y el pelo del animal) parece que pace estrellas en los campos azul zafiro del cielo.* (Alonso, 1961, p.246)

* Era aquela florida estação do ano em que o Sol entra no signo de Touro (signo do Zodíaco que lembra a enganosa transformação de Júpiter em touro para raptar Europa). Entra o sol em Touro pelo mês de abril, e então o touro celeste (armada sua frente pela meia lua dos cornos, luzente e iluminado pela luz do Sol, traspasado de tal maneira pelo Sol, que se confundem os raios do astro e o pêlo do animal) parece que pasta estrelas, nos campos azul zéfiro do céu. (tradução nossa).

Em relação às perífrases, toda a arte de Góngora pode se reduzir a um constante intento de eludir a representação direta da realidade, substituindo-a por outra que indiretamente a evoque, mas já nítida, realçada, com especial intensidade estética:

...las volantes pías
que ojos azules con pestañas de oro
sus plumas son.*
(Góngora, 1979, p.67)

A utilização de metáforas vai desde as genéricas: [...] del sonoro cristal y del cristal mudo... / ... fugitiva nieve / nieve hilada [...] * às de segundo grau [...] son una y otra luminosa estrella / lucientes ojos de su blanca pluma [...] *.

Diversas influências confluem em Góngora, para a criação de seu *modus operandi* poético: desconjuntar a sintaxe para extrair surpresas e efeitos inusitados e incorporar novas palavras do latim no espanhol, refrescar as vozes dando-lhes um novo banho idiomático e dessa forma criar uma obra obscura, hermética, opaca. A poesia de Góngora ilude e elide o nome cotidiano das coisas, recria o conhecido e onde estava o velho coloca o novo, o inesperado numa operação endiabrada. Assim como a poesia de Mallarmé, a de Góngora oculta mediante a dobra. Dobra, metáfora, ocultações, poesia. Mas entre as duas poéticas todo um percurso se traçou para

* as voantes que piam/ que olhos azuis com cílios de ouro/ suas penas são. (tradução nossa)

* do sonoro cristal e do cristal mudo / ...fugitiva neve / neve de fios. (tradução nossa).

* são uma e outra luminosa estrela / luzentes olhos de sua branca pluma. (tradução nossa).

reconfigurar o próprio conceito de hermetismo ou de operação com o opaco. O que no poeta espanhol estava ainda colado a uma estética, com algumas marcas de enquadramento, em Mallarmé se desprende como ousadia experimental engajada em lances de uma modernidade cujos efeitos ainda estamos sentindo e que convém analisar.

Na Modernidade, o conceito de hermético se confunde com o de ilegível. Este conceito pode sofrer mudanças no devir. O que hoje é ilegível, talvez não o seja amanhã. Aconteceu, no passado, com certas metáforas de Petrarca consideradas arrojadíssimas, que, passando a ser muito utilizadas por seus contemporâneos e epígonos, tornaram-se metáforas lexicalizadas.

O que na poesia de Góngora podemos chamar de metáforas lexicalizadas, metáforas arrojadas e metáforas de segundo grau (ou ao quadrado como as chama Sarduy), Umberto Eco (*As formas do conteúdo*, p. 87) definiu como juízos semióticos, factuais e metassemióticos. O primeiro é o enunciado das intenções que um código atribui a uma unidade cultural e que não se distancia da convenção porque diz somente aquilo que o código prevê. O juízo factual relaciona-se à criatividade permitida pelo código; é um juízo assumido como verdadeiro independentemente de sua comprovação real. Os juízos metassemióticos são uma série de mensagens que suspeitam dos subcódigos conotativos, questionam a legitimidade desse código e resistem à aquisição, ocasionando, portanto, dificuldades de leitura. Mesmo assim, um juízo metassemiótico (metáfora arrojadíssima) pode se transformar, com o tempo, em um juízo semiótico (metáfora lexicalizada). Segundo o crítico Fernando Manuel Martinho Guimarães (1991, p. 10),



Anulação dos contrários, superação de todas as contradições possíveis, o texto poético em Herberto Helder revela-se um labirinto cujo fio de Ariadne se tem que reinventar a cada leitura. A obscuridade inerente ao poema não reflecte o enigma ou o mistério do mundo: é o próprio enigma do mundo. Mundo que, transfigurado pelo poema, acede a uma existência mais autêntica.

O hieróglifo, a obscuridade, o enigma, que têm raízes remotas, oferecem-se como instigação ao leitor para interessá-lo ou fazê-lo desistir do poema. O leitor atento e curioso estaria seguindo as palavras de outro mestre da obscuridade, José Lezama Lima (1988, p. 215), e assim pensando que só o difícil estimula a leitura.

O poema com características de ilegibilidade é como um poema “mudo”, não propõe uma comunicação tal como é entendida na linguagem cotidiana, mas constrói uma singular organicidade com as palavras que o constituem, uma mimesis interna que se legitima como realidade própria. Tudo coexiste como em um azulejo mouro. As suas infinitas ou diminutas peças, simultaneamente autônomas e dependentes, solicitam um olhar que dê conta dessa duplicidade. As leituras microscópicas como que nos devolvem o todo do poema. Como bem assinala Dal Farra (1986, p. 87), “a conexão deliberada entre as partes, membros com um todo, a captura do continente como conteúdo, e vice-versa, em consonância à imanência e à reciprocidade micro-macrocosmos”. Desenho fractal feito com palavras. Os fractais de Benoit Mandelbrot são uma maneira de descrever de uma forma simples os contornos irregulares da natureza, de forma que possam ser incorporados à ciência. A sua característica mais importante é que são similares vistos de perto e à distância. Se se observa uma árvore de longe, logicamente, vê-se uma árvore. Se nos aproximamos, vemos um galho, mas

o galho é muito parecido a uma pequena árvore. Se nos acercamos ainda mais, veremos um galho ainda menor que terá as configurações de uma árvore em miniatura. Por outras palavras, na natureza há numerosas formas que possuem a seguinte propriedade: cada parte é similar ao todo. Os fractais representam a procura da simplicidade na desordem.

Esses contornos irregulares remetem-nos à arquitetura de Antoni Gaudí e antes dele Bernini no coração de Roma, no Pallazo Montecitorio, onde inseriu na fachada uma série de blocos de mármore que parecem obras inacabadas. Não são blocos carcomidos pelo tempo, são blocos de mármore “inacabados” como se tivessem sido feitos com pedras espumosas, irregulares, ondulantes. Os poemas de Helder guardam estreita relação com o conceito de inacabado: no poema “Comunicação Acadêmica”, o deslocamento e a repetição de substantivos e adjetivos, a metamorfose que esse processo cria, faz pensar que esse poema nunca será acabado, que pode continuar indefinidamente. Compactuamos com a escritora Silvina Rodrigues Lopes (1994, p. 14) que, “a poesia é uma arte, um fazer. Acrescentemos: sem fim. Não visa nada, não busca um sentido. Afirma-se na relação entre a potência, da matéria, e da forma, a totalidade onde se engendram as figuras em estado nascente, de identificação e metamorfose”. Quem lê, decifra, realiza um processo de tradução. O poeta cria uma nova língua ou, como diria Marcel Proust, um tipo de língua estrangeira dentro da sua própria língua (DELEUZE, 1993, p. 9).

A modernidade traz o signo borgeano da poética da leitura. A relação texto/leitor se define nas categorias legível, o texto como mediador do real, ou ilegível, a poesia como independente do real, autônoma, *l'art pour l'art* de

Théophile Gautier e Mallarmé. Quem primeiro teorizou sobre a criação de um “mundo” autônomo mediante as palavras foi Aristóteles na *Poética*. Devido à mimesis e seu mecanismo regulador, a verossimilhança, o poeta ingressa no mundo das infinitas possibilidades. A mimesis possui o recurso do paralogismo, isto é, dizer o que é falso (essência da poesia) a partir de uma estratégia verossímil, pois o falso e o impossível, tornam-se verossímeis no espaço do poema. Como já observamos, Góngora, poeta hermético, ilegível, trabalha com empecilhos de linguagem para fazer do leitor um sujeito que não só usufrui um texto, mas que decifra.

* A linguagem dos poetas “ilegíveis” não explica o mundo, não o representa, o cria. As palavras presentes no poema nascem no momento da leitura e criam *stasis*, estados de ânimo, que se relacionam paradoxalmente com o eterno e o efêmero. O poema como um orgasmo, a eternidade do efêmero, o “aleph” de Borges, que abole a sucessão temporal instaurando a simultaneidade de tempo e espaço. A constelação de palavras no branco da folha quer instaurar a eternidade, análoga do acorde (fusão simultânea de diferentes sons), da metáfora (fusão de imagens, dobra). A linguagem se afasta de sua veia “figurativa” para ingressar na floresta de símbolos da escritura “abstrata” cuja estrutura cria instigantes relações num admirável mundo novo.

* Os poemas de Herberto Helder nada comunicam a não ser uma estrutura de perturbadora beleza que permite que o leitor realize um trabalho de decifração, tão importante quanto o de escrever. O crítico português Abel Barros Baptista (2000, p. 21) afirma que:

Herberto Helder escreve uma poesia antiinterpretativa: nenhuma outra chega a resistir com tanta energia ao esforço de decifração

de um 'querer dizer' e às manobras de recondução da dicção poética a um prolongamento ornamentado da fala.

São célebres as palavras de Borges (1974, p. 1016), no poema "Un lector", de que se orgulhava mais do que tinha lido do que tinha escrito. Os poetas barrocos também favoreciam esse ato de decifração, portanto, não subestimavam o leitor, ao qual consideravam co-autor do poema. Um trabalho que se intensifica na medida em que seus textos se dobram, se voltam para si próprios, seguem o movimento em espiral, como o configurado pela voluta. Esse movimento, que conota transformação, metamorfoses, travestimento, presentifica-se por um caminho que vai do centro às periferias em um eterno derramamento para tentar atingir o absoluto e, assim, substituir o real: a mimesis externa enfraquece ante o "corpo" escritural que nasce e vibra devido ao poder da linguagem. A escritura provoca "outra" realidade, lá é esse movimento de dentro para fora que produz a desdobra. As palavras parecem nascer no momento em que as lemos e isto se deve ao artifício do poético que as torna novas (condensações de termos, neologismos, cultismos) ou à hiper-sintaxe que, com seus torneios e requebres, nos leva à periferia da frase e às bordas da linguagem.

Prevalece esse movimento centrífugo de construção do texto nas obras de escritores como Luís de Góngora, José Lezama Lima e João Guimarães Rosa, entre outros "parentes" do poeta português de que tratamos. Referidos a esses escritores, os epítetos exótico e excêntrico parecem-nos pertinentes, pois sua obra é uma viagem do centro tirânico da frase à periferia, na medida em que orações subordinadas, complementos e adjuntos impulsionam a linguagem além de impregná-la com recursos de adjetivação e perífrases. Trata-se de abolir o centro que exclui e ignora.

⊗ amador.

reprime ou marginaliza a outros que passam a ser o Outro. O desejo de ter um centro origina opostos binários, dos quais um termo é central e o outro marginal. Todo o pensamento ocidental parece fundado nesse princípio: formam-se pares de opostos binários nos quais um é privilegiado, portanto, se fixa o jogo do sistema e se marginaliza o outro componente. Jacques Derrida postulou uma tática para descentrar, uma prática de leitura que acima de tudo nos permite minar a centralidade do componente central. Depois, tenta-se subvertê-lo para que as margens passem a ser a central e temporariamente elimine a hierarquia, a fixação, a centralização para gozar do livre jogo da linguagem. Devido à ansiedade, sempre sentimos a necessidade de construir novos centros, nos associar a eles e deslocar para a margem aqueles que diferem dos valores centrais. (são 1 e não 2).

Ao recorrermos à voluta, podemos realizar outro movimento, contrário ao anterior: de fora para dentro, da periferia ao centro. A redobra. Este movimento conota uma forma singular de reflexão, de análise e introspecção. Já os poetas do século XVII exploraram essa involução como dinâmica de produção dos sentidos. Por meio desse processo-movimento, os autores barrocos criam luz ocultando, sonhando o significado valendo-se das figuras da retórica, principalmente da elipse e da metáfora, que em um primeiro momento ocultam, opacificam o significado, para logo depois fazê-lo explodir de luz. * * *

Os dois movimentos descritos podem ser encontrados nos poemas de Helder. Vibra, na sua escrita, uma desconfiança da transparência do real. Desse modo, olharíamos ou tentaríamos olhar, decifrando o que pulsa agasalhado por trás das coisas e das palavras: herança cabalística, herança gnóstica que podemos reconhecer

tanto em Helder como nos outros escritores mencionados. Na cabala, Deus cria um mundo mediante palavras e cria um livro em que nada pode ser casual, isto é, o acaso, a contingência tende a zero. Na cultura ocidental, os sons, os fonemas antecedem à formação das letras, das palavras. Os cabalistas acreditam que a escritura foi anterior à dicção das palavras. Ecos em Derrida da tradição cabalística? Os cabalistas atribuem um enorme poder ao alfabeto e à escrita em geral. No *Zohar*, um dos livros mais importantes do pensamento cabalístico, as letras comparecem diante do Senhor e todas elas que ganham vida própria, quase personificação, reivindicam a honra de começar a criação do mundo. O livro trata sobre a harmonia na multiplicidade caótica do universo. O primeiro degrau são as dez *sephirot*; o segundo, constituem as dez formas originais das coisas que foram criadas e o esquema do mundo. O terceiro degrau está representado pelos modelos supra-sensíveis do mundo material, os anjos e as almas humanas futuras. O quarto e último degrau corresponde ao mundo dos seres e coisas materiais. Os *sephirot* ou esferas rodeiam a divindade como as camadas rodeiam o bulbo da cebola. Os dez *sephirot* estão contidos no Adam Kadmon, o homem primordial. Há, também, dez *sephirot* que são a forma mais abstrata dos dez números da escala decimal e, portanto, como na matemática podem conceituar-se os números em seu sentido abstrato. Na cabala pensa-se a divindade pelas formas abstratas dos números. Deus não pode ser representado pela via das imagens e sim no sentido abstrato dos números. Nove dos dez *sephirot* estão constituídos em grupos de três: o da alma dotada de razão, da alma sensível dotada de vontade e da alma que nutre os corpos. A estrutura do homem (microcosmo), segundo os cabalistas, é igual à estrutura do universo



(macrocosmo). A forma humana prefigura tudo quanto existe na terra e no céu. Observando o homem podemos saber tudo o que acontece no universo e vice-versa. Às tríades que acabamos de mencionar falta o primeiro *sephirot* representado pela primeira letra do alfabeto hebreu – aleph –e, portanto, pelo número um. Era denominado o “en soph” (o incompreensível) que representava a infinita divindade e da qual emanavam os restantes *sephirot*. A relação entre os diferentes mundos está representada pelos triângulos enlaçados em forma de estrela de seis pontas. Os triângulos simbolizam o Continente Maior ou Macrocosmo e o Continente Menor ou Microcosmo do *Zohar* (SCHOLEM, 1972, p.207).

Umberto Eco, em *Interpretação e Superinterpretação* (1997, p.37), diz que “o universo torna-se uma grande parede de espelhos, onde cada objeto individual reflete e significa todos os outros”, processo que se observa nos poemas de Helder cujo hermetismo provém, essencialmente, da repetição de termos “em espelho” que colocam um véu na inteligibilidade do texto. Esse aparente caos textual nos remete à natureza, à floresta de símbolos que deve ser decifrada para obter possíveis significados, no entanto estes não serem realmente a finalidade de nossa busca e sim o prazer lúdico da decifração em si, a multiplicidade de relações que podemos estabelecer criando, como em um palimpsesto, um texto sobre outro. Eco (p.37) afirma ainda que:

Só é possível falar de simpatia e semelhança universal se, ao mesmo tempo, o princípio de não-contradição é rejeitado. A simpatia universal é ocasionada por uma emanção divina no mundo, mas na origem da emanção está o Um incognoscível, que é a sede da própria contradição [...] não podemos definir Deus em termos muito precisos por causa da inadequação de

nossa língua. O pensamento hermético afirma que nossa língua, quanto mais é ambígua e polivalente, e quanto mais usa símbolos e metáforas, tanto mais é particularmente adequada para nomear a Unidade onde ocorre a coincidência dos opostos. Mas, onde a coincidência dos opostos triunfa, o princípio de identidade entra em colapso. *Tout se tient*. Consequentemente a interpretação é indefinida.

O que seduz nos textos herméticos é precisamente a possibilidade de estabelecer múltiplas relações, garimpando o oculto, não esgotando jamais o prazer lúdico que isso proporciona. O ato de interpretar se relaciona intimamente ao de escrever. Assim como devemos pôr fim a um texto que escrevemos, “publicamos para deixar de corrigir” (FERRARI, p. 61), segundo frase de Alfonso Reyes a Borges, também devemos dar ponto final a nossas interpretações. *

Gershom Scholem, em seu livro clássico *A Cabala e seu simbolismo* (1978, p. 19), diz que a importância dos textos a interpretar reside exatamente na sua capacidade para metamorfosear-se. As palavras estão prenhes de significado e cada uma delas possui 600 mil faces, isto é, camadas de significado. Observamos como o “exagero cabalístico” pode estar ligado ao barroco, já que segundo Ana Hatherly (1983, p. 32) em *A experiência do Prodígio*, a poesia do barroco está relacionada ao hermetismo greco-romano e ao cabalismo hebraico, ambos relacionados com a magia, berço dos primeiros experimentadores da ciência. Tudo o que fosse excessivo e com aparência de misterioso era considerado diabólico. Segundo a crítica Silvina Rodrigues Lopes (1994, p. 14), “tudo se expõe através do ritmo: Helder diz-se hermeticamente na linguagem, não porque invente uma nova linguagem a decifrar, mas porque constrói uma forma, um idioma demoníaco em que se sela, dispersando-

se". Concordamos que poesia é essencialmente ritmo, mas não com a afirmação de que o poeta não cria uma nova linguagem. Como já dissemos em outra parte deste trabalho, o poeta cria dentro da sua própria língua um "afora" da língua, uma nova língua que se assemelha a uma língua estrangeira. Tudo o que é excessivo, farto, assusta e um tópico para representar o medo é o demônio que dispersa contrariando a unidade.

Interessa-nos a leitura como uma forma de iniciação. Segundo Hatherly (1983, p. 70), os cabalistas consideravam a leitura como um esforço intelectual requerido para apreender a intenção oculta, pois como acontece sempre que há coisas substanciais e sagradas "um véu, uma nuvem, encobrem o mistério aos olhos dos profanos". Que são os empecilhos de leitura senão o caráter enigmático que, em maior ou menor medida, toda obra de arte possui? Os textos considerados ilegíveis, justamente pela dificuldade para sua abordagem, adquirem uma conotação mágica e acabam sendo marginalizados. Essa espécie de natureza cabalística de tais textos nos obriga a uma decifração que, em última instância, pode se aproximar da leitura exigida para a captura da plurissignificação do texto literário.

Os textos dos cabalistas valem-se, principalmente, de três técnicas de manipulação especulativa do alfabeto: a gematria, em que, segundo Pico della Mirándola (apud Hatherly, 1983, p. 58), "as palavras calculadas em termos de números e os números em termos de palavras poderiam provocar a organização total do mundo, podendo ser lida em termo de palavras-números"; o notarikon consiste em escrever mediante abreviaturas de palavras hebraicas, e, a temura, transposição anagramática das palavras do texto sagrado, comutando letras, produzindo novos

arranjos, ocultando *les mots sous les mots*... A importância da cabala para a crítica literária reside em suas sofisticadas técnicas de decifração. Logicamente, estamos cientes de que não poderíamos colocar os textos de Helder frente a tais técnicas, mas essa compulsão de encontrar o oculto, que vibra por trás do aparente, é uma lição que vem das fontes cabalísticas, as quais aguçam a apuração do olhar.

Outra forma apurada do olhar remete à anamorfose. O real como se fosse um conjunto de objetos cujo significado ou razão de ser só pode ser usufruída se olharmos como se se tratasse de uma descomunal anamorfose: em forma oblíqua, enviesada. Trata-se, portanto, de um olhar que não é apenas criador, mas também crítico em relação ao espaço criado, proposição de formas e sugestão de sua leitura. Essa postura coincide com a do teórico francês Roland Barthes que, em sua obra *Crítica e verdade* (1970), defendeu que a atividade crítica é uma espécie de anamorfose, uma película de texto em forma enviesada sobre o texto primeiro. Segundo ele, a crítica deve produzir um efeito especular. Acreditamos nesse efeito como o reflexo oferecido pelos espelhos côncavos: deformante e revelador.

É com esse olhar que analisaremos os textos poéticos de Herberto Helder, buscando desocultá-los a partir de um olhar enviesado, anamorfótico, olhar, afinal, que produz eroticidade devido aos impulsos de seu transbordamento.

A freqüente associação entre linguagem hermética e elitismo, além de constituir um equívoco ou desvio de leitura, dificulta ainda mais a compreensão do texto literário, como se sua “ilegibilidade” fosse um instrumento poderoso para afastar os leitores, acentuando-lhes a incompetência. Não é demais ver nessa atitude laivos de uma tendência preconceituosa, justamente porque situa mal a

“complicação”, necessária, da relação entre obra e receptor. Ao contrário, porém, do que vê esse olhar equivocado e míope, o artista não quer dificultar a recepção da obra, subestimando e afastando o leitor, antes, estimula a participação do leitor para capturar um objeto cuja linguagem vela significados na sua forma de existir como simulacro. Assim como a anamorfose esconde uma outra forma que aparece a nosso olhar quando nos posicionamos obliquamente, essa estética, a dos poetas herméticos, esconde e vela os significados para que eles sejam desocultados. Estética da aparência, do *trompe-l'oeil*, “cria” um leitor, à força de ocultações, curioso, ávido de novidades, de surpresas. Um leitor exigente que exercita com paciência o trabalho da decifração de signos.

Se relacionarmos a obra de Helder com a *dobra*, podemos observar que, assim como esta possui um ponto de inflexão no qual a curva muda de signo abruptamente, na obra do poeta lusitano os contrastes abruptos também se verificam. O oxímoro e as metáforas arrojadas, portanto, são suas figuras privilegiadas. Figuras que favorecem o encontro de contrários: no oxímoro, em um só enunciado coexistem pensamentos que se excluem gerando estranhamento; na metáfora, como na dobra, se produz uma inclusão, uma simbiose de pensamentos distintos que se encontram.

A obra de Helder dá a impressão de que está sempre se fazendo, oferecendo-se, como mencionamos anteriormente, *inacabada*, incompleta e esta característica o aproxima da estética barroca, especialmente na intensidade com que esta reclama um leitor que participe ativamente na sua feitura e no seu “acabamento”. Lembremos, a propósito, o célebre poema de Gregório de Matos, “Às altas prendas do Desembargador Belchior da Cunha Brochado” (1986, p. 81), texto instigante

justamente pelo desafio permanente à leitura e ao “acabamento” mencionado.

Convém transcrevermos o texto:

Dou pruden nobre, huma afã
 to te no, vel,
 Re cient benign e aplausí
 Úni singular ra inflexí
 co, ro, vel
 Magnífi precla incompará

 Do mun grave Ju inimitá
 do is vel
 Admira goza o aplauso cri
 Po a trabalho tan e t terrí
 is to ão vel
 Da pron execuç sempre incansá
 Voss fa Senhor sej notór
 a ma a ia
 L no cli onde nunc chega o d
 Ond de Ere só se tem memór
 e bo ia
 Para qu gar tal, tanta energ
 Po de tod est terr é gentil glór
 is a a a ia
 Da ma remot sej um alegr

O caráter lúdico e visual do poema de Gregório impressiona, já numa primeira leitura, embora seja melhor dizer olhar, pois as palavras parecem explodir. Fragmentos que se deslocam para cima e para baixo qual *Guernica* alucinada. Gregório destrói o sintagma ou a leitura horizontal e guia nosso olhar por todas as direções que o espaço gráfico-visual permite: à esquerda, à direita, acima, abaixo, em

diagonal. Para ler o poema deveremos (re)construí-lo juntando fragmentos, sílabas, recuperando uma integridade rompida. Brincamos enquanto lemos e o tempo passa ou melhor dizendo, saímos do tempo, distraídos na construção da obra e abstraídos do tempo cronológico. O componente lúdico, privilegiado em toda obra barroca, colma-nos de prazer. Um prazer que se torna mais intenso ainda, se atentarmos à função crítica dessa linguagem desestabilizadora.

Na maioria de sua obra, Gregório adota uma forma muito cara aos escritores de poesia barroca: o soneto, também “presente” no poema em questão. Entretanto, o poeta subverte de forma tal, que o que seria seu reconhecimento transforma-se em um estranhamento. A canônica forma soneto, constituída por dois quartetos e dois tercetos, aparece à nossa vista como um caos: das estrofes só restam estilhaços ou fraturas.

Entretanto, por trás da desfiguração, o leitor pode recuperar o corpo original do que seria um soneto em sua feitura tradicional, apreendida como uma estrutura ortodoxa:

Douto prudente nobre humano afável
Reto ciente benigno e aplausível
Único singular raro inflexível
Magnífico preclaro incomparável

Do mundo grave Juis inimitável
Admirado gozais o aplauso crível
Pois a trabalho tanto e tão terrível
Dais pronto execução sempre incansável
Vossa fama Senhor seja notória
Lá no clima onde nunca chega o dia
Onde de Érebo só se tem memória

Para que garbo tal, tanta energia
Pois de toda esta terra é gentil glória
Da mais remota seja uma alegria

Tal remontagem do texto, ou sua recondução a um traçado convencional, potencializa ainda mais o efeito de estranhamento provocado pela desmontagem original (como origem e originalidade) realizada pelo poeta em seu soneto. Ou seja, voltamos ao texto primeiro dotando-o de uma nova luz, assim como esta segunda composição traz em si a desfiguração do anterior.

Voltando ao texto original, podemos notar que o eu poético utiliza um procedimento caro aos poetas barrocos: o assíndeto de caráter proliferante, segundo Curtius reconhece na obra de poetas latinos medievais, cria a imagem de uma figura descrita com traços desconectados, acentuando a desfiguração do sujeito. Os simulacros de quartetos seguem a tradicional rima ABBA:ABBA, isto é, rimas não cruzadas, mas os simulacros tercetos apresentam uma variação: em lugar de seguir a tradição, CCD:CDC, apresentam as rimas CDC:CDC. Aparentemente o poema se faz como panegírico ao desembargador Belchior da Cunha Brochado, euforicamente qualificado pela linguagem com nada menos que vinte e dois epítetos que se sucedem à maneira de uma fórmula encantatória. Ora, é justamente esse excesso de qualificações que nos leva a colocar sob suspeita o aparente elogio, como se nos obrigasse a lê-lo pelo avesso; afinal, o excesso, como todo excesso, tende à deformação. Desse modo, a figura em relevo vai aparecendo sob a forma de uma visão que a caricaturiza. Se o eu poético deseja que as condições e virtudes do juiz

sejam conhecidas até no inferno, como enuncia no terceto, é preciso “mandar para o espaço”, literal e figuradamente, a sua composição enquanto figura humana.

A recorrência à mitologia, no poema, não é casual. A referência a Érebo, filho do Caos e da Noite, não existe apenas como motivo temático mas atua também como índice de processo formal. Segundo o mito original, Érebo tomou parte na guerra dos Titãs e foi precipitado por Júpiter no Tártaro. É identificado com a região que se estende debaixo da Terra e por cima do Inferno, onde as almas expiam seus pecados. Também é relacionado com as trevas infernais, onde nunca chega o dia. Esse espaço demoníaco, desagregador, infernal, acaba corporificando-se como o próprio poema, que adquire a forma de caos, acentuando essa região intermédia (debaixo da Terra, mas por cima do Inferno), que configura a própria feitura do poema, quando fragmentos, restos de palavras ou sílabas podem ser encontrados entre os versos. É nesse universo caótico e estilhaçado que o juiz é posto pelo poeta e assim é que deve ser lido.

O poema caótico em sua performatização rende-se, assim, a outra forma recorrente na estética barroca, o labirinto. Olhando a obra de Gregório, podemos distinguir interstícios gerados pela fragmentação das palavras. Interstícios que se transformam em sendas. Um jardim das sendas labirínticas. Do primeiro verso, quatro sílabas se deslocaram para baixo, ficando em um espaço que não é verso propriamente dito, formado unicamente por sílabas carentes de sentido próprio. Esse “limbo”, esse “Érebo”, no qual se encontram as sílabas e, em alguns casos, letras, está constituído por sete linhas. Nessas linhas, como já dissemos, encontramos sílabas e letras: -to, -te, -no, -vel, -co, -ro, -a, -e, etc.

Nessa obra de Gregório a poesia parece recuperar o grito primordial e o autor, de forma genial, torna intensa uma atitude de recusa do normativo, assumindo a rebeldia como forma que figurativiza a ruptura do autoritário. Além disso, Gregório nos mostra que não existe um som sublime ou uma forma perfeita que não esteja imbuída, embora em pequenas doses, do grito e do horror. Logo: ele esgarça o absoluto, então reduzido a ruínas, assim como a figura do próprio juiz. Desse modo, o poema se faz como uma paródia à forma soneto; mais do que isso, é uma paródia da própria poesia, ao incorporar na linguagem o lúdico e o labiríntico. É em virtude dessa ruptura que o tom laudatório insinuado inicialmente se desfaz por completo com a perda da seriedade para a instauração do jogo. O leitor é convidado a jogar com os signos, recompô-los, decifrá-los, recuperar as palavras fragmentadas como se se tratasse de um quebra-cabeça, tão divertido quanto transformar a magistratura num objeto manipulável, como um brinquedo. O soneto e o juiz, paradigmas do estruturado, do perfeito, do logicamente construído, se desintegram ante o olhar arguto de Gregório. Ao juntar os restos, os fragmentos, para realizar a leitura, brincamos e participamos da feitura dos sentidos do poema, portanto, abolimos o tempo e o espaço, somos criadores, somos eternos. Mas não abolimos a visão crítica contida nesse jogo.

No campo das artes plásticas e da música verificamos também essa construção do inacabado. Velázquez pinta com manchas, adiantando-se dois séculos aos impressionistas franceses. Não delineaia contornos como, por exemplo, nas mãos da infanta Margarida e na bandeja de uma de suas ajudantes no quadro *Las meninas*. Quem olha termina de construir a mão e a bandeja. “O olho membro divino”, no



dizer de Baltazar Gracián, completa a feitura do artista. Também em Cláudio Monteverdi sentimos a presença concreta do desconcerto produzido pela estranheza das dissonâncias tonais nos madrigais e na ópera (espetáculo áudio-visual nitidamente barroco redefinido pelo músico com a proliferação de suportes expressivos: música, escultura, dramaturgia, pintura e dança).

O inacabado, a obra *in fieri*, confere à obra uma nuance de metamorfose, de mudança a cada leitura. É verdade que todo texto literário se oferece como obra em constante devir e mudança, mas certamente é na poesia hermética ou ilegível que esse traço intensifica-se, radicalizando-se. A obra inacabada deforma, parodia, glosa. Parte de matrizes literárias diversas, para deformá-las como certos espelhos que “são côncavos, mas fiéis”, segundo Góngora. Então, decifrando, devemos ler em filigrana, obliquamente, para intuir a matriz e olhar, logo depois, maravilhados, o artifício que provocou tal deformação. As matrizes e seus desdobramentos: a obra de Góngora deformando a de Petrarca, a de Cervantes deformando livros de cavalaria, a de Sarduy os poemas eróticos de Marino e as *Vanitas* de diversos escritores espanhóis e portugueses, a de Néstor Perlongher fusionando e deformando a opacidade discursiva de Lezama e Sarduy com as patologias de bairro, com a família neurótica, com o kitsch das periferias de Buenos Aires descritas nos romances de Manuel Puig, a de Herberto Helder parodiando Camões e expondo, na sua coletânea de poetas portugueses, *Edoi Lelia Doura* (1985), as vozes comunicantes da poesia portuguesa, ou, na esteira de Borges (1974, p. 711), criando os seus “precursores”: “en cada uno de esos textos (Zenon, Han Yu, Kierkegaard, Bloy) está la ideosincracia de Kafka, en

grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría”.

Possuímos, na cultura ocidental, o conceito de livro clássico (de *classis*, fragata, esquadra, portanto, livro perfeitamente ordenado e construído como ocorre nessas embarcações), obra que ganha o fervor do público e que projeta enigmas e respostas a sucessivas gerações de leitores. No Oriente, existe também a noção de livro sagrado, isto é, o livro planejado e concebido por uma inteligência infinita, por um Deus. De tal concepção surge uma obra cujas palavras e, ainda suas letras, só têm importância para o conjunto, porque atrás de si ocultam significados que pulsam. A nosso ver, os textos de Helder podem aproximar-se do conceito de livro sagrado, não pelas implicações religiosas e sim pela ocultação de significados que seus signos provocam. É importante ressaltar, portanto, que o que atrai o nosso olhar para sua obra, assim como para toda obra barroca, inicialmente, não é a busca de sentidos, mas a maneira intensa com que são operadas as ocultações por meio de procedimentos que afetam os planos de expressão e de conteúdo. Como diz o crítico Antônio Cabral (1991, p. 9), “o melhor poema é freqüentemente o que mais sentidos proporciona, acontecendo mesmo não viabilizar imediatamente nenhum: fica no ar uma espécie de poeira mágica”.

