



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

DJANINE ALEONORA BELÉM GOMES

“BRILHANDO, AUTOR, / COMO SE ELE MESMO FOSSE O POEMA”
O IMAGINÁRIO DO CORPO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER

Salvador

2019

DJANINE ALEONORA BELÉM GOMES

**“BRILHANDO, AUTOR, / COMO SE ELE MESMO FOSSE O POEMA”
O IMAGINÁRIO DO CORPO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas

Salvador

2019

DJANINE ALEONORA BELÉM GOMES

**“BRILHANDO, AUTOR, / COMO SE ELE MESMO FOSSE O POEMA”
O IMAGINÁRIO DO CORPO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 27 de março de 2019.

Sandro Santos Ornellas – Orientador _____

Doutor em Teorias e Crítica da Cultura e da Literatura pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Antonia Torreão Herrera _____

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Adriano Eysen Rego _____

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas
Universidade do Estado da Bahia

Os que semeiam em lágrimas segarão com alegria. Aquele que leva a preciosa semente, andando e chorando, voltará sem dúvida com alegria, trazendo consigo os seus feixes. (Salmos 126. *As Sagradas Escrituras*)

É esta fulguração da vida na literatura, este revérbero, que faz mesmo da vida cada vez mais literatura, cada vez mais literatura, é isto que vitaliza simultaneamente a literatura e a vida, o que faz que a vida não possa passar sem literatura para ser mais vida, e tudo então é literatura, e o resto é silêncio, antiliteratura, antivida. (*Memória de Alegria*. Judith Grossmann)

AGRADECIMENTOS

Ao grupo de estudo *Memórias da poesia, imagens da cultura*, coordenado pelo professor Dr. Sandro Ornellas, no Instituto de Letras da UFBA, pelo incentivo à pesquisa e por reforçar minha ligação com a literatura. Foi, portanto, como participante voluntária e aspirante à pesquisadora de poesia, que nos foram apresentados os poetas do modernismo brasileiro e português, além de um maior contato simultâneo nos campos da teoria e crítica literárias. Agradeço em especial ao Prof. Dr. Sandro Ornellas, pela maneira acolhedora como me recebeu no grupo de pesquisa. A sua orientação foi fundamental para que esta Dissertação se alicerçasse teoricamente.

Aos colegas do grupo de pesquisa, pela generosidade de ouvir e partilhar as experiências.

Aos professores da caminhada literária, fontes de inspiração e aprendizado.

Agradeço a minha querida mãe, o amor incondicional.

A Herberto Helder, pela abnegação e dedicação de toda uma vida para fundar um poema.

Muito obrigada!

RESUMO

Esta dissertação dedica-se ao estudo d' *O Imaginário do corpo na poética de Herberto Helder*, a partir da leitura dos poemas do seu livro *Ou o Poema Contínuo* (2006), considerando as categorias de análise: a linguagem; o corpo; o erotismo. Uma vez que sua linguagem poética visa fundar um mundo utópico, ao invés de executar a mediação do real, acreditamos, desta maneira, que Herberto Helder aponta possíveis reflexões sobre algumas transformações estéticas e culturais que marcam a contemporaneidade. Ao analisar a subjetividade dos poemas, observa-se que autor e obra entram em processo de resistência, assumindo uma postura crítica da poética moderna. Tais observações estão alicerçadas nos conceitos de *Ilegibilidade*, *Obscuridade* e *Resistência*, propostos nos estudos críticos de Dal Farra (1986), Guedes (1979) e Bosi (1977), respectivamente. Além disso, observa-se a culminância dessa linguagem em um corpo erótico, tal como Georges Bataille analisa (1980). Assim, a poética herbertiana assina uma performance estética entre palavra e corpo em estado de desconstrução e construção contínuo, uma espécie de metamorfose erótica em permanente estado de continuidade com o corpo poético.

Palavras-chave: Teoria Literária. Processo de subjetivação. Crítica Literária. Poesia. Herberto Helder.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to the study of the Imaginary of the body in the poetry of Herberto Helder, from the reading of the poems of the book *Or the Continuous Poem* (2006), of the said Madeiran author, considering the categories of analysis: language; the body; or eroticism. Since its poetic language aims at founding a utopian world, instead of performing the mediation of the real, we believe, in this way, that Herberto Helder points out possible reflections on some aesthetic and cultural transformations that mark contemporaneity. It is sought to analyze the work of the poet through this thread, taking as an example the procedure performed by Erich Auerbach (1950). When analyzing the subjectivity of the poems, it is observed that author and work enter into a process of resistance, assuming a critical posture of modern poetry. These observations are based on the concepts of illegibility, obscurity and resistance, proposed in the critical studies of Dal Farra (1986), Guedes (1979) and Bosi (1977), respectively. Moreover, the culmination of this language is observed in an erotic body, as Georges Bataille analyzes (1980). Thus, Herbertian poetics signs an aesthetic performance between word and body in a state of deconstruction and continuous construction, a kind of erotic metamorphosis in a permanent state of continuity with the poetic body.

Keywords: Literary theory. Process of subjectivation. Literary criticism. Poetry. Herberto Helder.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 08 |
| 2 | “CONSTRUÍMOS UM LUGAR DE SILÊNCIO. DE PAIXÃO”: A CRISE DE REPRESENTAÇÃO | 13 |
| 2.1 | “O POEMA FAZ-SE CONTRA A CARNE E O TEMPO”: A LINGUAGEM DO POEMA | 23 |
| 2.2 | “AS CRIANÇAS ENLOUQUECEM EM COISAS DE POESIA”: VISÃO ONÍRICA | 28 |
| 2.3 | “O CANTO É O MEU CORPO PURIFICADO”: A VOZ DISSONANTE | 31 |
| 3 | “MEU DEUS FAZ COM QUE EU SEJA SEMPRE UM POETA OSCURO”: A PERFORMANCE DA RESISTÊNCIA | 38 |
| 3.1 | “A POESIA É FEITA CONTRA TODOS”: O CORPO SELVAGEM | 44 |
| 3.2 | “UMA VIDA INTEIRA PARA FUNDAR UM POEMA”: A PALAVRA CEGA | 49 |
| 3.3 | “A CABEÇA DEGOLADA POR UM ESPLENDOR OBSESSIVO”: A LUTA DO CORPO | 54 |
| 3.4 | “PARA O LEITOR LER DE/VAGAR”: O POETA E A RECEPÇÃO CRÍTICA | 64 |
| 4 | AMOR, SAGRADO E CORPO EM HERBERTO HELDER: A METAMORFOSE DO CORPO ERÓTICO | 68 |
| 4.1 | “POR ISSO É QUE ESTAMOS MORRENDO NA BOCA UM DO OUTRO”: DO DESEJO | 70 |
| 4.2 | “A MENSTRUÇÃO QUANDO NA CIDADE PASSAVA”: SACRIFÍCIO | 84 |
| 4.3 | “O POETA DÁ À PATA COMO OS OUTROS ANIMAIS”: HIBRIDISMO | 94 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 104 |
| | REFERÊNCIAS | 106 |

1 INTRODUÇÃO

A linguagem poética de Herberto Helder manifesta um movimento deslizante entre a “forma informe” e o poder da analogia, que corresponde de certo modo ao pensamento simbólico surrealista, sem deixar de vislumbrar o corpo como categoria artística de recriação. Retomando os princípios das estéticas moderna, sua arte poética situa o poema em uma trama viva, onde o sujeito lírico se reconhece num processo de continuidade, do nascer, morrer e renascer, sendo que a linguagem atravessa o círculo da existência entre poema e homem. E se colocado no mundo pela linguagem da arte, passa agora a criar possibilidades de realidade como um corpo que luta para viver. A potência criativa desse corpo agencia micro poderes que se apropriam cada vez mais da estética de uma linguagem peculiar que comporta esse ser no mundo. É então esse corpo artístico que lhe proporciona prazer estético, por saber que não é a realidade, daí a importância dada ao imaginário como espaço de criação de imagens que fogem ao real.

Nesse espaço de experimentação da obra *Ou o poema Contínuo*, problematiza-se a crise de representação da linguagem do poema diante de um mundo que não lhe serve de abrigo a não ser reinventado por meio de um imaginário onde a arte de criar é tão enigmática quanto a origem do universo. Nessa teia, o corpo poético funciona como agenciador da figura autoral, co-extensão do homem, com o mundo que vai se diluindo pela metamorfose poética até transformar-se performaticamente em poema, o que representa uma luta orgânica, material, concreta e em construção capaz de dar ao poema um corpo de signos e símbolos esculpidos. Essa reinvenção da linguagem pode-se ver refletida nos aspectos da performance do corpo, que unidas numa lógica subjetiva e inovadora, constitui-se não apenas o corpo do poema, mas um corpo, como o verbo que se faz carne na diluição da imagem e semelhança de seu autor pela metamorfose erótica das suas imagens.

Essa arte poética transita num tempo em que o destaque à figura do poeta se tornou opaca, por isso um dos projetos do madeirense, Herberto Helder, é restaurar essa identidade na poesia por meio de atitude *gauche* de não aceitar esse mundo. Seu sacerdócio é a recriação da própria existência, ou melhor, das utopias compiladas, sobretudo por sua obra estar situada numa era pós Salazar. Dando assim uma “forma” para essas utopias compiladas, o escritor revigora a vontade de descolar a linguagem literária do uso fascista cotidiano e faz brotar um corpo erotizado, que ganhará vida subjetiva a cada interpretação de seus leitores. Com isso, cada poema se torna morador de um poema-livro, de modo que a essência de seu autor será o sopro de vida de cada um deles, que unidos numa lógica subjetiva, comporá uma unidade

mística dada ao mistério das coisas ocultas de como esse corpo é feito. Pode-se, a partir daí, formular a hipótese de que o corpo é a própria linguagem poética na obra *Ou o poema contínuo*, de Herberto Helder, é especificamente uma metamorfose erótica, no sentido de que é de certa forma modelável pelo exercício poético e pelo treino dentro da perspectiva de tomar a linguagem como um corpo vivo.

Esse pensamento complexo herbertiano é uma experiência, um modo próprio de viver a arte dentro da linha de continuidade de seus poemas, investigando o próprio sentido de ser como poema. Considerando o trabalho de subversão e recriação da linguagem poética, tanto no sentido de linha de continuidade entre os vários poemas, como no sentido de fragmentação do sujeito, como está implícito em Herberto Helder, buscamos, ao longo deste estudo investigar: de que maneira o corpo funciona como agenciador na poética de Herberto Helder ao cruzar o campo da poética ao imaginário do corpo?

A proposta de estudar o *Imaginário do corpo na poética de Herberto Helder* nasce da vontade de refletir sobre a linguagem enquanto instrumento de transgressão e como transgressão do corpo próprio. Isso porque, na poética de Helder, constitui-se um desafio para o corpo, que é a tarefa de depuração e desintegração dos códigos consagrados pela cultura, através da linguagem verbal e corporal. Nesse procedimento artístico da poesia herbertiana, a estética se encontra privilegiada, mostrando-se, assim, como uma forma modelável.

Antes de tudo, é necessário dizer o que se está chamando de *imaginário do corpo* e como se deu a escolha desses termos para compor o título desta dissertação. Em primeira instância, a investigação parte das questões sobre o corpo e a linguagem e utiliza como ponto de partida para articular, na poética herbertiana, o corpo em sua relação de sentido com o mundo os estudos de Christiane Greiner (2005), pois, autora faz uma abordagem filosófica fundamental para os estudos sobre o corpo; assim como Eliane Robert Moraes (2002). Tais obras permitiram verificar como sua poética ocorre de forma indissociável do imaginário, como os poemas reveem a supremacia dos signos herdados da experiência modernista do surrealismo através da atmosfera fantástica de muitos dos seus poemas. Assim, o imaginário é o vocábulo fundamental, que corresponde à imaginação, como sua função e produto. Composto de imagens mentais, ele é definido a partir de muitas óticas diferentes, até conflitantes. Alguns, como Bachelard (1998), consideram que, graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. Ela é no psiquismo humano a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade.

Assim, o desafio herbertiano expande-se em “uma espécie de cinema de palavras”, que a imagem comporia. A imagem torna-se então pensamento poético, desenho decorrente do imaginário, associada à indiscernibilidade entre o real e o irreal. Desse modo, a ultrapassagem do imaginário se daria em direção a um tempo de pura utopia. A essa maneira, o imaginário seria o extravio ao código legível a configuração do que está prestes a ser, mas não é. O imaginário poético herbertiano anuncia o devir.

Ao mesmo tempo, o termo “corpo” conquista a atenção e o lugar de destaque por vários motivos. O corpo herbertiano mostra-se fechado e ao mesmo tempo suscetível à transformação de uma intensa atividade poética praticada pelo exercício do treino e da escrita. Assim, a morfologia e fisiologia do corpo poético herbertiano agigantou-se num experimentalismo para o suprarreal, acompanhado de erotismo.

Para refletir sobre todas essas questões, instituiu-se como corpus de análise o livro *Ou o poema contínuo* (2006), que tem desafiado boa parte da crítica, com seu estilo e linguagem arrebatadora e seu apelo voluntariamente marginal. Quanto à abordagem teórica, convém expor que se fundamentaram as análises em estudos de literatura, cultura, semântica, estilística, entre outros; Afinal, tratar da linguagem da poesia e de uma poética que se faz corpo, requer necessariamente sensibilidade para reconhecer a contribuição dos diversos campos de conhecimento.

A exemplo disso, dialoga-se com o campo da análise literária, representada por Alfredo Bosi (1977) em *O ser e o tempo da poesia*, por Hugo Friedrich (1978) em *Estrutura da Lírica moderna*, por Otávio Paz (1982) em *O arco e a lira* e Michael Hamburger (2007) com *A verdade da poesia*. Além disso, considerando que a poesia de Herberto Helder, na literatura portuguesa atual, manifesta por parte da crítica literária certa inquietude, provocada especialmente pela marca de obscuridade presente em sua linguagem poética, retomamos os estudos de Maria Estela Guedes (1979), que o define como o poeta obscuro em seu importante livro: *Herberto Helder: Poeta Obscuro*, de Rosa Maria Martelo (2007), no seu Artigo “Assassinato e assinatura”, que observa que nada garante que a poética herbertiana aceite a possibilidade de se definir o que seja, em termos essencialistas, uma linguagem poética ou a linguagem da poesia. Ademais, cabe mencionar também os estudos de Maria Lúcia Dal Farra (1985) em *A alquimia da linguagem*, que reforça o hermetismo do referido autor e o modo como a palavra alcança, pela alquimia do verbo, a ilegibilidade.

A contribuição dessas leituras trouxe de importante para este estudo a possibilidade de se refletir com mais clareza esse enigma poético herbertiano tentando subtrair dessas análises algumas imagens poéticas que ainda não tinham sido exploradas. Vale ressaltar ainda que o

fazer poético de Herberto Helder ganha importância especial nesta dissertação por tentar cruzar o campo da poética e do imaginário do corpo a possíveis reflexões sobre algumas transformações estéticas e culturais que marcam nossa contemporaneidade.

Sendo assim, esta dissertação é dividida em três capítulos com diferentes enfoques sobre um núcleo temático específico, a ponto de cada um deles poder ser lido separadamente, embora todos se unam pelo mesmo fio condutor: a concepção e uso da linguagem que Herberto Helder adota e a maneira como essa linguagem articula o imaginário do corpo presente nessa poética. Para tanto, a organização do texto baseou-se em três termos extraídos da sua poética, e que funcionam como vias de leitura crítica sobre o corpo: linguagem, resistência e transgressão. Representam vetores de abordagem, tornam-se operadores de leitura e implicam as linhas de reflexão teórica e crítica na maneira de formatar as ideias entre os capítulos.

A princípio, o tema da linguagem, que compõe o primeiro capítulo, foi previsto como núcleo de abertura da reflexão de todo o estudo, com o enfoque para a crise de representação. Nesse capítulo, em conformidade ainda com a estética surrealista, enfatiza-se “a forma informe”, isto é, a destruição das formas sólidas. Especula-se, então, que Herberto Helder tenta restituir ao mundo sagrado o que o uso servil degradou e tornou profano, segundo o pensamento de Georges Bataille. Isso se dá a partir do modo como o poeta trabalha o uso da metáfora. O tema da linguagem convidou a pensar mais dois outros termos: a metáfora e a analogia. Eles funcionam como veia de acesso que irriga os excessos da imaginação das imagens poéticas, obedecendo apenas a uma lei – a da metamorfose. O que torna a linguagem poética herbertiana fortemente hermética.