Tem-se classificado de neobarroca a obra de Herberto Helder, o que provoca um questionamento dos riscos a que tal classificação pode levar. Supor que o poeta seja neobarroco implica admitir que o barroco teria se fechado como movimento estético para que um novo impulso se criasse como um outro barroco surgido com a modernidade. Diferentemente dessa visão apegada exclusivamente à linha da ruptura,

reconhecemos um conjunto de traços em diferentes escritores, numa espécie de continuidade crítico-criadora. Assim, se Helder é neobarroco, que seria Lezama? A mesma pergunta poderia ser feita em relação a outros escritores que aparecem antes de Lezama, por exemplo, Ramón Pérez de Ayala, que, a nosso ver, produz fortíssima influência em Lezama. Não é nosso propósito, entretanto, discutir neste trabalho a validade ou não do conceito “neobarroco”.

O espiralado, a voluta, enfim, a constelação de signos e saberes nos poemas de Helder remete aos dois movimentos que realizamos quando lemos um grande poema. Assim como a voluta, a leitura do poema se vale de um movimento centrífugo e um movimento centrípeto, como já mencionamos em capítulo anterior.

* O primeiro, de desespero, quando o leitor quer atingir o referido significado e procura fora do poema, em um movimento centrífugo, os subsídios para sua decifração. Tratando-se de alta poesia, geralmente o leitor se frustra ao realizar esse movimento e então experimenta o contrário, o movimento centrípeto que o traz novamente ao interior do poema, lugar único onde os empecilhos se desfazem e se podem estabelecer múltiplas significações. O movimento centrífugo só é proveitoso quando procuramos analogias, relações entre o texto do poema analisado e a estrutura interna de obras de outras linguagens artísticas.

* Os poemas de Helder solicitam um leitor criativo que não se desespere ante os caminhos, de espanto, criados pelas próprias imagens que se “levantam” no poema, incitando a uma decifração árdua:

... Caneta do poema dissolvida no sentido
primacial do poema.

Ou o poema subindo pela caneta,
Atravessando seu próprio impulso,
Poema regressando.

Tudo se levanta como um cravo,

Uma faca levantada.

Tudo morre o seu nome noutro nome. (2000, p. 41)

Um dos possíveis caminhos para o leitor-decifrador dessa travessia insólita da linguagem à procura de si mesma talvez seja seguir as palavras de Friedrich Schlegel (1994, p. 56):

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto a exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte.

Não precisamos tomar ao pé da letra as palavras de Schlegel, transformando a crítica em poesia. Mas, como não ficarmos impregnados por esse impulso do poema que “subindo pela caneta”, projeta-se para se dissolver, simultaneamente armazenando e diluindo seus sentidos? Como falarmos da morte e metamorfose permanentes que circulam pelo poema sem aderirmos também ao mergulho nessa “imagem de água interna” de que fala o poeta?

Em nosso entender, toda crítica é instigante quando, assim como a poesia, estabelece analogias, relações, equivalências, procedimento ainda mais essencial

quando se trata de poesia hermética ou ilegível. O ato de interpretar faz com que o crítico não só interprete os textos e sim, também, se interprete a si próprio. ✕

Acreditamos que para ingressar na essência da obra de um poeta, em nosso caso a de Herberto Helder, devemos estabelecer relações com a obra de outros poetas com os quais o poeta lusitano estabelece laços de família. Estaríamos, assim, realizando “metáforas”, relações homológicas entre dois ou mais sistemas de signos ou saberes. Se a metáfora, segundo Tudor Vianu (apud SACKS, 1992, p. 143), pressupõe a alternância na consciência de duas séries de representações, isto é, uma série de semelhanças entre a realidade designada em sentido próprio pela palavra respectiva e a realidade designada por ela em sentido metafórico e uma série de diferenças entre as duas realidades, poderemos perceber nosso objeto de estudo ✕

(através não só dessas semelhanças mas também de suas diferenças. ✕)

Em relação aos universos poéticos, a poesia de Helder guarda uma estreita relação com os trabalhos dos poetas Henri Michaux e José Lezama Lima, como apontamos em outra parte deste trabalho. Essas relações constituem-se de semelhanças e diferenças. Na obra desses três poetas pulsa o estranho, o que se oculta, o que requer um leitor atento como alguma vez postulou James Joyce: o escritor irlandês, no *Finnegans Wake*, utilizou os 26 símbolos alfabéticos para produzir uma selva de neologismos com múltiplos significados. Para um livro modelo do universo se solicita uma leitura ilimitada e periódica. O leitor ideal da obra de Joyce, como a de Helder e outros escritores referidos neste trabalho, seria um “ideal reader affected by an ideal insomnia...”* (apud TINDALL, 1969, p. 15)

* leitor ideal afetado de uma insônia ideal. (tradução nossa).



O barroco é paradigmático na escrita de Helder, pois os traços pertencentes a essa estética podem ser encontrados em seus principais poemas. Também, traços da pós-modernidade se incrustam na sua escrita. A fratura dos eixos e o desaparecimento das fronteiras ecoam em sua obra, remetendo ao vazio e a textos híbridos, instáveis e descontínuos, nos quais a prosa metamorfoseia-se em poesia. A liberdade de combinar materiais distintos e insólitos, tendência da arte contemporânea, é levada às últimas conseqüências na escrita de Helder. Nessa combinação, na qual várias palavras se deslocam e repetem, ecoam vestígios do cabalismo de Abrão ben Samuel Abulafia, que postulava a combinação de palavras e de letras, não visando à procura primária do significado, para meditar e atingir o divino:

as letras individuais ou as suas composições não precisam como tais ter um “significado” no sentido ordinário; é uma vantagem, pelo contrário, que muitas vezes pareçam vazias de sentido, pois neste caso há menos probabilidades de que nos distraiam [...] todas as línguas faladas, não só o hebraico, são passíveis de transformaram-se por meio dessa combinatória mística em línguas sagradas e em nomes sagrados [...] Abulafia gosta de jogar com palavras gregas, latinas e italianas para apoiar suas idéias [...] a combinação, separação e reunião das palavras revelam profundos mistérios ao cabalista. (SCHOLEM, 1972, p. 135).

O processo de Abulafia remete-nos ao citado James Joyce que no *Finnegans Wake* valeu-se de várias línguas para criar esse labirinto de letras e palavras no qual os críticos ingressam para tentar descobrir o “minotauro” que habita no seu centro.

Helder trabalha a repetição recombinação e diversa do que já se apresentara antes, que deixa de ser afrondosa, sinônimo de esterilidade, para indicar uma apreciação, um envolvimento que pode se estender indefinidamente como uma representação da eternidade. A repetição remete ao fragmento, o pós-moderno configuraria um conjunto de fragmentos.

Essa febre combinatória baseada na repetição de palavras pode ser encontrada não só nos versos dos poemas, mas também nos títulos de alguns deles. Como exemplo podemos mencionar o livro *A cabeça entre as mãos* (*Poesia Toda*, p. 439-442-446-456-459), constituído por cinco poemas denominados: “De antemão”, “Mão: a mão”, “Todos os dedos da mão”, “Onde não pode a mão” e “Demão”. No livro, *Photomaton & Vox* (1979, p. 51, 55,) encontramos os poemas “(mão)” e “(a mão negra)”. Segundo a escritora Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 135), “o desdobramento e a capacidade substitutiva dos signos, em virtude do sinal de equivalência que se funde entre eles, revelam a propensão para o recobrimento cíclico e a mutabilidade desta poética que parece se inscrever nos moldes do palimpsesto”. A fórmula de repetição, que nos versos do poema confere um ritmo, uma cadência, nos títulos dos poemas outorga um viés de palimpsesto (a mão sobre a mão, a mão depois de outra mão, a mão debaixo da mão) fortemente representado pelo nome do último poema.

O hermetismo, na poética de Helder, está dotado de potência de linguagem e da aptidão poética de manter essa linguagem nos termos de uma não revelação. Ao mesmo tempo, vale-se de uma capacidade referencial com um espectro inusitado na poesia contemporânea. O hermetismo de Helder não é produzido através dos



cultismos, como no caso de Góngora, e sim com termos de trânsito corrente na língua portuguesa. Muitas vezes esse hermetismo é alcançado por meio da secura simples das palavras, fixadas com laconismo e com uma emoção de dignidade, de grandeza como ocorre no poema, “*Un oro*”, de Juan Ramón Jiménez (1958, p. 92):

Un oro

Un oro distante,
solitario y príncipe,
un oro en espíritu,
que casi no existe.

Un oro que pende,
en tenues jardines,
sobre aguas suaves.
ormesí de cisnes.

Que es plata en el sol,
diamante en la firme
desnudez errante
de la libre virgen,

Que casi no enciende
las violetas, iris
infante en las ramas
de sauces no tristes.

Que en la orilla dulce
del río sublime,
corre, en flor menuda,
hacia lo imposible...

Un oro sin gloria,
sólo un poco insigne,
con música fina,

en vagos sinfines.*

No poema de Juan Ramón Jiménez não existe uma palavra que poderíamos denominar de cultismo, nem requebres sintáticos (um dos processos mais utilizados pelos poetas herméticos, por exemplo, Mallarmé), nem alusões mitológicas ou históricas. O hermetismo está configurado pelas imagens, pelas relações de termos afastados, isto é, que correspondem a campos semânticos incompatíveis do ponto de vista lógico: “oro” / “distante”, “río” / “sublime”. As repetições jogam um papel importantíssimo porque colocam um véu sobre os significados. Geralmente, em um texto referencial se se repete um enunciado, este se ilumina no receptor. Caso contrário no fazer poético. O poema é linguagem que provém da linguagem, catástrofe da linguagem da que nasce uma nova linguagem. O poema deve ser lido nos interstícios que a linguagem provoca no referente. O poema como um objeto “sagrado”. Segundo Mallarmé (1945, p. 287), toda coisa sagrada que quer permanecer sagrada, se envolve em “*une langue immaculée, des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle la profane*”. Mistério que se obtém criando uma língua imaculada, fórmulas hieráticas cujo estudo árido cega o profano.

Assim como Juan Ramón Jimenez, Helder, no poema que transcreveremos do livro, *Do Mundo* (1994), incluído em *Poesia Toda* (1996, p. 615), não se vale de cultismos, nem de torneios sintáticos. Eis o poema:

Se se pudesse, se um insecto exímio pudesse,
com o seu nome do princípio,

* Um ouro // Um ouro distante./solitário e príncipe./um ouro em espírito/ que quase não existe/ Um ouro que pende./ em tênues jardins./ sobre as águas suaves/ sedas de cisnes./ Que é prata no sol./diamante na firme/ nudez errante/ da livre virgem./ Que quase não acende/ as violetas, íris/ infante nas ramas/ de salgueiros não tristes./ Que na margem doce/ do rio sublime/ corre, em flor miúda/ ao impossível.../Um ouro sem glória./só um pouco insigne./ com música fina./ em vagos sem-fins. (tradução nossa).

entrar numa turquesa, monstruosa pela amplitude
 da cor e do exemplo,
 se até ao coração da pedra e dele mesmo
 devorasse a matéria exaltada
 por si e por ela e pelo nome primeiro ficaria
 vivo: profundamente
 num único nó de corpo,
 e brilharia até se consumir
 de si, todo – e a terra, suportaria ela
 o poema disso?

As palavras utilizadas por Helder possuem suas duas faces. ✕
significante e significado, próximas e, portanto, não requerendo o trabalho de
 compreensão semântica que, por exemplo, requerem os cultismos, sejam eles de
 aceção mitológicos ou sintáticos.

O estranhamento que o poema irradia se ancora já, em seu primeiro verso:
 “Se se pudesse, se um insecto exímio pudesse,” Até a primeira vírgula encontramos
 uma oração condicional com indeterminação de sujeito, que denota a possibilidade
 de se realizar um objetivo, um poder. Quem tem a possibilidade de atingir esse
 objetivo? A indeterminação indica que engloba todos os seres que possuem volição.
 Até esse momento pode pensar-se em seres humanos. O forte estranhamento surge ao
 ler a seguinte oração que em forma vertiginosa sucede à primeira e traz como sujeito
 que poderia realizar o objetivo encarnado por um insecto. Imediatamente paira sobre
 esse primeiro verso imagens kafkianas e drummonianas. Metamorfoses e áporos... O
 insecto não é qualquer insecto: ele é “exímio” e “com o seu nome do princípio”. A
 matéria escolhida para ele “entrar” é uma “turquesa” também diferenciada do resto

das pedras de sua espécie: “monstruosa pela amplitude / da cor e do exemplo”. O leitor ingressa, como o insecto, no reino da exepção do poema tocado pela poesia: seleção e combinação de palavras que ao interagir produzindo a simbiose que cria o estranhamento, o assombro. O leitor necessita cavucar para decifrar o poema.

Continuando com a leitura do poema, notamos que há uma distância semântica considerável entre os verbos “entrar”, que denota transpor um limite de fora para dentro sem oposição e “devorar” a matéria que implicaria uma certa violência. O insecto parece ingressar suavemente para depois devorar e integrar-se à matéria. Esse processo seria análogo ao de leitura do poema: suavidade de signos que ao interacionar produzem resistência que deve ser vencida cavucando e devorando esses signos para atingir as múltiplas significações que o poema esconde. Configura-se o erotismo^{*} do qual tratamos em outra parte deste trabalho.

O eu poético, como o insecto, pretende, busca, insiste em ingressar no belo. Dessa procura, desse cavucar nasce o poema. A “terra” / receptor suportaria o poema nascido da simbiose do eu poético e sua matéria as palavras? Parece-nos que a “terra”, o leitor do poema, suportaria o que nasce da simbiose eu poético e as palavras se se transformasse em um leitor-decifrador, ou seja, um leitor que ingressa no poema e com seu análise e sua criatividade outorga significados, propõe se “acabamento”.

O poema de Helder propõe uma hipótese e seu desfecho é uma pergunta que incita o leitor a respondê-la.



4. AS DOBRAS

Na estética de Helder a noção de montagem pode ser nitidamente percebida: “qualquer poema é um filme” (*Jornal de Letras*, 1994, n. 58, p. 41). Por essa afirmação de Herberto Helder parece aberto o caminho (e o propósito) para a criação de poemas em que as imagens se sucedem umas às outras, na maioria das vezes com cortes abruptos de dicção espasmódica, sugerindo significados distantes do plano de expressão. Acontece que com Helder, como em todo poeta, é essencial que o poema se ofereça como um objeto vazio para que o leitor perceba, sinta esse *horror vacui* e tente preenchê-lo com sua decifração, assim obtendo o obscuro objeto do desejo: os possíveis significados. Ora, parece estarmos diante de uma contradição ou tensão: o excesso de imagens montadas, a se projetarem numa dinâmica constante e desafiadora aos nossos olhos, coexiste com essa carência de sentido ou uma forma que pulsa no objeto-poema, mas carece de definição. Segundo o crítico Manuel Malícia (1991, p. 8),

o processo de construção reúne, no mosaico poemático, múltiplas perspectivas descontínuas e experimentais, criando sensações imagéticas de absurdo projetadas num crescente fértil de vitalidade mundana, harmonia espiritual e rigor artificial onde cada gesto metafórico revela a busca nativa da ontologia mítica original [...] perante a incapacidade de conhecer o sentido profundo de todos os símbolos solenes que fecundam o corpo e o

espírito iluminado, e denunciando as fórmulas primitivas ocultas no ventre de todas as criações, resta-lhe a magia sacrificial da imitação da cosmogonia aparente, repetindo, deliberadamente, rituais esotéricos.

Precisamente, essa artificialização da linguagem criará o leitor-decifrador.
Perante o absurdo do mundo que cria surpresa, o ser humano se questiona. No microcosmos do poema, Helder trabalha o absurdo mediante imagens desconcertantes. Signos de forte poder imagético e mítico como terra, sangue e fogo são utilizados em imagens que desestruturam o sentido, no entanto, nos remetem a saberes essenciais que nos deixam com a nítida e instigante sensação: um *déjà vu* paradoxalmente fusionado com imagens que primam por sua novidade, originalidade. Tempo reciclado, “evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o tempo e conosco, e que, sendo de todos, é também único e singular. O ritmo poético é a atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos” (PAZ, 1982, p. 80).

A leitura que faremos de seus poemas irá destacar processos de construção da linguagem poética marcantes na estética de Helder, fruto de múltiplas influências que vão do Surrealismo ao Barroco e das formas e conteúdos do Mito às descobertas da Ciência. São fontes estéticas copulando, toda uma carga de referencialidade transformada em poesia, palavras, metáforas, metonímias devorando-se mutuamente e instaurando o que poderíamos denominar estética da predação:



[...] respeita a uma tribo que sepultava os seus mortos no cõncavo de grandes árvores. As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural. Pelo nome tirado de si e posto na alquimia, a tribo investia-se nas transmutações gerais: a morte levava o nome, e o nome, activo e tangível, crescia na terra. Emocionam-me a fome botânica e o triunfo das copas, o empenho tribalmente mágico, regrado pelo insondável entendimento das metamorfoses da carne no esquema orgânico da matéria. E apanho aqui o símbolo, como se intelege neste livro: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. (HELDER, 1985, p. 7)

O compromisso assumido pelo povo descrito com seus rituais mágicos se dá em analogia com o envolvimento “tribalmente mágico” do poeta no trato com sua matéria. O espaço, com suas metamorfoses naturais, devora o povo, assim como as imagens concretas, apanhadas pelo poeta devoram, transformando sua escrita numa busca ávida pelo insondável entendimento das coisas.

A poesia emerge do objeto poético tramado com o corpo, estabelecendo a cópula entre o signo e sua expressão, é a “aliança da linguagem com as formas”, no dizer de Helder. Acreditamos que existem duas formas-matriz para a operação da linguagem: a da economia e a da dilapidação, do desperdício, do excesso... do erótico. Tanto a primeira, quanto a segunda, aparecem no devir em forma alternada e, ainda que esquematicamente, denominadas de clássica e barroca.

* O impulso fundamental da poética de Helder, essencialmente erótico, *
corporal, que faz do excesso uma máxima, assemelha-se ao asianismo de Demóstenes, com a densidade de Sêneca, com os torneios sintáticos de Camões e

Gôngora, com a melancolia e saudade de tempos míticos de Chateaubriand e Proust, com o significante livre de Mallarmé e Lezama Lima. Trata-se de uma “vitalidade nominal intrínseca, metabólica”. O poema resplandece como um ritual de morte, como as sucessivas mortes do corpo que se experimentam ao longo da vida. A morte gerando vida. O vazio, plenitude. A não-pertinência (a dobra metafórica), múltiplos sentidos, luz que *a priori* cega. A poesia, o reino do oxímoro e das dobras. A seguir poemas, dobras que solicitam nossa decifração.

4.1. Primeira Dobra

No poema, “Para o leitor ler de/vagar”, do seu livro *Poemacto* recolhido em *Poesia Toda* (1996, p. 114-116), por exemplo, o que acompanhamos é uma arte poética a se oferecer minuciosa, como verdadeira síntese de sua visão sobre poesia. Simultaneamente ato de construção e devoração atenta pelo leitor, o texto se faz como fruição dupla; espera e mergulho, impulso e contenção, abertura e fechamento, tremulação lenta, prazer prolongado pela aderência custosa. Vejamos o poema:

PARA O LEITOR LER DE/VAGAR

Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos
 espalmadas. As costas
 das. Mãos. Leitor: eu sou lento.
 Esta candeia que rodo amarela por fora,
 e ardentescura por dentro.
 Candeia tão baixa-viva. Sou lento numa luminos-
 idade como em meio de ilusão.
 Volto o que é um rosto ou um

esquecimento. Urna vida distribuída
por solidão.

Sou fechado
como uma pedra pedríssima. Perdidíssima
da boca transacta. Fechado
como uma. Pedra sem orelhas. Pedra uma
reduzida a. Pedra.

Pedra sem válvulas. Com a cor reduzida
a. Um dia de louvor. Proferida lenta.

Escutada lenta.

— Todo o leitor é de safira, é
de. Turquesa.

E a vida executada. Devagar.

Torna-se a infiltrada cor da. Pedra
do leitor.

Volto para essa pedra absoluta. Relativa
à minha pedra.

Minha pedra pensada com a forma
de. Uma lenta vida elementar.

Leitor acentuado, redobrado leitor moroso.

Que entende o relato sem poros,
o mês atroz dealbado sobre a pedra
sem orelhas, pedra sem boca. E que desce os dedos
sobre. Meus dedos pelo ar. E toca e passa.

Pelas pálpebras paradas. Pelos
cerrados lábios até as raízes.

E cai com seus dedos em meus dedos.

E espera devagar.

Leitor que espera uma flor atravancada,
balouçando baixa
sobre. Mergulhados
filamentos no terror



devagar.

Mas que espera. Doce. Contra o hermético
movimento do mundo.

E que o mundo movimenta contra.

As ondas de Deus auxiliado
auxiliar. E que Deus movimenta contra. Suas ondas
muito lentas, amargas ondas muito.

Antigas, ignoradas, corridas. Sobre
a primitiva face do poema. Leitor
que saberá o que sabe dentro. Do que sabe
de mais selado. E esperará

dias e anos dobrado, leitor. Varrido
pelo movimento dos dias.

Contra o movimento nocturno do. Poema devagar.

E que espera.

E para quem volto. Muitas coisas sobre
uma coisa. Volto

urna exaltante morte de Deus. Auxiliado
auxiliar. O espírito, a pedra.

Do poema.

Leitor à minha frente. Vindo
do mais difícil lado

das noites. Ainda tocado e molhado
de suas flores aniquiladas.

Rodo. Para esse rosto difuso e vagaroso
meu sono.

A fantasia minuciosa. A oblíqua inovação.

A solidão. Trêmula devagar.

Leitor: volto

para ti. Um livro que vai morrer depressa.

Depressa antes. Que a onda venha, a onda

alague: A noite caída em cima de teus dedos.

De encontro à cor de encontro à. Paragem

da cor. Este livro apertado nas estrelas



da boca, estrelas.
Aderentes fechadas. Por tora
leves às vezes, presas.
Para eu batê-las durante o tempo.
Eterno, o tempo. De uma onda maior que o nosso
tempo. O tempo leitor de um. Autor.
Ou um livro e um Deus com ondas de um mar
mais pacientes. —
Ondas do que um leitor devagar.

A tensão característica da poesia da modernidade, dividida entre a função poética e a consciência crítica que a coloca em crise, está presente no poema de Helder. Desse modo, o falar sobre o poema e seu diálogo com o leitor ao mesmo tempo ilumina e eclipsa o texto pelo gesto ambíguo do eu poético: fazer alusão ao que é elusivo, assim, elucidação e obliquidade coexistem para ir dando contorno (pouco nítido) à metalinguagem que interage com o ato da criação.

Já o título do poema nos alerta sobre como penetrar nesse universo poético: usufruir ao máximo suas variadas possibilidades de significação, pois toda obra poética deve ser lida de modo lento e suave, como se o sujeito flanasse pelas palavras com a mente e o corpo vazios. Essa lentidão, que pressupõe uma leitura que retorna aos versos já lidos para melhor decifrá-los, pode ser relacionada às palavras de Schopenhauer, introduzidas por Guimarães Rosa como epígrafes que abrem e fecham o livro *Tutameia* (1969, p. IX e 203), pedindo ao leitor paciência para decifrar o texto, pois só com vagar uma construção orgânica textual pode ser absorvida..

Ao secionar a palavra “devagar” em dois signos, o eu poético está promovendo uma relação entre duas possibilidades de leitura: uma em forma lenta e



microscópica (devagar), a outra fluida no andar ocioso e sem rumo sobre o corpo das palavras (vagar, flamar). A poesia, espaço aberto a essa divagação vagarosa, transparece no poema quando o poeta fica vazio, quando apaga seu “eu” e finge que é um enunciator-pedra próximo da escuridão mineral de onde surge tanta luz em jóias convertida. Miríade de palavras surgidas do vazio. O eu poético se anula, apaga seu rastro, opacificando ou disfarçando sua individualidade para que irrompa a poesia: “Sou fechado/ como uma pedra pedríssima.” Daí, toda a segunda estrofe se construir como pedra, fazendo-se concretamente como pedra, escarpada nos seus limites pelo excesso de pontos e cortes na sintaxe. Parece não haver aberturas ou “válvula” para a circulação ou diálogo com o outro: “pedra sem válvulas”, mas que justamente por existir como esse circuito fechado estimula a atenção, “isca-a com o risco”, no dizer de João Cabral de Melo Neto em seu famoso “Catar feijão”, poeta para quem também a pedra-linguagem se faz como experiência fundamental ao ato de escrita-leitura.

Diz Samuel Beckett (2003, p. 69), em seu livro *Proust*, que o artista é ativo mas negativamente, pois se esquia da nulidade dos fenômenos extracircunferenciais, atraído para o centro do redemoinho. O eu poético se redobra, volta à posição fetal, volta a um estado semi-vegetal, para enunciar livre as palavras que conformarão o poema, esse objeto temporal que cria sua própria medida, segundo as palavras do filósofo francês Gaston Bachelard (1993). Talvez a imagem da “pedra pedríssima” com que se fecha o poeta metaforize esse gesto fetal, de recolhimento.



*
[Para se poder encontrar as múltiplas significações do poema, é preciso partir sem rumo e perder-se nas palavras.] Assim como o caçador primitivo espera com extrema paciência que chegue sua presa para poder abatê-la, é preciso deitar sobre o espaço (rastros?) das palavras e esperar a chegada dos seus efeitos de sentido, que só se entregam a quem persiste na passividade atenta. Como o eu-poético quando enuncia que está vazio de si, o leitor que decifra assim deve estar. O que vê, a sua visão é resplandecente, cega-o quase. É o que acontece com o eu poético que pára, que avança “de/vagar”.

Esse flunar lento, porém atento aos sobressaltos do percurso da escrita, performatiza-se em alguns procedimentos. Desse modo, no poema encontramos numerosos sintagmas preposicionados seccionados pelo ponto, sinal gráfico que marca o fim do período e assinala a pausa de máxima duração. A preposição ao final da frase ou oração cria um forte estranhamento, não só pelo corte instaurado, mas também pela ênfase que acaba incidindo sobre a palavra seguinte que irrompe abruptamente para instigar a leitura. Assim, por exemplo: “Volto minha existência para. O leitor.”; “As costas das. Mãos.”; “Torna-se a infiltrada cor da. Pedra do leitor.”; “com a forma de. Uma lenta vida elementar.”; etc. A forma interrompida é recuperada pelo conteúdo que volta... A pausa criada pelo ponto favorece o vagar, isto é, o vagar da leitura atenta e lenta e o vagar do olhar ao percorrer a superfície do poema. Buscamos elos e sentidos frente a tão curiosa sintaxe, perante a sintaxe-Helder.

Deleuze, em *L'état clinique* (1993, p. 9), diz que “l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque



sorte ... quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite 'asyntaxique', 'agrammaticale'*. Precisamente, as ousadias sintáticas é que fazem o leitor avançar com uma rítmica e gozosa lentidão, graças à agramaticalidade instaurada na “língua estrangeira” criada por Herberto Helder. Outro procedimento que impacta a “escutada lenta” (último verso da segunda estrofe) do poema é a potência a que é levado o hipérbato que faz delirar a linguagem: “Suas ondas muito lentas, amargas ondas muito”. Podemos observar que a desarrumação da sintaxe, neste segundo segmento, confere ao poema um ar elementar, essencial, ao mesmo tempo que transforma o que seria hiperbólico numa dimensão outra – a do desconcerto.

Há dois sintagmas não cindidos logo depois de preposição, mas que também apresentam uma formulação insólita: “como uma. Pedra sem orelhas.” (segunda estrofe) e “O tempo leitor de um. Autor.” (última estrofe). Se no primeiro caso, os versos cerram a possível escuta do poeta ao que dele pode ser lido, transformando-se em “pedra sem orelhas”, nos outros versos do final do poema a leitura também se faz como comunicação truncada, cuja relação com o autor se dá num tempo não linear, nem previsível. Por outro lado, os últimos versos citados também acabam propiciando um outro sentido de leitura para o termo “Autor”, destacado por pontos e isolado: parece que o poeta atribui ao leitor que lê em forma vagarosa o estatuto de “Autor”, isto é, o leitor criador em virtude da decifração. Esses dois sintagmas diferenciados marcam os pólos imprescindíveis para que o “fato” estético se produza:

* O estado clínico / o escritor, como disse Proust, inventa na língua uma nova língua, um tipo língua estrangeira... quando uma outra língua se cria na língua, é toda a linguagem que tende em direção a um limite assintático, agramatical. (tradução nossa).

o enunciador, instaurado pelo poeta e o leitor atento que lê de/vagar, o “Autor” que mediante sua decifração faz esse “fato” acontecer. Além dos cortes nos sintagmas, há outras suspensões do fluxo da frase: os abruptos *enjambements* disseminados na grande maioria dos versos do poema.

A poesia de Helder requer uma decifração quase cabalística. Note-se como o texto vai se fazendo como verdadeiro ritual: preparo, pausas, interdições, retomadas, revelações suspensas, sobressaltos – todos esses passos construídos pela escrita poética iconizam um percurso iniciático, alimentado pelos próprios impulsos na busca do objeto. Não só o poema é uma máquina de abstruir significados, embora faça as imagens proliferarem, mas também todos os seres são herméticos, incompreensíveis.

De um conto (dizer conto em autores herméticos como Helder, Lezama Lima e Guimarães Rosa é só mera convenção porque seus textos são inclassificáveis) de Helder, “Poeta Obscuro”, inserido no livro *Os Passos em Volta* (1980, p. 169), transcrevemos um fragmento no qual podemos intuir noções interessantes sobre poesia hermética e cabala, úteis para nossa discussão:

Mas quando Deus está defronte, na parede, e nos concede a obscuridade para a utilizarmos contra a sua magnificência, como uma arma insólita e enigmática, clandestina – quem pode ainda recomençar o que for? O poema que se escreve – longo texto fluído, denso e venenoso, a imitar a substância ao mesmo tempo vivificante e corruptora do sangue – não é sequer uma oferta dirigida a Deus. É a ironia, onde desliza a arma da nossa obscuridade. Tremenda força, essa. Escrevo o poema – linha após

linha, em redor de um pesadelo do desejo, um movimento da treva, e o brilho sombrio da minha vida parece ganhar uma unidade onde tudo se confirma: o tempo e as coisas. De modo que é um extraordinário triunfo tomar o papel entre duas mãos sábias e rasgá-lo aos bocadinhos, sorrindo. Nem precisa haver Deus como interlocutor de intenções e gestos. Nem logramos nunca os outros, os semelhantes, os próximos e afastados, os homens todos. Trata-se de orgulho, de inocência. Obscuros somos sempre, mesmo sem pedi-lo. Grande vitória que ninguém nos poderá arrebatá-lo. Que nem mesmo Deus, se existisse... Etc.

O narrador do conto, conforme o título nos antecipa, é um poeta que escreve a giz na parede em frente de sua cama a seguinte frase: “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”. À medida que a narração se desenvolve, o narrador vai compreendendo que não precisa dessa invocação porque “obscuros somos sempre”. Ainda que existam graus de opacidade, sabemos que o poeta verdadeiro, isto é, aquele que marca rumos e assimila a tradição para subvertê-la, sempre é obscuro, hermético, abstruso. Segundo o crítico Eduardo Prado Coelho (1994, p. 40), “apercebemo-nos, de imediato, que esta obscuridade é, ao mesmo tempo, uma forma de orgulho, uma reivindicação da escrita contra a magnificência de Deus”.

Do texto acima podemos recolher idéias-chave para entender a concepção poética de Helder, pela voz do narrador. Concebe o texto como um veneno, como o sangue que contém vida e morte, substância que vai se infiltrando aos poucos no leitor, contaminando seu interior para absorver o impuro a fim de transformá-lo em matéria necessária, vital para sua experiência. Outra noção fundamental em relação ao texto poético é a presença da ironia, arma da obscuridade, segundo Helder. Toda

linguagem, em seu funcionamento artístico, comporta esse “veneno” ou anticorpo necessário à sua vitalidade: a percepção irônica em relação ao modo de se construir.

Por outro lado, o fragmento do conto também faz despontarem as contradições que cercam o ato da escrita em seu fazer diabólico: ausência de Deus e sua invocação, triunfo e fracasso, proximidade e afastamento em relação ao outro, orgulho e inocência. Como diz Borges (1983, p. 149), “Deus condescendeu com a literatura e escreveu um livro, a Bíblia. Nada pode ser casual nesse livro [...] criou o mundo através de palavras”. Para nós ocidentais, primeiro aconteceu um som que logo se transformou num fonema representado por uma letra. Para os cabalistas primeiro foi a letra, a palavra, a Escritura pronunciada depois com uma certa entonação dando lugar, por exemplo, à luz: seja a luz e a luz se fez. Os cabalistas passam a tratar a Escritura como uma escrita cifrada, criptográfica e inventam leis para lê-la: dividem o alfabeto em dois, sendo as letras da primeira parte reflexo da segunda, lêem os textos em *boustróphedon*, atribuem valor numérico às letras, etc.

Os poetas herdam dessa concepção a desconfiança em relação ao real, sentindo que por trás das coisas se encontra algo a mais. Proust (1954, p. 14), outro homem de letras com sangue judaico, intuiu o poder de abstruir do real. A tarefa a cumprir é decifrar mobilizando nosso pensamento: *Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles**. Uma mesa pode ser um

* A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade do nosso pensamento perante elas. (Proust, M. *No Caminho de Swann*. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1999, p. 12.)



mamífero sem cabeça deitando os quatro pés no chão ou uma laje onde se amparam os insetos. Vemos uma mesa e a convenção nos faz ver uma mesa.

mk Bom [A poesia enriquece nossa percepção porque sabemos que devemos desconfiar dos signos que nunca dizem o que são porque, precisamente, nunca são o que parecem ser. Essa opacidade se desfaz quando deciframos e para que isso aconteça, o olhar, a procura da forma deve preceder a busca dos significados. Aprendemos que a condição essencial a possuir para sermos recompensados é o raciocínio lógico. Não é valorizado o olhar, a penetração sensorial nos objetos. Só se as portas da percepção estão limpas, aguçadas, ativas, veremos as coisas como elas são, eternas. Assim falava Blake, e na esteira do poeta inglês, a poesia de Helder nos alerta: é preciso olhar, perceber lentamente os contornos difusos que tomam diferentes formas. Palavras prenhes de intensidade que se apresentam como diamantes se vagamos entre elas.

O poema, ovo de luz que ofusca quem procura lê-lo sem misturar-se com as palavras, sem ingressar nele só para perceber com o corpo o som dos signos. O poema é um buraco negro, ímã que devora quem não tenta decifrá-lo com seu corpo.

4.2. Dobra Segunda.

Helder não dá trégua para o leitor desde o começo de cada poema, instando-o a ingressar num reino de peculiar causalidade. Por exemplo, no poema “Todas pálidas, as redes metidas na voz”, do livro *A Máquina Lírica*, recolhido em *Poesia Toda*, (1996, p. 264-265), encontramos em seu primeiro verso, que é o título do poema, um juízo metassemiótico, isto é, uma série de mensagens que suspeitam dos

subcódigos conotativos, questionam a legitimidade desse código e resistem à aquisição, ocasionando, portanto, dificuldades de leitura. Trata-se de uma imagemarrojadíssima, que confere um atributo mais próprio do humano (“pálidas”) a um objeto como redes, as quais ainda ingressam (“metidas”) em um substantivo abstrato como “voz”. Um mesmo signo, nesse poema, circula e assume diferentes posições, categorias e significados. Dança, na página, predando outros signos e remetendo a decifração a um eterno retorno ao começo para se obter um prazer mais pleno de leitura. Eis o poema:

TODAS PÁLIDAS, AS REDES METIDAS NA VOZ

Todas pálidas, as redes metidas na voz
 Cantando os pescadores remavam
 no ocidente — e as grandes redes
 leves caíam pêlos peixes abaixo.
 Por cima a cal com luz, por baixo os pescadores
 cheios de mãos cantando.
 Cresciam as barcas por ali fora, a proa
 aberta como uma janela ao sal.
 Metida na voz, toda pálida, a proa
 rimava no ocidente com a cal que os pescadores
 remavam, cantando grande, pe-
 la luz fora. Ao sol, ao sal.

E o espírito de Deus como num livro
 movia-se sobre as águas.
 Com seu motor à popa, veloz, peixe
 sumptuoso, o espírito de Deus, motor de um nú-
 mero de cavalos, galgava

a antiga face pálida das águas. Enquanto,
cantando as redes,
os pescadores metiam as mãos cheias
de cal pelos grandes peixes abaixo.
E pelas barcas fora a luz remava pe-
lo ocidente todo pálido, rimando
as redes leves com a proa.

E o peixe espírito de Deus, rangendo
o motor, rompia com um número,
remando todo pálido os seus grandes
cavalos. Deus
cantava no ocidente sobre as redes de cal,
a proa aberta — como as guelras
da luz. E os pescadores
metiam as redes pelo espírito de Deus abaixo.
E os remos rimavam com as redes
leves no peixe sumptuoso.
Por ali fora as gueiras caíam na voz
dos grandes pescadores.
E Deus metido então nas redes, puxado
cor de cal para dentro
das barcas, as mãos cantando cheias
de pescadores.
E sobre as águas rangentes, rompendo
o leve ocidente, os pescadores remavam
o espírito de Deus para terra — peixe
de motor à popa — e a proa
grande aberta.
E cantavam o seu peixe sumptuoso, espírito
pálido na leve cal do ocidente
cantando.



O arcaico e o moderno: os pescadores e suas barcas e Deus galgando o mar com seu motor à popa, veloz peixe sumptuoso... Um panteísmo exacerbado leva a representar Deus e seu espírito como um simples meio de locomoção, como o amplo mar e como o produto retirado do mar, os peixes, respectivamente nos seguintes versos e fragmentos de verso: “o espírito de Deus, motor de um nú-/ mero de cavalos” (segunda estrofe), “E os pescadores / metiam as redes pelo espírito de Deus abaixo.” (terceira estrofe) e “E Deus então metido nas redes” (quarta estrofe). Um mesmo signo utilizado de forma peculiar, por exemplo, o adjetivo, pálidas, qualifica as redes provocando grande estranhamento, logo depois em diversas flexões qualifica a proa, mais adiante a face das águas, o ocidente, Deus e finalmente “cantavam o seu peixe sumptuoso, espírito / pálido na leve cal do ocidente / cantando”.

São signos que aparecem ao longo do poema (outro signo é cal) com uma função qualificadora móvel, metamorfótica, digamos, pois vão se relacionando a diversos substantivos e tornando imprevisível o seu valor de atributo. Como um mantra as palavras Deus, pálido e suas flexões - cal, ocidente, redes, pescadores, proa, sal - aparecem e desaparecem como se postas numa dança erótica que deixa entrever mas sonega o sentido de suas formas. Trata-se de um vai-e-vem de palavras iconizando o mar onde se colhem os frutos e a página onde se colhe o prazer da decifração da forma e do sentido. Note-se, a propósito, como esse movimento contínuo se concretiza, no plano de expressão, por meio do polissíndeto que vai encadeando todas as estrofes iniciadas pelo “E”. Criação do corpo textual à semelhança da criação do mundo, em que a matéria vai proliferando, dando forma e ritmo à linguagem: “E o espírito de Deus como num livro” / “E o peixe espírito de

Deus, rangendo” / “E Deus metido então nas redes, puxado” / “E cantavam seu peixe suntuoso, espírito”.

Segundo o poeta Antônio Ramos Rosa (1991, p. 63), “a poesia de Helder possibilita uma penetração libidinal no corpo da linguagem e na matéria [...] reinventa a trama do real mediante um libérrimo processo de transformações que põem entre parêntesis o mundo exterior”. Ao ler Helder ingressamos no reino do mítico: a natureza representa Deus que está em todas as coisas e seres. Em cada poema ecoa um salmo da mitologia cristã, explícito, por exemplo, na citação da fala bíblica (dois primeiros versos da segunda estrofe). Há uma voz do ritmo, da pregação pletórica de alegorias, da sabedoria, por trás dos poemas de Helder que lembram a Bíblia, o livro sagrado que os judeus lêem para tentar decifrar o nome de Deus, o “tetragamaton” e, graças a esse achado, possuir o dom de animar a matéria, de dar vida às coisas aparentemente inanimadas.

Helder realiza, portanto, aquele toque mágico que já comentamos anteriormente; ritual iniciático, os signos que o poeta escolhe são animados, não porque remetem às coisas que representam mas porque passam a suscitar insólitas e surpreendentes relações sinestésicas, sensoriais: as redes ganham vida porque são pálidas e metidas na voz, elas cantam. O movimento ganha velocidade pelos fonemas vibrantes múltiplos aliterados freneticamente, como no verso “E os remos rimavam com as redes” (terceira estrofe). Fala investida de poder encantatório, muito próxima da fala poética primitiva, na qual música e palavra estão associadas para transformar o canto em dizer mágico, o que parece recuperar a função lírica do canto órfico



(convém lembrar que Orfeu apaziguava os marinheiros embalando-os com uma música poética).

Ao lermos o poema de Helder, sentimo-nos tentados a dizer com Castro Alves, “stamos em pleno mar”, mas esse mar não é só o mar literal, concreto, mas o mar do inconsciente onde residem os desejos recalçados que se manifestam no sonho e cujos significados latentes geram formas e conteúdos poéticos. Os signos ao serem decifrados transmutam, convertendo-se em signos polimórficos.

4.3. Terceira Dobra

* A depredação e transmutação de signos são processos constantes na poética de Helder, como o comprova o poema “Bicicleta”, do livro *Cinco Canções Lacunares*, incluso em *Poesia Toda* (1996, p. 295-296):

BICICLETA

Lá vai a bicicleta do poeta em direcção
ao símbolo, por um dia de verão
exemplar. De pulmões às costas e bico
no ar, o poeta pernalta dá à pata
nos pedais. Uma grande memória, os sinais
dos dias sobrenaturais e a história
secreta da bicicleta. O símbolo é simples.
Os êmbolos do coração ao ritmo dos pedais —
lá vai o poeta em direcção aos seus
sinais. Dá à pata
como os outros animais.

O sol é branco, as flores legítimas, o amor

confuso. A vida é para sempre tenebrosa.
Entre as rimas e o suor, aparece e des
aparece uma rosa. No dia de verão,
violenta, a fantasia esquece. Entre
o nascimento e a morte, o movimento da rosa floresce
sabidamente. E a bicicleta ultrapassa
o milagre. O poeta aperta o volante e derrapa
no instante da graça.

De pulmões às costas, a vida é para sempre
tenebrosa. A pata do poeta
mal ousa agora pedalar. No meio do ar
distrai-se a flor perdida. A vida é curta.
Putá de vida subdesenvolvida.
O bico do poeta corre os pontos cardeais.
O sol é branco, o campo plano, a morte
certa. Não há sombra de sinais.
E o poeta dá à pata como os outros animais.

Se a noite cai agora sobre a rosa passada,
e o dia de verão se recolhe
ao seu nada, e a única direcção é a própria noite
achada? De pulmões às costas, a vida
é tenebrosa. Morte é transfiguração,
pela imagem de uma rosa. E o poeta pernalta
de rosa interior dá à pata nos pedais
da confusão do amor.
Pela noite secreta dos caminhos iguais,
o poeta dá à pata como os outros animais.

Se o sul é para trás e o norte é para o lado,
é para sempre a morte.
Agarrado ao volante e pulmões às costas
como um pneu furado,
o poeta pedala o coração transfigurado.



Na memória mais antiga a direcção da morte
 é a mesma do amor. E o poeta,
 afinal mais mortal do que os outros animais,
 dá à pata nos pedais para um verão interior.

Para criar beleza não existem meios termos: ou se espera como um índio sobre a rocha, pacientemente, para num movimento rápido espetar o peixe com a lança quando passa ondulando pela água, ou se viaja deslocando o corpo, fazendo um “travelling” nos signos. O poeta-índio, munido do saber que elimina a ansiedade, espera captar o símbolo, não se apressa. O poeta-viajor que comanda um veículo essencial quase próximo ao andar, a bicicleta, perde-se no símbolo para achar o poema. Assim, o eu poético vai à procura do “símbolo nu” munido de sua memória e da sensibilidade aguçada pela experiência. Vai “de pulmões às costas”, expressão que se reitera a cada estrofe e “bico no ar”. Em vez de mochila (utilidade prática), carrega pulmões às costas, imagem que nos surpreende pela lógica pleonástica reiterada, porém necessária: é preciso colocar em movimento e liberdade a energia vital para captar o real na materialidade concreta. No ato de pedalar configura-se o esforço do corpo para conquistar o espaço, quer da realidade exterior, quer do próprio poema. Note-se como essa dificuldade concretiza-se no efeito da recorrência aliterativa trôpega dos fonemas /p/, em “o poeta pernalta dá a pata / nos pedais” (versos 4 e 5).

Ao longo do poema, o pedalar iconiza-se na repetição do verso “o poeta dá à pata como os outros animais” ao final das estrofes, como um refrão que vai possibilitando o ritmo encadeado, pedalado, da linguagem em seu trajeto. Interessante notar, porém, que esse dar “à pata” (andar a pé, caminhar) comparado ao

dos animais, justamente porque é repetido, parece reproduzir o gesto confuso de quem fica patinando ou pedalando num espaço sem saída, que tanto pode ser “confusão do amor” (verso oito da quarta estrofe), quanto um ato instintivo de qualquer animal. Seja como for, é um ato que o impele justamente por não haver o encontro dos signos buscados: “Não há sombras de sinais” (verso oito da terceira estrofe). Percorrer (e perder-se em) caminhos é mais importante que atingir um fim, pois o percurso já é uma construção.

Nesse sentido, podemos relacionar a imagem “êmbolos do coração” (primeira estrofe) com a locomotiva (“máquina lírica”?) que metaforiza a persistência e a força do artista para apreender a beleza em um dos “sonhos” do filme homônimo de Akira Kurosawa. Lembremos que, assim como o eu lírico do poema de Helder tenta se fundir com o símbolo nu, com a natureza, o personagem pintor do sonho de Kurosawa (alter-ego do próprio diretor japonês que em sua juventude dedicou-se à pintura) ingressa no signo pictórico do pintor holandês Vincent Van Gogh, percorrendo suas telas. Ingressa no universo Van Gogh pela tela da ponte que une as margens de um rio onde lavadeiras fazem seu trabalho. Atravessa essa ponte e procura Van Gogh. Encontra-o pintando no campo aberto e mantém o seguinte diálogo:

Pintor: O senhor é Vincent Van Gogh.

Van Gogh: Sim. Por que não está pintando? Para mim, está cena é inacreditável. Uma cena que parece pintura não é pintura. Olhando com atenção verá que toda a natureza tem a sua beleza. E, quando há essa beleza natural eu me perco nela. Então como num sonho, a cena se pinta sozinha para mim. Sim, eu consumo este cenário natural. Devoro-o completamente! E então, quando termino, a imagem aparece completa diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro.

P: E aí, o que o senhor faz?

V: Eu trabalho, me esfalfo, arremeto feito locomotiva! Preciso me apressar. O tempo está acabando. Tão pouco tempo me resta para pintar...

P: O senhor está bem? Parece ferido.

V: Isto?

P: Sim.

V: Ontem eu estava tentado completar um auto-retrato. Não conseguia acertar a orelha, então a cortei e a joguei fora. O sol me compele a pintar. Não posso perder meu tempo falando com você.

(KUROSAWA, Corvos, *Sonhos*, 1990)

Apesar de que em ambos os casos (o eu poético com seus êmbolos do coração e o Van Gogh-locomotiva) se conote o esforço do corpo para captar a beleza natural e com ela compactuar, em Van Gogh ele próprio é a locomotiva enquanto o eu poético se vale de um meio de transporte, a bicicleta, para movimentar-se, fitar, olhar e ingressar na floresta de símbolos, reduzida ao símbolo como unidade.

Nesse sentido é curioso observar como se dá, no poema, esse movimento de captura e construção da imagem. Note-se, por exemplo, como o discurso singulariza a travessia de sua construção: “Entre as rimas e o suor, aparece e des/aparece uma rosa.” (segunda estrofe). Ora, se o poeta está pedalando, movimentando a roda de sua bicicleta/poema, os signos que se formam aparecem e desaparecem tal como a ilusão ótica nos faz ver imagens paradas e móveis na roda da bicicleta, em virtude da velocidade. Eis o que os versos iconizam na sua formulação. Entre o efeito conseguido da uniformidade sonora (as rimas) e o trabalho extenuante para se obtê-la (o suor), a linguagem traçou o seu percurso e se fez.

O observador racional e determinista concebe a natureza como uma forma estática ao passo que o místico a observa em perpétuo movimento, auto-organizando-

se, como se fosse um poema no qual a primeira palavra interage com a última, assim como as frases com outras frases. Como um organismo vivo, modifica-se, evolui, involui, muda. Lembremos que a poética de Helder está intimamente colada ao místico, entendendo este conceito não como um receituário de auto-ajuda ou um manual para contemplar durante horas o nosso umbigo, mas sim a simbiose com a natureza, a criação da ordem pela desordem dos sentidos.

Se Van Gogh observava a natureza fixo em um ponto (mecânica clássica em que o observador não se desloca), o eu poético de “Bicicleta” toma uma diversidade de pontos de vista ao deslocar-se sobre um móvel e observar. Tenta conciliar a permanência, o símbolo unitário ao qual se dirige, e a mudança, a multiplicidade de símbolos que observa e que sente em seu caminho à unidade. Mas convém ressaltar: não é a unidade ou a plenitude que lhe interessam e sim o movimento intenso, a via de acesso com seus sobressaltos e surpresas a serem sorvidos pelo bico aéreo do poeta.

O aleatório, isto é, a variedade de formas que de um poema a outro os mecanismos de estruturação podem desenvolver a despeito do rigoroso controle do poeta, joga um papel fulcral na poética de Helder. O passado surrealista, hoje renegado pelo poeta, deixou marcas inapagáveis em sua concepção do poema. Os poemas de Helder são espaços oníricos e, portanto, territórios onde tudo pode acontecer, já que as visões alucinatórias e delirantes corporificam-se como matéria na sua poesia. Se pensarmos, por exemplo, na imagem fulcral do poema, aliás seu título –bicicleta–, não podemos deixar de lembrar uma outra bicicleta, mas transformada em signo artístico, como no famoso *ready made* de Marchel Duchamp,

um banco em que está inserida uma roda de bicicleta, provocando estranhamento devido ao oxímoro visual: o movimento representado pela roda fusionado com o banco que representa o repouso.

O poeta como o Deus dos gnósticos trabalha com material adverso: o Deus com sua potência divina reduzida e o poeta com palavras, signos traiçoeiros e estéreis ante o inefável. É precisamente essa limitação que o poeta exalta, o qual como um demiurgo, cria a partir do caos. No livro *Do caos à Inteligência Artificial*, organizado pela cientista Guita Pessis-Pasternak (1993, p. 43), Ilya Prigogine cita um conto talmúdico: “Deus exclamou em sua vigésima sétima tentativa de criação do mundo: tomara que ele resista!”. Insistência sobre o aleatório mesmo em se tratando de Deus, fonte de toda certeza.

No poema de Helder, o saber imemorial se cruza com a experiência presente inscrita no corpo com que a linguagem se faz. Daí que o antigo, o trabalho de séculos, não se impõe como linguagem absoluta ou marcas inapagáveis no corpo do poema; este também constrói a sua memória, apegando-se à corporalidade sensível das palavras: “Na memória mais antiga a direcção da morte / é a mesma do amor” (última estrofe). O poeta traz o poema em seus genes, em seus medos e alegrias ancestrais, mas ao mesmo tempo esquece o que sabe para se aproximar da poesia que transparece no poema. É aqui que a limitação, existente no início da criação em luta contra o caos ou o vazio, transforma-se no seu contrário, já que as potencialidades sógnicas da linguagem afloram para gerar e dar forma aos seus impulsos próprios. No começo é o ritmo que leva à dança da sintaxe e as palavras fluem. É como se, acionado o movimento dos pedais da linguagem, os efeitos sonoros não pudessem se

deter, transparecendo insistentes no ritmo poético. Assim, por exemplo: “Uma grande memória, os sinais / dos dias sobrenaturais e a história / secreta da bicicleta” (primeira estrofe). Note-se como as rimas, especialmente as internas, constroem ou figurativizam a imagem (sonora) da memória que se repete enquanto ato criador.

Como já notamos em relação à maioria dos poemas de Helder, por exemplo, em “Todas pálidas, as redes metidas na voz”, há apego às mesmas palavras para que joguem um papel rítmico no poema, deslocando--se e copulando em variadas formas sintáticas, criando múltiplos sentidos. Também em “Bicicleta”, parece-nos que o eu poético estabelece nos primeiros versos do poema um sistema, uma ordem, e à medida que o poema se desdobra e ganha espaço (como a bicicleta...), essa ordem se altera, se corrompe provocando uma sensação de desordem.

Como todo poema deve ser lido seguindo os movimentos que Frye (1973) indica, de dentro para fora do texto e imediatamente de fora para dentro, e como todo grande poema nos remete ao começo (em movimento cíclico/mítico), podemos observar um esquema próximo ao da segunda lei da termodinâmica (entropia):

t1: ordem A ; t2: desordem B; t3: desordem: C; tn: ordem A.

O poeta Manuel de Melo e Castro (1993, p. 48) diz que o criador deve criar estruturas atomizadas de grande entropia, pois quanto maior for esse grau de entropia maior será a plurissignificação do poema. Por exemplo, a frase nominal “De pulmões às costas” aparece na primeira estrofe coordenada a outra, “bico no ar”. Já na terceira estrofe aparece como condição para “a vida é para sempre tenebrosa”, frase que na

segunda estrofe se comportava como oração afirmativa. Na quarta estrofe temos “De pulmões às costas, a vida / é tenebrosa”, isto é, o hiperbólico advérbio de tempo “sempre” foi elidido. Essas transmutações produzem uma modulação poética que, guardando as distâncias entre as duas linguagens, é similar à da música. Passa-se de um tom a outro criando um estranhamento em quem usufrui a melodia, que deve acompanhar a nova harmonia, ou construção frásica para quem lê o poema.

Todo grande poema tem uma música que, recôndita, soa no ouvido do leitor atento. A tradição confirma essa afirmação, pois poesia e música formavam um todo nos albores da lírica. Paul Verlaine reafirmou essa associação entre música e linguagem, conferindo a seus poemas uma música estranha. Helder, como lírico da modernidade, vale-se de um ritmo fracionado que lembra as segmentações rítmicas do Stravinsky da *Sacrée* ou o Béla Bartók do *Concerto para orquestra*. A poesia de Helder se arrisca e “derrapa / no instante da graça” (final da segunda estrofe). Que é esse derrapar senão um tenebroso glissando? Concordamos com Serenus Zeitblon, narrador homodiegético do romance *Doktor Faustus*, de Thomas Mann (1951, p. 544), quando relatando a vida e analisando as composições musicais de seu amigo Adrian Leverkühn (alter-ego, no que se refere a idéias musicais, do compositor vienense e criador do dodecafonismo, Arnold Schönberg) se refere à obra *Apocalipse*:

Resplandece en la obra una voluntad manifiesta de poner al descubierto lo que hay de más íntimamente oculto en la música, lo que hay de animal en el hombre, así como sus más nobles anhelos, y por esta razón recayeron sobre ella las acusaciones de barbarie sanguinaria y de intelectualismo exangüe. No sin estar

de cierto modo justificadas por la evidente ambición de absorber la historia entera de la música, desde sus orígenes elementales mágico-rítmicos, premusicales si se quiere, hasta sus más perfectos y complicados extremos (...) ha conservado como elemento atávico, como bárbaro sedimento de los tiempos premusicales, el *glissando*, el resbalón, medio que debe emplearse con el máximo tiento y al cual mi oído atribuyó siempre algo de bárbaro y de demoníaco. *

O “resvalo” do eu poético no instante da graça demoníaca, da astúcia helderiana para fazer poemas onde também resplandece a vontade manifesta de pôr a descoberto o que há de mais intimamente oculto na poesia. Portanto, essa derrapagem do poeta no momento em que iria atingir a graça significa que não há plenitude ou encontro do absoluto, mas apenas a iminência de uma sacralidade perdida, que paira, suspensa, nessa manobra arriscada do fazer poético. Helder, como o personagem de Thomas Mann, cria com sedimentos poéticos arcaicos, míticos, o que faz com que sua poesia seja única já que parece abarcar toda a sua história: o exacerbado lirismo mesclado com uma frieza intelectual demoníaca, o sangue, os fluxos menstruais, a terra, a seiva infiltrando-se na aparente objetividade da ciência.

* Resplandece na obra uma vontade manifesta de pôr ao descoberto o que há de mais intimamente oculto na música, o que há de animal no homem, assim como seus mais nobres desejos, e por esta razão recaíram sobre ela as acusações de barbárie sanguinária e de intelectualismo exangue. Não sem estar, de certo modo, justificadas pela evidente ambição de absorver a história inteira da música, desde seus origens elementares mágico-rítmicos, pré-musicais, se assim se deseja, até seus mais perfeitos e complicados extremos (...) conservou como elemento atávico, como bárbaro sedimento dos tempos pré-musicais, o *glissando*, o escorregão, médio que deve se empregar com o máximo cuidado e ao qual meu ouvido atribuiu sempre algo de bárbaro e de demoníaco. (tradução nossa)



Essas aproximações da modernidade com o primitivo, o essencial, o “religioso”, podem ser observadas também em cientistas do século XX. Afinal que são Niels Bohr e Werner Heisenberg, pais da mecânica quântica, ou Fritjof Kapra e Gregory Bateson senão místicos? Ao nível da mecânica quântica, os objetos materiais sólidos da física clássica se dissolvem em pautas de possibilidades que representam probabilidades de interconexões. Probabilidades de relações, probabilidades de sentido que não se fixam como certezas.

O poema “Bicicleta”, de Helder, parece convidar o leitor (o interno e o externo ao texto) a experimentar essa modulação instável, questionando, assim como o eu poético, sobre os caminhos de produção do sentido: “Se a noite cai agora sobre a rosa passada, / e o dia de verão se recolhe / ao seu nada, e a única direção é a própria noite / achada?” (quarta estrofe). Assim como as partículas que vão se expandindo mas atraindo-se umas às outras, os segmentos interrogativos nos versos acima traçam esse percurso de complementaridade, mas também de incerteza.

As partículas subatômicas carecem de significação como entidades isoladas, portanto, só podem ser compreendidas como interconexões entre a preparação de um experimento e a medição do seguinte. A teoria do quantum revela, assim, a unicidade básica do universo, demonstrando que não podemos decompor o mundo em unidades menores a existirem independentemente. À medida que penetramos na matéria, a natureza não nos oferece nenhum tijolo isolado e sim aparece como uma trama de relações entre as variadas partes de um todo unificado. Assim como Van Gogh, Helder e outros artistas, Bohr penetrou na natureza e revelou uma urdidura extremamente poética.



Outra importante revelação dos teóricos que desenvolveram a física quântica foi que essa trama de relações inclui o observador humano e a sua consciência de um modo essencial, portanto, os “objetos” observados podem ser compreendidos nos termos da interação entre vários processos de observação e medida. O final desse encadeamento de processos sempre reside na consciência do observador humano, que não só se torna necessário para a observação das propriedades do fenômeno, como também para definir essas propriedades. Em física quântica, a marcante divisão cartesiana entre mente e matéria, entre o eu e o mundo, deixa de ser válida. Nunca podemos falar da natureza sem falar, ao mesmo tempo, de nós mesmos. O artista, o poeta tanto quanto o cientista são místicos porque atingiram uma forte comunhão com a natureza; aliás, o poeta não só se funde com a natureza senão a recria, a inventa graças ao artifício. Trata-se, no entanto, de uma fusão singular, feita de encontro e estranhamento, saída para fora do eu em busca do espaço exterior mas retorno à interioridade ou ao “verão interior” que ilumina o eu: “É o poeta, / afinal mais mortal do que outros animais, / dá à pata nos pedais para um verão interior.” (última estrofe). Eis outra forma de pedalar: a que percorre os espaços do universo subjetivo.

Há frases e palavras no poema de Helder que aparecem e cintilam ao longo do poema. São como gemas, que impossíveis de passar despercebidas, configuram um ritmo de mantra no poema graças à sua repetição. Assim, por exemplo, os versos: “O sol é branco, as flores legítimas, o amor / confuso” (segunda estrofe) // “O sol é branco, o campo plano, a morte / certa.” (terceira estrofe). Tal como chamadas e



respostas de formas e sons para comporem o ritmo cíclico do cosmos, a bicicleta / poema também vai deixando pegadas ou passos em seu pedalar.

A bicicleta leva o eu poético em rítmica viagem, iconizando o fazer poético: para avançar precisamos do ritmo, mas esse ritmo deve ser natural, portanto, não forçado. Ele é esquecido e flui pleno quando nos deslocamos. O poema se concretiza da mesma maneira: o poeta possui ou procura o ritmo para que a sintaxe chegue junto e dessa cópula nasçam os signos. Esse ritmo, qual bicicleta, leva o poeta. Quando é encontrado, o poema flui e quem o faz se insere no prazer imenso do não-tempo. O poema parece não se pensar. O poema é um acaso favorecido pela experiência e o ritmo, pelo estoque de sensibilidade e técnica lingüística que cada poeta possui. O poeta é aquele que sabe, mas faz o poema fluir do acaso, da magia, isto é, de uma causalidade diferente. Nesse caso, o poema revelado por uma imagem e uma árdua tarefa de burilá-la pela linguagem, corresponde a uma operação que faz coexistirem as funções poética e metalingüística, entrelaçando-as para estranhar o conhecido com sua forma inesperada.

Helder, num poema anterior ao analisado e que tem também como símbolo a bicicleta, “A bicicleta pela lua dentro – Mãe, Mãe –”, do livro *A Máquina Lirica* (1991, p. 247), escrevia: “avança memória, com a tua bicicleta”, incitando o leitor a se deslocar, como dizia São Agostinho ao se referir à memória, pelos labirínticos corredores de um imenso palácio (Ortega, 1979, p. 201). O ritmo essencial de avançar em bicicleta metaforiza, como dissemos anteriormente, a feitura do poema. Que é o poeta senão um *voyeur* elevado à enésima potência? O prazer do olhar enquanto nos deslocamos é similar ao prazer de ler viajando da esquerda à direita, de

T. 1592/07



cima para baixo, sempre voltando ao começo. Na bicicleta, imprimimos um ritmo, olhamos e “lemos” os signos (as paisagens, os prédios, as pessoas) realizando prodigiosas metonímias, justaposições, montagens. Que é o poema senão uma árdua, uma sensível montagem feita por um alquímico da palavra? Como reafirma Helder, “no âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação” (apud DAL FARRA, 1986, p. 72)

Deslocamento, movimento, montagem. Procedimentos fundamentais que permitem associarmos a máquina poética de Helder ao cinema, aspecto em que não nos aprofundaremos na análise por não ser o eixo central da tese, mas que merece, ao menos, ser tangenciado.

O princípio da montagem cinematográfica é essencial na poesia de Helder, representada nos poemas por diversas construções e palavras que aparecem deslocadas pelo corpo do texto, repetidas e propalando novas significações, deixando o leitor assombrado com esse processo aparentemente simples. No cinema, a montagem é uma etapa tão importante como a filmagem para a construção do filme. No texto do *making-off* do filme *Othello* (“Filming Othello”), de Orson Welles, reproduzido no livro de Antonio Costa (1989, p. 212), o grande ator e diretor norte-americano diz:

Esta é uma moviola, a máquina para montar os filmes. Prestem atenção, porém, quando dizemos que estamos cuidando da edição e da montagem de um filme, na realidade não dizemos o suficiente. Os filmes não se realizam só no *set* : grande parte do trabalho se faz exatamente aqui, por isso uma moviola como esta é quase tão importante quanto a câmera. Aqui os filmes são salvos, às vezes resgatados do desastre ou massacrados. Esta é a

última parada do longo percurso entre o sonho criativo de um cineasta e o público a quem o sonho é destinado.

O poeta, “máquina lírica” que dissemina palavras, retoca sua obra, assim como o cineasta monta seu filme. Na filmagem de *Intolerância*, filme clássico de David Griffith, foram utilizados cem mil metros de negativo. A versão definitiva não mede mais de quatro mil, o que prova a íntima relação entre dois processos de criação: aquele que enfrenta o *vide papier* de Mallarmé, o da revelação, do acaso, do ritmo que flui, e o outro, posterior, que lima, repensa, monta. O poeta, na sua memória e no seu corpo, têm milhões de metros de negativo que utilizará para fazer sua obra seguindo a “chamada” do ritmo, as leis da sintaxe, que na maioria das vezes desobedece. Na montagem, na construção aparecem os traços que singularizam esse fazer, tornando-o único.

Em princípio, os poemas de Helder nada comunicam devido ao emaranhado complexo de suas imagens. À medida que ingressamos “de bicicleta”, isto é, deslocando nosso olhar e nosso corpo pelos signos, observamos o poder da metapoesia, a linguagem poética redobrada sobre si própria seguindo o movimento essencial da escrita barroca: a hipertrofia da forma que gera múltiplos conteúdos. Aí, então, continuando a metáfora, é preciso descer da bicicleta, encostá-la a um canto e seguir a pé e com vagar (de/vagar) o espaço poético configurado pela linguagem para absorver os meandros excessivos da forma e seu percurso.

Desse modo, a poesia de Helder incita o leitor a participar do ato criativo, outro traço essencial da estética barroca, mas não só procurando sulcar as inúmeras sendas que seus poemas oferecem, como também escrevendo poemas. Na poética

helderiana, ecoam as palavras de Isidore Ducasse, o auto-proclamado conde de Lautrèamont (1970, p. 174), “la poesia debe ser hecha por todos”. Entretanto, essa máxima que também os surrealistas tomaram como mote ao apontar para uma concepção de poesia como ato coletivo, também despista ou engana o leitor de Helder. Na verdade, seus textos poéticos contêm uma tal multiplicidade de referências e imagens, engrenadas num “cosmos” textual tão engenhoso, montado tão coesamente, que faz com que esse universo possa se sustentar por si mesmo, como se deglutindo o leitor e ao mesmo tempo deixando-o fora do segredo dos mecanismos engenhados. Há uma espécie de supra-consciência que aciona a “máquina lírica”, regendo-a e movimentando-a, o que nos levaria a pensar que, no fundo, a poesia é feita por todos sim, desde que compactuados com as “diretrizes” poéticas armadas pelo poeta.

Uma dessas “diretrizes” pode estar, por exemplo, na capacidade de criar ritmo na linguagem. Sabemos que o ritmo é anterior ao verso e nasce junto à sintaxe, podendo estar configurado por semelhanças fônicas, por regularidade ou irregularidade de acentos, por aparecimento ou desaparecimento de signos, por retomada de imagens, por paralelismos conceituais ou fônicos. Mas tais mecanismos para gerar o ritmo não se oferecem explicitamente ao leitor. Acontece no poema o mesmo que no cinema com o conceito de *raccord*, tipo de montagem em que as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual. Opondo-se a esse conceito, a “narrativa” visual de Helder sofre permanentes descontinuidades, já que, enquanto as imagens conferem ritmo, ao mesmo tempo são

suficientemente opacas para que o leitor tenha que voltar a elas uma e outra vez para decifrá-las. [A grande maioria dos poemas de Helder começa com uma imagem que cria estranhamentos na leitura, produz empecilhos, como se levasse o leitor a encontrar “nesse objeto temporal que cria sua própria medida” (Bachelard, 1993) uma nova *rosseta* de Champolion.] *citado de Camões - Rosseta de Champolion*

* Na obra de Herberto Helder ecoam as estéticas barroca e surrealista, como já * afirmamos, mas é preciso esclarecer o que estas significam em sua poesia. Consideramos o Barroco como uma matriz escritural que reaparece em diferentes períodos artísticos, como devir. Parece-nos que a estética barroca paira por sobre os movimentos literários, sobre os “Estilos de Época” (horríveis nomes para definir, demarcar e cristalizar os períodos), sem se fixar nem se incorporar nesses estereótipos, conforme analisamos em trabalho anterior, na dissertação de mestrado.