O segundo desafio revela-se no segundo capítulo, em que se lê a capa da edição brasileira do livro *Ou o poema contínuo*. A partir dessa leitura, pode-se subtrair para o desenvolvimento deste capítulo a hipótese de que a imagem da obscuridade, realçada pela recepção crítica, é uma marca da identidade autoral de Herberto Helder e constitui sua assinatura como escritor, inscrevendo seu nome de autor no campo literário. É ainda nesta seção que se reflete sobre as avaliações das duas importantes leitoras de Herberto Helder: Maria Lúcia Dal Farra (1986)¹ e Maria Estela Guedes (1979, 2010). Tais leituras ensejaram também pensar mais um outro termo associado ao tecido da obscuridade, o aspecto biográfico. Acrescentamos-lhe a este a problemática de uma obscuridade relacionada ao seu papel na reconfiguração imaginária de poeta diante do seu tempo e seu modo de estar na

¹ Data de publicação como livro, mas apresentado como tese de doutorado em 1979.

cultura. Dessa forma, Herberto Helder coloca outra maneira de pensar na contemporaneidade o lugar do poeta.

No terceiro capítulo, perseguiu-se o tecido imagético da poética herbertiana, para rastrear as relações entre amor, sagrado e corpo. Vale ressaltar que este capítulo ganhou fôlego nos meados do mês de setembro de 2013, quando atuei no Tirocínio Docente da disciplina optativa LETC49: “Poesia portuguesa e cultura”, exercendo um terço da carga horária da mesma com o acompanhamento do orientador e professor da disciplina, Sandro Ornellas. Em reunião, o professor me propôs a escolha de algumas temáticas para que eu trabalhasse a poética herbertiana. Entre elas, estava o título dessa seção, que me serve agora também como uma homenagem, já que neste curso sobre poesia portuguesa o meu objetivo foi apresentar o tema que comporia mais tarde o *corpus* da dissertação de Mestrado.

O tema do erotismo acompanha a vertente do amor que, na poética herbertiana, está associado ao imaginário. Ou seja, para Herberto Helder, “a musa cega”, a imagem mais poética da “palavra sagrada”, é a que está na origem da obsessão do poeta, e a ele cabe a tarefa de tocá-la, quando se apresenta na forma de musa, como mulher ou como linguagem. O amor à palavra é a razão pela qual essa poética está sempre em movimento, em transformação, pura metamorfose da linguagem com o corpo poético. Dessa maneira, a linguagem e o corpo se comportam de forma uníssona, para a elaboração estética de um corpo erótico dado na impossibilidade de uma forma acabada, por se tratar de um organismo vivo e potente que compõe o imaginário em êxtase.

O êxtase no amor ao corpo da linguagem do poema assemelha-se a um canal aberto feito de gestos viris, violentos e intercambiáveis, que transgridem o sentido da linguagem, tornando-se tudo gesto, movimento, vibração de um corpo em convulsão erótica, condicionado à temperatura do fogo. Além disso, Herberto Helder tende assim a valorizar a zoologia, processo híbrido pelo qual o corpo estará em estado constante de metamorfose, dado pelo excesso erótico. Sendo assim, as imagens poéticas permanecem obscuras pela indagação de seus próprios limites com o corpo, de onde nasce a poética impossível de Herberto Helder, e essas imagens são o cerne desse capítulo.

2 “CONSTRUÍMOS UM LUGAR DE SILÊNCIO. DE PAIXÃO”: A CRISE DE REPRESENTAÇÃO

Figura 1 – Quadro *A traição das imagens* [1929]



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/>

Início estas reflexões apostando que a crise da representação literária, assim como a livre possibilidade de se reproduzir imagens que ultrapassem os limites do real, como o quadro de René Magritte (Figura 1), que dispensa “simultaneamente a semelhança e o funcionamento representativo” (FOUCAULT, 2006, p.56), estabelecem com a poética herbertiana uma íntima relação. Tal aposta apoia-se na memória da poética modernista, trajetória histórica que constitui a espinha dorsal da poética herbertiana, voltada para os interesses da própria linguagem. E isso equivale a dizer que o ato mimético no contexto estudado parece se despojar de qualquer representação do real, de modo a questionar o que para Platão seria uma mera representação do mundo das aparências e das ideias.

Inspirada na obra de Martelo (2010), pode-se dizer que na passagem do século XIX para o século XX, a poesia consolidou nomes e assinaturas literárias. Uma intensa mudança houve no regime estético, o que despertou, no corpo da poesia, imagens contrastantes, que revelam o universo mais plural, ousado e subversivo da poética modernista, como pode ser visto, por exemplo, na poesia de Baudelaire. Nesse momento da literatura, a linguagem passa a servir como instrumento de manipulação, capaz de destruir ou inaugurar formas de representação da realidade. Assim, a imitação seria a estratégia de se apoiar no real para criar o novo e o original. É essa nova noção de *mimesis*, que, com base no pensamento de Aristóteles (1990), possibilitou uma valorização da arte.

É então a partir desse momento que ocorre uma quebra da representação homogênea, como lemos em Auerbach (1950, p.289):

Assim como é paradigmático quanto a toda uma época, assim também (*Les fleurs du mal*) deu a esta época um novo estilo poético: uma mistura do baixo e desprezível com o sublime, uma exploração do horror realista em favor do simbólico, em uma medida ainda inexistente na poesia lírica ou que seria apenas imaginável.

Essa proposital conduta, justificada na poesia, vê na imaginação o milagre, o enigma mágico, onde o signo linguístico apresenta-se fraturado e não mais representa o real. Volta-se, com isso, mimeticamente para si próprio, num jogo com a própria linguagem, causando estranhamento no leitor, conforme argumenta Friedrich (1978, p.17):

A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções - repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar, é a última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à linguagem.

É pela arte que a crise da representação vai construir suas linhas de fuga na poética herbertiana. Aqui, o traço subjetivo capacita-nos a ver que o tempo passa, sem conseguir recompor a realidade que se dissolve ao seu redor, reconhecendo na palavra a incapacidade mimética, a impossibilidade de representação, por isso caberia à arte esse papel, segundo o pensamento de Eric Auerbach (1950). Com uma proposta dissonante e traços de anormalidade – usando termos de Hugo Friedrich – a lírica moderna “fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de produtividade surpreendente” (FRIEDRICH, 1978, p.52).

Friedrich, ao falar da produtividade criativa, que usa da obscuridade ressaltada pela tradição hermética, aponta para a inexistência de um tempo e uma experiência anterior à linguagem, libertando texto e leitor da presença do real pela valorização da metáfora que embaralha os sentidos e a concretude da comunicação corriqueira. Trata-se, portanto, de uma estética moderna, estabelecida entre os finais do século XIX e início do século XX. As suas imagens cegam o leitor e ao mesmo tempo encaminham-no para um lugar de silêncio. Assim, o poema acaba modificando a ordem do real, por criar uma terceira margem, outro lugar da linguagem.

Essa junção de incompreensão e fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude dos sentidos que à serenidade. E essa “tensão dissonante”, tal como se está afirmando, “[...] é um objeto das artes modernas em geral”

(FRIEDRICH, 1978, p.15). E o fato curioso é que Herberto Helder reflete, em última instância, sobre a história da poesia moderna e traz, na cena literária contemporânea, a memória de um fazer poético ao modo da “lírica moderna”, tendo por base o princípio de associações de ideias como de ruptura e transgressão de uma arte poética puramente estética.

As impressões surrealistas evidenciam na sua poética o experimentalismo, a arbitrariedade do signo linguístico posta num jogo de metamorfoses. Rosa Maria Martelo (2010) enfatiza no seu ensaio “Assassinato e assinatura” que a poética herbertiana não se estrutura por um estilo. A autora exemplifica sua tese ao falar de uma aproximação e de um afastamento do que poderiam ser uma lembrança da poesia de Mallarmé. Ambos, Mallarmé e Helder, fundamentam-se na inquietude da linguagem poética. Todavia, a poética herbertiana, segundo a leitura de Martelo (2010, p.101): “está cheia de imagens ígneas, auráticas, de brilhos, resplendores, dir-se-ia que caminha pelo excesso, para o fogo para uma intensidade absoluta”. A autora ainda observa que “o criador herbertiano obedece a uma “gramática profunda” (MARTELO, 2010, p.94).