Naquela ocasião salientamos que embora a poesia se caracterize em todo momento pela utilização dos processos de artificialização da linguagem, (não chamar as coisas por seu nome) e pela ambigüidade (que nasce como consequência daqueles processos), é certamente na estética barroca que tal procedimento adquire radicalidade: proliferação do plano expressivo com seu respectivo adensamento de significantes, lembremos escritores como Lezama Lima, Carpentier e Guimarães Rosa, ou proliferação do plano de conteúdo com a proliferação de idéias e conceitos como Henri Michaux e Ana Hatherly. Como na estética barroca podemos encontrar fortes contrastes, não é raro verificarmos em algumas obras o derramamento da linguagem em orações subordinadas e em adjuntos de todo tipo e, em outras obras, a figura da elipse, ocultando e criando ambigüidade precisamente por não nomear.

Os dois principais autores que trataram o barroco como uma constante de traços estilísticos presentes ao longo do tempo foram Eugenio D'Ors e Ernest Robert Curtius.

De D'Ors recuperamos a idéia das encarnações de traços estilísticos de diferentes poetas através do tempo e do espaço: de Góngora a Helder, passando por Michaux e Lezama, entre outros. Na verdade, o mencionado conceito dorsiano provém do filósofo Nietzsche que formula a teoria do eterno retorno e os conceitos de apolíneo e dionisíaco. Não compactuamos com D'Ors no que diz respeito à estética barroca como uma volta à natureza, ao selvagem, já que a consideramos como o máximo da artificialização. Tampouco acreditamos no “homem barroco” nem em “idades barrocas” e sim em traços, em ornatos, em processos de artificialização da linguagem para produzir “ocultamento”, que podem ser encontrados através do tempo.

Outro autor que considerou o barroco como uma constante meta-histórica foi Ernest Robert Curtius. No capítulo XV de sua obra, *Literatura européia e idade média latina*, estuda os processos de construção literária denominados maneiristas. O que Curtius (1979, p. 281) denomina de maneirismo, atualmente é tratado como barroco, mas como essa palavra tem suscitado “tanta confusão, é melhor excluí-la” e, desse modo, propõe esvaziar a palavra maneirismo de todos os significados que lhe são atribuídos na história da arte.

Seguindo essa trilha proposta por D'Ors quanto por Curtius, podemos continuar a estabelecer associações. Assim, o poeta uruguaio Herrera Reissig, considerado modernista pelos manuais de história literária, pode assimilar e valer-se



de procedimentos estéticos barrocos, como o romancista francês J.-K Huysmans decadente de *fin de siècle*, como a poeta experimentalista portuguesa Ana Hatherly ou o poeta pós-moderno Arturo Carrera. Procuramos ressaltar justamente a ruptura com essa convenção histórica, cerrada nos limites de seu historicismo determinista. O modo de ser barroco corresponde, também, a esse transbordamento da percepção crítico-metodológica da história literária, enquanto explosão dos limites e superposição de planos. Movimentos contínuos. O ser barroco significa, como Herberto Helder plasma em suas obras, acreditar no poder da linguagem, no texto enviesado, no artifício da palavra, na obra que se desdobra e redobra em movimentos que assombram porque se assemelham a um corpo vivo.

Assim como Octavio Paz, que no começo de *O arco e a lira* (1982, p. 15) caracteriza a poesia com uma série de epítetos e locuções adjetivas, “ousamos” atribuir à estética barroca uma série de epítetos em enumeração caótica. Assim, a estética do artifício na linguagem, do erótico, da glosa, da paródia, do olhar enviesado, da preciosidade, das volutas, do *trompe l'oeil*, do palácio, dos jardins, do mimetismo, da sensualidade, da aparência, da transformação, da complexidade, do estranho, do efêmero, do disfarce, do travestido, do metafórico, da contradição, da diversidade, do aberto em evolução, da curiosidade, da avidez de novidades, da inexistência de verdades definitivas, do extravagante, da mudança, da profundidade, do detalhe, da elipse retórica, da elipse geométrica, da exageração, do movimento, da anamorfose, da curva, do sinuoso, da perífrase, da individualidade, do fantástico, do disforme, do monstruoso, do horrendo, do descomunal, do ínfimo, do grotesco, do luxuoso, do grandioso, da desordem, do distorcido, do belo, da digressão, da

desintegração, da assimetria, da opulência da pompa, da *extremosidad*, da obra *in fieri*, da suntuosidade, da rutilância, do que desaba, do que delicia, do que delira, do feminino, do ornamento, da dobra, das orlas iridescentes, dos drapejados magníficos, da inflexão, do êxtase, do disparate, do rebuscado, do emaranhado, da inflação de significantes, da festa, da proliferação, da torção, da contorção, do espelho, do labirinto, do fulgor, do arabesco, da *mise en abîme*, da dissonância, da ópera, da fuga, da superabundância, do que se esconde, do alambicado, do afetado, do amaneirado, do abundante, da hélice, da ambigüidade, da difusão semântica, da máscara, do envolvimento progressivo, da irrisão, da repetição...

Como dissemos, em outra parte deste trabalho, é difícil tentar penetrar na escrita de um poeta se não o relacionarmos com a tradição, isto é, com outros poetas.

Seguindo T.S. Eliot, acreditamos que o poeta cria uma tradição, estabelecendo relações sem as quais o passado e a realidade atual do poeta careceriam de significado e de valor. Como disse Pound, (1970, p. 72), a poesia é um *continuum* de valores em relação. Considerando essa necessidade de estabelecer relações de (des)continuidade entre os poetas, poremos, lado a lado, a obra de Herberto Helder com a de dois poetas dele afastados no tempo e no espaço, mas não na forma de estruturar o poema, tanto do ponto de vista formal quanto temático. Esses poetas são o barroco cubano José Lezama Lima e o surrealista belga Henri Michaux.

Nesse sentido, não é demais ressaltar nossa noção de barroco como uma matriz escritural que se “encarna” em determinados momentos do devir literário; portanto, é possível entendermos o surrealismo como uma das “encarnações” do barroco, já que o movimento francês, liderado por André Breton, promove uma



expansão das imagens, uma proliferação de significantes, levando ao limite a relação entre diversos objetos.

O lúdico, uma das componentes da estética barroca, é traço essencial nos poemas de Herberto Helder, o que significa ingressarmos em um universo com regras próprias no qual são acionadas estratégias para atingir um objetivo: trazer (tragar?) o leitor para esse universo em que o espaço e o tempo “reais” se suspendem para se reconfigurarem como outros. Jogo que instiga a atenção, as regras da linguagem poética comportam acaso e necessidade, atraem e desviam nosso olhar crítico, o que acaba por estimular a percepção. Ao conjugar distração e reflexão em sua prática, o jogo da linguagem não pode ser confundido com alienação. Por isso, tem razão o crítico Affonso Ávila (1971, p. 35) ao afirmar que

[...] o poeta não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo. É em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra que será a da sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte.

Conferir autonomia à realidade da arte significa permitir que a linguagem obtenha uma corporeidade de coisa em si, muito longe já da delgada chave transmissora que são as palavras e os signos.

Os poetas escolhidos para “dialogar” com o poeta alvo de nosso trabalho, como Lezama Lima e Henri Michaux, comportam em suas obras, assim como Herberto Helder, essa consciência de que o jogo encenado por/em sua escrita institui um caminho próprio de percepção e de acesso ao real que não conta (ou não pode



contar) com a facilidade, a transparência. E é esse acesso dificultado, onde as peças da linguagem pesam e se pensam como obstáculos, que cabe ao leitor enfrentar.

Na escrita de Lezama Lima, tanto na poesia quanto em sua obra em prosa, encontramos diversos processos de artificialização da linguagem que permitem ver sua escrita como barroca. Um dos mais constantes, perceptível em sua prosa, é a proliferação da linguagem que se derrama em períodos insuflados de palavras. O discurso se desdobra, a frase cresce em adjuntos que adquirem uma importância similar à dos sintagmas nucleares.

Podemos exemplificar esse descentramento, esse fugir para as margens da frase, com um trecho extraído de seu romance *Paradiso* (1988, p. 623):

No estaban acostumbrados a las actuaciones de un cubano fuerte, viril que en cualquier latitud que estuvo se ganó la admiración, y que de pronto metería espada de arriba a abajo, persiguiendo a los bandoleros hasta llevarlos a sombrearse en el patio de las cárceles, y llevando al Juzgado los nombres de los comprometidos en las zonas urbanas, lo mismo autoridades enmascaradas, que ciudadanos presuntuosos, y comunicándolo después al Estado Mayor en un informe donde consignaba que el bandolerismo no sería posible sin la cooperación solapada y bien pagada de muy principales autoridades*.

* Não estavam acostumados às atuações de um cubano forte, viril que em qualquer latitude onde esteve ganhou a admiração e que de pronto meteria a espada de cima para baixo, perseguindo os bandoleiros até levá-los a se sombrear no pátio dos cárceres, e levando ao Juizado os nomes dos comprometidos nas zonas urbanas, da mesma forma com autoridades mascaradas, que com cidadãos presumidos, e comunicando-o depois ao Estado-Maior em um informe em que consignava que o bandoleirismo não seria possível sem a cooperação solapada e bem paga de muitas autoridades principais. (tradução nossa).

O crítico Benito Pelegrín, na edição crítica do romance *Paradiso* (1988, p. 625), ressalta que para um núcleo de predicado simples (“No estaban acostumbrados a las actuaciones de un cubano”), Lezama Lima atribui dois adjetivos (“fuerte”, “viril”), duas adjetivações (as orações começadas com “que”), e três sintagmas circunstanciais (orações começadas pelos gerúndios persiguiendo, llevando e comunicando), concluído sua análise com um comentário em que frisa a expressividade do procedimento lezamiano:

El núcleo tradicional de la frase es desposeído por la importancia concedida a su periferia por esa acumulación de adjetivaciones y circunstanciais sobre una sola vertiente del periodo. El núcleo viene sobrecargado extremadamente en lo que respecta al complemento, y tanto que el objeto, inversando la jerarquía gramatical, cobra más importancia que el propio sujeto inicial, poniendo el enfoque sobre el bien llamado ‘objeto’ de las miradas y admiración general, el verdadero sujeto de las acciones verdaderas, el cubano.*

Os elementos marginais se apoderaram do núcleo, do centro da frase, e o resultado é o descentramento. Benito Pelegrín assinala que se produz uma *amplificação*, no entanto, notamos que Lezama não amplifica o que tradicionalmente é considerado como essencial (amplificação da retórica), isto é, a parte informativa

* O núcleo tradicional da frase é despossuído pela importância concedida a sua periferia por essa acumulação de adjetivações e circunstanciais sobre uma só vertente do período. O núcleo vem sobrecarregado extremadamente no que diz respeito ao complemento, e tanto que o objeto, invertendo a hierarquia gramatical, adquire mais importância que o próprio sujeito inicial, pondo o enfoque sobre o bem chamado ‘objeto’ dos olhares e admiração geral, o verdadeiro sujeito das ações verdadeiras, o cubano. (tradução nossa)

da oração, e sim a sua parte circunstancial, subvertendo a hierarquia de valor desse procedimento retórico.

Essa mesma compulsão para o excesso, em que o pormenor ganha relevo e vai gerando novos núcleos e desdobramentos, está presente no discurso poético de Helder. Na série “Textos” que compõem *Antropofágias* (1996, p. 319-344), por exemplo, esse desejo antropofágico (daí o título da obra...) de fazer o discurso ir deglutindo todo o espaço à sua volta, num ritmo ininterrupto e truculento, cria um texto desdobrável, como um corpo que se alastra carregado “de planos multiplicidades antropofagias para os lados todos / que andam” (p. 323):

Não se vai entregar aos vários “motores” a fabricação do estio
o sussurro noite apresentada pormenores
para um “estilo de silêncio” ou inclinações graves
expectando “instantes iluminatórios” é certo que o cenário
ganharia uma qualidade empolgante
mas desiste-se porque “a mão” vem depressa
indagam: que mão? que direcção? que posição?
Indagam que “ação de da surpresa e sacralidade” (se há)
o que houver “e vê-se pela pressa” é uma
espécie de vivacidade ou uma turbulência íntima
[...]
“procuram centro” si “uma razão de razões”
uma zona suficiente leve fixa uma como que
“interminibilidade” [...].

Note-se como o poeta vai adensando a linguagem, transformando-a numa textualidade (num “Texto”) obcecada pelo próprio corpo, o que transparece no excesso de palavras e expressões entre aspas, na voz que indaga e se infiltra no

discurso e no encadeamento (*enjambement*) entre os versos. A escolha dos signos também aponta para esse gesto compulsivo do dizer, marcado pela adjetivação ou modalizações excessivas: “iluminatórios”, “qualidade empolgante”, “vem depressa”, “pela pressa” “ilusão de surpresa”, vivacidade”, “turbulência íntima”, interminabilidade”.

Trata-se, enfim, de um modo barroco que Helder parece reincorporar em sua poética, mas transformando-a num procedimento próprio à natureza essencial de sua poesia.

O escritor barroco se compraz em amplificar, em ressaltar com adjuntos detalhes que para outras estéticas seriam desperdício, arrogância. Tal procedimento observa-se em *está más loco que una cabra española solitaria por los riscos*, em que Lezama (1988, p. 335) se vale do famoso adágio espanhol “*está más loco que una cabra*” para amplificar suas partes. A cabra, não é qualquer cabra. É uma cabra, espanhola, solitária que anda pelos penhascos. Como se vê, não se trata apenas de amplificação, mas de um transbordamento que deforma o real, aproximando-o do surreal pelo insólito da caracterização.

Na esteira do historiador Arnold Toynbee e do crítico Ernest Robert Curtius, Lezama acredita na impossibilidade da história para reconstruir a verdade dos fatos. Todo discurso histórico é, em certo sentido, uma ficção. Lezama Lima utiliza a linguagem para fugir da história, dos fatos, criando analogias entre textos de diferentes culturas para configurar ou atingir o devir da sua própria escritura. Irleamar Chiampi diz no prefácio do livro de Lezama Lima, *La Expresión Americana* (1993, p. 18), que o autor cubano “*prefiere la libertad de la analogía, en la cual el sujeto*

metafórico prescinde de la visibilidad de lo externo para operar enlaces entre elementos invisibles, marginales y periféricos”.* A analogia em Lezama Lima é “gravitación, urdimbre, resonancia, (gravitação, urdidura, ressonância), destituída de toda pretensão de objetividade.

Tal enfoque parece-nos similar ao de Curtius, que pesquisa a reincidência de diferentes tipos de ornatos e de recursos retóricos na obra de diversos escritores através do tempo. Herberto Helder realiza uma busca semelhante ao traduzir poemas maias, poemas do antigo Egito, poemas zen e de outros poetas como, por exemplo, alguns de Henri Michaux e José Lezama Lima. Helder cria laços de família em seus livros de traduções ou, como o próprio poeta prefere colocar, “poemas mudados para português”. É o que vemos em *As Magias e Doze nós numa corda* (1997) e em seu livro *Eddi Lelia Doura* (1985), cujo subtítulo é esclarecedor de suas intenções: “antologia das vozes comunicantes da poesia portuguesa”. Essa intercomunicação relembra-nos o conhecido trabalho de Borges (1974, p 711), *Kafka y sus precursores*. Nele, o escritor argentino diz:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiese escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. *

* Prefere a liberdade da analogia, na qual o sujeito metafórico prescinde da visibilidade do externo para operar enlaces entre elementos invisíveis, marginais e periféricos.(tradução nossa).

* Se não me equivoco, as heterogêneas peças que enumerei se parecem a Kafka; se não me equivoco, não todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos está a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria.(tradução nossa).

Ainda que a relação estabelecida por Helder com certos poetas, sobretudo com os quase anônimos Ângelo de Lima, Natália Correia e Antônio José Forte, deixe entrever traços de sua escrita nesses outros poetas, não podemos afirmar, tão veementemente como Borges, que a escrita dos precursores não existiria sem a de Helder. O que os une é a paixão pela forma, pelo significante obscuro e a hipersintaxe. São barrocos, não por datação histórica e sim porque fazem a linguagem delirar, extrapolar seus limites. Lezama teoriza a respeito do devir barroco, realizando um percurso de imagens poéticas através dos tempos e das literaturas. Compõe uma “fábula intertextual”, isto é, um relato do devir barroco na América, analisando as imagens e os processos de artificialização utilizados por diferentes escritores de diversas épocas.

O erotismo, outra das marcas do barroco na escrita, está presente na obra de Lezama (1988, p. 203) em nível temático e signico, sendo este último que interessa examinar, o que demanda um olhar atento ao poder velado da sua linguagem.

La mestiza mamey de unos diecinueve años henchidos, se sumergía en la intranquila serenidad aparente del sueño. Empujó la puerta entornada. El cuerpo de la prieta mamey reposaba de espaldas. La nitidez de su espalda se prolongaba hasta la bahía de sus glúteos resistentes, como um río profundo y oscuro entre dos colinas de cariciosa vegetación. Parecía que dormía. El ritmo de su respiración era secretamente anhelante, el sudor que le depositaba el estío en cada uno de los hoyuelos de su cuerpo, le comunicaba reflejos azulosos a determinadas regiones de sus espaldas. La sal depositada en cada una de esas hondonadas de su cuerpo, parecía arder. Avivaba los reflejos de las tentaciones,

unidas a esa lejanía que comunicaba el sueño. La cercanía retadora del cuerpo y la presencia en la lejanía de la ensoñación*.

A eroticidade torna-se visível em certas imagens, como na nudez da jovem que espera anelante na cama ou “en el cuadrado de las delicias” (no quadrado das delícias) como Lezama, também em *Paradiso* (1988, p. 207), metaforiza a cama. Mas muito mais significativa é a eroticidade tramada nos processos de construção da cena descrita pelo narrador: olhar pela porta o corpo que repousa para além dela; a focalização pormenorizada das linhas do corpo; a captação do ritmo da respiração; a tentação de possuir o corpo apenas com o olhar; o jogo entre proximidade e afastamento, realidade e sonho. A linguagem configura o erótico potenciado na proliferação da camada metafórica (entre outras, “henchidos años”, “bahía napolitana”, “ríos profundos”, “colinas de cariciosa vegetación”), na presença de oxímoros, (intranquila serenidad), na utilização do verbo comunicar com uma acepção não usual (“los hoyuelos comunicaban reflejos e el sueño comunica lejanía”) e na antítese presente no final do fragmento transcrito acima: “La cercanía retadora del cuerpo y la presencia en la lejanía de la ensoñación”. Nesta frase de Lezama, encontramos uma minipoética que define os mecanismos de construção dos poemas de Helder: a proximidade instigadora do corpo, a linguagem voltada para si própria, emergindo como um “corpo excitante” a ser apreendido, está intimamente

* A mestiza *mamey* de uns dezenove anos polpudos mergulhava na intranquilha serenidade aparente do sonho. Empurrou a porta encostada. O corpo da preta *mamey* repousava de costas. A nitidez de suas costas se prolongava até a baía de seus glúteos resistentes, como um rio profundo e escuro entre duas colinas com vegetação que acariciava. Parecia que dormia. O ritmo de sua respiração era secretamente anelante, o suor que o verão depositava-lhe em cada um dos poros de seu corpo, comunicava-lhe reflexos azulados em determinadas regiões de suas costas. O sal depositado em cada uma dessas profundezas de seu corpo parecia arder. Avivava os reflexos das tentações, unidas a essa distância que o sonho comunicava. A proximidade desafiadora do corpo e a presença na distância do sonhar. (tradução nossa)

relacionada à obscuridão, ao hermetismo ocasionado pela distância do sonho. Corpo: signos vivos que juntam, relacionam, depredam, metamorfoseiam. Sonho: metáforas arrojadas que distanciam a apreensão de um significado único. Como escreve Herberto Helder em seu livro *Do Mundo*, incluso em *Poesia Toda* (1996, p. 589):

Nas mãos um ramo de lâminas.
Cada palavra tem mais à frente o lado escuro,
Mais noutra posição armada, as suas
Zonas últimas
— ofertas do amor: a morte
e a homenagem.

Nas mãos o perigo do corte. O corpo pode-se ferir com as lâminas. O corpo da linguagem, no perigo, redobra-se e aparece pleno, no entanto, o sonho da multiplicidade de imagens traz o “lado escuro” de cada palavra. Ludicamente, colocando o objeto em uma nova posição, tentamos atingir as suas últimas zonas que se revelam inatingíveis, precisamente, pela multiplicidade de significados. A procura de um significado único nos leva ao “amor”, identificação prejudicial com a obra e o autor, e à “homenagem”, ritual detestado pelos criadores verdadeiros.

Tais processos de “artificialização” constantes na escrita de *Paradiso*, como assim também nas obras em prosa de Helder, não apenas aproximam prosa e poesia, tornando-as corpos comunicáveis, como também acentuam a natureza ou funcionamento erótico da linguagem, já que transformada num tecido denso, entrelaçado de fios e com uma textura espessa. Enfim, como o crítico Roberto Friol afirmou, na edição crítica de *Paradiso* (LEZAMA LIMA, 1988, p. 556) sobre a



escrita do escritor cubano, “não há tecido neutro”, em sua obra, o que acaba por refletir ressonâncias quevedianas.

O descritivismo excessivo que torna a linguagem presa de sua própria exuberância, além de se fazer como um gozo verbal acentuando a erotização do discurso, pode adquirir também outra função: apontar para um sentido revolucionário. É nessa direção que Irlemar Chiampi (1980, p. 87) caminha ao analisar esse estilo, característico do realismo maravilhoso, em sua conjunção com o contexto cultural americano: “Para além da erotização da escritura que o jogo verbal supõe, um profundo sentido revolucionário lateja no luxo descritivista, nas contorsões e arabescos de imagens preciosas, na exuberância léxica ou no ritmo tenso e enérgico da frase barroca”.

4.4. Dobra Quarta

Colocaremos em diálogo dois poemas que têm como suporte temático o desejo, para confrontar os procedimentos de construção que os diferenciam. O primeiro deles, “Fonte”, de Herberto Helder, encontra-se em seu primeiro livro *A Colher na Boca*, recolhido em *Poesia Toda* (1996, p. 41-52), o segundo, “El llamado del deseoso”, de José Lezama Lima, foi extraído do seu livro, *Aventuras Sigilosas*, livro incluso em *Poesía Completa* (1994, p. 81). Vejamos os poemas:



FONTE

I

Ela é a fonte. Eu posso saber que é
a grande fonte
em que todos pensaram. Quando no campo
se procurava o trevo, ou em silêncio
se esperava a noite,
ou se ouvia algures na paz da terra .
o urdir do tempo —
cada um pensava na fonte. Era um manar
secreto e pacífico.
Uma coisa milagrosa que acontecia
ocultamente.

Ninguém falava dela, porque
era imensa. Mas todos a sabiam
como a teta. Como o odre.
Algo sorria dentro de nós.

Minhas irmãs faziam-se mulheres
suavemente. Meu pai lia.
Sorria dentro de mim uma aceitação
do trevo, uma descoberta muito casta.
Era a fonte.

Eu amava-a dolorosa e tranqüilamente.
A lua formava-se



com uma ponta subtil de ferocidade,
e a maçã tomava um principio
de esplendor.

Hoje o sexo desenhou-se. O pensamento
perdeu-se e renasceu.
Hoje sei permanentemente que ela
é a fonte.

II

No sorriso louco das mães batem as leves
gotas de chuva. Nas amadas
caras loucas batem e batem
os dedos amarelos das candeias.
Que balouçam. Que são puras.
Gotas e candeias puras. E as mães
aproximam-se soprando os dedos frios.
Seu corpo move-se
pelo meio dos ossos filiais, pelos tendões
e órgãos mergulhados,
e as calmas mães intrínsecas sentam-se
nas cabeças filiais.
Sentam-se, e estão ali num silêncio demorado e apressado,
vendo tudo,
e queimando as imagens, alimentando as imagens,
enquanto o amor é cada vez mais forte.
E bate-lhes nas caras, o amor leve.
O amor feroz.
E as mães são cada vez mais belas.
Pensam os filhos que elas levitam.



Flores violentas batem nas suas pálpebras.
Elas respiram ao alto e em baixo. São
silenciosas.
E a sua cara está no meio das gotas particulares
da chuva,
em volta das candeias. No contínuo
escorrer dos filhos.
As mães são as mais altas coisas
que os filhos criam, porque se colocam
na combustão dos filhos, porque
os filhos estão como invasores dentes-de leão
no terreno das mães.
E as mães são poços de petróleo nas palavras dos filhos,
e atiram-se, através deles, como jactos
para fora da terra
E os filhos mergulham em escafandros no interior
de muitas águas,
e trazem as mães como polvos embrulhados nas mãos
e na agudeza de toda a sua vida.
E o filho senta-se com a sua mãe à cabeceira da mesa,
e através dele a mãe mexe aqui e ali,
nas chávenas e nos garfos.
E através da mãe o filho pensa
que nenhuma morte é possível e as águas
estão ligadas entre si
por meio da mão dele que toca a cara louca
da mãe que toca a mão pressentida do filho.
E por dentro do amor, até somente ser possível
amar tudo,
e ser possível tudo ser reencontrado por dentro do amor.

III



Ó mãe violada pela noite, deposta, disposta
agora entre águas e silêncios.

Nada te acorda — nem as folhas dos ulmos,
nem os rios, nem os girassóis,
nem a paisagem arrebatada.

— Espero do tempo novo todos os milagres,
menos tu.

Corres somente no meu sangue memoriado
e sobes, carne das palavras outra vez
imperecíveis e virgens.

— Do tempo jovem espero o vinho e o pólen,
outras mãos mais puras
e mais sagazes,
e outro sexo, outra voz, outro gosto, outra virtude
inteligente.

— Espero cobrir-te novamente de júbilo, ó corola do canto.
Mas tu estarás mais branca com a boca selada
pelas pedras lisas.
E sei que terei o amor e o pão e a água
e o sangue e as palavras e os frutos.
Mas tu, ó rosa fria,
ó odre das vinhas antigas e limpas?

Do tempo novo espero
o sinal ardente e incorrupto,
mas levo os dedos ao teu nome prolongado,
ó cerrada mãe, levo
os dedos vazios —
e a tua morte cresce por eles totalmente.



IV

Mal se empina a cabra com as patas traseiras
na lua, e o cheiro a trevo
no focinho puro, e os cornos no ar
arremetendo aos astros. E sobre a solidão das casas,
entre o sono e o vinho derramado,
curvam-se os ágeis
cascos de demônio.

E o sonâmbulo desejo do coração
absorve tudo ao alto numa vertigem
tenebrosa.

E quando o esplendor invade as bagas
venenosas, o silêncio dos dedos
docemente o procura.

Então as veias mudam a conjunção
suspensa
do sangue que ascende e que mergulha.

Uma estrela feroz queima a fronte de apolo.

E as mandíbulas, os pés, a invenção, a loucura, o sono
secreto, a beleza terrível
espalham sobre nós a branca
luz violenta.

Um dia começa a alma, e um caçador atinge
a cabra fremente no flanco
com uma flecha viva.

Cantamos devagar o espírito dos livros.
E brilha toda a noite, no sangue espesso
e maduro do bicho



maravilhoso,
o dardo do caçador.
Um dia começa o amor louco.
Porque a cabra
é uma coisa materna e antiga.
À noite o trigo irrompe da terra.

E sob a nossa boca roda a imagem do mundo, rosácea
abstracta, ou rosa aglomerada
e ardente. Na penumbra das casas as mulheres
respiram — surdas, lentas, cegas
de beleza. E no sono as palavras
são mortalmente confusas.

— Mal se levanta a cabra sobre as letras puras, sobre
a forma árdua e amarga da melancolia.

V

Apenas te digo o ouro de uma palavra no meio da névoa,
formosura inclinada sobre a cinza descerrada
e o frio dos retratos.
Espero que a seiva ascenda a um puro gosto
de reaver tua grave cabeça de mãe
com platina entre a aragem. Que se inspire na seiva
o vermelho de uma face
adormecendo no vinho, acordando
para o início das primaveras.
Peço que os dedos não esqueçam o pão e a tristeza
e a boca vibre como um pensamento



na substância de um instante
carnal, irremovível.

E se morrer é a alta vocação das manhãs marcadas pelas uvas
— peço, mãe um dia
composta sobre a veemente confusão das forças
e dos números, que resguardes
entre as descuidadas dobras de pedra
o fulgor de onde plátanos e aves recebiam
a doce e dolorosa vida
da beleza.

Rente ao tempo que nos cobria
de previsão e silêncio,
arrefecem os sentidos sobre o teu rosto selado.
Pequena e imensa coisa no alto das águas,
no fundo de sementes desmemoriadas — mãe
engolfada no leite renascente,
para ti se elevam os lábios tocados pelo sumo
incompleto, o sono da próxima
incontida primavera.

Tudo o que se diga está vivo na frescura de um coração
novo. Por isso o ouro, o inseguro passo
de um dia que traz a morte em sua intensa
juventude, roça a forma do espírito
em que tu mesma te buscavas — quente e rápida
em nós, no equilibrado idioma
de fomes e sorrisos que nunca
se decifram.



Num lugar onde a sombra é gémea
do fogo irrealizado, não há
morte que se não destine a um escarlate
de rosa. Nunca se adormece
que não seja para ler um estuante anúncio
nas pálpebras que se apagam.

Nasces da melancolia, e arrebatas-te.
Como os bichos nascem da matéria dos seus dias,
como os frutos vacilam no bojo das auroras
e se embebem até que o tempo os faz
violentos,
 cerrados,
 palpáveis.

VI

Estás verdadeiramente deitada. É impossível gritar sobre esse abismo
onde rolam os cálices transparentes da primavera
de há vinte e dois anos. Quando aperto as pálpebras
ou descubro o teu nome como uma paisagem,
só há grutas virgens onde os candelabros se apagam.
Mãe, pouco resta de ti na exaltação do mundo. Às vezes
misturas-te um pouco nos terrores da noite ou olhas-me,
vertiginosa e triste, através
das palavras.

No outro lado da mesa estás inteiramente
morta. Parece que sorris de leve no meu
pensamento, mas sei que é apenas



a solidão espantada. Como pudeste morrer
tão violenta e fria,
quando os meus dedos começavam a agarrar-te
a cabeça inclinada dentro
das luzes? Não podes levantar-te dos retratos antigos
onde procuro afogar-me como uma criança
nocturna. E não atravessaremos juntos as cidades redentoras,
perdidos um no outro, sorrindo
como se estivéssemos debaixo de uma árvore inspirada e eterna.

Conheço algumas cidades da europa e a fantasia vagarosa
da cidade da minha infância.
Tu desapareceste. É um erro
das musas distraídas. Não há guindaste que te levante
do coração das águas
onde apodreceste envolvida no halo do teu amor invisível,
ou recolhida na tua carne rápida, ou
ligeiramente tocada pelo ardor
de uma existência pura. Conheço grandes casas
onde não habitas, flores que cheiro, tarefas
silenciosas que cumpro humildemente, e luzes,
instrumentos de música,
laranjas que devoro sentindo o gosto da vida desde a garganta
às mais finas raízes das vísceras. Tu
desapareceste.

Imagino que seria possível tocares porventura
a minha boca. Toca-me tão viva ou tão misteriosamente
que eu estremecesse nas traves
da cega inspiração. Poderias estar vergada sobre os meus
ombros até que as lágrimas
na minha boca se confundissem com a ansiosa subtileza
dos teus dedos, e eu me sentisse
perdido entre os pilares e os túneis das cidades



ressoantes.

Depois talvez pudesses vir com o rosto um pouco coberto de poeira,
e os olhos delicados de mulher restituída,
e os pés brilhando sobre os caminhos do meu silêncio exaltado
— talvez
pudesses salvar-me como uma palavra pode
salvar um pensamento, ou uma
breve música pode acordar do abismo inocente
da noite
um instrumento encerrado nas cordas extenuadas.

O longo poema de Helder, constituído de seis partes, com diferente número de estrofes e um corpo imenso de versos (212), parece exhibir nesse excesso a imagem mesma do desejo, ou melhor, de uma libido que vai exercitando sua energia enquanto “fonte” inesgotável. O primeiro verso – “Ela é a fonte” – coloca-nos diante de uma imagem por demais transparente para ser portadora de um único sentido ou existir assim, em sua nitidez semântica. E quem é essa terceira pessoa feminina a quem o eu poético se refere? Embora explicitada no fragmento II do poema e implícita em I como sendo a figura materna, essa fonte ou manancial parece identificar-se com a própria linguagem poética.

Fonte mutável e mutante, tanto a poesia como a mãe nesta focalizada vão transformando seus corpos em signos que a linguagem faz germinar ao longo do poema. Na segunda estrofe, a fonte é comparada à “teta” e ao “odre”; logo depois, na terceira, o eu poético enumera os membros da família: “minhas irmãs”, “meu pai”, excluindo, numa pavorosa elipse, a mãe, figura que o leitor ia desenhando na sua

mente devido às comparações e metáforas. A mãe, na primeira parte, brilha pela sua ausência, desse modo, podemos observar como uma figura da retórica, a elipse, pode ser utilizada para obter o efeito contrário ao que essencialmente a define, isto é, em lugar de ocultar, mostra, realça, indica.