Segundo o estudo crítico da referida autora, na linguagem do poeta madeirense “o acerto da língua pela poesia é garantido por um ritmo acima de tudo corporal, sem obrigatoriedades de sujeição a modelos de versos ou a outras estruturas pré-estabelecidas” (MARTELO, 2010, p.94)². Nessas metamorfoses, a designação de uma realidade anterior à linguagem está posta em questão pela indagação dos próprios limites das imagens da poética herbertiana. Desse modo, abrem-se novos espaços no pensamento para o surgimento de formas desconhecidas, o que amplia ainda mais as suas fronteiras, no jogo ilimitado das analogias. O resultado dessas impressões artísticas do século XIX (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud) faz com que o leitor apreenda essa poética como uma arquitetura, uma construção bem engendrada com as artes modernas.

Cartografando um pouco mais a arte herbertiana, cabe apontar sua proximidade com os conceitos de “despersonalização” e “abstração criadora”, tal como os compreende Hugo Friedrich no seu livro *Estrutura da lírica moderna*. Herberto Helder retoma esses conceitos, que se apresentam na memória da própria poesia contemporânea, e os atravessa por novos influxos na sua poética, originando o que podemos chamar de analogia universal. “O poeta vai se assemelhar à “criança” e ao “louco”” (Guedes, 1979, p. 21), originando poemas obscuros, herméticos e de significação aberta:

² No terceiro capítulo debruçamos-nos sobre esse tema, abordando a construção e desconstrução de metáforas que se articulam de forma híbrida, a partir de uma escrita automática.

São claras as crianças como candeias sem vento,
 Seu coração quebra o mundo cegamente.
 E eu fico a surpreendê-las, embebido no seu poema,
 Pelo terror dos dias, quando
 Em sua alma os parques são maiores e as águas turvas param
 Junto à eternidade.
 As crianças criam. São esses os espaços
 Onde nascem as árvores. (HELDER, 2006, p.67).

A respeito de um outro poema de Herberto Helder, Guedes (1979) lança luz sobre a analogia entre a criança e o poeta, defendendo uma intensa sintonia com a sensibilidade proposta pelos ideais surrealistas, na qual se reflete um universo sem sentido, correspondências entre o humano e o inumano e os limites dessas fronteiras que ganham formas obscuras, e assim fraturam as fronteiras da realidade, explorando as analogias presentes na linguagem. Vejamos o trecho citado por ela:

Uma criança disse: Um anjo é uma gaivota.
 Um anjo é um homem como os outros: o que é, tem asas.
 E outras: Um anjo é um pássaro cantador.
 [...].
 E uma outra sonhou que tinha engolido o sol.
 Crianças trespassadas pela sua própria exactidão.
 [...].
 Uma criança disse: Dá-me aquele ramo de estrelas maduras
 (HELDER, 1965 apud GUEDES 1979, p.25).

A concepção de imagens surrealistas que ecoam na poética de Herberto Helder reverbera numa alucinação, progressiva tarefa de uma semiose ilimitada de que se utiliza o poeta. Na análise do poema realizada por Guedes (1979), podemos compreender alguns critérios de arbitrariedade de Herberto Helder. Neste poema, segundo a autora, “a criança interioriza o Sol, determinando o seu próprio poder iluminante porque transportadora do fogo será o anjo luciferino e, justamente por isso, o anjo expulso pela ordem social” (GUEDES, 1979, p.25), como o poeta também fora, lembrando *A República* de Platão. Na base dessas interpretações está o espírito moderno, através de formas inacabadas, justaposições inesperadas e a consciência sombria de uma crise. Ainda, segundo Guedes (1979, p.25-26): “A criança-poeta vive em isolamento por causa da sua exatidão: engolir o Sol, encarnando a maior massa de energia luminosa, corresponde a grau de saber elevado. A verdade detida pela criança será a poética, com o conhecimento das analogias” (GUEDES, 1979, p.26).

Decerto, a imagem da criança produz informações que independem de uma tese racional. Nesse ponto, o leitor é levado à mais singela simplicidade, à expressão da

simplicidade que, no mais das vezes, encontramos na poesia de Alberto Caetano, heterônimo de Fernando Pessoa: “A borboleta é apenas borboleta / E a flor é apenas flor” (PESSOA, 2005, p.16). A inocência infantil e pura da criança permeia a poesia de ambos os poetas.

É forçoso não reparar na poesia de Caetano as inúmeras palavras ou expressões que diretamente ou indiretamente remetem para o mundo da natureza, da originalidade e da essência das coisas, puro equilíbrio: o “equilíbrio primordial, tido como perdido” (MARTELO, 2010, p.14). Rosa Maria Martelo (2010), no seu livro *a Forma informe: leitura de poesia*, no texto intitulado “Poesia e des-equilíbrio”, esclarece que o poema, qualquer poema, resulta de uma tensão entre o equilíbrio e o desequilíbrio, sem que isso cause algum tipo de perda de poeticidade.

Nesses dois exemplos citados, observa-se que a criança renomeia os seres e as coisas, “sem conceitos por trás” (MARTELO, 2010, p.16). E não adianta o leitor ficar procurando sentidos, por isso a borboleta é, para Caetano, conforme o olhar de uma criança “sem intenção de pensamentos dissimulados” (CHEVALIER & CHEERBRANT, 1982, p.73). Observa-se, ainda, que a cosmogonia poética herbertiana projeta visões que levam o leitor ao desdobramento do que há de mais obscuro, interrogador, estranho, libertador na recriação entre o pensamento, o risco, o inumano, a experiência estética, a multiplicidade mágica do devir. Ainda seguindo o pensamento de Martelo (2010), ao desequilibrar esses conceitos linguísticos, a poesia com a sua modelagem particular possibilita ao leitor ver o mundo pela primeira vez.

Com isso, fica aberto o caminho em que a linguagem estabelece “o face a face da poesia e da loucura”, provocação que tem seu fundamento no capítulo de Michel Foucault, “Representar”, do livro *As palavras e as coisas*:

[...] O poeta garante a função inversa; sustenta o papel *alegórico*; sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põe-se à escuta de “outra linguagem”, aquela, sem palavras nem discursos, da semelhança. O poeta faz chegar à similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. (FOUCAULT, 2007, p.68).

Foucault (2007) nos incita a pensar com particular atenção essa poética, na tentativa de deslindar sua realidade inteiramente diferente, notando o desequilíbrio do emprego comum da palavra e, implicitamente, a imaginação criadora do poeta. A linguagem de que se serve Herberto Helder não representa, antes busca “uma forma de discurso que se desvia do seu normal e mais óbvio” (AUERBACH, 1950, p.24). O poema causa, desse modo, a estranheza.

“Choque, surpresa, inaudito são os termos usados para descrever o contexto frásico em que a palavra deverá agora aparecer” (MARTELO, 2010, p.15), o que antes Friedrich chamou de “dinamismo agressivo” (1956, p.8), e de “dissonância” (1956, p.9). Por todo esse trabalho com a palavra, a poesia de Herberto Helder regressa a um tempo primordial:

Sou buraco de água na minha boca.
E construindo falo.
Sou lírico, medonho.
Consagro-a no banho baptismal de um poema.
Inauguro.
Fora e dentro inauguro o nome de que morro
(HELDER, 2006, p.434).

A experiência estética com a palavra vai se construindo de modo selvagem com o corpo, elucidando uma intensa paixão pelo próprio ato de escrever. Desejo e lingüagem fundam-se num imaginário erótico, onde não há regras nem limites para a criação. Dessa forma, tanto no texto citado, quanto no poema seguinte a linguagem contrapõe-se às regras: “Quero um erro de gramática que refaça / na metade luminosa o poema do mundo, / e que Deus mantenha oculto na metade nocturna / o erro: / alta voltagem do ouro, / bafo no rosto” (HELDER, 2006, p.519). Segundo Foucault (2007) a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades, ou seja, nesta poética os signos são iguais: “Folha a folha como se constrói um pássaro / e entre si o ar e a árvore / se iluminam” (HELDER, 2006, p.514) A razão e a loucura nessa poética também se cruzam num sentimento de amor louco pela palavra que leva o poeta a um processo quase inexplicável de recriação e isso é notoriamente dito pelo poeta: “amo a loucura - /a cabeça gelada sobre a corrente pura do terror”. (HELDER, 2006, p.87). Eis a razão pela qual essa poética não consegue ser domesticada pela crítica, uma vez que a palavra é para o poeta mais do que palavra.

Assim, uma vasta tessitura se forma nessa poética. Ao tempo em que o modelo da obra artística se transforma, também se modifica o tipo de leitor que pretende acolhê-la. Dessa forma, alguns novos desafios são lançados ao leitor na contemporaneidade. Como levar à compreensão do leitor, artistas que não foram criados para servirem a um padrão estético, a um molde? Como expor tais produções e, mais do que isso, como conservá-las? Estamos, portanto, dentro de um imenso caos, na tentativa de compreender essa poética:

Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão
da voz
a insinuação de um gesto uma temperatura
à sua extraordinária desordem preside um pensamento

melhor diria <<um esforço>> não coordenador (de modo algum) mas de <<moldagem>> perguntavam <<estão a criar moldes?>> não senhores para isso teria de preexistir um <<modelo>> uma ideia organizada um cânone... (HELDER, 2006, p.271).

Nas palavras de Luis Costa Lima, “O poético se mostrou particularmente insubmisso ao pressuposto da modernidade. Não é por esta via que ela se liga às ideias motoras da época. Sua articulação se estabelece pela acolhida comum da historicização do tempo e não pela linearização através do progresso” (LIMA, 1980, p.105). A partir das ideias do referido autor (1980), nota-se que a poesia moderna, imbuída da rebeldia, absorvia o momento presente, mas, ao subverter a realidade nos poemas, implicava uma visão paradoxal da temporalidade em um contexto de crise entre as esferas social e individual. Sendo assim, a arte poética e o histórico se juntam na historicização das vanguardas, mas não na linearização do progresso poético sincrônico.

Tendo por base a leitura de Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (BOSI, 1977), a ideia de poesia e a sua historicidade, defendida pelo crítico, estabelece com a leitura de Friedrich (1956) uma relação complementar das transformações estéticas e culturais a partir de uma tradição da poesia moderna, pós-baudelairiana, que marca nossa contemporaneidade. Sendo assim, torna-se possível visualizar o grande movimento por que passaram as características da poesia moderna, bem como situar ideologias e configurar a sociedade, a política e movimentos culturais. Como diz Alfredo Bosi:

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o seu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança [...]. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema. (BOSI, 1997 p.13).

A historicização do tempo nas representações poética e social se compõe da experiência acumulada pela tradição: toma-se, por exemplo, o procedimento analítico de Auerbach quanto à trajetória histórica de *Mimesis*. Neste livro, o filólogo busca analisar em que obra literária a representação da realidade sócio-histórica foi reproduzida com maior fidelidade, exatamente o que Bosi propõe de forma mais subjetiva com a arte da composição poética. Seguindo esse procedimento analítico o estilo herbertiano tem uma história peculiar, um estilo individual do ato de criação, do gesto social do poeta diante de seu próprio tempo. E

o que se observa na leitura dos poemas é uma abstração da realidade uma construção simbólica e imaginária pela via do universo utópico. Segundo Rosa Maria Martelo:

Se durante a década de 60 pudemos assistir ao fortalecimento do diálogo com a tradição modernista, revisitada através de múltiplas emergências dos estilos das vanguardas e da afirmação objectual da condição discursiva do poema, hoje esse entendimento torna-se mais raro e tende a ser substituído pelo reconhecimento da fragilidade ontológica do próprio texto, que dificilmente se contrapõe à reificação e virtualização generalizadas, mais parecendo tomar consciência de que o fato de as dizer ou denunciar não chega para as evitar, ou para permitir ao poema erigir-se como realidade alternativa (MARTELO, 2010, p.12).

Tomemos como suporte interpretativo a argumentação da autora para um entendimento da concepção de mundo que a poética herbertiana usa, visando não conectá-la a elementos atemporais e históricos. Desse modo, o herdeiro do modernismo, ao fazer uso imprescindível da metáfora, articula a produção de uma memória poética com a finalidade de criar uma barreira provida de um descentramento. Com isso, busca-se colocar em julgamento, “o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *epistème*, onde os conhecimentos são encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas” (FOUCAULT, 1999, p.18).

Ainda no enalço dessa dispersão com a realidade, a história da poética herbertiana pode ser contada como a de um degredado, ou seja, um fora do lugar. Tal analogia se justifica em razão de se tratar de uma poética para o devir, que fica numa fronteira entre a modernidade e contemporaneidade, por isso a experiência estética vai se moldando em um ato performático entre a linguagem do corpo. Essa verificação está amparada nas ideias contidas no último parágrafo de *Figura*, de Auerbach (1997, p.64), cujo autor afirma: “como, a partir da base do seu desenvolvimento semântico, uma palavra pode evoluir dentro de uma situação histórica e dar nascimento a estruturas que serão efetivas durante muitos séculos”. Para tal propósito apostamos na ideia de “ilegibilidade” defendida por Farra como estratégia de sobrevivência que faz com que a palavra resista durante muitos séculos.

Para elucidar a questão da linguagem do poeta português, cabe retomar o estudo de Martelo (2009), que exemplifica sua argumentação com o conto “Teoria das cores” de Herberto Helder, do livro *Os Passos em Volta*. Nessa seleção, a autora esclarece que, embora a construção do conto seja essencialmente alegórica, o que se sobressai é a metáfora. Vejamos o texto:

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos fatos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro através do pintor (HELDER, 2005, p.21).

A metáfora será o elemento estranho na falsa construção simbólica do peixe. “O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor” (HELDER, 2005, p.21). Num ato muito particular de interpretação que só a arte consegue dar conta de representar por suas escalas metafóricas. Assim o peixe é na experiência estética do real um experimento plástico que consegue transmutar a palavra para um reino metafórico de construções informes, oníricas a experimentar na palavra o deslimite da cena metafórica, simbólica e performática. Segundo Martelo (2010), “a “insídia do real” mina o nexa estabelecido pelo pintor entre a sua obra e o mundo, impedindo a representação sob a forma de um realismo ingênuo e redutor” (MARTELO, 2010, p.14). Consideremos o famoso exemplo de Auerbach (1959, p. 30), em *Mimesis*:

A ordem é a representação da vida que surge dela própria; isto é, aquela que se forma, em cada caso, em cada personagem; aquela que é encontrável, em cada caso, na sua consciência, nos seus pensamentos e, de forma mais velada, também nas suas palavras e ações. Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto são nós mesmos.

Se Fernando Pessoa vê no jogo heteronímico uma saída para abordar a relação de suas próprias subjetividades, fraturadas em vários sujeitos com o mundo exterior, Herberto Helder está apostando algo tão ambicioso quanto Fernando Pessoa: a interpretação do mundo por metáforas que usa a palavra como matéria plástica na construção de uma linguagem de sonhos, a provocar os olhos de seus leitores. Rosa Maria Martelo analisa: “esse nexa, falso e aparente, é desmedido pela metamorfose do peixe, e o pintor é levado a encontrar a solução para este problema numa outra forma de fidelidade” (MARTELO, 2010, p.14). O falso e parente das metáforas herbetiana força a palavra (fantasia) sobreviver em um mundo tão duro.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (HELDER, 2005, p. 21).

Herberto Helder nos propõe pensarmos metaforicamente a desintegração do mundo, uma vez que não há uma única ordem e uma única interpretação dos eventos da realidade. Mas se observa que estamos diante de um texto em que se dá uma mistura de estilos e que fala de uma representação dentro da própria representação onde a arte de escrever é igual a arte de trazer a realidade as coisas que não existem. Nesse caso, a exploração da linguagem se revela incapaz de dizer a verdade de tantas imagens, ao menos se pensarmos que a verdade (fidelidade) é uma construção metafísica da arte a partir de múltiplas perspectivas.

Herberto Helder exige do leitor a capacidade de interrogar a realidade, como o fez Magritte, apontado no início deste capítulo. Desse modo, a linguagem da arte é que determina o modo de apreensão da imagem metamórfica do real, vindo a ser imitado pelo discurso também metamórfico do artista. A nossa hipótese apresentada inicialmente nos capacita a ver que o signo é pleno e vazio, por isso recai sobre o leitor a tarefa de preenchê-lo de significado. Podemos compreender a ironia na própria linguagem como consciência de que o signo não mais representa, mostrando-se fraturado e inacabado. Por isso, a linguagem vai servir como fantasia, apelando para o silêncio eloquente. Haja vista que segundo Herberto Helder:

O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e nesse esclarecimento tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação.

O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética que unifica tudo num símbolo: a existência.

A poesia não é feita de sentimento e pensamentos, mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas.

Assim:

A forma é o ritmo;

O ritmo é a manifestação da energia.