Nesse primeiro momento do poema, o desejo edípico se oculta atrás de duas instigantes imagens: o verso “A lua formava-se” conota a noite, o silêncio espesso, estufa do desejo; o seguinte, “com uma ponta de ferocidade”, a destemida selvageria dos primórdios, quando não existia a interdição do incesto. O desejo proibido, que pulsa e se acentua pela culpa, está representado pela imagem “a maçã tomava um princípio / de esplendor.”

Parece configurar-se em “Fonte” um processo de construção de imagens muito caro à estética barroca – o conceptismo – artifício que consiste em instaurar uma dialética para conduzir o pensamento, por meio de uma mecânica de idéias que procede por enigmas, antíteses, sutilezas e associações inesperadas. Francisco de Quevedo (1994, p. 19), que combateu a obscuridade poética, dizia “no quiero ser oscuro, sino ingenioso; estimular al lector, no mediante la obscuridad formal, sino en la dificultad, sutileza o complicación del concepto”*. Baltasar Gracián (1945, p. 38), na “bíblia” conceptista chamada *Agudeza y arte del ingenio*, define assim o termo *concepto*: “es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”*. Acontece que essa correspondência ou rede de conexões tecidas entre as imagens do poema cabe ao leitor realizar como gesto suplementar

* Não quero ser obscuro e sim ter engenho; estimular o leitor, não mediante a obscuridade formal e sim na dificuldade, sutileza ou complicação do conceito. (tradução nossa).

* É um ato do entendimento que exprime a correspondência que se estabelece entre os objetos. (tradução nossa).

para que possa estender pontes entre o centro e suas margens, entre a ausência e presença, entre o que se oferece e o que se recusa a entregar-se. Se “o escritor nos nega a visão direta de seu objeto e nos força a contemplar sua imagem em outras coisas”, como afirma Lázaro Carreter a propósito de Baltazar Gracián (1984, p. 16), então é precioso adotarmos uma “visão reflexa” para acompanhar e decifrar a operação poética de construção das imagens. Principalmente em poemas extensos como os de Helder, em que pulsam numerosas e surpreendentes imagens.

É o que acontece no poema “Fonte”: seu processo poético se faz devido à multiplicação das palavras, ao ocultamento, à sugestão. O poeta descentra o objeto poético e, assim como Lezama acumulava adjuntos que adquirem importância dentro da oração, Helder acumula imagens e correspondências relacionadas a um centro que é elidido, sugerido por essas imagens. A criação de pontes de imagens pelo eu lírico para atingir seu objeto poético coexiste com a sonegação de sua visão direta, jogo tensional que oferece ao leitor uma visão reflexa: “Hoje o sexo desenhou-se. O pensamento / perdeu-se e renasceu.” Nesses versos finais da primeira parte do poema, perda e encontro interseccionam-se, mas a linguagem dá um salto, surpreendendo-nos com as formas que as imagens vão tomando; a maçã se transforma em sexo, a explicação não resolve totalmente o enigma sexual, pois o saber inquieta-se: “Hoje sei permanentemente que ela / é a fonte”.

Pontes-espelho, figuras da aparência, do parecer, do reflexo especular. Triunfo da instabilidade, do descentramento que transforma o universo poético em um jogo de forças inconstantes: reflexos, máscaras, imagens. Essas imagens se



exprimem através da obsessão do movimento, da metamorfose, da ilusão, da morte, do desejo, acompanhadas pelo gosto da ostentação que é a exacerbação do parecer em detrimento do ser, um modo de afirmar e consolidar a importância aparente do eu para se contrapor à íntima sensação de pequenez e insignificância ante um desejo incompreensível e ameaçador: o desejo da própria mãe, a volta às águas tépidas da bolsa placentária.

Na segunda parte do poema, uma só estrofe de 50 versos, a figura materna aparece verbalizada no plural, “mães”, o que não apenas confere generalidade aos atributos nela contidos como também reflete a própria força libidinal que brota, jorra (como fonte) desse signo e torna compacto o texto, um corpo extenso que vai prolongando seus movimentos. Note-se como essa gestação das mães encarnadas na linguagem ganha uma figurativização de que resulta um só corpo — o da poesia: “E as mães / aproximam-se soprando os dedos frios. / Seu corpo move-se / pelo meio dos ossos filiais, pelos tendões / e órgãos mergulhados, / e as calmas mães intrínsecas sentam-se nas cabeças filiais”. Paire, no fragmento II, a simbiose do abstrato e o concreto, dos atributos (“mães belas”, “silenciosas”, “altas coisas”, “de caras loucas”) e do corpo (“soprando os dedos frios”, “ossos filiais”, “tendões e órgãos”, “pálpebras”, “caras”, “interior de muitas águas”). Mas também se destaca nessa configuração de elementos uma inversão insólita, na qual são as mães que se abrigam e se acalmam no interior de seus filhos: “E os filhos mergulham em escafandros no interior / de muitas águas, / e trazem as mães como polvos embrulhados nas mãos / e na agudeza de toda a sua vida.”

✧ O ato poético de Helder se faz de oposições, de reflexos especulares. ✧

Trabalha no ponto de inflexão, naquele ponto onde a curva muda de signo. Não é raro o poeta realizar com as palavras mudanças tênues de sonoridade ou sentido, o que nos faz lembrar o processo de modulação, recurso essencial da arte musical. Lembremos que modulação é a passagem de um tom ou modo para outro, em uma peça de música, segundo as regras da harmonia. Existem modulações simples (tons vizinhos) e forçadas (tons afastados por vários acidentes ou alterações). Há modulações, também, nas artes plásticas: o barroco é permeado pelas modulações dos claros-escuros de Rembrandt e as dissonantes modulações de Velázquez. Nos versos do fragmento II, “Sentam-se, e estão ali num silêncio demorado e apressado/ vendo tudo, e queimando as imagens, alimentando as imagens, / enquanto o amor é cada vez mais forte. / E bate-lhes nas caras, o amor leve. / O amor feroz.”, a curva de inflexão abrupta, a modulação dissonante, representada pelo oxímoro “demorado e apressado”, junto à modulação de contradições “amor cada vez mais forte”, “amor leve”, “amor feroz” – todos esses procedimentos acentuam o movimento tenso do discurso poético, um constante alimento e queima de imagens.

Noutra parte de nosso trabalho, aludimos ao filósofo francês Gilles Deleuze, em seu comentário sobre a escrita de Marcel Proust, defendendo que escrever está intimamente ligado a ver e escutar. O olhar, “el ojo, miembro divino”*, segundo Baltasar Gracián (1945, p. 56), constitui uma operação no universo poético e especialmente nos escritores do devir barroco, é uma operação que engendra a multiplicidade dos pontos de vista. Christine Buci-Gluksmann, em seu livro *La folie de voir* (1986, p. 41), diz que o olhar barroco cria uma retórica gloriosa e sombria ao

* o olho, membro divino. (tradução nossa).



mesmo tempo em que as formas alternativamente em falta ou em excesso prometem uma variação infinita. O olho barroco atenta ao plural, ao descontínuo e a alegoria se sensualiza, adquire um realismo patético e passional que fragmenta o real, o exaspera, o mortifica.

A divisa de Baltasar Gracián (1947, p. 146): “no podríamos ver correctamente las cosas de este mundo sino mirándolas al revés”*, remete ao trabalho do poeta que faz as imagens proliferarem como reflexos de um universo próprio onde os signos oferecem uma nova realidade na qual o leitor ingressa seduzido pelos sons e os sentidos.

Segundo Gerard Génette (1972, p. 24), “o reflexo é um duplo, isto é, ao mesmo tempo um outro e um mesmo. Essa ambivalência funciona como inversor de significação que torna fantástica a identidade (eu ‘é um outro’) e tranquilizadora a alteridade (há um outro mundo, mas ele é semelhante a este).”.

Nos versos do fragmento III, citados acima, a linguagem poética de Helder ilustra esse jogo de reflexos ambivalente e insólito de que nos fala Génette, em que, o eu e o outro ao mesmo tempo se estranham e se complementam, familiares e fantásticos em suas identidades.

No poema “Fonte”, algumas imagens possuem fortes componentes surrealistas, entre os quais a surpresa, como nos versos, “As mães são as mais altas coisas / que os filhos criam”, numa curiosa subversão do habitual ou esperado. O verbo polissêmico do final permite ler o verso da seguinte forma: os filhos ao nascer criam a figura da mãe, criação que se completa com a imagem insólita de “as mães

* não poderíamos ver corretamente as coisas deste mundo a não ser olhando-as do avesso (tradução nossa)



são poços de petróleo nas palavras dos filhos”. O gel placentário, a mãe-mulher do “monceau d’entrailles”^{*} rimbaudiano que segrega fluxos, relacionada em audaz correspondência com a viscosidade do petróleo.

Na terceira parte do poema, constituída por 28 versos de métrica irregular e dispostos em quatro estrofes, o eu poético parece depor a figura da mãe, renunciá-la: “Espero do tempo novo todos os milagres, / menos tu.” Imagem radical de recusa, o apagamento materno metaforiza-se nas formas naturais do mundo onde a mãe se imobiliza num sono mortal: “Nada te acorda – nem as folhas dos ulmos, / nem os rios, nem os girassóis, / nem a paisagem arrebatada.” // “Mas tu estarás mais branca com a boca selada / pelas pedras lisas.” A atitude herética se intensifica com o desejo erótico do eu lírico em alimentar sua relação filial com outras formas femininas, outra mulher amada: “outras mãos mais puras / e mais sagazes, / e outro sexo, outra voz, outro gosto, outra virtude / inteligente”. Continuam as modulações: (“deposta, disposta”); também a mudança de timbre: nos deslocamos do pentagrama de cima (a letra “e” de “deposta”) para baixo (a letra “i” de disposta) com o mesmo instrumento ou mudamos, como, por exemplo, de um saxofone barítono para um soprano. Não é por acaso a presença da música, no poema, concretizada na imagem metafórica: “- Espero cobrir-te novamente de júbilo, ó corola do canto”. À abertura sonora proposta pelos signos contidos na apóstrofe que fecha o verso contrapõe-se a melancolia desse canto marcado pela tonalidade disfórica, como se resgatasse uma antiga modalidade poética – a elegia – para reconfigurá-la. É o “sangue memoriado”

^{*} montão de entranhas. (tradução nossa)

(oitavo verso) a correr nas veias da poesia, espaço em que se mesclam substâncias puras e impuras, a origem e a sua rasura.

Pulsa, nesta parte do poema, a perda e seu fruto, a solidão. Também a procura da mulher perdida, as águas, os fluxos, o calor feminino. Trata-se, afinal, de uma busca pela mulher arquetípica, relacionada em sua essência à mãe e, portanto, portadora de ambivalência: possui traços opostos aos dela quando se deseja puni-la ou similares quando se busca sua eterna aprovação. Deseja-se voltar ao calor materno, a suas águas calmas, mas também dele se apartar para buscar outro corpo. Fundem-se neste fragmento: noite, águas, folhas dos ulmos, girassóis, sangue, vinho, pólen, mãos, sexo, voz, corola, boca, pedras, pão, frutos, rosa, vinhas, dedos.

Na parte quatro do poema (fragmento IV), mais extensa que a anterior, o caçador - filho que perdeu a mãe sai à procura da mulher que a substituirá. Os versos que iniciam esse momento do poema traçam a isotopia da sexualidade, por meio de imagens fortes, animais: “Mal se empina a cabra com as patas traseiras / na lua, e o cheiro a trevo / no focinho puro, e os cornos no ar / arremetendo aos astros (...)”. O sexo como a imagem do mundo: “E sob a nossa boca roda a imagem do mundo, rosácea / abstrata, ou rosa aglomerada / e ardente”. A rosa, com suas dobras e desdobras, como um bicho vivo mudo e belo, representando o sexo da mulher.

A singular cosmologia construída pela poética de Helder nos remete a outra, também marcada pelo delírio imagético e sensual, em que a palavra se oferece como corpo significante a abrigar a cópula do sujeito com o mundo. Trata-se do poema “A máquina do mundo repensada”, de Haroldo de Campos (2000, p. 20-21): “e qual a rosa / toda se abre ao rocio que a toca e qual / desfolhada alcachofra antes zelosa / o



entrefôlio desnuda tal-e-qual / ao bravo gama a máquina / se oferta do mundo”. Zeloso por uma tradição refinada que deve ser repensada e modificada para melhor ser usufruída em suas fontes, o poeta brasileiro, assim como Herberto Helder, investe nas metáforas, porém para corporificá-las como signo verbal, isto é, um “cosmos” inteligente e consciente de seus próprios impulsos.

Se pensarmos na frase de Gilles Deleuze (1991, p. 58), “o barroco, dobras infinitas”, poderemos seguir a pista por ele proposta para fazer uma analogia entre a dobra e a metáfora: “a duplicidade da dobra reproduz-se necessariamente dos dois lados que ela distingue, lados que ela relaciona um ao outro ao distingui-los: cisão em que cada termo relança o outro, tensão em que cada dobra é distendida na outra.” (1991, p. 52).

Edward Lopes (1986, p.29) diz que os semas intersectores constituem o fundamento da metáfora; pelo “fato de serem possuídos por A e B eles funcionam como conectores de isotopias, abrindo para vários planos de conteúdo do discurso, cada um dos quais é suscetível de se transformar, a qualquer instante, na leitura, num texto autônomo”. A escrita de Herberto Helder, metamorfose e brilho: o eterno feminino. As dobras como as metáforas que ocultam e revelam, que criam uma outra realidade: “Mal se levanta a cabra sobre as letras puras sobre / a forma árdua e amarga da melancolia”.

O escritor Juan José Saer (1997, p. 45), em seu romance *Ninguém, nada, nunca* descreve o sexo feminino como uma pletora de dobras:

observa o vértice que formam, ao fundo, as pernas separadas:
uma fenda avermelhada. Os pêlos pretos dão lugar a uma zona

estreitíssima onde o talho vertical mostra, entre duas protuberâncias, fugazmente, o seu avesso. Dobras e mais dobras, sobrepostas, postigos elásticos de janelas postas, umas atrás das outras, no longo corredor avermelhado. Dobras e dobras, e depois outras dobras, e mais dobras ainda, parece pensar o Gato, ao começar a caminhar, sem pressa, até a cama. E assim até o infinito.

Dobra e metáfora. Ocultações. Poesia. Herberto Helder cria um barroco monstruoso, dionisiaco. Canta ao corpo, à terra matriz: “Nasces da melancolia, e arrebatas-te. / Como os bichos nascem da matéria dos seus dias, / como os frutos vacilam no bojo das auroras / e se embebem até que o tempo as faz / violentos, / cerrados, / palpáveis”. Eis como se fecha a Quinta parte do poema. Note-se como a compulsão pelas dobras, nos últimos versos, acaba se figurativizando no corpo textual, no qual as palavras se deslocam para ocupar distintos espaços.

Nos fragmentos V e VI do poema, a saudade e a melancolia pela perda da mãe. Como a personagem do conto “O Aleph”, de Jorge Luis Borges (1974, p. 624), que olhando um retrato da mulher amada e morta, diz melancólica e pateticamente: “Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges”, o eu poético se lamenta da perda (“o frio do retrato”), “não podes levantar-te dos retratos antigos / onde procuro afogar-me como uma criança/ nocturna”.

O percurso do eu poético representa a infância, momento em que o desejo está no auge, os atributos das mães, a fixação pela figura materna, a perda da mãe, a procura (“a caça”) da mulher arquetípica, a melancolia e a saudade pela mãe, presença impossível de obliterar. A eroticidade, o desejo e a morte permeiam o poema todo. É justamente o impulso erótico, ritmo em que o eu se apóia para

construir seu universo poético, que faz com que no final do poema os versos se construam como encadeamentos jorrados pela fonte do discurso: “Imagino que seria possível tocares porventura / a minha boca. Toca-me tão viva ou tão misteriosamente / que eu estremecesse nas traves / da cega inspiração. Poderias estar vergada sobre os meus ombros até que as lágrimas / na minha boca se confundissem com a ansiosa sutileza / dos teus dedos entre os pilares e os túneis das cidades / ressoantes”. Devido à grande proliferação de imagens, podemos afirmar, assim como José Lezama Lima definia a arte de Quevedo, que Herberto Helder vai de acerto em acerto e na sua escrita não há “tecido neutro”. Na sua carnadura formal podemos dizer que Helder se vale do verso livre, alternando versos mais longos com outros menores.

Na última parte do poema “Fonte”, os versos tomam tal dimensão que poderíamos pensá-los como muito próximos à prosa. A partição de uma frase no final de um verso, sem respeitar as fronteiras dos sintagmas, colocando um termo do sintagma no verso anterior e o restante no verso seguinte, conhecida como *enjambement* ou cavalgamento, é um processo reiterado não só no poema “Fonte” e sim em toda a poesia de Helder. Há os suaves “perdido entre os pilares e os túneis das cidades / ressoantes” e os abruptos “Minhas irmãs faziam-se mulheres / suavemente. Meu pai lia”. O advérbio suavemente modifica dois verbos que denotam ações de sujeitos diferentes, as irmãs (faziam-se) e o pai (lia), atuando assim como um pivô que dissemina possíveis significados em forma anafórica, aos sintagmas que ficaram antes dele e catafórica, aos que vêm depois.

O ponto de união entre Herberto Helder e Lezama é o tratamento da imagem. Poderemos observar, no poema do autor cubano que a seguir transcreveremos, as similitudes com o poeta português no que diz respeito a suas obsessões temáticas (a figura da mãe, como representação do paraíso perdido, permeia as obras dos dois poetas) e as metáforas arrojadíssimas que estabelecem correspondências entre objetos de campo semântico muito afastado.

O poema de Lezama Lima, "Llamado del deseoso", está incluído no livro, *Aventuras Sigilosas* (1945), incluído em *Poesía Completa* (1970, p. 81). Eis o poema:

LLAMADO DEL DESEOSO

Deseoso es aquel que huye de su madre.

Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad
de la saliva.

La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.

Deseoso es dejar de ver a su madre.

Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga
y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un
cuchillo.

En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego
hueco.

Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma.

Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta,
es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye.

Lo descendido en vieja sangre suena vacío.

La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce
circularizada.

La madre es fría y está cumplida.

Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta.



No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono.

Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no
nos sigue.

Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja.

Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ta no le
sigue, ay.

No es desconocerse, el conocerse sigue furioso como en sus días,
pero el seguirlo sería quemarse dos en un árbol,
y ella apetece mirar el árbol como una piedra,
como una piedra con la inscripción de ancianos juegos.

Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido.

El deseoso es el huidizo

y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de
mesa

y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien
huimos

que nunca quieren recomenzar el mismo naípe, la misma noche
de igual ijada descomunal?

CHAMADO DO DESEJOSO

Desejoso é aquele que foge de sua mãe.

Despedir-se é lavar um orvalho para uni-lo à secularidade
da saliva.

A profundidade do desejo não está no seqüestro do fruto.

Desejoso é deixar de ver sua mãe.

E a ausência do acontecido de um dia que se prolonga
e é na noite que essa ausência vai afundando como um
punhal.

Nessa ausência se abre uma torre, nessa torre dança um fogo
oco.

E assim se alastra e a ausência da mãe é um mar em calma.

Mas o fugidio não vê o punhal que lhe pergunta,



é da mãe, dos postigos fechados, que ele foge.

O descendido em sangue antigo soa vazio.

O sangue é frio quando desce e quando se espalha
circulizado.

A mãe é fria e está perfeita.

Se for por morte seu peso dobra e não mais nos solta.

Não é pelas portas onde assoma nosso abandono.

É por um claro onde a mãe ainda anda, mas já não nos segue.

E por um claro, ali se cega e logo nos deixa.

Ai do que não anda esse andar onde a mãe não o
segue mais, ai.

Não é desconhecer-se, o conhecer-se segue furioso como em seus dias,
mas segui-lo seria o incêndio de dois numa só árvore,

e ela adora olhar a árvore como uma pedra,
como uma pedra com a inscrição de antigos jogos.

Nosso desejo não é pegar ou incorporar um fruto ácido.

O desejoso é o fugidio

e das cabeçadas com nossas mães cai o planeta centro de
mesa

e de onde fugimos, se não é de nossas mães que
fugimos,

que nunca querem recomeçar o mesmo jogo, a mesma noite
de igual ilharga descomunal?

PERLONGHER, N. *Caribe Transplatino*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminúras, 1991, p. 31.

A surpresa, elemento essencial em todo fazer artístico, é levada ao delírio pelos poetas Herberto Helder e Lezama Lima. As imagens, para gerarem esse efeito da imprevisibilidade possuem um alto teor de não-pertinência na predicação. Voltando ao poema “Fonte” de Helder, primeiro fragmento, transcrevemos os seguintes versos para logo depois relacioná-los com outros de Lezama. “A lua



formava-se / com uma ponta subtil de ferocidade, / e a maçã tomava um princípio / de esplendor”. O reflexivo “se”, que acompanha o verbo formar, dá uma certa autonomia de ser vivo a algo inanimado como a lua. Devido a essa “impertinência”, notamos que a palavra lua metaforiza a noite. Esta metáfora é um desvio de denominação, poderíamos assimilá-la mais a uma metonímia que a uma metáfora, segundo a retórica clássica. O mesmo acontece com a palavra “maçã”, ser inanimado, que em virtude do verbo “tomar”, ganha *status* de um ente com vontade própria. Essa vontade própria é pertinente para o termo obliterado, desejo, tendo uma outra metáfora por substituição vocabular: assim como lua estava para noite, maçã está para desejo. O verso propõe outras impertinências predicativas, pois a lua (noite) possui “uma ponta subtil de ferocidade”.

Podemos notar como Helder cria um estatuto plástico ao desenhar uma ponta na lua (noite). Helder pinta um quadro e, devido ao poder evocativo de sua paleta, relaciona não só o som e o sentido, lua/asteróide, noite/parte do dia, mas também dois sentidos, um asteróide como parte do dia, criando um terceiro, a mãe como uma força que rege as marés dos nossos desejos. A poesia, não só como uma oscilação entre o som e o sentido, mas também entre diversos sentidos veiculados pelo poder das imagens. O “esplendor” da maçã rutila brilho, luminosidade intensa que podemos “ver” como se fosse uma tela. Essa luz intensa guarda uma estreita semelhança com o fulgor do desejo, anárquico e desenfreado, que a razão não pode sufocar. Os poetas cuja poesia é hermética oferecem mediante suas imagens a própria resolução do enigma que propõem. Paradoxalmente sua escrita é enigma e solução desse enigma.

Assim, embora aflore nos poemas o sentimento de perda, seja pelo afastado do ser amado ou pela interdição do desejo que só é vencido pela interdição mítica, pela interdição do incesto, tal vazio é preenchido por uma intensa carga imagética que vai dando corpo ao desejo interdito. Os versos longos, a extensão dos poemas, a repetição obsessiva da imagem arquetípica da figura feminina, o encadeamento ininterrupto do ritmo discursivo, enfim, todos esses procedimentos característicos de uma estética do excesso, isto é, barroca, parecem querer compensar a perda mítica por meio do desdobramento da forma discursiva.

No poema de Helder, o eu poético permanece estático enquanto a mãe dança com seus encantos ao redor dele. Só se movimenta quando a perde, quando a sua possessão é impossível devido ao desaparecimento que faz gerar um dos versos mais potentes do poema todo: “Tu desapareceste. É um erro / das musas distraídas”. Só mesmo a distração das musas é o que justifica, para o eu poético, a perda do ser amado, afirmação a um só tempo dramática e irônica, pelo absurdo que encobre a realidade tornando-a muito mais um fruto do imaginário do que um fato concreto. Essa perda faz do eu poético um caçador à procura de sua presa, levando em seu carcás o *leitmotiv* da ternura materna, das águas tépidas onde conheceu a paz.

No silêncio e na profundidade de espaços banhados por tênue luz, no poema de Helder, ecoam as telas de Jan Vermeer. As imagens sugeridas pelos versos, “Uma coisa milagrosa que acontecia / ocultamente”, “num silêncio demorado e apressado”, “Elas respiram ao alto e em baixo. São / silenciosas”, “entre águas e silêncios”, “Na penumbra da casa as mulheres / respiram”, “num lugar onde a sobra é gêmea / do fogo irrevelado”, parecem reproduzir em sua força plástica o universo de mistério do



pintor holandês. Uma redobra no colo materno, um desejo que “no va por el secuestro del fruto”, como diz o quarto verso do poema de Lezama. Um desejo e uma presença constante, não só nesse poema e sim em toda a obra de Helder, que, recorrendo novamente ao poeta cubano, “si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta”.

No poema de Lezama, o eu poético em movimento centrífugo se afasta de sua mãe. Esse afastamento guarda uma estreita relação com a estética de Lezama em particular e com a do barroco em geral. Catalisar as expedições em direção à periferia da frase: descentramento.

Fugir da mãe para entrar na vida. Fugir da “imagem” para procurar novas imagens. O desejo deve ser abolido, pois os postigos estão fechados.

No décimo quarto verso, “lo descendido en vieja sangre” conota o ápice do desejo que desce levando o sangue para irrigar o sexo e criar a sensação de vazio por não poder saciar o seu apetite. A imagem materna perturba pelo excesso de vida (desejo) e pela morte (ausência). Esses pólos são, paradoxalmente, próximos, já que um desejo não saciado engendra a morte e a morte, referindo-se à mãe, representa o ingresso na vida, a independência do sujeito para iniciar e procurar novos objetos de desejo.

No poema de Lezama, há imagens que podemos relacionar com outras existentes, no poema “Fonte”, de Herberto Helder. Listaremos essas imagens, colocando, em primeiro lugar, a correspondente ao poema de Helder e logo, na seqüência, a do poema de Lezama.

Denotando símbolos fálicos:



“como uma ponta subtil de ferocidade”

“En esa ausencia se abre una torre”

Ausência materna:

“a mãe violada pela noite, deposta, disposta”

“y es a la noche que esa ausencia se va ahondando”

O fugir da mãe:

“ó cerrada mãe, levo os dedos vazios”

“es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye”

O peso da morte:

“como pudeste morrer / tão violenta e fria”

“la madre es fria y está cumplida / si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta”

Em Lezama, o descentramento é o resultado da proliferação e da importância que o poeta dá aos adjuntos. No caso de Helder, o descentramento se produz devido ao deslocamento e repetição de algumas palavras e de construções sintáticas que produzem um forte estranhamento e possuem um alto valor encantatório. Eis um poema que exemplifica esse traço fundamental na estética de Herberto Helder, “Comunicação Acadêmica” (1963) que aparece isolado, isto é, sem pertencer a nenhum livro de poemas, na obra completa *Poesia Toda* (1996, p. 243):

Gato dormindo debaixo de um pimenteiro: gato amarelo folhas verdíssimas pimentos vermelhos: sono redondo: sombras pequenas de pimentos vermelhos no sono do gato: folhas sombrias dentro do amarelo: 'pimentos dormindo num gato vermelho: verdes redondos no sono do pimenteiro: o amarelo: da cabeça do gato nascem pimentos verdíssimos de sono: sono vermelho: sombras amarelas no gato

redondo de sono verdíssimo debaixo de um pimenteiro amarelo: a sombra do gato dando folhas redondas sonhando amarelo sobre dormindo os pimentos: água: secura sombria do gato vermelho: o sonho da água dorme no pimenteiro: a sombra da cal das paredes secas dorme no gato de água amarela: a cal dá pimentos que sonham nas folhas do gato: o sono da cal dá sombras redondas no gato enrolado no vermelho: a água é uma sombra o gato é uma folha o sono é um pimenteiro: a cal é o verdíssimo do sono seco dando sombra no amarelo: pimenteiro redondo: pimentos de cal enrolados no sonho do silêncio amarelo: o silêncio dá gatos que sonham pimentos que dão sono na cal que dá sombra nas folhas que dão água na secura do tempo vermelho: o tempo enrola-se debaixo da cabeça do pimenteiro que se enrola no gato de cal do sono amarelo: o sono de dentro dos pimentos debaixo do redondo verdíssimo enrolado no sonho: e dorme o pimenteiro com as sombras do gato redondo enrolando-se nas folhas: silêncio de sonho sono de tempo: tudo amarelo: noite do pimenteiro sono da cal folhas do gato sonho das sombras do verdíssimo vermelho: secura da noite: noite do gato na noite da cal com a noite das folhas dentro da noite do verdíssimo debaixo da noite do sonho diante da noite do pimenteiro após a noite da água conforme a noite debaixo com a noite enrolada contra a noite do amarelo desde a noite das sombras consoante a noite redonda para a noite de dentro durante a noite do vermelho detrás da noite dos tempos debaixo da noite sem à frente do com da noite conforme a noite conforme: a noite dos tempos: um gato de dentro desaparecendo num pimenteiro: pimenteiro desaparecendo: a cal morrendo no sonho das folhas pequenas: o silêncio de tudo no mundo inteiro: et caeteramente vosso inteiro:

herberto helder:

em janeiro:

mil novecentos e sessenta e três.

Quando lemos o título do poema e a seguir percorremos o texto, um forte estranhamento se instala entre dois corpos/universos, pois o texto é tudo menos uma



“comunicação acadêmica”. A provocação do contraste já é produção de um sentido, o da ruptura com o academicismo ou a retórica poética por ele instituída. Ambíguo, desconcertante, provocativo, redundante com “ruídos” intencionais – eis como o poema oferece ao leitor seu ser antiacadêmico.

Um dos procedimentos que ajuda a construir o “ruído” no texto de Helder é a utilização insistente do signo gato, relacionado com múltiplos epítetos e ações, gerando o efeito de metamorfose, de mudança: gato dormindo, gato amarelo, sono de gato, gato vermelho, da cabeça do gato nascem pimentos, gato redondo, a sombra do gato dando folhas, gato vermelho, gato de água, nas folhas do gato, o gato é uma folha, gato de cal, gato redondo, folhas do gato, noite do gato na noite, um gato de dentro desaparecendo num pimenteiro. A poética da predação das palavras procede da metamorfose dos termos do poema (o gato amarelo é logo depois o gato vermelho; o gato redondo é mais adiante o a gato de água e de cal; o gato, logo depois, tem folhas para, ato seguido, converter-se numa folha. Finalmente o gato é de dentro, metamorfoseia-se em pimenteiro e desaparece. Essa falta, a elipse, o desaparecimento do gato é a essência da poesia. Assim como, na música, o silêncio é tão importante quanto o som, na poesia, a elipse e o não-dito, a metamorfose de uma realidade em outra totalmente distante (o gato-pimenteiro) é essencial.

Vertigem. Todo gira. A forma de configurar o hermético está dada pela repetição não só da palavra “gato”. Outros cinco substantivos aparecem repetidos: “pimenteiro”, “folhas”, “sono”, “sombras” e “pimentos”. A cada um desses substantivos, Helder atribui um adjetivo, uma ação, um determinante que se intercambiam ou, por outras palavras, vão se deslocando no texto acompanhando os



substantivos. Podemos notar um texto que parece ser feito por uma máquina de combinar palavras e sintagmas: “gato dormindo”, “dorme o pimenteiro”, “pimentos dormindo”, “sonho das folhas”, “sonho das sombras”, o sono da cal”, “folhas redondas”, “sono redondo”, “gato redondo”, pimenteiro redondo”, “a sombra da cal”, “cal de sono”, “pimentos de cal”. As metáforas metamorfoseiam-se: “o gato é uma folha”, “o sono é um pimenteiro”, “o gato é uma folha”, “o cal é o verdíssimo”, “a água é uma sombra”. Aliás, tudo no texto indica a metamorfose: “gato vermelho”, “gato redondo”, “gato enrolado”, “gato amarelo”, “pimentos vermelhos”, “pimentos de cal”, “pimentos verdíssimos”, “pimenteiro amarelo”, “sono verdíssimo”, “sono vermelho”, “sono seco”. À vertigem, ao “maelstrom” produzido pela repetição, pela circularidade do texto, pode-se acrescentar a vertigem da mudança contínua, dos atributos inusitados (“gato vermelho/amarelo”, “sono vermelho”, entre outros). O ápice desse processo está no sintagma “sombras do verdíssimo vermelho”.

Como todo poeta que se pergunte por essa grande loucura que é o real, Helder postula a realidade como camadas de aparências. Nada é, mas sim parece ser. Tema paradigmático do barroco encarnado no poeta lusitano. Talvez, nosso pensamento recalcado da nossa cultura mosaico-cristã, na qual prima o maniqueísmo, faça-nos pensar que uma coisa é só essa coisa e nada mais. A poesia liberta do jugo da lógica, que, diga-se de passagem, só é útil nos manuais de lógica. Duvidamos da *boutade* “a vida imita à arte”, utilizada quando se enxerga na realidade algo descomunal, absurdo, poético, contraditório.

Helder começa pelo título “Comunicação Acadêmica” a colocar-nos perante o estranho: um texto que deve primar pela clareza, pela luz, pela concatenação de

idéias, é um mostruário de cores e sombras, corpos e ações que se intercambiam, que se negam umas às outras. O texto é hermético para quem o olha de frente, com um olhar euclidiano. O hermético cede quando o consideramos em forma enviesada, com altivez. Existe na língua espanhola um sintagma para denotar uma forma de olhar que é ativa e desconfiada ao mesmo tempo: *de reajo* (com o rabo do olho). Assim devemos olhar essa particularíssima comunicação acadêmica que possui um ritmo desenfreado, uma alta velocidade favorecida pela pontuação original. Os dois pontos, que marcam uma sensível suspensão da voz na melodia de uma frase não concluída, anunciam uma outra característica da poesia de Helder: a obra inacabada, a obra *in fieri*, em permanente fazer-se.