(HELDER, 1995, p. 144)

Ao conceber uma linguagem mágica e repleta de metáforas, Herberto Helder a leva às possibilidades do real, imbuída da mesma rebeldia que se encontrava no cerne da arte moderna. Helder reflete, em última instância, a história da poesia moderna. Assim historicizar minimamente o percurso poético herbertiano, através da memória da própria poesia, contida no seu discurso, é experimentar o choque, a disformidade, a distorção, a incompletude, a estranheza, e o desajuste que nessa poética se guarda. Sobre essa memória lírica, Herberto Helder projeta para o seu leitor a desconfiança da existência de uma realidade para além da superfície, como o fez Álvaro de Campos, em “Tabacaria”, de uma das janelas do seu quarto, “de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é” (PESSOA, 1996 p.12). Nessa malha imagética, a linguagem ganha tamanha dimensão que se transforma em um corpo

erotizado pelas mãos do poeta, no obscuro desejo de ultrapassar os limites, transgredindo o tempo com a paixão pela escrita.

2.1 “O POEMA FAZ-SE CONTRA A CARNE E O TEMPO”: A LINGUAGEM DO POEMA

Este título trata-se de um empréstimo de um dos versos que constitui “O poema”, de Herberto Helder, publicado no livro *A colher na boca* (1961). O verso solitário na última estrofe do poema aponta para um significado que se torna decisivo na contaminação de múltiplas interpretações. Pode-se dizer, então, que o metapoema em questão se define especificamente como matéria plástica, no sentido em que é de certa forma modelável pelo exercício e pelo treino da escrita. Suas imagens rompem com vários cânones estéticos, procurando provocar o leitor, mas buscando também a interpretação do mundo com olhos diferentes.

I

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
os rios, a grande paz exterior das coisas,
as folhas dormindo o silêncio,
— a hora teatral da posse.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.
Insustentável, único,
invade as órbitas, a face amorfa das paredes,
e a miséria dos minutos,
e a força sustida das coisas,
e a redonda e livre harmonia do mundo.
— Embaixo o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério
E o poema faz-se contra a carne e o tempo.
(HELDER, 2006, p.26).

Esse poema é datado de 1961, e Rosa Maria Martelo chama a atenção para a historicidade desse período: “os anos 60 representam para a poesia portuguesa um momento de consolidação retrospectivas das poéticas do modernismo e das vanguardas (até em termos de discurso crítico), fixando definitivamente um cânone revisitável e susceptível de reelaboração” (MARTELO 2007, p.14). Todavia, o que se percebe nessa estrofe é que o poema emerge de um “entrelugar”. E, ao mesmo tempo, não guarda qualquer relação com as palavras que o compõe. A luz dessa poesia é focal; o pouco, que revela, insinua, sugere que há mais e mais a revelar, a descobrir. Desse modo, a poesia herbertiana brinca com o seu leitor, que carrega seus poemas para lá e para cá e não tem condições de entender o que dizem as metáforas e alegorias do seu profeta.

A arte poética herbertiana foge do conceito platônico de mimeses, enquanto mera representação do real. Assim, o conceito de realidade e representação do real é entendido nesta poética como um ato muito particular de interpretação do artista, por isso tem um caráter recôndito e obscuro de uma realidade estética. Desta maneira, o meio estilístico usado pelo autor cria a sua linguagem própria Herberto Helder, com sua arte obscura, transpõe a sua poesia a um lugar de equilíbrio numa medida fortemente hermética, pois segue em direção ao indizível e ao inexprimível. O silêncio na linguagem da arte herbertiana desconstrói moldes. Dessa forma, “O poema” se constitui transgredindo a zona de sentido, alucinante vertigem das formas que a especificam. Sua compreensão equivale à leitura de Jean-Luc Nancy: “A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (NANCY *apud* MARTELO, 2007, p.1). Portanto, o leitor está diante de um enigma que é o fenômeno poético herbertiano “– Embaixo o instrumento perplexo ignora / a espinha do mistério”. O espaço-tempo, que o poema atravessa, mantém o mundo à distância, por isso o poema segue de forma agônica “contra a carne e o tempo”.

Pensar o imaginário poético da poesia de Herberto Helder, evidentemente, presume o que há de mais disperso, quando o mundo sociocultural soaria como um fora. Um mundo enevado aos limites do campo óptico, negando ao leitor a historicidade ou a imagem do homem e de seu mundo. Assim, o imaginário em Herberto Helder não figura em forma literária a condição humana, se partirmos da leitura de Erich Auerbach, em *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. A linguagem utilizada por Herberto Helder pode ser entendida como um estilo que rompe com as regras da separação dos níveis

de estilo, como lemos em Auerbach, e que ocasiona um mundo extra, como pode ser percebido no poema.

Como se vê, Herberto Helder não tem a sua obra poética pautada na representação de fatos. Como também não está voltada para a representação de uma realidade social historicamente situada. Todavia, a poesia de Herberto Helder identifica-se com certa problemática acentuada na poesia contemporânea, que é a busca de uma criação poética incapaz de revelar a “complicada carne do poema” (DAUD, 1986 p.396). Como assinala Maria Estela Guedes: “De fato, o mais poderoso e energético da poesia herbertiana será sempre o corpo, lugar de confluência e irradiação de forças orgânicas e mentais. Neste ponto, será bom observar que não estamos em presença de um universo poético antropocêntrico, mas corpocêntrico” (GUEDES, 1979, p.8).

Ao comungar do poema-corpo, Herberto Helder se inscreve dentro de um projeto da modernidade que tem como objetivo tomar o corpo como possibilidade de desumanização, isto é, de expandi-lo para além dos limites que o circunscrevem. Todavia a poética herbertiana se desvia de uma ideia de representação do corpo contextualizada no século XX pelos artistas modernos que o representavam incessantemente desfigurado, isso decorre de uma necessidade de tentar quebrar a sua estrutura organizada e fechada para permitir que se produzam outras formas de expressão da subjetividade. Em Herberto Helder o procedimento de subjetivação do poema-corpo se dá de forma unificada em estado contínuo de transformações nessa experiência plástica com o corpo a estética herbertiana se perde nas origens das alterações.

Ao comungar do corpo metamórfico, dinâmico e vital, “O poema”, de Herberto Helder, desentranha-se, passando do interior para o exterior, remete a um espaço que é, ao mesmo tempo, proximidade e distância entre o eu e o mundo. Desse modo, “O poema” abre uma passagem a partir da qual se efetiva um tempo não homogêneo, um tempo formado por rupturas que destroem a linearidade da história, sintetizadas no poema a partir desses dois substantivos: *a carne e o tempo*.

Como já foi salientado desde o início, a violência invasora e deformadora com que cresce “O poema”, “na confusão da carne, ainda sem palavras, feroz”, incide tanto sobre o corpo-erótico, como também sobre a própria linguagem, de onde emergem poderosas imagens. Essa potência da palavra poética reencontra em Herberto Helder uma linguagem não representativa, uma vez que retira a linguagem do mundo utilitário das coisas, que separa a linguagem da necessidade de representação, e cria enigmas. Como assinala Helder em *Photomaton e Vox*:

A verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade. Mas enquanto se faz o esforço das inquirições manteve-se um nó central: a energia das hipóteses, a sua força propulsora, os mitos da verdade. Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes os movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. Este é outro modo de ver a questão, mas sabe-se imediatamente que é outro modo do mesmo modo (HELDER, 1995, p.137).

Desse modo, a poesia experimental do poeta madeirense parece implicar a concepção da poesia como uma força viva, transgressora, capaz de atuar sobre as estruturas cristalizadas do discurso moderno. Mas não é só isso, ao evocar o poder das metáforas e da fruição verbal, Herberto Helder expandiu as possibilidades de representação de imagens, destruindo a rigidez da concepção de espaço e tempo.

A composição poética herbertiana esculpe no papel impressões cubistas e surrealistas, que percorrem os caminhos da sua poesia, imprimindo originalmente no corpo textual imagens e metáforas, que dão ao poema maior plasticidade. Mas engana-se o leitor desta poética ao pensar que pode enquadrá-la em alguma concepção artística, sua linguagem vai muito além, de modo que, tanto a linguagem verbal, quanto as imagens desconcertantes, e porque não dizer perturbadoras, da sua poesia estão imbricadas em um obscuro corpo enigmático.