Assim como o título do poema é sumamente irônico, a utilização dos dois pontos iconiza essa ironia, pois nada explicam nem esclarecem a não ser se olhamos anamorfoticamente ou por espelho, como queriam Baltasar Gracián (1945, p. 346), “no podríamos ver correctamente las cosas de este mundo sino mirándolas al revés”, ou São Paulo, “Vidimus nunc per speculum in aenigmat: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut e cogitus sum”^{*} Precisamente, os dois pontos, repetidos ao longo do texto projetam frases e orações, colocando-as frente a frente, como se estivessem colocadas refletindo-se num espelho, melhor dizendo, em múltiplos espelhos. Como sabemos, basta enfrentar dois espelhos para constituir um labirinto. Por sobre o texto labiríntico de Helder, paira o questionamento do conhecimento do próprio eu e do mundo, a dúvida acerca da existência da realidade objetiva independente do sujeito que a cria pela operação

^{*} No presente vemos por um espelho ou obscuramente: então veremos obscuramente: então veremos face a face. No presente conheço em parte: então conhecerei como sou conhecido. (tradução nossa).



poética. O espelho mostra o que é de uma outra forma. Cria aparências. A anamorfose obscurece, dificulta, portanto, é por antonomásia a própria poesia.

Jacques Lacan, criador de célebres “hieróglifos” como “a mulher não existe”, “a função do pai é unir um desejo à Lei”, “o desejo é sempre o desejo de Outra coisa”, “organiza-se o desejo a partir da posse do Falo”, “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, “o caminho em direção da morte não é outra coisa que aquilo que chamamos de gozo”, define a anamorfose (1985, p. 136) da seguinte forma:

Suponham um retrato que estivesse aqui, sobre esta folha plana que estou segurando. Vocês estão vendo ali o quadro-negro por acaso, numa posição oblíqua em relação à folha. Suponham que, com auxílio de uma série de fios ou de traços ideais eu transporte para a parede oblíqua cada ponto da imagem desenhada na minha folha; vocês imaginam facilmente o que resultará – vocês vão obter uma figura aumentada e deformada segundo as linhas do que podemos chamar uma perspectiva. Supõe-se que –se retiro o que serviu para construção, isto é, a imagem colocada no meu próprio campo visual- pelo menos, reconhecerei os traços gerais da imagem- em melhor caso, terei uma impressão idêntica.

A anamorfose é a “representação de uma figura de maneira que, quando observada frontalmente, parece distorcida ou mesmo irreconhecível, tornando-se legível quando vista de um determinado ângulo, a certa distância, ou ainda com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo” (HOUAISS, 2001, p. 203). O texto poético oferece-se, assim, como uma anamorfose de palavras que devem ser lidas em forma enviesada para podermos usufruir suas múltiplas faces.

4.5. Quinta Dobra

Outro poeta que mantém estreita relação estética com Herberto Helder é o belga Henri Michaux. Assim como Lezama Lima, ele é pouquíssimo difundido, portanto, apresentaremos alguns poemas antes de estabelecer o diálogo entre as duas poéticas.

Jorge Luis Borges, tradutor do livro de Michaux, *Un barbare en Asie* (1985, p. 9), comenta seu contato com Michaux, no prólogo desse livro:

Hacia 1935 conocí en Buenos Aires a Henri Michaux. Lo recuerdo como un hombre sereno y sonriente, muy lúcido, de buena y no efusiva conversación y fácilmente irónico. No profesaba ninguna de las supersticiones de aquella fecha. Descreía de París, de los conventículos literarios, del culto, entonces de rigor, de Pablo Picasso ... a lo largo de su larga vida ejerció dos artes: la pintura y las letras. En sus últimos libros las combinó. La noción china y japonesa de que los ideogramas de un poema se componen no sólo para el oído sino también para la vista, le sugirió curiosos experimentos. Como Aldoux Huxley exploró los alucinógenos y penetró en regiones de pesadilla que inspirarían su pincel y pluma. Hacia 1982 me visitó en París. Cambiamos algunas triviales palabras; estaba muy cansado. Presentí que aquel diálogo sería el último.*

* Por volta de 1935 conheci Henri Michaux em Buenos Aires. Lembro-me dele como um homem sereno e sorridente, muito lúcido, de boa e não efusiva conversa e facilmente irônico. Não professava nenhuma das superstições daquela época. Descria de Paris, das capelinhas literárias, do culto, nesse momento obrigatório, de Pablo Picasso... ao longo de sua comprida vida exerceu duas artes: a pintura e as letras. Em seus últimos livros as combinou. A noção chinesa e japonesa de que os ideogramas de um poema se compõem não só para o ouvido mas também para a vista sugeriu-lhe curiosos experimentos. Como Aldoux Huxley explorou os alucinógenos e penetrou em regiões de pesadelo que inspirariam seu pincel e sua pena. Lá por 1982 me visitou em Paris. Trocamos algumas triviais palavras; estava muito cansado. Pressenti que aquele diálogo seria o último. (tradução nossa)

Cioran, em seu livro *Exercices d'Admiration* (p. 92, 94, 96), fixa seu olhar agudo na pessoa e na obra de seu companheiro escritor:

Abusou do imperativo de *ver* em si e à sua volta, de ir ao fundo não apenas de uma idéia (o que é mais fácil do que se pensa), mas da menor experiência ou impressão [...] essa paixão de se conhecer, essa tomada de consciência exaustiva, se converte num ultimato que não pára de se endereçar, numa incursão devastadora nas zonas mais obscuras de seu ser ... devorava os místicos e se ele próprio não tivesse sido um místico, nunca teria lançado com tanta obstinação e método à procura de estados extremos. Extremos, *aquém do absoluto* [...] tinha a vontade de abordar o inconcebível, de violá-lo, de fazê-lo explodir, de ir além, sem nunca parar, sem recuar ante nenhum perigo [...] não tendo nem a sorte nem o azar de se fixar no absoluto, se inventa abismos, suscita sempre novos, mergulha neles e os descreve [...] minha surpresa é que não tenha sucumbido a tanta intensidade.

Henri Michaux viaja continuamente. Está possuído pela mobilidade. Viaja aos Andes equatoriais, à floresta amazônica, à Índia, à China, ao Japão, à Coreia, a Java, a Bali. Dessas experiências nascem livros como o já citado, *Un barbare en Asie*, e *Équateur*. Em determinado momento, Michaux pára. Já não viaja, examina seus abismos interiores. Parecem proféticas as palavras do Buda, que Michaux coloca no final do seu livro *Un Bárbaro en Asia* (1985, p. 207): “desde ahora sed vuestra propia luz, vuestro propio refugio. No busquéis otro refugio sino en vosotros mismos. Manteneos en vuestra propia isla, colados a la contemplación”^{*}.

^{*} A partir de agora, serdes vossa própria luz, vosso próprio refúgio. Não procureis outro refúgio a não ser em vos mesmos. Ficardes em vossa própria ilha, colados à contemplação. (tradução nossa)



O autor repele, então, o movimento convencional e, assim como o duque Jean des Esscintes, a personagem de Huysmans em *À rebours*, começa a viajar através da sua obra em que tudo é móvel: viaja de um gênero a outro, do poema versificado ao poema em prosa, deste ao fragmento quase aforístico; viaja de uma arte a outra: da poesia à pintura, da pintura à música. A obra de Michaux é a de um camaleão exacerbado pela beleza.

Iremos nos deter a seguir em dois poemas em que estão presentes procedimentos que, segundo diferentes teóricos, refletem a estética barroca: a dobra (Deleuze), a oposição de contrários (Sarduy) e a febre da enumeração (Curtius). O texto abaixo se encontra no livro *Au pays de la Magie* (1941, p.172).

L'enfant, l'enfant du chef, l'enfant du malade, l'enfant du laboureur, l'enfant du sot, l'enfant du Mage, l'enfant naît avec vingt-deux plis. Il s'agit de las déplier. La vie de l'homme alors est complète. Sous cette forme il meurt. Il ne lui reste aucun pli à défaire.

Rarement un homme meurt sans avoir encore quelques plis à défaire. Mais c'est arrivé. Parallèlement à cette opération l'homme forme un noyau. Les races inférieures, comme la race blanche, voient plus le noyau que le dépli. Le Mage voit plutôt le dépli.

Le dépli seul est important. Le reste n'est qu'épiphénomène.*

O texto de Michaux se faz pela dicotomia entre a linguagem concentrada e a expansão de significados que, como os planos da dobra, alternam interioridade e exterioridade à medida que se realizam. A dobra como enigma poético do ambíguo

*A criança, a criança do chefe, a criança do doente, a criança do lavrador, a criança do tolo, a criança do Mago, a criança nasce com vinte e duas dobras. Trata-se de desdobrá-las. A vida do homem, então, se completa. Sob essa forma morre. Não lhe resta nenhuma dobra a desdobrar. / Raramente um homem morre sem ter ainda algumas dobras a desdobrar. Porém, isso aconteceu. Paralelamente a esta operação, o homem forma um caroço. As raças inferiores, como a branca, vêem mais o caroço que a desdobra. O Mago vê essencialmente a desdobra. / Só a desdobra é importante. O resto não é senão epifenômeno. (tradução nossa).

poema de Michaux. O mago ("Le Mage") e o poeta só se interessam pela dobra e tentam ser uma ponte, um instrumento, médiuns que favorecem o desdobre, isto é, a consumação do destino, a consumação da metáfora, da artificialização. Trata-se, afinal, de desdobrar as pregas da linguagem, como diz (e faz) o próprio texto. A dobra, o exterior e o interior, o som e o sentido, o corpo e a alma. A dobra, vértice, ponto de inflexão entre o abstrato e o material cuja simbiose delinea o poema e o destino. A enumeração, no começo do texto, apoiada na repetição do signo "l'enfant", constrói a própria imagem de camadas de dobras superpostas: o primeiro termo da enumeração é uma frase nominal que consta de apenas um determinante e um núcleo substantivo; o segundo aparece com a adição de outro determinante preposicionado e posposto ao substantivo da mesma forma que o terceiro, quarto, quinto e sexto termo da enumeração. Ou seja: o próprio texto, que significa tecido como nos lembra Roland Barthes, se faz como dobra, iconizada na forma ou estrutura do discurso. O sétimo segmento é uma oração "l'enfant naît avec vingt-deux plis", cujo ponto final só aparente ou provisoriamente a encerra, pois a afirmação que se lhe segue confirma a necessidade do desdobramento. A enumeração configura um movimento, um ritmo favorecido pela anáfora do começo (l'enfant) e pelas frases e orações curtas, verdadeiras pregas a serem desfeitas pela enunciação poética.

O próximo poema de Michaux (1941, p. 236) apresenta como procedimento de construção a enumeração, mais explicitamente construída. Evidentemente que tal processo estético não tem a função de esclarecer, reafirmar os elementos ou os

próprios enunciados. O que desponta dessas dobras-versos é uma intensa ambigüidade, pois elas trazem em seu bojo inúmeras coisas, tentando atingir o infinito. Eis o poema:

Les Mages haïssent nos pensées en pétarade. Ils aiment demeurer centrés sur un objet de méditation. Ces objets sont au plus intime, au plus épais, au plus magique du monde.

Les premiers, non les principaux, sont au nombre de douze, savoir:

Les primordiaux crépusculaires.

La chaîne molle et le nombre nébuleux.

Le chaos nourri par l'échelle.

L'espace poisson et l'espace océan.

Le trapèze incalculable.

Le chariot de nerfs.

L'ogre éthérique.

Le rayon de paille.

Le scorpion-limite et le scorpion complet.

L'esprit des astres mourants.

Les seigneurs du cercle.

La réincarnation d'office.

Sans ces élémentaires notions de base pas de communication véritable avec les gens de ce pays.*

A paciência do Mago, a espessura dos signos, a enumeração inusitada, as metáforas que proliferam, as recônditas correspondências: sem essas noções básicas não há interpretação da escrita barroca. Como analisamos em nossa dissertação de

* Os Magos odeiam nossos pensamentos concatenados. Preferem permanecer centrados sobre um objeto de meditação. Esses objetos residem no mais íntimo, no mais espesso, no mais mágico do mundo. / Os primeiros, não os principais, são doze, a saber: / Os primordiais crepusculares. / A corrente branda e o número nebuloso. / O caos alimentado pela escada. / O espaço peixe e o espaço oceano. / O trapézio incalculável. / A carroça de nervos. / O ogro etéreo. / O raio de palha. / O escorpião-limite e o escorpião completo. / O espírito dos astros moribundos. / Os senhores do círculo. / A reencarnação de ofício. / Sem essas elementais noções básicas não há comunicação verdadeira com as pessoas deste país. (tradução nossa)

mestrado, o devir barroco constitui-se devido à exacerbação de processos de escrita: o delírio da sintaxe, da amplificação, do desborde, dos cultismos, da mistura de registros, da aproximação de contrários terrivelmente afastados produzindo imagens que ampliam o ilusório mediante sucessivas novas capas de ilusão (GUIMARÃES ROSA, 1985, p. 68). Note-se, como no texto de Michaux, a sucessão de elementos não os vai tornando mais claros ou capturáveis, ao contrário: as imagens vão adensando os sentidos, suspendendo-os numa nebulosa que traga e nos faz mergulhar nesse espaço oco-pleno, caos nascente ou círculo de astros-palavras enigmáticas: “chaîne molle” / “chaos” / “espace poisson” / “espace océan” / “trapèze” / “ogre” / “rayon” / “esprit”.

Uma das ondas desse devir é o surrealismo, essencialmente no que diz respeito à produção de imagens, de magia, de sonho, do maravilhoso. Não o surrealismo burocrático de Breton e dos falsos processos oníricos de Dalí, mas sim o de Artaud na poesia, do Buñuel no cinema, o de Jarry (*avant la lettre*) no teatro, o de Magritte na pintura. Na arte poética de Henri Michaux e de Herberto Helder, ecoam imagens e “climas” surrealistas devido a relações inusitadas em que o poder onírico permeia a escrita. Ambos os poetas, que num momento de suas vidas estiveram relacionados aos movimentos surrealistas da França, Michaux, e de Portugal, Helder, nunca abraçaram a “causa” surrealista nem teorizaram acerca dessa estética. Porém, os poemas que comentaremos a seguir poderiam ser incluídos numa antologia de poemas surrealistas pela sua ousadia imagética e pelo insólito das suas relações. Eis

os poemas de Herberto Helder, incluso em *Poesia Toda* (1996, p. 255-257 e de Henri Michaux (1941, p. 126), respectivamente:

A MENSTRUÇÃO QUANDO NA CIDADE PASSAVA

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.

La parthénothérapie est une des institutions les plus répandues dans le pays.

Les enfants (il y a un marché d'enfants), les adolescentes sur leurs quatorze ans, sont prises comme médicaments. Elles y gardent du reste leur virginité, ne vous y trompez pas, c'est le contact qui compte, encore ne compte-t-il que pour les plus grossiers.

La simple présence proche suffit amplement.



Étant gravement atteint de crise d'étouffement, j'en louai moi-même une sur les indications de mon conseiller. Son épaule et la naissance de sa poitrine exquise, voilà la zone touchée qui me fit le plus grand bien, et le plus prompt.

Cette fille simple et d'un charme qui allait loin ne fit durant le traitement autre chose sinon se lacer et se délacer une jambièrre, mais très modestement.

Elle me regardait de temps à autre, puis sa jambe, ne disant rien et ses sentiments me demeurèrent inconnus.

A partenoterapia é uma das instituições mais difundidas no país.

As meninas (há um mercado de meninas), as adolescentes, aos seus catorze anos são tomadas como medicamento. Elas conservam, por outro lado, sua virgindade, não se enganem, só o contato é o que conta, ainda que somente para os mais grosseiros.

A simples presença próxima basta totalmente.

Encontrando-me gravemente tomado por uma crise de sufocação, eu mesmo aluguei uma garota por indicação de meu conselheiro. Suas costas e o nascimento dos seus peitos deliciosos, eis a zona tocada que me proporcionou mais bem-estar em tão curto tempo.

Essa menininha simples e de um encanto que ia longe, não fez, durante o tratamento, mais que cruzar e descruzar uma perna mas com muita modéstia.

Olhava-me de tempo em tempo, depois olhava para a sua perna. Nada dizendo e seus sentimentos permaneceram desconhecidos para mim.

(tradução nossa)

O poema de Helder, extraído de *A máquina lírica* (1963), nos impacta já a partir de seu título, não tanto por falar de menstruação apenas, mas por inscrever essa imagem numa ambígua e desconcertante enunciação: “A menstruação quando na cidade passava”. O que extrair dessa leitura? O curioso fluxo de termos em seu arranjo no enunciado abre possibilidades de sentido que o poema irá explorar ao longo de seus movimentos: é a menstruação que passa pela cidade, imagem metafórica de uma energia vital, libidinosa que deixa suas marcas nos que nela

vivem, ou é o sujeito (elíptico) que passa pela cidade e acolhe o pulsar de seu sangue corporificado pelas raparigas? Seja como for, está lançado o desafio desse corpo poético que se abre à defloração pelo olhar crítico. O primeiro verso e parte do segundo (“A menstruação quando na cidade passava / o ar.”) estão constituídos por uma frase que possui dois sintagmas nominais separados por uma oração temporal que pode estar relacionada com qualquer dos dois sintagmas mencionados: quando na cidade passava o ar, a menstruação (ação elidida) ou quando na cidade passava a menstruação, o ar (ação elidida). O silêncio da elisão, do intervalo, do vácuo, configura um dos recursos utilizados por Helder para obscurecer o texto. O ritmo em Helder assemelha-se aos deslocamentos rítmicos e às estruturas irregulares que caracterizam a estranha música de Thelonious Sphere Monk, na qual prevalecem a desconstrução do tema, a dissonância, a distorção e o silêncio que joga um papel importantíssimo, na sua música. Na poesia de Helder, esses deslocamentos e *decalages* rítmicos são produzidos pelos *enjambement* e pelo não-dito, e, na música de Monk, pelo vazio do silêncio. O padrão rítmico desses artistas cria estranhamento em seus receptores.

No terceiro verso, são retomados os mesmos sintagmas com pequenas variações: no significante, “corria” substitui “passava”, e na extensão da frase, incorpora-se o sintagma “o tempo”. O substantivo “ar”, que antes era o núcleo de um sintagma nominal, transforma-se no núcleo de um sintagma preposicionado. Variações microscópicas dentro do texto, modeladas sobre um dos princípios do barroco: o virtuosismo que acrescenta anjos e volutas de diversos tamanhos e posições. Evita-se o centro para viajar às periferias da frase, acrescentando-se



palavras que se repetem, verbos que denotam ações similares e que outorgam ao texto diversas camadas, diversos planos. Pequenas variações que modificam essa totalidade que é o poema, que realçam sintagmas, que minam a centralidade. Variações microscópicas nas que ecoa o *dub* jamaicano de King Tubby e Lee “Scratch” Perry que descobriram a maneira de produzir sonoridades híbridas e hipnóticas mediante as variações de efeitos eletrônicos, ecos e reverberações. Os sons passaram a ser montados não-linearmente antecipando a tecnologia dos computadores. Os jamaicanos criaram um modo de agenciamento de formas, assim como Helder o fez com suas variações e repetições que produzem o estranhamento do que é descentrado, não linear, excêntrico. Sons produzindo mínimas variações melódicas em diversos planos superpostos.

É preciso considerar a diferença de extensão entre os dois poemas, já que o texto de Michaux é bem mais curto e com um discurso bem mais próximo ao da prosa. Já em Herberto Helder estamos diante de uma estrutura poemática propriamente dita, distribuída em sete estrofes com um total de oitenta versos. Digamos que essa dimensão textual se deve, dentre outros elementos, à propensão narrativa enunciada já no título (“Quando a cidade passava”) e aos impulsos (fluxos?) do discurso para ir compondo o jogo de reflexos entre as imagens.

No poema de Helder, os signos aparecem repetidos insistentemente ao longo do texto: menstruação, raparigas, ar, cravos, neve, crianças, noite. Ao já citado poder encantatório da repetição, acrescenta-se o efeito “espelho”, pois as palavras se duplicam pelo poema, produzindo assim reflexos especulares. O espelho, figura da aparência, do parecer. O ser, definido tradicionalmente pela estabilidade, ganha no

poema outra condição ao romper com essa imobilidade. O triunfo da instabilidade, do descentramento, transforma o poema em um jogo de forças inconstantes. A dificuldade do ser compensada pelo parecer: reflexos, máscaras, imagens. Essa dificuldade ou recusa para atingir o ser exprime-se através da obsessão pelo movimento, pela metamorfose, pela ilusão, pela morte, acompanhadas pelo gosto da ostentação que é a exacerbação do parecer em detrimento do ser; eis um modo de afirmar e consolidar a importância aparente do eu para se contrapor à íntima sensação de pequenez e insignificância ante um mundo incompreensível e ameaçador. A insignificância perante um ser que sangra para se purificar, que sangra para anunciar que já está pronta para ser fecundada. O sangue que flui, vermelho oxidado sobre o imaculado branco da neve. Relembremos o poeta cubano Severo Sarduy quando numa parte de seu romance, *De Donde son los cantantes*, incluído em suas *Obra Completa* (1999, p. 420) quando Cristo entra na morte, diz: “Vio en la nieve rápidas manchas rojizas, sombras de cobre”^{*}.

No poema de Helder, paradigmático de sua poética, a instabilidade, o parecer se mostra com a repetição das palavras associadas a diferentes sintagmas, o que produz uma multiplicidade de sentidos. Isto instaura a vertigem do infinito, da pluralidade, do múltiplo, do demoníaco: a menstruação quando a cidade passava, a menstruação quando na cidade corria o tempo pelo ar, o tempo da menstruação, a menstruação corria pelas cavernas, as raparigas riam dentro da menstruação, e a menstruação escorria em silêncio, a menstruação nas raparigas escorria pela sombra,

^{*} Viu na neve rápidas manchas avermelhadas, sombras de cobre. (tradução nossa).



as crianças eram tocadas pelo tempo da menstruação, menstruação – falava alguém. Palavras em espelho, que se refletem criando labirintos.

A figura do espelho remonta aos textos bíblicos e continua pulsando na imaginação de poetas da modernidade como Herberto Helder.

O texto bíblico ao qual nos referimos é a primeira epístola de São Paulo aos Coríntios, parte treze, versículo doze (*apud* Borges, 1974, p. 720): “Vidimus nunc per speculum in aenigmat: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut e cogitus sum”.* Estranhíssimas palavras que remetem ao mundo da aparência e também à divisa já mencionada de Baltasar Gracián. Como explica Loreto Busquets nos *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicados a Jorge Luis Borges (1992, p.317), “Lo propio de la modernidad es el cuestionamiento sistemático del conocimiento del yo y del mundo, la puesta en duda de la existencia de la realidad objetiva independientemente del sujeto conocedor y de la efectiva adherencia del pensamiento a la realidad descrita” (“é próprio da modernidade o questionamento sistemático do conhecimento do eu e do mundo, a dúvida sobre a realidade objetiva independente do sujeito conhecedor e da efetiva aderência do pensamento à realidade descrita.”) (tradução nossa)

O poeta português dissemina palavras que se repetem ao longo do poema em arranjos diferentes: o plano de expressão é o mesmo, mas as palavras, deslocadas vertiginosamente, colocadas “em espelho” em diferentes sintagmas, ganham um novo conteúdo. O eterno retorno das palavras é um mantra da violência, do furor do

* Nós agora vemos a Deus como por um espelho em enigmas, mas então face a face. Agora conheço-o em parte, mas então hei de conhecê-lo, como eu mesmo sou também dele conhecido. (Bíblia Sagrada, São Paulo: Paumare, 1979, p. 1020. (tradução nossa).

poeta tentando criar beleza. Violência de construção e violência trazida pelas palavras que conformam o poema: o sangue, sinal que por si próprio remete à violência, encontra-se potenciado ao tratar-se de sangue menstrual, sangue que denota a violência do ser não engendrado. Sangue que traz resíduos, fluxos. Sangue que fede, que incomoda. Violência interna de fluxos: “femmes monceau d’entrailles” (RIMBAUD, 1973, p.137). Violência nas imagens, nos contrastes tonais de “eram cravos na neve” (primeira estrofe, quinto verso) que remete à pureza contrastada com a impureza. Ecos de Góngora podem ser encontrados no termo neve conotando a pele das raparigas e a palavra cravos, em uma de suas acepções, como deposição de resíduos epiteliais e poeira na cútis das moças. Noutra leitura, os cravos conotam o fluxo menstrual que mancha a pureza das moças representada pela neve. Constantes movimentos, renitentes mutações pelo mantra do eterno retorno das palavras: as raparigas respirando, comendo, rindo, gritando. “Era / o tempo da menstruação” (primeira estrofe, décimo e décimo primeiro versos), isto é, o tempo da purificação e do desejo, denotado com uma imagem recorrente na poética de Helder: a maçã.

Na segunda estrofe, o eu poético testemunha a fala de “alguém”, de qualquer um. Essa indeterminação cria estranhamento. Já percebemos um olhar arguto que interage permanentemente com o dia-a-dia das raparigas, enunciado pela voz do eu poético. Uma vertigem, um *mise-en-abyme* se instaura para reforçar o jogo em espelho das palavras: O eu poético dissemina palavras alheias que, por sinal, representam a essência do poema e como o coro no teatro grego, apresentam, comentam e declamam a parte lírica da obra. Esses termos são introduzidos pelas formulas, “alguém falava” (décimo terceiro, décimo quinto, décimo sexto, vigésimo

terceiro, vigésimo oitavo, trigésimo terceiro, quadragésimo quarto, quinquagésimo, quinquagésimo nono versos), “alguém que falava assim” (vigésimo verso), “falava alguém” – note-se o espelhamento com a primeira fórmula – (septuagésimo verso) e iluminam o poema com as seguintes palavras e sintagmas: “neve” (décimo terceiro verso), “sangue” (décimo sexto verso), “cravos” (vigésimo verso), “maças” (vigésimo terceiro verso), “sangue, tempo” (vigésimo oitavo verso), “neve” – repete-se – (trigésimo terceiro verso), “crianças” (quadragésimo quarto verso), “é um peixe percorrendo a página de um amor / antigo” (quinquagésimo primeiro e quinquagésimo segundo versos), “fogo” (sexagésimo verso), “menstruação” (septuagésimo oitavo verso). Palavras que representam o tom do poema, articuladas em arpejo.

O processo de construção de repetição de palavras ao longo do poema para se referir a realidades distantes, constante na poética de Helder, pode ser observado nos seguintes sintagmas: “e as figueiras soprando de dentro / os figos, com seus pulmões de esponja branca” (sétimo e oitavo versos) e “e a menstruação / corria pelas cavernas brancas das esponjas” (décimo sétimo e décimo oitavo versos). Nos primeiros versos, a fruta é apresentada nascendo através de um sopro. Os versos são ambíguos: são as figueiras ou os figos os que têm pulmões de esponja branca? Indiferentemente, sejam umas ou outros, a palavra esponja contamina os frutos. Nos versos, que seguem a estes, a menstruação corre pelas cavernas brancas das esponjas. A palavra esponja aproxima os sintagmas e como um pivô que articula e favorece relações faz com que a imagem do fruto como vulva feminina se imponha imediatamente depois de realizada a leitura dos últimos versos.



O desejo conotado pelas “maçãs” e pela “noite”, umas resvalando a outra a “partir as cabeças das estatuas” (décimo quarto verso) relembram a máxima de Spinoza (*Ética*, 1992, p. 115) que diz: “una pasión no es vencida por una idea verdadera sino por otra pasión contraria y más fuerte”. *

A construção poemática de Helder nos remete ao turbilhão, à vertigem, a uma pletora de possibilidades combinatórias, máquina poética de embaralhar palavras. As raparigas hipercinéticas que comiam figos, cravos, neve, noite, na última estrofe somente se alimentam de figos e areia. Logo a morte é a que come areia, a neve cobre, as vacas resvalam, o lume agora escorre das esponjas. Já não se partem só as cabeças das estatuas, também as dos violinos. Os cravos, no final do poema, não contrastam com a neve, mas sim com as cavernas brancas. No poema turbilhão, como numa tela de Marc Chagall, tudo voa: cravos pelo ar, noite pelo ar, raparigas pelo ar e violinos pelo ar.

Do poema de Henri Michaux, como no de Helder, desprende-se uma aura de desejos primais, de interdições, de fluxos, de emanções que transtornam. Helder construía essa atmosfera graças ao poder da linguagem, da força combinatória das palavras e das imagens. Michaux, por meio do poder poético do absurdo: adolescentes femininas tomadas como medicamentos, a sua simples presença cura, o toque em zonas de alto teor de beleza no corpo das donzelas, o cruzar e descruzar de uma perna “mas com muita modéstia” (sic). Atmosfera que contígua ao erotismo e seus jogos de interdição. Mulheres virgens, muito novas, belas, que se deixam tocar.

* Uma paixão não é vencida por uma idéia verdadeira, mas sim por outra paixão contrária e mais forte. (tradução nossa).



Valendo-nos de um dos termos criados por Roland Barthes para análise de fotografias, o *punctum*, que revela aquilo que estava oculto, aquilo que punge por ser um detalhe que cria estranhamento, observamos que o *punctum* do poema de Michaux é o cruzar de perna da donzela. Esse cruzar de pernas sugere fricções de entrepernas, eflúvios que excitam. O comportamento das “lolitas” de Helder e Michaux é muito estranho. Sensuais ambas, as de Helder atuam como possuídas (riem, gritam, comem a noite, partem a cabeça das estátuas), a de Michaux como uma dama de uma tela de Vermeer, distante e bela, com os olhos e o corpo sempre à espreita.

A presença da mulher como um fenômeno que excita, que faz borbulhar o sangue masculino, que resolve estases. As meninas virgens que curam, assemelham-se à poesia que toca uma série de palavras combinadas transformando-as em poema. A força da poesia, do estranho, do sensual. Falamos do *punctum* barthesiano. Arriscamos a dizer que o poema de Michaux possui dois *punctum*, dois centros como a elipse. Esse outro *punctum* é o jogo de olhares enviesados, “olhava-me de tempo em tempo, depois olhava para sua perna”. Sua perna, o visível que se perde no oculto, no centro do desejo. A última frase do poema desvenda o poema mudo, aquele que só é e, nesse ser, encontra sua essência: nada dizendo ou nada comunicando aprofunda-se no mistério.

Outra semelhança entre as poéticas de Helder e Michaux é a importância que os dois poetas dão às imagens relacionadas com o corpo. Em seu livro *Passages*, Henri Michaux (1950, p. 62) escreve: “J’écris pour me parcourir. Peindre,

composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure de être en vie"^{*}. Helder percorre-se não só por meio de suas sensações, mas também invocando seus órgãos, seus tecidos, seu sangue (*leitmotiv* de toda sua obra).

Viajando pelas páginas de *Poesia Toda* recolhemos algumas de suas imagens relacionadas com o corpo e suas partes ou substâncias: "passar nocturno da água que o sangue mudamente imita" (p. 33). Imagem fortíssima que remete aos árabes e ao barroco com sua fixação pela água que escorre fazendo um barulhinho de eternidade. Toda construção árabe ou barroca terá uma fonte com água caindo sonora. O sangue imita essa água que flui mas não seu som: "um cego escorrer / se sangue pelos anéis e flores do corpo" (p. 35). O sangue como motivo recorrente na poética de Helder conotando o princípio da geração, o calor vital e corporal. Segundo uma tradição caldéia (ELIADE, p. 122), o sangue divino misturado à terra deu vida aos seres. Sangue, o veículo da alma: "correm em mim os mortos como água" (p. 56). Sempre o que flui, a rapidez, seja sangue ou mortos, sempre as imagens referidas ao corpo: "imagino meu corpo, uma colina. / Meu corpo escada de estrela". O corpo relacionado ao cosmos. Pelo corpo sobem as estrelas. Que é o universo sem o corpo humano? Por outro lado, Helder estabelece uma relação com a terra, com a demarcação territorial: "Eu poderia abrir um mapa: 'o corpo' com relevos crepitantes / e depressões e veias hidrográficas" (p. 327). Como já dissemos, neste trabalho, o grande no pequeno e o pequeno no grande. O corpo que configura um território. O corpo como escada das estrelas.

^{*} escrevo para me percorrer. Pintar, compor, escrever: percorrer-me. Essa é a aventura de estar vivo. (tradução nossa)



5. MUDANÇAS

No capítulo anterior enfocamos as relações de Herberto Helder com dois poetas muito próximos à sua escrita: José Lezama Lima e Henri Michaux. Agora o que nos ocupa o olhar é o modo singular com que o poeta dialoga com outros textos por meio da tradução.

Todo poeta se faz do que vive, do que sente e, essencialmente, do que lê. Pretendemos analisar as leituras de Helder, principalmente as suas traduções, denominadas por ele “poemas mudados para português”, como mais uma das peças de sua máquina lírica percebida em sua totalidade. Será possível, assim, dar-mo-nos conta também desse enorme mosaico que é a tradição. Procurar Helder, investigá-lo, sondá-lo, lendo o que ele leu. O tradutor ou, melhor dizendo, o “mudador crítico-lírico” apresentando o poeta lírico.

A leitura que alguém faz dos outros, ao buscar recuperar esse outro dizer, transforma-o num dizer outro, num processo permanente e infinito de possibilidades que se desdobram para além da origem. Como diz Octavio Paz (1974, p. 118), “No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones”*. E esse circuito/trânsito, em que se movem original e cópia, passado e presente, é o que caracteriza a releitura. Entendendo-se esta como ato “que procura integrar na leitura de obras do passado a experiência do presente em que se situa o

* Não há principio, não há palavra original, cada uma é uma metáfora de outra palavra que é uma metáfora de outra e assim sucessivamente. Todas são traduções de traduções. (tradução nossa).



leitor”, conforme pontua João Alexandre Barbosa (1990, p. 16), então, de certo modo, ainda segundo o crítico, “o leitor também cria seus precursores, como no famoso texto de Jorge Luis Borges que desmonta a noção de uma tradição linear da literatura”.

Desse modo, pode-se dizer que, ao lermos diversos autores da tradição lírica portuguesa, o fazemos a partir da leitura de Herberto Helder, figura exponencial da poesia portuguesa do século XX. Tomaremos como *corpus* dois livros de Helder: *O Bebedor Noturno* (1968) e *As Magias* (1987), inclusos em *Poesia Toda*. Nos livros mencionados encontramos poemas de diversos autores “mudados” para a língua portuguesa por Helder.

No primeiro livro citado, *O Bebedor Noturno* (*Poesia Toda*, p. 161-241), Helder muda para o português poemas de diversas culturas, muitas delas marcadas pelo exotismo, por remotos mistérios ouvidos ao longe como os “Enigmas Maias”, “Enigmas Astecas”, “Poemas dos Peles-Vermelhas” e outros textos singulares. Helder nunca coloca o termo “traduzir” e sim “mudar”, o que indica o tipo de leitura que faz dos textos alheios: uma recriação. No entanto, existe um paradoxo nesse gesto tradutório, já que o teor poético da maioria dos textos parece estar afastado das obras de Helder, se tomarmos como critério para tal avaliação a alta carga de referencialidade desses poemas-fonte, um tanto distantes da densidade do universo poético de Helder. Ainda que Helder tome os textos arqueológicos como balizas que demarcam uma série de temas e preocupações existenciais em afinidade com seu próprio universo poético, a busca dessa fonte não se justifica pela



proximidade meramente temática. A mudança “tradutória” que o poeta realiza acaba destacando, implicitamente, procedimentos de construção afins à sua poética.

Um dos temas presentes nos textos originais é a preponderância da natureza como elemento de delimitação temporal devido a seus ciclos indiciadores de eterno recomeço, um eterno retorno ao começo. A serpente mordendo a própria cauda, a vida que nasce da morte e a morte que todos trazemos do primeiro instante de nossas vidas. A morte que seduz com seu recado da nossa imperfeição, “A morte está agora diante de mim / com o odor da mirra, / como sentar-se à beira da embriaguez” (“Poemas do Antigo Egito – Ode a Embriaguez”, p. 161). A imperfeição como o mais alto ponto da criação. A morte, momento da máxima imperfeição relacionada aos sentidos e às sensações: olfato e a embriaguez. Helder marca com esses versos grande parte de sua poética, feita da exacerbação dos sentidos e das sensações.

Nos “Poemas do Velho Testamento”, colhidos do “Saltério” (instrumento de corda que acompanhava os cantos), coleção de 150 salmos, podemos observar a respiração “salmodiada” dos longos poemas de Helder, precisamente os encontrados no seu primeiro livro *A colher na boca*. Até mesmo a apresentação gráfica daqueles poemas segue a utilizada em diversos livros de Helder: cada estrofe, neste caso cada salmo, separada por uma bolinha preta que indica o hiato entre as partes do poema. O Saltério também é chamado “Tehil-lim” (Hinos, em hebreu), o que não condiz com a maioria dos salmos, e seria pertinente denominá-lo com o outro nome pelo qual é conhecido, “Mizmor”, que alude ao acompanhamento musical e corresponde melhor à palavra salmo. É evidente a riqueza religiosa dos salmos, pois foram a oração do Antigo Testamento, texto em que o próprio Deus

deixou inspirados os sentimentos que seus filhos devem alimentar a respeito Dele, bem como as palavras de que devem servir-se para a Ele se dirigir. Os gritos de elevação, súplica ou de ação de graças, arrancados aos salmistas nas circunstâncias de sua época e de sua experiência pessoal, têm um eco universal, porque expressam a atitude que todo homem deve adotar ante Deus.

Os poemas escolhidos por Helder para “traduzir” revelam a visão do Deus terrível e temível, característica do judaísmo: “Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste e te afastas dos meus gritos?” É de notar que, no texto mudado por Helder, não aparece “por que” e sim “porque” o que muda totalmente o sentido do verso. A tradução espanhola da *Bíblia de Jerusalén* (1967, p. 678), da prestigiada casa editorial Desclée de Brouwer, traz o seguinte verso: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”. Lapso da impressão ou mudança radical do poeta, já que a explicativa introduzida pelo “porque”, indicaria uma característica *sine qua non* do Deus: abandonar seus filhos e afastar-se de suas súplicas. Entraríamos num universo beckettiano e pós-moderno: onde é que está Deus que não vem a nos tirar do sofrimento? Noutro salmo mudado por Helder uma visão “orwelliana” de Deus: “Tu me sondas, Senhor, e me conheces. / Sabes quando me sento e me levanto, / de longe tu escrutas as menores intenções, / reconheces minha marcha e vigias o meu sono. / Nada em mim te é estranho. / Adivinhas a palavra que se tece ainda em mim (...)”. Depois de ler esses versos que conotam um vigiar e punir permanente, só nos resta gritar socorro!

Outra incursão de Helder pelo Velho Testamento é a tradução do “Cântico dos cânticos, de Salomão”. Esta série de cinco poemas canta o amor mútuo de dois



amantes (Rei Salomão / Sulamita) e na Bíblia grega faz parte dos *Livros Sapienciais*. Já na Bíblia hebraica está situado no começo dos textos que se liam nas grandes festas: O Cântico que se utilizava na Páscoa. Este livro, que não fala de Deus e que utiliza uma linguagem de amor apaixonado, causou estranheza. Não há livro no Antigo Testamento que tenha recebido interpretações mais díspares. Os doutores judaicos o entenderam em sentido alegórico: o amor de Deus por Israel e o de seu povo por seu Deus são representados como relações entre dois esposos. Outros exegetas estimam que o Cântico é uma coleção de poemas que celebram o amor humano. Existe um verso, no começo do primeiro poema que denota um profundo preconceito racial: “Sou morena mas bela, ó raparigas de Jerusalém”. Uma esplêndida gama de imagens da natureza desenvolvem-se nos cinco poemas. Helder foca dois paradigmas que encontraremos fartamente em seus poemas: o amor carnal e a profusa natureza com suas diversas árvores, flores, folhagens, animais, frutos...

Os poemas denominados “Enigmas Maias” e “Enigmas Astecas” são textos em prosa nos quais se estabelece um diálogo. Um dos interlocutores propõe uma pergunta, daí o nome enigma, sobre saberes ou fatos inusitados. O outro, com suas respostas, instaura a surpresa já que à pergunta inusitada, resposta ainda mais estranha. Desse modo, nos “Enigmas Maias”, um pai pergunta a seu filho: “– Filho, viste as velhas que traziam ao colo enteados e outras crianças? / – Pai, estão aqui enquanto como, e não os posso deixar. O polegar e os outros dedos.” Nos “Enigmas Astecas” temos a mesma estrutura textual, mas os interlocutores não estão identificados. “– Um espelho numa casa feita com ramos de pinheiro? / – O olho com a sobancelha”. A preferência do Helder pelo exótico está ratificada nesses



textos, nos quais o poeta lusitano faz uma piscada ao leitor propondo-lhe o poético provido de uma grande parcela de enigma, de surpresa, de aparente *nonsense*. Este último traço pode ser apontado também nos “Poemas Zen”.

Zen, palavra curta e cortante de origem japonesa, derivada do chinês “*Ch'an*” e do sânscrito *dhyana*, significa meditação. É uma filosofia, uma prática, uma religião? Nomear esta palavra remete-nos a um mundo distante, a frases de sentido difuso, a conhecimentos esotéricos. Por que Jacques Lacan, Gregory Bateson e outros estudiosos da “mente” se interessaram tanto pelo Zen?

O Ocidente caracteriza-se pelo “impulso de domínio” sobre o real. Conhecer e dominar são parte de um mesmo movimento: conhecer é uma forma de dominar o abstrato pensado em função de transformar o concreto. A técnica é, portanto, a via privilegiada de acesso ao real. Os parâmetros com os quais se julga o pensamento respondem ao conceito de utilidade. A pulsão de domínio se dirige dos processos de apreensão do “mundo exterior” à psique, comunicação, cultura.

O grande atrativo do Zen, no ocidente, reside no fato de que parece dar resposta ao grande interrogante que o sustenta: o Zen aparece aos olhos ocidentais como a possibilidade de resolver o eterno dilema da distância entre o sujeito e o mundo e, portanto, a distância do sujeito com respeito a si próprio. O Zen parece propor uma via para o fim do mundo fracionado, que permita sair da angústia produzida pela perda e a concomitante sensação de divisão. Unir os pedaços que a pulsão de domínio dispersou. O Zen se insere no ocidente como objeto de crença, como religião no sentido de unir ou religar, isto é, voltar a unir o que esteve separado. Um novo modo de focar a realidade: não tentar entender o real e sim



interagir com ele, imbuir-se dele, transformá-lo e recriá-lo. Trata-se de atingir um estado paradoxal de passividade ativa, na qual “eu penso” é substituído por “se pensa”.

Para o zen, o “eu” é uma ilusão, o mundo dos fenômenos é irreal. A meditação não é outra coisa que a gradual destruição do “eu” para atingir o “satori” ou a iluminação, outro mini-aleph, na qual o tempo e o espaço cobram outra dimensão: percebem-se todos os espaços e todo o tempo em forma simultânea.

Helder muda para o português seis poemas, denominados genericamente, “Poemas Zen”, estruturalmente sob a forma de dísticos sem rima e sem metro fixo. Estes poemas nos fazem ingressar no reino do *nonsense* ou “causalidade” inusitada. Desafiam nossa arrogância ou desejo desmedido de tudo querer entender ou compreender racionalmente. Um deles desarticula o conceito de sujeito individual para transformá-lo em uma espécie de indeterminação do sujeito: “As palavras não fazem o homem compreender, / é preciso fazer-se homem para entender as palavras”. Do homem determinado pelo artigo “o” do primeiro verso, passamos vertiginosamente ao “homem” como espécie, como generalização de uma postura ética. Só compreendemos quando partimos para a essência da nossa espécie, para a essência mítica da vida, para a indeterminação que abarca todos. O artifício zen é a arte da contemplação, portanto, é uma mística, isto é, uma forma que se afasta de toda forma de poder unilateral. O Zen seduz o ocidente por sua postura de gratuidade, de carência de utilidade. Só encontra quem não procura: “No fundo das montanhas está guardado um tesouro / para aquele que nunca o procurar”.

Podemos relacionar o poema com exemplos de duas áreas concomitantes com a poesia: a música e a religião. A poesia de Helder está bem perto dos paradigmas budistas: é refratária à análise em linha reta. Devemos, além de analisar, observar, contemplar, em forma enviesada, os signos que se delineiam na folha.

O poema irlandês, “O Mistério de Ameigen”, também mudado por Helder, possui um acentuado panteísmo. O eu poético se identifica mediante o verbo ser (“eu sou...”) com entes animados, inanimados e substantivos abstratos, como deus, boi, espada, vaga, dardo solar, palavra. A proliferação de identificações por meio de imagens, possibilitando ser muitas coisas ao mesmo tempo, encontra-se em diversos poemas de Helder. O mágico e o sobrenatural configuram-se em um poema finlandês denominado “Oração Mágica Finlandesa para Estancar o Sangue das Feridas”, texto em que podemos encontrar dois temas paradigmáticos da poesia de Helder: a magia e o sangue. O sangue, na oração finlandesa, parece ter vida própria. O eu poético exorta o sangue a se deter, a circular pelas veias sem se derramar. O sangue como líquido vital representando o viscoso, o que flui massageando as veias. Os melhores versos são: “Belo, belo que é correr / na obscura pele compacta / sussurrando nas artérias, / murmurando contra os ossos”.

Seguindo com os poemas anglo-saxões, encontramos uma “Canção Escocesa” na qual o sangue volta a ser o tema essencial. A canção está constituída por sete estrofes de oito versos numa estrutura dialogada: em quatro versos a voz é do eu poético, nos outros quatro a sua interlocutora, sua mãe. Aflora no poema o teor incestuoso da trama arquetípica: o filho mata seu pai e se afasta (foge) de sua mãe. A

situação do filho desgarrado da mãe é um motivo temático que se reitera no impulso poético de Helder.

O exotismo das fontes se acentua no último terço do livro *O Bebedor Noturno*. Poemas árabes, arábico-andaluzes, dos camponeses do Japão, indochineses, haikus, malaio, malgaxes, tártaros, dos peles-vermelhas e até esquimós. Os poemas árabes tratam do exílio e do prazer do vinho, tema caro ao poeta persa Omar Kayam. O tema de um dos poemas, “Tudo o que é novo é belo”, é um *leitmotiv* da obra literária de Witold Gombrowicz: o novo e o inacabado como cume da beleza. Nos arábico-andaluzes, o eu poético estabelece relações entre as formas dos frutos e partes do corpo humano. Todas as coisas em uma, ou uma em todas: dois conceitos caros a Borges que também podem ser encontrados nos poemas mencionados.

Os melhores poemas são os haikus japoneses, principalmente os de Bashô e Kikaku, autores consagrados nessa arte poética. Conforme já se detectou em estudos críticos sobre os haikus, neles instala-se um paradoxo, se pensarmos na relação entre conteúdo e forma: a brevidade remete ao infinito, o pequeno no grande, o grande no pequeno, assim como Walt Whitman (1976, p. 81) escreveu: “I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars”. Destacam-se, entre outros, um de Bashô: “Primeira neve: / bastante para vergar as folhas / dos junquinhos” e outro de Kikaku: “Festa de flores. / Acompanhando a mãe, / uma criança cega.”

Os “Cinco poemas esquimós”, construídos em verso livre, propõem analogias entre o homem e a natureza: “flutuo como a alga à superfície das águas”. No terceiro e quinto poemas, prevalecem os temas relacionados à vida ultra-terrena e aos espíritos ligados à natureza: “os mortos que sobem ao céu / por degraus sobem ao



céu, / por velhos degraus já gastos.” Note-se a repetição de palavras (em três versos temos as palavras mortos, céu e degraus repetidas duas vezes), um procedimento caro ao poeta lusitano.

Os poemas dos peles-vermelhas não apresentam outro atrativo que o de nos informar que essa etnia possuía o hábito da escrita em versos. Trazem o repertório de forças da natureza, espíritos do bem o do mal, rituais e jogos amorosos já presentes nos poemas anteriores aparecidos no livro de Helder.

O segundo livro de poemas de Herberto Helder mudados para português chama-se *As Magias* (1987), incluído em *Poesia Toda* (1996, p. 461-513). Assim como o anterior, *O Bebedor Noturno*, traz poemas de etnias marginalizadas, como os pigmeus da África equatorial, huitotos da Colômbia Britânica, gondos da Índia Central, povos caracterizados pela estranheza e curiosidade que provocam para o olhar ocidental, singularidade expressa nos próprios signos que nomeiam. Helder intensifica o estranhamento, ao se referir ao lugar preciso de onde provém cada um, como se fosse um geógrafo.

A diferença entre os dois livros, *O Bebedor Noturno* e *As Magias*, reside em que, no segundo, podemos encontrar poetas do século XX com os quais Helder se identifica, especialmente Henri Michaux e Lezama, poetas com os quais já traçamos linhas de semelhanças temáticas e formais.

O primeiro poema mudado para o português, em *As Magias*, (p. 465-468), é um texto do poeta e romancista francês Le Clézio, intitulado “Um poema Iniji que não é como os outros”, que mantém muitas relações com o universo poético de



Helder. Transcreveremos o poema de Le Clézio que pode lançar luz sobre a estética do poeta português.

Um poema (Iniji) que não é como os outros

Interrogamo-nos acerca da poesia? Desejávamos saber o que pretende ela, aquilo que pretende de nós. É que muitas vezes não nos diz nada. Palavras, fragmentos de frases, balanceadas, hesitantes, versáteis, palavras que não conseguimos reter.

Refrões de canções, talvez? Mas então onde está a música? Talvez músicas silenciosas, tocadas no fundo da água, a cem braças de profundidade.

Os outros poemas, todos os poemas célebres, organizados, compostos, exércitos em armas que marcham a passo certo. Não estamos lá quando passam. Viramos a cara, vamos procurar noutro lado. Em geral, quando passavam, esses grandes poemas, havia um extremo vazio, um intenso vazio (o medo, o cansaço), e era a ele que preferíamos.

Ou ainda outros poemas que falavam de coisas graves, insultavam, blasfemavam. Faziam um grande barulho de trovão, e nós, pequenos homens fracos que não gostávamos de tempestades, metíamos a cabeça entre os ombros, à espera de que aquilo passasse. Os gritos e os insultos, não, isso não era para nós.

Cada vez mais poemas, sempre, nos livros. Fileiras de linhas, frases cortadas, em suspenso, nas páginas brancas... Mas olhávamos esse branco das páginas e, de longe, as cristas dos maciços verticais; árduas colinas de que não queríamos aproximar-nos, estavam bem onde estavam, de longe, ao longe.

Diziam coisas, esses poemas, e ao mesmo tempo não diziam nada. Palavras voltejantes, não iam a parte nenhuma, sem força, sem duração, sem memória, lidas vagamente, abandonadas depois. Criavam o seu próprio rumor, dispensando ouvidos, zumbir de abelhas invisíveis. Líamos aqui uma palavra, ali outra, e tínhamos dificuldade em ligá-las, pois eram palavras sem raízes, não viviam, pareciam conchas vazias; podia fazer-se com elas um colar.

Agora, depois de Iniji, já nos não interrogamos. Há uma certeza. Viu-se qualquer coisa, seguiu-se essa coisa, como se a gente estivesse a fazê-la, como se tivesse encontrado ouvidos para escutar a música do fundo da água.



Não é como os outros, este poema, não distrai, não se esquia. Na verdade não está escrito, encontra-se ali na página por *acidente*, e deve estar também algures, gravado numa árvore, por exemplo, ou inscrito na terra seca, ou tatuado então na pele humana. Claro que não está apenas escrito. Passou pelo tremor da escrita, foi assim que apareceu primeiro. Mas não existe somente nesse tremor, não existe somente para os olhos. Existe algures, em volta, no ar, nas nuvens, na folhagem das árvores vistas à distância, no mar, na erva calcada de uma pista. E nas ruas de uma grande cidade, entre as paredes dos prédios, acompanhando o movimento dos automóveis, os cláxons, as luzes, a multidão.

Deve lá estar há muito tempo pois, quando o lemos, reconhecemo-lo imediatamente. Não o procurávamos, nem procurávamos sequer o nome de um autor. Íamos ao seu encontro sem saber, e ele vinha ao nosso encontro seguindo o seu curso de cometa que se aproxima, roça e desaparece.

Há tanto malfadado saber que turba, perturba. Estas palavras, todas as palavras inquinadas e falsas, inflamando, obstruindo as mucosas, impedem que o ar chegue até nós. Tantas palavras: tantas paredes.

Mas existem outras palavras libertadoras, e não entendemos porquê. Não são as mesmas? Não são, elas também, linguagem dos homens? Chegam facilmente, sem as procurarmos, são leves, não pedem nada, não oprimem. Palavras aéreas, suspensas no céu branco em esquadrilhas imóveis. São elas que vemos, agora, só elas. Como se pôde inventar uma linguagem assim? Gostaríamos de acreditar que se trata de miragem, de acaso, e sabemos contudo (precisamente por causa das palavras da linguagem pesada) que não é simples coincidência. A música fere a música, e as palavras de Iniji reencontram no fundo de nós a sua própria imagem, como sobrevoando um grande lago quieto.

O poema veio de longe, assim, tranquilo, com os seus gestos, a sua vida, para nos reencontrar.

Insensato, móvel, penetra em nós e escruta-nos. Ou éramos nós que não tínhamos corpo, e temos agora o corpo de Iniji. Não sabíamos falar. Não possuíamos idéias, nem imagens, perdêramos o norte. Longe deste poema, a vida era surda, sussurrada, pois todas as palavras da linguagem normativa (a linguagem das teses e antíteses, a linguagem das análises, dos juízos e proclamações solenes) eram unicamente um lento nevoeiro roçando a face da matéria. Era possível que nos



confundissem com os torrões e calhaus. Não havia nenhuma ciência, nenhuma lembrança.

Como é possível? Onde nos encontrávamos então, antes, antes de Iniji?

Claro, considerávamos importantes essas palavras da linguagem, essas palavras comuns. Excitadas como matilhas, boas para caçar, farejar, ladrar, matar. Mas há outra língua, que falávamos antes de nascer. Uma língua muito antiga, não servia para nada, não era a língua do comércio com os homens. Não era decerto uma língua de sedução, para subornar, ou para dominar. Dela provinham as palavras, estas palavras: fluidos, vento, bilha, órfã, carris, dormir, coração, constelada, cisne, lasciate, vapor, contorno, opala, vem... Existiam ao mesmo tempo que a vida, não desligadas dela. Eram uma dança, uma natação, um vôo, eram movimento.

Tínhamo-las perdido de vista.

Depois, hoje, reencontradas, são elas que me reencontraram, e me obrigam a lembrar.

Língua insensata que avança, magnificamente autônoma como um corpo de delfim, a correr sem esforço ao lado do meu corpo, ultrapassando-o, iludindo-o, rápido através da massa de água que não consegue sustê-lo.

Nada dizer, nada mais dizer depois de Iniji. Mas não é isso que pretende esta língua. Porque nos tornaria mudos? A música entra pelos ouvidos e deve sair pela boca, ou então pelas ancas.

Iniji não existe. Cada vez que dela nos apercebemos, a língua estala e a palavra morre. Interrompida antes de entrar no mundo. Reflexos, talvez, porquanto as suas palavras não são palavras. Se retemos um nome, felizes por saber aquilo que surgirá, ele rebenta. Não há nomes, só bolhas. Balbuceios de bebê, *Iniji*, *Ananiá Iniji*, *Djã da dá*, *Irritilili*.

A língua que me não quer falar enlouquece, faz turbilhonar a agulha, acelera, liberta os seus enxames de faíscas. A fascinação hipnótica agarra-nos por dentro do corpo, bem gostaríamos de afastar os olhos e regressar às vozes que falam, em baixo, que nos chamam. Mas o medo de perder uma única destas palavras voadoras, de perder a dança, a natação, a vida! Porventura pela primeira vez fixamo-nos a alguma coisa.

A língua de Iniji não é um logro. As linguagens pesadas tropeçam nas suas consoantes, nas sílabas, como um cego tropeça nos móveis de um quarto



desconhecido. Já não pretendemos falar todas as línguas. As palavras encontram-se além, sempre além, e é preciso apanhá-las depressa. As vogais que soam, ressoam.

Talvez seja necessário abandonar tudo. Abandonar tudo isso, os adornos medíocres, as máscaras, os anéis, os cintos colecionados, tudo isso com que nos ataviaram. Desejaríamos acreditar que eram só palavras, as mais inconsistentes. Se quiséssemos, apagar-se-iam, as palavras que *diziam que*, que *acreditavam que...* Se julgavam, elas, não as julgaríamos nós, um dia? Mas as palavras não são apenas palavras. Têm longas raízes tenazes mergulhadas na carne, mergulhadas no sangue, e é doloroso arrancá-las. Palavras aprendidas, reconhecidas, hábitos, parasitas, eram elas que destilavam veneno.

Mas Iniji não pede que se escolha. Não se trata de mudar de vida, mudar de rosto ou nome. Iniji só deseja que nos lembremos. A língua fora do tempo, fora do espaço, a língua que se fala eternamente e sabe esperar por nós: aparece quando já se não esperava, no céu branco, traça as suas pequenas vias negras que não conduzem a sítio nenhum. Não haverá partida. Durante um instante, fala-nos com a sua vida, e falamos-lhe com os nossos olhos. Quando deixa de lá estar, já não está, é como se nada houvesse acontecido.

Será forçoso então viver sem Iniji? Voltar a elas, lá em baixo, às palavras que surdamente resmoneiam, rosnam? Não se pode saber: estamos cercados pelo vento.

O texto de Le Clézio, eminentemente metalingüístico, traz imbuída uma poética. A primeira frase, “Interrogarmo-nos acerca da poesia?”, indica a tensão entre as funções poética e metalingüística que prevalecerá no texto e põe em evidência a incerteza, o eterno se perguntar do texto essencialmente poético. O corpo poético é antropomorfizado, interage com o leitor, solicita seu ponto de vista, deseja modificá-lo: “o que pretende ela, aquilo que pretende de nós”. O fulcral do movimento poético é não dizer “nada”, entendendo-se esse “nada” como o não querer disseminar um discurso que tente provar, convencer ou impor a verdade. A “verdade” da poesia se faz com a participação ativa do leitor, daí que incomode,

altere, irrite àqueles que desejam ser leitores passivos, que recebem a obra e não possuem forças ou talento para decifrar. A poesia se faz de “palavras, fragmentos de frases, balanceadas, hesitantes, versáteis, palavras que não conseguimos reter”. A poesia é constante mutação, simbiose com o leitor em quem vai se infiltrando para criá-lo como decifrador e partícipe do fato estético que pressupõe todo texto poético. A poesia é vida e como tal balanceada nos altos e baixos do devir humano, hesitante (quem observa, se assombra; quem analisa, duvida) e versátil, porque se rende a todos os que tentam decifrá-la. A poesia não se pode reter, classificar, pois como a vida flui e se escapa sem sentir o passo do tempo cronológico que foge sem que percebamos. A poesia é o tempo mítico de Iniji que abole a morte e recria permanentemente a vida através das palavras. É “música silenciosa” como a música do compositor Peter Gast, amigo de Richard Wagner.

Esta parte do poema muito bem poderia estar referindo-se à poética de Helder, a seus poemas. A afirmação “muitas vezes não nos diz nada” aponta para uma questão fulcral que envolve a poesia, ou seja, a relação entre a leitura e o dizer, a qual implica também outras: o que se diz e o modo como se diz, o dizível e o indizível, etc. Quando o poema não diz nada, se redobra como uma concha em sua própria direção, se redobra em seu próprio corpo. Mas esse próprio redobrar sobre seu corpo não está destituído de sentido, porque é nesse gesto que os sentidos se secretam como “matéria” viscosa e arredia, intensa na sua recusa. Espécie de “panela de bruxa onde se trama a animalidade”, o poema-concha não nega o dizer; antes, diz o modo dessa negação, afirmando-a: “fragmentos de frases, balanceadas, hesitantes, versáteis”.



Eis o texto de Le Clézio. E, se o leitor não consegue reter as palavras, como diz seu texto, é porque esse espaço com signos deslizantes solicita um olhar especial, que se movimenta também por entre as dobras, vazios, cortes e interseções criados na linguagem. Exatamente como muitos poemas de Helder, cuja “sintaxe” insólita cria outra língua com limites incapturáveis. Ou, conforme pontua Gilles Deleuze (1993, p.9), “quand une autre langue se crée dans la langue, c’est le langue tout entier que tend vers une limite ‘asyntaxique’ ”. Assim como um músico que, depois de dominar amplamente o seu instrumento, deve encontrar nele seus próprios sons, tarefa dificultada pela tradição que refreia esse impulso pessoal, o poeta deve encontrar sua própria sintaxe.

Para cada grande criador uma sintaxe particular. Lembremo-nos do ensaio de Ossip Brik (1971, p. 135), que defende, em relação ao verso e a conjunção entre ritmo e sintaxe, aliança que não significa soma ou sobreposição de um ao outro, mas estranhamento de ambos em favor do funcionamento poético. Por isso, “as palavras que não conseguimos reter” são corpos com vida própria dentro do poema, só respiram dentro dele. São como peixes no aquário: modulam variadas tapeçarias de cores e formas diferentes, são lisos, incapturáveis, mudando um, muda o conjunto.

O texto de Le Clézio critica os poemas “engajados”, de “protesto” quando diz: “outros poemas falavam de coisas graves, insultavam, blasfemavam [...] os gritos, os insultos, não, isso não era para nós”. A impossibilidade de atingir o real com a linguagem encontra-se em “tantas palavras: tantas paredes”. Lembremos Roland Barthes (1996, p. 23), que em seu livro *Aula*, falava da literatura como força de representação do real, mas que essa representação é impossível já que não se pode

fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma unidimensional (a linguagem): “a literatura obstinadamente irrealista, acredita sensato o desejo do impossível. Essa função perversa, portanto, feliz, tem um nome: função utópica. Mudar a língua: mudar o mundo”. Precisamente por essa impossibilidade da literatura, a maioria dos poetas mencionados neste trabalho criam objetos poéticos cuja linguagem se redobra e é auto-suficiente, pois “ningún artista tolera lo real”, segundo Friedrich Nietzsche (1979, p. 232). A poesia composta como um exército que “marcha a passo certo” é a poesia “militante” e referencial que blasfema, insulta e fala de “coisas graves”. É uma poesia datada e que podemos classificar e incluir nas “prisões” denominadas “estilos de época”.

Le Clézio continua afirmando que “existem outras palavras libertadoras”. Essas palavras nos libertam do sentido único, porque “o poema veio de longe” e antes dele “a vida era surda, sussurrada, pois todas as palavras da linguagem normativa eram unicamente um lento nevoeiro roçando a face da matéria [...], mas há outra língua, que falávamos antes de nascer” e é “a língua insensata que avança, magnificamente autônoma como um corpo de delfim, a correr sem esforço ao lado do meu corpo, ultrapassando-o, iludindo-o, rápido, através da massa de água que não consegue sustê-lo”.

Existem poemas importantes que remetem a um sem-linguagem, a sons e prazeres placentários, a águas mornas; por momentos, à língua do balbuciar: “Iniji, Ananiá Iniji, Djã dã dã, Irritilili”. Somente os significantes então libertos do compromisso de significar e, portanto, desligados do signo como realidade lingüística instituída, podem expressar sentidos imprevistos e polivalentes.



Encontramos ouvidos para escutar a música do fundo da água. Da água placentária, desde onde ouvíamos sons amplificados? A música ouvida do fundo da água, ao ser surdinada, confusa, amplificada, convida à decifração. É uma música que vem de longe e se encontra na folha, “por acidente”, já que vive na natureza. A eterna “missão” do poeta: criar objetos artificiais que não representem a natureza e sim a modifiquem e até a criem. O poeta como demiurgo. O poema, segundo Le Clézio, está “no ar, nas nuvens, na folhagem das árvores”, isto é, o ar, as nuvens e a folhagem das árvores já não são as mesmas, foram modificadas, recriadas pela poesia. O poema se incrusta no corpo, “está tatuado na pele humana”. O poema é novo e velho. Espanta porque “parece estar lá há muito tempo”, porque está constituído com o sangue da tradição, lição que Helder e os poetas ligado a ele por eleições afetivas não esqueceram.

O poema “militante”, datado, cria paredes, formas duras que dividem, criam compartimentos que precisam do fato “histórico” para serem usufruídos. Portanto, perdem uma das características essenciais da poesia: a atemporalidade e a leveza, a língua fora do tempo, fora do espaço, a língua que se fala eternamente e sabe esperar por nós”, “a música que fere a música [...] as palavras leves que não pesam nada, não oprimem [...] aéreas, suspensas no céu branco em esquadrilhas imóveis”. O oxímoro “esquadrilhas imóveis” dá o tom do poema: se organiza para “atacar”, mas fica numa imobilidade que congela o tempo cronológico e nos faz ingressar no tempo mítico. O poema transforma o presente e o passado, condiciona o futuro. Ao nascer, a tradição já não é mais a mesma. É modificada e fortalecida.



Le Clézio instaura um antes e depois do poema Iniji ao perguntar-se: “onde nos encontrávamos antes de Iniji”, o que vale dizer como fazíamos poesia antes de Iniji. Fazíamos poesia com o nosso corpo, caçando, lutando, amando. A poesia nos deu “voz” para representar, criar e recriar o mundo. Antes de Iniji falávamos a língua “antes de nascer [...] uma língua muito antiga [...] uma língua que não era a “de subordinar ou dominar”. O poema de Michaux, que serve de estopim para o texto de Le Clézio, volta à língua primal, ao balbucio, à tentativa inicial de articular a linguagem. “Língua” dos primórdios, “ananiá, djã, dã, dã, Irritili”. “A língua de Iniji não é um logro”. Não se constitui para conseguir, alcançar, obter, aproveitar ou convencer. Pelo contrário, é “uma língua insensata que avança, magnificamente autônoma como um corpo de delfim, a correr sem esforço ao lado do meu corpo, ultrapassando-o, iludindo-o, rápido através da massa de água que não consegue sustê-lo”. A língua prosaica luta por não se afundar na água. Notamos o esforço que faz e nisso está sua valia. A poética é tudo fluir e evolui no líquido sem que notemos esforço algum. A música das vogais, sonoro espectro primal: “as vogais que soam, ressoam.”

Como dissemos, o poema de Le Clézio dialoga com um anterior de Henri Michaux, denominado “Iniji” incluso no livro *Paix dans les brisements* (1959). O poema, mudado para o português por Herberto Helder, faz parte do livro *As Magias*, incluso em *Poesia Toda* (1996, p. 469-477), e possui uma estrutura distinta da do poema de Le Clézio: “Iniji” divide-se em estrofes de dez, quatro, três, dois e até um verso. Eis o poema de Michaux:



Iniji

Não pode mais, Iniji

Esfínges, esferas, falsos signos,
obstáculos no caminho de Iniji

Movem-se margens
Fundações afundam-se

Mundo. Não mundo
só o amálgama

As pedras já não sabem ser pedras

Entre todos os leitos da terra
onde está o leito de Iniji?