Talvez essa seja uma característica singular de um poeta que fabrica um estilo próprio. Na metamorfose herbertiana, a palavra se liberta dos limites de espaço e tempo, ou melhor, é onde o poema se dará contra a “carne e o tempo”. Alfredo Bosi, no capítulo denominado “Poesia-resistência”, do livro *O ser e o tempo da poesia*, refere-se à função da linguagem poética, hoje em contraste com as suas origens, quando o poeta era um “doador de sentido” e o poder de nomear significava dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la.

Hoje, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que este, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem o imenso vazio deixado pela mitologia. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas (BOSI, 2000, p.164).

Pode-se supor, então, que a lírica herbertiana recebe uma concepção de linguagem que não se presta a comunicar de forma lógica e discursiva. Tais obscuridade e hermetismo gestam-se no poema a partir de uma resistência, ocultando-se como enigma. Tal abertura à diversidade estilística faz de Herberto Helder um dos autores de mais difícil classificação

dentro do modernismo literário de língua portuguesa. Sua poética heterogênea mobiliza com maestria a tradição e os recursos de vanguarda, extraindo dos movimentos artísticos a sua trajetória e desenhando verbalmente as expressões pictóricas, porque é, afinal, a poesia que confere plasticidade verbal ao movimento contido na pintura, questionando, assim, os limites entre poesia e as artes plásticas.

O herdeiro do modernismo português, na atualidade, atravessa as amarras do tempo, através de um trabalho com as palavras que se vale do corpo como núcleo de sentido. O encontro do metapoema com o mundo é um encontro com o desconhecido, com a linguagem obscura do próprio mundo, e que produz uma espécie de “chuva oblíqua” - aproveitando-se da imagem proporcionada pelo título do poema interseccionista-cubista de Fernando Pessoa.

Herberto Helder, ao metamorfosear o real assim como o quadro de René Magritte, *Isto não é um cachimbo*, valoriza o seu objeto estético dentro de uma concepção que se vale da *mimesis* como suporte de transgressão do real, tal como é compreendido por Luís Costa Lima. Em conformidade com o crítico literário, observa-se que ambos os artistas, se apoiam no real e ao mesmo tempo desligam o seu objeto mimético do que poderia ser uma “cópia”. Desse modo, a representação em Herberto Helder caminha para o que há de mais diferente em termos de objeto estético. E assim, tanto Herberto Helder como o pintor René Magritte visam à libertação da linguagem, pelas múltiplas interpretações que o objeto estético pode vir a ter pelo grau de subjetividade.

Aberto, não para o cachimbo “real”, ausente de todos esses desenhos e de todas essas palavras, mas aberto para todos os outros elementos similares (compreendo nisso todos os cachimbos “reais”, de barro, de espuma, de madeira etc.) que, uma vez tomados nessa rede, teriam lugar e função de simulacro. (FOUCAULT, 1988, p. 65).

A arte herbertiana contesta uma verdade estabelecida e, à medida que contesta, torna-se demoníaca. Assim, suas imagens poéticas veem na crise de representação a possibilidade da linha de fuga que somente a arte pode conferir.

2.2 “AS CRIANÇAS ENLOUQUECEM EM COISAS DE POESIA”: VISÃO ONÍRICA

A arte é, para Aristóteles, mais perfeita do que a vida. Talvez essa relevância ocorra porque a imitação estetizada expresse, de uma maneira imaginativa, a tentativa de apagamento do real, e assim a ação imaginada não se limite à reprodução de fatos. No âmbito da poesia de Herberto Helder esse impasse estético se apresenta na imagem da criança, que é uma das chaves para a função simbólica da brincadeira, da invenção mágica cuja poesia em questão liberta. Tal imagem é também a fonte de imaginação e criatividade, da descoberta de um novo mundo: o da fantasia, de onde provém a metáfora e a possibilidade de representar, o que ainda não tem nome e o que nos serve de encantamento ocular. Vejamos o poema:

São claras as crianças como candeias sem vento,
seu coração quebra o mundo cegamente.
E eu fico a surpreendê-las, embebido no meu poema,
pelo terror dos dias, quando
em sua alma os parques são maiores e as águas turvas param
junto à eternidade.
As crianças criam. São esses os espaços
onde nascem as suas árvores.
(HELDER, 2006, p. 56).

Com a imagem da criança, Helder elabora uma proposta de leitura que se faz por um processo contínuo de aprendizagem e se dá pelo encantamento de renomear as coisas: “As crianças criam / São esses os espaços/ onde nascem as suas árvores” (HELDER, 2006, p.56). Seu poder de imaginação é uma experiência de “transformação criadora das impressões para a formação de uma nova realidade que responda às exigências e inclinações da própria criança” (VIGOTSKY, 1999, p. 12). Isso amplia o seu repertório de imagens numa intensa fantasia.

<<As crianças enlouquecem em coisas de poesia.
Escutai um instante como ficam presas
no alto desse grito, e a eternidade as acolhe
enquanto gritam e gritam.
(...)
- E nada mais somos do que o Poema onde as crianças
se distanciam loucamente.
Loucamente.>>
(HELDER, 2006, p. 56)

Ao envolver-se no mundo lúdico e imaginário, o leitor, assim como a criança, é levado por códigos, que têm sua origem na própria brincadeira do poeta. Assim, tal como o brinquedo é para a criança, o poema é para o poeta, o brinquedo em que “a criança aprende a

agir numa esfera cognitiva, ao invés de numa esfera visual externa, dependendo das motivações e tendências internas, e não dos incentivos fornecidos pelos objetos externos” (VIGOTSKY 1999, p. 109-110). Ou seja, há uma divergência do significado e da visão, por uma lógica subjetiva:

No brinquedo, o pensamento está separado dos objetos e a ação surge das ideias, e não das coisas: um pedaço de madeira torna-se um boneco e um cabo de vassoura torna-se um cavalo. A ação regida por regras começa a ser determinada pelas ideias, e não pelos objetos. Isso representa uma tamanha inversão da relação da criança com a situação concreta, real e imediata, que é difícil subestimar seu pleno significado. A criança não realiza toda esta transformação de uma só vez porque é extremamente difícil para ela separar o pensamento (o significado de uma palavra) dos objetos (VIGOTSKY 1999, p. 111).

As imagens na arte poética herbertiana causam espanto, surpresa e trazem à lembrança a alegoria do mágico com a sua cartola fantástica e o leitor fica exatamente como quem vê o que não via. O olhar perde-se no infinito de possibilidades, como as crianças ditas pelo poeta: “enlouquecem depressa caídas no milagre” (HELDER, 2006, p. 56). Essa perturbação ocular que acontece ao leitor é comum, pois ver é complicado.

A diferença se encontra no lugar onde os olhos são guardados. Se os olhos estão na caixa de ferramentas, eles são apenas ferramentas que usamos por sua função prática. Com eles vemos objetos, sinais luminosos, nomes de ruas _e ajustamos a nossa ação. O ver se subordina ao fazer. Isso é necessário. Mas é muito pobre. Os olhos não gozam... Mas, quando os olhos estão na caixa dos brinquedos, eles se transformam em órgãos de prazer: brincam com o que vêem, olham pelo prazer de olhar, querem fazer amor com o mundo. (ALVES, 2004, p.04).

Ao criar o seu próprio real a partir de situações e brincadeiras como ilusões, fantasias, criações artísticas, a criança estreita conexão com conteúdos inconscientes e representações de ordem pré-consciente, criando um espaço que se assemelha ao espaço do poema. Como bem viu Maria Estela Guedes, “regressar ao lugar da pureza inicial implica também estar aberto à aprendizagem, atingir a primordialidade desse ser totalmente em graça” (1979, p.24). Nesse processo criativo de criações artísticas, a criança entra no mundo imaginário alterando sua relação com a realidade.

O brinquedo cria uma zona de desenvolvimento proximal da criança. No brinquedo, a criança sempre se comporta além do comportamento habitual de sua idade, além de seu comportamento diário; no brinquedo, é como se

ela fosse maior do que é na realidade. Como no foco de uma lente de aumento, o brinquedo contém todas as tendências do desenvolvimento sob forma condensada, sendo, ele mesmo, uma grande fonte de desenvolvimento (VIGOTSKY, 1991, p. 117).