Menina
pá pequena
Iniji não pode fazer força

Um corpo tem a lembrança excessiva de outro corpo
um corpo já não tem imaginação
não tem paciência com nenhum outro corpo

Fluidos, fluidos
tudo o que passa
passa sem parar
passa

Ariadne mais fina que o seu fio
não consegue reencontrar-se



Vento
sopra vento em Arraô
vento

Ananiá Inijí
Anãã Animá Iniji
Orrenaniãã Iniji
e Iniji inanimada

Sai meio corpo
meio corpo morto

Ananejá Iniji
Anajetá Iniji
Anamajetá Iniji

A bilha não entorna a ciência
O fogo não derrama o leite

A chave,
onde está a chave?
Os insectos passam-na uns aos outros
As vassouras varrem-na

Tu sim, tu; mas eu não tem
Eva sou eu
órfã da Idéia
saída, portas fechadas

Já não agarra, Iniji
Iniji fala com palavras
que não são as suas palavras

Djã



Djã Djã

Djã dã dã

que tornam Iniji inânime

sem regresso nos carris de Irritilili

Quantos vespões no verão da sua cabeça

Não te detenhas nele, Iniji

Se tu vais Njeu

Njá vá dá

Se tu não njá

njarrá rá vais

Reboques

que a rebocam

que ela reboca

Aonde regressar?

Foi-se o coração do quarto

Repetição sempre repetida

Oh Dormir, dormir numa ânfora

Paralisia nas águas

paralisia nos campos

Sofre-se aqui a suprema fealdade

o ataque das agulhas voadoras

O avesso do perfume, não sabem, eles

O raio não é feito para cabeças de crianças

mas está lá

recreando-se, para ele, para nada, para criar um trovão



As montanhas de Niniji estão condenadas
Recôncavos, depressões, poços
Segundo o mundo, os males

Fechou-se a porta das viagens
no túmulo jaz Iniji
Misturados ao insalubre dos fundos
contrários caracteres ficaram nela,
o torturante do fogo junto ao monótono da água
junto ao inconsistente, ao imperceptível do ar.

E sempre
o corpo sem vida como a rotação da mó

Lá onde não existe nenhuma clareira
nascentes, oferendas
os infíndáveis bordados da teia da aranha invisível
tecem árvores com os meus pensamentos
não posso fazer nada

Somente as amarguras grandes
somente a contínua continuação

As escalas devoraram a melodia

debaixo do tecto, o telhado
debaixo do soalho, o leito
na estopa os sinos

Uma salamandra devorou o meu fogo...

Este coração já se não entende com os corações este coração
não reconhece ninguém na turba dos corações
Corações cheios de gritos, de ruídos,



de bandeiras

este coração não é desenvolto com estes corações
este coração esconde-se destes corações
este coração não se compraz com estes corações.

Oh cortinas, cortinas e ninguém vê Iniji

Stella, Stella constelada
já te não levantas para mim. Aurora

Tão pesados
tão pesados
tão taciturnos seus monumentos
tão impérios, tão quadriláteros
tão esmagadores bárbaros, tão vociferantes,
e nós tão nenúfar
tão espiga ao vento
tão longe do cortejo
tão mal na cerimónia
tão pouco da nossa idade e tanto a passear

tão farinha
tão peneirada
e sempre na peneira

asas de morcego
batendo sempre contra a cara

Bifurcações
e desuniu-se o uno

liames ligam lugares Lorenzo
O cisne erguido ao rés das águas não disse «minha filha»



Porque os gelos
porque a fuga dos espíritos
aconteceu

Quem agora há-de aportar à ilha?
As formas fogem em farrapos
mergulham, alongam-se, deformam-se
luas nos bordos de uma nuvem negra.
Tiram-se as luvas cheias de sangue
tira-se a camisa cheia de sangue

ah lasciate
lasciate

Silêncio
silêncio
Deixai-me nadar pelas paredes fora

Ouço murmúrios que me chamam
É ele. É o momento.
Enfim!

Espelhos recolhem-nos
Espelhos trocam-nos
a perda deste mundo, a morte do outro mundo

Deixai-nos

Rorraá Roa Roarrá Rorrâã
Hoarre hoãã

Tornou-se depois tudo tão duro
tão detestável
velha mão nodosa



sobre um rosto de têmeoras raiadas de veias

Outrora,

outrora

o rio de júbilo não tinha o leito ressequido

Iniji não vivia ainda atrás das portas de chumbo

Não acontecera ainda.

Vida, extremidade de um galho...

Ah o terrível, o trémulo que tão fácil dissipa o universo inteiro

Estes esgares à minha roda

sempre sempre

que desejam eles?

Papéis sempre sempre redistribuídos

perdizes, folhas, loucas

Vapor

apenas vapor

pode acaso o vapor voltar a ser migração?

o fio passa

repassa

fio sem fim a fiar-se

casulo que me enclausura

Ah! O Juízo

sofrida sentença semelhante à síncope

vagas fustigantes

dedos aduncos

tudo são tormentos para a órfã

Iniji hóspeda efêmera das covas,

país, pinças, palavras

Eis a estrada longínqua que não vem de volta.

Dorme o seio de onde jorrou o leite.

Apagou-se o contorno... e a opala...

Ficou a sombra só o suspiro dos lábios

Vem, vem, vento de Aúrraú

tu, vem!

Há no bojo do poema “Iniji” uma poética da leitura. No começo do poema, apresentam-se dificuldades para “Iniji” desenvolver seu caminho: esfinges (deciframe ou te devoro), esferas (rotações que fazem voltar sempre ao mesmo ponto), falsos signos (aparências). Aquele que lê deve enfrentar tais empecilhos. Deve decifrar na instabilidade: “movem-se as margens”, os limites se expandem, “fundações afundam-se”. No primeiro contato com o poema, tudo é estranho, não temos bases sólidas para nos segurar. Essa instabilidade remete-nos à estética barroca na qual as periferias da frase são tão importantes quanto os núcleos que se perdem ou desintegram nos períodos imensos. Aquilo que costura a frase prevalece, como prevalece “só o amálgama / As pedras já não sabem ser pedras”.

O poema de Michaux privilegia os sons e movimentos que se desenvolvem em um meio aquático no qual tudo é brando: em permanente fluência. Não existe o choque de corpos e sim sua simbiose. Os corpos remetem a outros corpos, isto é, os poemas sempre remetem a outros e de sua permanente simbiose se faz a essência da poesia. A palavra se faz aérea, encanta. O poema está rodeado de um halo onírico em que os limites do corpo desaparecem para ingressar em um estado no qual o tempo e

o espaço são abolidos: o poema é um minialeph, lugar onde podemos vislumbrar a totalidade do poético.

O poema se faz música, palavras cujo som encanta. Entramos no reino do desconhecido, entramos no reino da morte do conteúdo, nos sons estranhos que impossibilitam a representação do real. Na poesia, o real deve ser criado ou recriado: “Ananejá Iniji / Anajetá Iniji? Anamajetá Iniji (...) Djã / Djã Djã / Djã dâ dâ / que tornam Iniji inânime”. Iniji sem movimento, inanimada, ingressa em outro plano onde causa e efeito se confundem: “Reboques / que a rebocam / que ela reboca”. Iniji banha-se de morte, “Fecho-se a porta das viagens / no túmulo jaz Iniji”. A ambigüidade prima sobre a identificação de quem acaba suas viagens: Iniji ou o eu poético que depois da morte de Iniji fica incrustado de imobilidade.

Analisaremos um texto de Herberto Helder intitulado “(palavra visível)” incluído no livro *Photomaton & Vox* (1987) para, em seguida, relacioná-lo com os textos de Le Clézio e Michaux. Nesse livro, Helder escreve uma série de textos em prosa, dissolvendo a fronteira entre texto poético e texto crítico. O livro, segundo Helder, está atravessado por uma frase de Borges: “a literatura é uma arte que sabe [...] enamorar-se da sua dissolução e encontrar o seu fim” (p. 140). O poeta português explica que os textos inclusos no livro *Photomaton & Vox* “não são ‘poemas’ [...] pretendem ser outra coisa... Procuram encontrar ‘algo’ [...], contudo ‘desencontram’ certas noções e sentidos [...] inventariamos o suicídio [...] são textos de crítica, claro. Mas, com licença, desarticulados”.

Segundo o escritor Manuel Frias Martins (1983, p. 86), Helder, em *Photomaton & Vox*, reconhece a primazia, não do poema, mas do poético, ou seja, o



“reconhecimento da unicidade intrínseca do poético na incursão pelo discurso crítico”. Helder não se propõe um discurso crítico no sentido tradicional (*dissertatio*), mas um discurso literário cuja existência, ainda por definir, suporta a interferência e dependência dos vários gêneros discursivos enquanto promessa de definição de uma obra englobante “construída unicamente através de formas paradoxais, intersticiais e reveladoras da estrutura interior mais profunda e intemporal da literatura” (1983, p. 86). Esta afirmação vai ao encontro do pensamento expressado por Friedrich Schlegel, já mencionado neste trabalho, de que poesia só pode ser criticada com poesia, isto é, o texto poético tentando desentranhar outros textos poéticos.

Em *Poesia Toda*, Helder incluiu textos de *Photomaton & Vox* escritos em versos. Os textos em prosa não foram inclusos. Por exemplo, o texto “(similia similibus)” trata do ser poético por antonomásia, a mulher. O incompreensível, o sangue, “monceaux d’entrailles”, segundo Rimbaud. Sua animalização, seu exagero, seu barroquismo encontram-se em “vasos redondos, os quadris das fêmeas”. O corpo se exalta: “sangue mulheril” (esta palavra possui ecos lezamianos, “cojín mongil”, (1988, p. 274), “rins”, “coração”, “garganta”, “unhas frias”, “carne límpida”, “a mão no sal”. O viscoso remete-nos à fase anal freudiana. O microcosmos, a mulher e suas entranhas, é relacionado com o macrocosmos, a lua e os planetas. Relação carnal violenta, espaço onde se saciam os instintos. O primeiro movimento de criação poética representado por ondas que fluem de dentro, impossíveis de ser retidas; impulso poético que mete medo, as palavras fluem, mundos se criam. A palavra impregnada de poesia “[...] como em toda olaria o movimento / toca a argila e a torna / atenta [...]”.

Em “(palavra visível)”, (1987, p. 58), Helder propõe um texto em prosa, dentro dos limites do discurso poético, através de aquelas que são suas propriedades incontestáveis: a ambigüidade e a redução de importância do plano referencial. Eis o texto:

Apesar de tudo, há ainda as palavras que nos metem medo. Delas irrompe a cega proliferação das imagens. Porque, se ao princípio era o nome, foi dos nomes que nasceram as coisas. Esta realidade suscitada ardentemente pela palavra passa a viver sobre a rede dos nossos sentidos: respira encostada aos pulmões, lateja no sangue, crava-se na cabeça como uma coroa negra. Que fazem os objectos neste espaço tão resolutamente quotidiano? Sim fazem a nossa vida. A sua acção é o prolongamento do desejo e da malícia da voz que os nomes habitam com a selvajaria vegetal de um paraíso. Se o corpo se levanta do sono, e na própria matéria do adormecimento se formula uma regra do desejo – a palavra torna propício este universo de pedras redondas, águas, madeiras, bichos trémulos, pessoas que nos contemplam de repente. Somos agora a paisagem para esta paisagem. A obra do nosso primeiro impulso olha para nós. Somos o imaginário do imaginário. Tens medo? – pergunta-nos a palavra MEDO. Tens medo? – pergunta-nos o MUNDO, sensível, visível dessa palavra. E a nossa homenagem à invenção é uma pura urgência de medo. Assim caminhamos por entre objectos domésticos da fé, com a comovida ironia de que, se eles dependem de nós, o nosso destino é dependente do modo como se encontram suspensos sobre a nossa cabeça. Podemos morrer da familiaridade com uma palavra: com a palavra CORPO, por exemplo. Porque esse corpo se fez nosso, e é o nosso corpo. Desta maneira, morremos de ter corpo. Se ele estremece, respira, transita, subverte e multiplica noutros corpos a sua funda vocação e provocação de corpo – nele se encontram o súbito reconhecimento e amor do perigo. O corpo

morre. Isto ainda existe e é verdadeiro, apesar de tudo. Falo, evidentemente, da realidade. Quero dizer: da poesia. Trata-se da única coisa grave que há, da única coisa simples e frágil. E por isso ironizável. O jogo, o acaso, o alarme, o desafio do espírito e – claro – o ludíbrio.

O título do texto cria um certo estranhamento devido à relação entre um signo de dupla face, “palavra”, (som/sentido) e o verbo “ver”. Parece que ingressamos em um mundo oriental da palavra, ideogramas que são vistos para serem lidos. Também se pode pensar, seguindo, Octavio Paz (1991, p. 97), que o título já remete ao universo poético, já que o polígrafo mexicano define o poema como “ideograma de um mundo que busca seu sentido, sua orientação, não num ponto fixo, mas na rotação dos pontos e na mobilidade”.

O verbo “ver” nos oferece a pista de que o texto tratará da palavra distinta, calculada, ponderada, ambígua, poética. E, por acaso, há palavras invisíveis? Paul Valéry, em seu célebre ensaio, “Poesia e pensamento abstrato” (1991, p. 201), relaciona, na esteira do poeta barroco François de Malherbe, o andar com a prosa e a dança com a poesia. O andar, as palavras prosaicas possuem um objetivo, a necessidade de um objeto, um impulso para atingir um desejo. As palavras utilizadas são invisíveis porque morrem depois de serem pronunciadas. As palavras visíveis, assim como a dança, possuem um fim em si mesmas, “se buscam um objeto é um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor” (p. 212). Logicamente, Valéry referia-se à prosa com intuito de comunicação referencial e não à prosa prenhada de poesia como os textos de, entre outros, Guimarães Rosa, Michaux e o próprio Helder.



É estranho, também, começar o texto com o sintagma “apesar de tudo”, o que, talvez, remeta à dificuldade do poeta de trabalhar com signos desgastados, as palavras, que são utilizadas habitualmente para nos comunicar. Apesar disso, há palavras, que depois de buriladas, isto é, colocadas em novos arranjos para estabelecer relações com outras, ainda inquietam, fazem que percebamos o perigo. Visão cabalística que sugere que as palavras segundo sua disposição e arranjos podem destruir ou criar mundos. Essas palavras, “as que metem medo”, estão prenhas de imagens, de poesia que nomeia para criar a realidade.

Em um dos poemas de *Do Mundo* (1994), incluso em *Poesia Toda*, podemos observar essa proliferação de imagens à que alude o poeta lusitano: “O olhar é um pensamento. / Tudo assalta tudo, e eu sou imagem de tudo [...] / [...] transmitem-se, interiores, as formas”. (p. 615). Se no princípio foi o verbo, como postula a “mitologia” mosaico-cristã, para criar ou recriar a natureza é necessário nomear, combinar, justapor, enlaçar palavras que metam medo pela proliferação de imagens que provocam. Dessa forma, nomeando, incorporamos a poesia em nosso corpo, começamos a viver poeticamente. Mesmo na rotina, enxergamos com assombro o que nos rodeia, relacionamos todas as coisas por mais afastadas que estiverem: viver poeticamente é atribuir a objetos banais o poder de converter-se, em relação a outros, em objeto novo, perturbador, que irradia medo, inquietação, perigo, pois “sua ação e prolongamento do desejo e da malícia da voz que os nomes habitam” é a matéria prima do fazer poético.

Os nomes, as palavras se incrustam em nosso corpo para voltarmos aos primórdios, tema recorrente em Michaux e Le Clézio: a água. Voltarmos às águas

placentárias, à imobilidade: “a escrita afasta concretamente o mundo. Não é o melhor método, mas é um” (p. 87). Jogo de correspondências entre os poetas citados e Herberto Helder. A tradição modificando o presente e este modificando a tradição: Helder frisa no seu texto, “somos paisagem para a paisagem”. Em outro texto de *Photmaton & Vox*, Helder diz que “escrever é literalmente um jogo de espelhos”. Devemos enfrentar as palavras invisíveis, “objetos domésticos de fé”. Colocá-las “em espelho” para que nasçam poeticamente: se a palavra não se estremece, respira, transita, subverte e multiplica em outras, se não se encara o perigo, torna-se visível e, portanto, antipoética.

Para descolar uma palavra da referencialidade, devemos, segundo Helder, em outro texto de *Photmaton & Vox*, “levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio”. (p. 138). Como diz Manuel Frias Martins (1983, p. 51), o objetivo derradeiro do artista é atingir o interior indizível da linguagem que descreve o mundo.

Tanto Helder quanto Le Clézio concebem a poesia como um perigo, como um risco. Nas definições do poeta francês, o oxímoro prevalece, “música silenciosa tocada no fundo da água”, na de Helder, a “proliferação de imagens que metem medo”, a palavra “visível” prenhada de poesia, isto é, de imagens, se dissemina como um câncer no tecido poético ou como rizoma que nutre e sustenta o poema.

Ingressamos, no mundo biológico, no corpo mimetizado em poesia, órgãos que se impregnam de poesia. As palavras modificam os corpos que revitalizam, que ganham força devido às palavras que, segundo Le Clézio, “não são apenas palavras, têm longas raízes mergulhadas na carne, no sangue”. Michaux, Le Clézio e Helder

propõem a poetização da imobilidade, o caminho em direção do inorgânico. A tensão do brando, fluído, mole, viscoso com o duro e aspero é notável: “Dentro das pedras circula a água, sussurram, / ouve-se, ficam escuras, / frias, / tocamos-las: abalam-nos, / e os ramos de sangue dos dedos do coração, / à cabeça. / arrefecem os nossos nomes, lento / alimento da morte”. (*Poesia Toda*, p. 618). As pedras nos perturbam pela sua condição perdurante, já que sempre estarão aí quando morrermos, porque arrefecem nossos nomes. Os poemas analisados nesta parte do trabalho procuram abolir o tempo e ingressar na aquosa imobilidade, isto é, o retorno aos primeiros dias de vida, nas plácidas águas placentárias.

Observamos que, no primeiro livro de poemas “mudados” para o português, *Bebedor Noturno*, Helder resgata poemas de diversas culturas e povos priorizando temas a formas poéticas. Já no segundo, *As Magias*, mudará poemas de Lezama Lima, de Le Clézio e de Michaux, com os quais compartilha um estranho olhar poético, a que nos aproximamos mediante os poemas analisados. Cabe ressaltar que a maioria dos poemas do último livro de poemas mudados para o português de Herberto Helder, *Doze Nós numa Corda* (1997), não incluso em *Poesia Toda*, pertencem a Henri Michaux. De um total de 118 poemas de diversos autores (dentre eles Antonin Artaud e Edgar Allan Poe), 85 poemas são do poeta belga.



6. O SEM FIM

O que não tem fim, como a Biblioteca de Babel borgeana, remete a um conceito com o qual a civilização ocidental se relacionou de forma conflitiva: o acabado. O ordenado em suas diferentes partes, o limitado, o perfeito e belo gozaram durante grande parte da nossa história cultural o privilégio do sobressalente. Apesar disso, uma outra forma de beleza corroía a beleza clássica: a beleza do devir barroco que através da história se configura em diferentes textos e obras dos mais variados artistas. Encontra seu ápice nos séculos XVI e XVII, com o nome de Barroco com maiúsculas, como “triste” e limitador período literário ou artístico. Preferimos, como D’Ors, utilizar o artigo neutro espanhol “lo” que substantiva o adjetivo “barroco”, configurando assim “o barroco”, isto é, o que é barroco, as coisas, as obras, os textos barrocos. À desmesura formal, acrescenta-se o conceito de inacabado. Assim como tudo flui, tudo foge nos infindáveis espaços estelares de Pascal, também nos textos, na música, nas telas, no teatro, as frases, os acordes e as figuras escapam do centro tirânico.

Em Helder encontramos essa vertigem do inacabado, que não é outra coisa que uma grande deferência com o leitor, que é convidado a participar dessa vertigem, atribuindo múltiplos significados a esse corpo escritural resistente, opaco numa primeira leitura. Paradoxalmente, a poesia dita hermética é a que oferece uma maior participação do leitor. Os poetas crípticos, freqüentemente chamados de elitistas, são os que se relacionam com os seus leitores de forma igualitária. Instigam a sua criatividade. Criam um leitor-decifrador. Poderíamos até dizer que o incentivam a



poetizar ao instigá-los a estabelecer múltiplas relações, fazendo com que a poesia não seja um feudo para elegidos e sim uma tarefa feita por todos, como queria Lautréamont.

Helder, como os poetas mencionados neste trabalho, na maioria dos seus textos, incentiva o leitor a desenvolver relações homológicas, isto é, de estrutura; também, dissemina versos que não tem, aparentemente, significado algum, que são magnífica carne significante, sem porquê, como o verso sobre a rosa, de Angelus Silesius, citado por Borges em uma de suas conferências: “la rosa sin porqué florece porque florece” (1980, p.121).

O inacabado como gerador de beleza permite-nos estabelecer relações com o filme de Tim Burton, **Edward Scissorhands** (Edward Mãos de Tesoura). Lembramos que a personagem denominada Inventor, representada pelo célebre ator de filmes “B” americanos, Vincent Price, cria um ser humano, Edward, representado por Johnny Depp. Figura pós-moderna, mistura de diversos “estilos”: macacão de músico de heavy-metal ou gótico, cabelos “punk”, cicatrizes à Freddy Krugar, faces pálidas à Robert Smith, andar de boneco Pinóquio misturado com Charlie Chaplin, faltam-lhe as mãos. Em seu lugar possui várias lâminas amoladas em forma de tesoura. Essa figura inacabada transforma em beleza tudo o que toca (“esculpe” árvores e blocos de neve, fazendo que fiquem com formas de dinossauro, dançarinas, meninos). Ele é o diferente entre um grupo “homogêneo” de humanos “normais”. Ele representa o artista em sua terrível solidão. A obra artística e o poema devem apresentar os mesmos traços que Edward possui: artificialidade, estranheza,



inacabamento. Dessa forma, o poema instará seus leitores à decifração, isto é, a serem criativos.

I. BIBLIOGRAFIA DO AUTOR:

_____. *1943-1977. Apresentação de Ruy A. Lima. Lisboa: Livros, 1978.*

_____. *Photogramas & Poem. Lisboa: Asa, 1977.*

_____. *Os Poemas em Faltas. Lisboa: Asa, 1980.*

_____. (Org.) *Edna Lalla Daura. Antologia dos Poetas Contemporâneos da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Asa, 1985.*

_____. *As Margens. Lisboa: Asa, 1988.*

_____. *Poesia Total. Lisboa: Asa, 1986.*

_____. *O Corpo O Casa O Livro. São Paulo: Itinerários, 2000.*

II. BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR:

ALMEIDA, L. Um momento de poesia do nada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 2000, MAN, p. 22.

HARRIS BAPTISTA, A. *Leoni de Leoni*. Lisboa, n. 24, p. 19, 1980, p. 19.

HASTOS, R. Promissões sem voz. *Revista de Letras* (Lisboa), n. 10, p. 72, 1974.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA DO AUTOR:

HELDER, H. *Apresentação do Rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.

_____. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

_____. *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.

_____. (Org.) *Edoi Lelia Doura*: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. *As Magias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

_____. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. *O Corpo O Luxo A Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

II. BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR:

ALMINO, J. Uma meticulosa geometria do nada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 2000. Mais!, p. 22.

BARROS BAPTISTA, A. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 24, p. 19, 2000.

BASTOS, B. Photmaton sem voz. *Jornal de Letras* (Lisboa), n. 10, p.22, 1994.



BELO, R. Poesia e arte poética em Herberto Helder. In: _____. *Obra Poética*. v.3. Lisboa: Presença, 1984.

CABRAL, A. Harpa, harpa de ervas. *Letras & Letras* (Lisboa), n. 51, p.9, 1991.

DAL FARRA, M.L. Para o leitor ler de/vagar Herberto Helder. *Revista de Letras da Universidade Federal de Paraná*. n.24, n.2, 1975, p. 219-27.

_____. Herberto Helder: a *ars poética* do assassino assimétrico. *Ver. Estudos Portugueses e Africanos (UNICAMP)*, Campinas, n.1, 1983, p.79-94.

_____. Herberto Helder, *A cabeça entre as mãos*. *Leia Livros (Brasiliense)* São Paulo, v. 66, 1984, p.17.

_____. *A alquimia da linguagem. Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

DA SILVA, R. Manuel Hermínio Monteiro: o testemunho do editor. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 10, p.18, 1994.

DÉCIO, J. Introdução ao estudo da Poesia de Herberto Helder. *Rev. Alfa Marília*, n. 17, 1971, 37-47.

_____. Para um estudo do processo criador na poesia de Herberto Helder. *Rev. Língua e Literatura da Universidade de São Paulo*, n. 3. 1977, p.127-34.

EIRAS, P. Dum certo câmbio poético. *Jornal de Letras* (Lisboa), v. 6, p.21, 2001.

FRIAS MARTINS, M. *Herberto Helder, um silêncio de bronze*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.



GUIMARÃES, F. O ouro dentro do ouro. *Jornal de Letras*, Lisboa, v. 10, p.19-21, 1994.

GUIMARÃES, F.M.M. Herberto Helder ou o fogo dentro do fogo. *Letras & Letras*, Lisboa, n. 51, p 10, 1991.

MALÍCIA, M. Herberto Helder, poeta maldito? *Letras & Letras*, Lisboa, n. 51, p. 8, 1991.

MATOS, J. Comunicação Acadêmica de Herberto Helder. *Letras & Letras*, Lisboa, n. 51, p. 11, 1991.

MIRANDA, A. A. Herberto Helder: Panoramix entre os romanos. *Letras & Letras*, Lisboa, n. 51, p. 13-15, 1991.

NUNES, M.L. A face oculta do poeta. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 10, p.15-16, 1994.

PRADO COELHO, E. Velocidade e efeitos especiais. *Jornal de Letras* Lisboa, n. 10, p. 40-41, 1994.

RAMOS ROSA, Herberto Helder e a subversão das categorias do real. In: _____. *A Parede Azul: estudos sobre poesia e artes plásticas*. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. A. Herberto Helder, poeta do mundo. *Jornal de Letras* (Lisboa), n. 10, p. 25, 1994.

RODRIGUES LOPES, S. O idioma demoníaco. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 10, p.14, 1994.



III. BIBLIOGRAFIA GERAL:

- AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.
- ALONSO, D. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1961.
- AUBERT, H. *Mitología*. Buenos Aires: Lerú, 1961.
- ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BATAILLE, G. *L'Erotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- _____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BECKETT, S. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paumare, 1979.

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

BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emece, 1974.

_____. *Siete Noches*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1980.

BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes, 1969.

BRIK, O. "Ritmo e sintaxe". In: *Teoria da Literatura*. Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

BUCI-GLUCKSMANN, C. *La folie du voir*. Paris: Galilée, 1986.

BUSQUETS, L. "Borges y el barroco". In: *Cuadernos Hispanoamericanos--Homenaje a Jorge Luis Borges*. n. 505/507. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.

CABRERA, F. J. *Severo Sarduy e o Devir barroco*. 253 f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, 2005.

CAILLOIS, R. et al. *Los sueños y las sociedades humanas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *A máquina do mundo repensada*. Cotia: Ateliê Deitorial, 2000.

CASTILIONI, A. *Encantamiento y magia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.



CHIAMPI, I. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *O Realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CIORAN E.M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. São Paulo: Rocco, 2001.

_____. *Breviário de Decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CORTÁZAR, J. *La vuelta al mundo en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1969.

_____. *Valise de Cronópios*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

CRUZ, G. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

CURTIUS, E.R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.

_____. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993.

ECO, U. *As Formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIADE, M. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé, 1952.



- _____. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1974.
- _____. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1974.
- _____. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. 3 v. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1978.
- ESPINOSA, B. *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- FANTONI, B. *Magia y parapsicología*. Buenos Aires: Troquel, 1974.
- FELDMAN, S.; MAHIEU, A.; ALSINA THEVENET, H. *Violencia y erotismo: constantes en el cine de todas las épocas*. Buenos Aires: Editorial Cuarto Mundo, 1974.
- FELDMAN, S. *La realización cinematográfica*. Barcelona: Gedisa, 1979.
- FERNÁNDEZ, M. *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: CEAL, 1966.
- FERRARI, O. *Diálogos*. Barcelona: Seix-Barral, 1992.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- FONTANIER, P. *lès figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- FRIEDRICH, H. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades 1978.
- FRYE, N. *Anatomia de Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GIRONDO, O. *Poesía Completa*. Buenos Aires: Losada, 1986.

GOMES, M. dos P. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: Educ, 1993.

GÓNGORA, L. *Antología Poética*. Buenos Aires, Losada, 1979.

_____. *Poemas*. São Paulo: Art Editora, 1988.

GRACIÁN, B. *Agudeza y arte del ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.

_____. *El Criticón*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

GUIMARÃES, F. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.

GUIMARÃES ROSA, J. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

HACKING, I. *Por que a linguagem interessa à filosofia?* São Paulo: Editora UNESP, 1999.

HATHERLY, A. *O espaço crítico: do Simbolismo às Vanguardas*. Lisboa: Caminho, 1979.

_____. *A Experiência do Prodígio*. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

_____. *A Casa das Musas*. Lisboa: Estampa, 1995.



HEIDEGGER, M. *Os Pensadores: Heidegger*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HOCKE, G. *Maneirismo, o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOUAISS, A., VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Paris, Gallimard, 1977.

JIMÉNEZ J. R. *Antología poética*. Buenos Aires: Losada, 1958.

LACAN, J. *O Seminário. Livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LAUTRÉAMONT. *Los cantos de Maldoror y otros textos*. Barcelona: Barral, 1970.

LÁZARO CARRETER, F. *Estilo Barroco y Personalidad Creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1984.

LEZAMA LIMA, J. *Tratados en la Habana*. Buenos Aires: de la Flor, 1969.

_____. *Poesia completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1970.

_____. *Paradiso*. México: Archivos, 1988.

_____. *La Expresión Americana*. México DF: Fondo de Cultura, 1993.

_____. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

LOPES, E. *A Metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

MALLARMÉ, S. *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1945.



MARINHO, M.F. *Poesia portuguesa nos meados do século XX*. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. A importância da feminilidade em *Amor em visita* de Herberto Helder. In:

_____. *A poesia portuguesa nos meados do século xx*. Lisboa: Caminho, 1989.

MATOS, G. *Escritos*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MEDINA, C. Herberto Helder. In: *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

MELO E CASTRO, E. M. *O próprio poético*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. *O Fim Visual do Século XX e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Vôos da Fênix Crítica*. Lisboa: Cosmos, 1998.

MICHAUX, H. *Au pays de la Magie*. Paris: Gallimard, 1941.

_____. *Passages*. Paris: Gallimard, 1950.

_____. *Paix dans le brisements*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *Un barbaro en Ásia*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

MORÃO, P. Nome do mundo, diadema. In: _____. *Viagens na terra das palavras*. Lisboa: Cosmos, 1983.

NIETZSCHE, F. *Así hablaba Zaratustra y otros escritos*. Buenos Aires: Siglo XX, 1979.

NUNES, B. *Passagem para o poético: Filosofia e Poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

OROZCO DÍAZ, E. *Góngora*. Barcelona: Labor, 1953.

ORTEGA, A. *La mística y los místicos: del amor que excede todo conocimiento*. Buenos Aires: Hypatia, 1979.

PAZ, O. La Metáfora. In: *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Moritz, 1969. P. 9-24.

_____. El Surrealismo. In: *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 136-151.

_____. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Convergências*. Ensaios sobre Arte e Literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEREIRA, E. *Portugal: poetas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

PERLONGHER, N. (Org.). *Caribe Transplatino*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PESSANHA, J. A. et al. *Mitologia*. 3 v. São Paulo: Abril Editora, 1973.



_____. *Dicionário de Mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PESSIS-PASTERNAK, G. *Do Caos à Inteligência Artificial: quando os cientistas se interrogam*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

PLATÓN. *Diálogos*. México: Porrúa, 1979.

POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROUST, M. *Du cote du chez Swann*. Paris: Gallimard, 1954.

QUEVEDO, F. *Los sueños*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1956.

_____. *Antología poética*. Barcelona: Edicomunicación, 1994.

QUINTILIANO. *Instituições Oratórias*. São Paulo: Cultura, 1944.

REISZ, K. *Técnicas del montaje*. Madrid: Taurus, 1985.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1989.

SÁBATO, E. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1945.

SACKS, S. (org.) *Da Metáfora*. São Paulo: Educ, 1992.

SAER, J.J. *Ninguém nada nunca*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SARDUY, S. *Obra Completa*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.



SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHIOLEM, G. *A Mística judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SENA, J. *Poesia do século XX*. Coimbra: fora do Texto, 1994.

SUZUKI, D. , FROMM, E. *Budismo y Psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura, 1986.

TINDALL, W.Y. *A Reader's Guide to Finnegans Wake*. London: Thames & Hudson, 1969.

TODOROV, T. et alii. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.

TORRE, G. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1974.

TOYNBEE, A. J. *Estudio de la Historia*. Barcelona: Planeta, 1985.

VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WELLEK, R., WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Sintra: Europa-América, s.d.

WHITMAN, W. *Hojas de Hierba*: Edición bilingüe. Tradução: Leandro Wolfson. Buenos Aires: Fausto, 1976.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1968.

_____. *Os Pensadores: Wittgenstein*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.



ZAJDSZNAJDER, L. *Travessia do Pós-Moderno nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.