É nesse lugar de pureza, da novidade que o poema nasce. Ou seja, da fantasia do poeta ao inventar uma outra realidade:

Dali a vida de um poema tira
por um lado apaixonamento ; por outro,
purificação.
(HELDER, 2006, p. 14)

Esse espaço do poema é também o labirinto entre a fantasia e a realidade, onde o poema rompe com o real e entra no imaginário onírico de imagens oriundas de experiências subjetivas e muitas vezes não partilháveis, em decorrência da dificuldade de reproduzi-las. Para tanto, Herberto Helder no percurso simbólico do poema cria signos visuais nos quais está contida a futura escrita. Nessa aventura fantástica pelas imagens dos poemas, o ato de ver significa ter:

Os olhos que moram na caixa dos brinquedos, das crianças. Para ter olhos brincalhões, é preciso ter as crianças por nossas mestras. Alberto Caeiro disse haver aprendido a arte de ver com um menino, Jesus Cristo fugido do céu, tornado outra vez criança, eternamente: "A mim, ensinou-me tudo. Ensinou-me a olhar para as coisas. Aponta-me todas as coisas que há nas flores. Mostra-me como as pedras são engraçadas quando a gente as têm na mão e olha devagar para elas". (ALVES, 2004)

Assim, o imaginário alcançado pela crise de representação na linguagem poética de Herberto Helder fala de um lugar onde as palavras foram esquecidas. Nesse reino obscuro do imaginário, há luz interior que é o avesso do verbo, a lembrança. Assim, o ato de fechar os olhos é também uma forma de enxergar pelo avesso imagens poéticas que se misturam numa interpretação de um mundo que se cria, e isso é também uma realidade. Nessa sensação de completude do eu lírico com o seu Universo poético, o poema que é o seu objeto de desejo, torna-se então poema-brinquedo.

2.3 “MEU CANTO É O MEU CORPO PURIFICADO”: A VOZ DISSONANTE

O corpo na poesia de Herberto Helder está intimamente ligado ao canto e à sensibilidade emocional do corpo, de modo que a palavra se desloca em ritmo acelerado, fazendo do corpo-emoção um indicativo de sensibilidade sonora. O produto disso é um ritual de canto investido de plasticidade, textura, sons, onde cantar equivale ao ato de se mover. Nesse processo experimental, a voz e a poesia estão, sem dúvida, interligados a partir da ação do corpo, da sua relação com o corpo que emite som.

Cantar o nosso próprio dardo atirado
 ao bicho que atravessa o mundo.
 Ao nome que sangra.
 Que vai sangrando e deixando um rastro
 pela culminante noite fora.
 Isso é o nome do amor que é o nome
 do canto. Canto na solidão.
 O amor obsessivo.
 A obsessiva solidão cantante.
 Deito-me, e é enorme. É enorme levantar-se,
 cegar, cantar.
 Ter as mãos como o nevoeiro a arder.

As casas são fabulosas, quando digo:
 casas. São fabulosas
 as mulheres, se comovido digo:
 as mulheres.
 As cortinas ao cimo nas janelas
 faíscam como relâmpagos. Eu vivo
 cantando as mulheres incendiárias
 e a imensa solidão
 verídica como um copo.
 Porque um copo canta na minha boca.
 Canta a bebida em mim.
 Veridicamente, eu canto no mundo.

Que falem depressa. Estendam-se
 no meu pensamento.
 Mergulhem a voz na minha
 treva como uma garganta.
 Porque eu tanto desejaria acordar
 dentro da vossa voz na minha boca.
 Agora sei que as estrelas são habitadas.
 Vossa existência dura e quente
 é a massa de uma estrela.
 Porque essa estrela canta no sítio
 onde vai ser a minha vida.

Queimais as vossas noites em honra
 do meu amor. O amor é forte.

Que coisa forte que é a loucura.
 Porque a loucura canta minada de portas.
 Nós saímos pelas portas, nós
 entramos para o interior da loucura.
 As cadeiras cantam os que estão sentados.
 Cantam os espelhos a mocidade
 adjectiva dos que se olham.
 Estou inquieto e cego. Canto.
 A morte canta-me ao fundo.
 É um canto absoluto.

Imagino o meu corpo, uma colina.
 Meu corpo escada de estrela.
 Nata. Flecha. Objecto cantante.
 Corpo com sua morte que canta.
 Imagino uma colina com vozes.
 Uma escada com canto de estrela.
 Imagino essa espessa nata cantante.
 Uma que canta flecha.
 Imagino a minha voz total da morte.
 Porque tudo canta e cantar é enorme.

Imagino a delicadeza. A subtileza.
 O toque quase aéreo, quase
 aereamente brutal.
 Ser tocado pelas vozes como ser ferido
 pelos dedos, pelos rudes cravos
 da planície.
 Ser acordado, acordado.
 Porque cantar é um subterrâneo.
 Depois é um pátio.
 Imagino que as vozes são escadas.
 Vozes para atingir o canto.
 O canto é o meu corpo purificado.

Porque o meu corpo tem uma sua morte
 tocada incendiariamente.
 A morte - diz o canto - é o amor enorme.
 É enorme estar cego.
 Canta o meu grande corpo cego.
 Reluzir ao alto pelo silêncio dentro.
 O silêncio canta alojado na morte.
 Deito-me, levanto-me, penso que é enorme cantar.
 (HELDER, 2006, p.101)

No poema acima, o canto equivale ao sopro de vida, estendendo-se ao silêncio da morte com uma toada fúnebre. O corpo é tomado, assim, pelo êxtase do ritmo, dos gestos, dos sons a celebrar a vida, com seu som imbricado nas coisas. A lírica herbertiana pratica o processo experimental de movimento, respiração e canto numa correspondência com as propriedades do corpo numa tessitura ampla a fazer do corpo um instrumento. Sendo assim, o

canto em Herberto Helder nos remete para a origem da poesia, da música, do som da palavra em estado de ritmo.

Helder propõe uma voz poética dentro de um espaço criativo que articula esteticamente a ideia do corpo e da voz como performance poética de um palavra que é ruído. Nessa experiência, a poética herbertiana revela um corpo sonoro, seus órgãos corporais mais parecem caixas sonoras, a expor uma maquinaria complexa que vai do aparelho fonador aos sons do corpo, feito tanto da materialidade dos sons da voz, como da mecânica dos movimentos e dos órgãos corporais que os produzem, ao ponto em que é o corpo que fala de si mediante a sua própria matéria. Com isso, a tensão poética em Helder faz com que do corpo emane sons, gritos, vibrações, ruídos:

As canas do corpo vibrando
Com a voz, o alvoroço.
Abre-me todo a força da palavra encharcada, abre-me através
De abdómen e diafragma, os pulmões, os brônquios, traqueia, a glote,
Palato, e dentes, língua,
O côncavo da boca: um canto,
A ventania do corpo.
E no peito estremece à risca de água.
(HELDER, 2006, p. 483)

Assim, tudo na poesia de Herberto Helder trabalha com ritmo. Tudo, desde o ciclo digestivo, às batidas do coração, reverbera de um corpo que não é *mimesis*, mas energia cenestésica. Com isso, os efeitos rítmicos da arte poética herbertiana ajudam a “dar a ideia de progressão, de movimento externo ou interno, contínuo ou descontínuo, lento ou brusco” (GUEDES, 1979, p.157). Helder cria uma metáfora corporal feita de ondas sonoras que obedece a ritmos somáticos (a exemplo do sanguíneo) e ritmos psíquicos (como as ondas cerebrais). Esse corpo sonoro espera ser tocado assim como instrumento capaz de vibrações: “cítara fortemente anunciadora”, “intenso violino”, “harpa de sombra”, “bordões da melodia”, a “boca”, “voz como espada se perde no arco”, o “espírito de música estiolado em torno das violas”, “cordas extenuadas e firmes”. O corpo sonoro herbertiano entra em processo rítmico, onde a palavra é percebida como um movimento de vocalidade, ou seja:

No *sexo* (masculino, feminino), no *ciclo do ar* (inspiração, expiração), no *movimento do sangue* (o fluxo e o refluxo marcado pelas batidas do coração), nos *estados da temperatura* (quente, frio; úmido, seco), nos *estados do som* (grave, agudo), nos *momentos do tempo* (lento, rápido), nos *modos da luminosidade* (claro, escuro), nos *modos da energia* (forte, fraco). (BOSI, 1977 p.32).

Os impulsos corporais são geradores de ações vocais visivelmente explicitadas por um canto que aguça sensações, contaminações semióticas, a causar estranheza, desordem dos sentidos, desordem estética, a fim de promover o som e o ritmo na palavra. Helder “força o signo para o reino do som” (BOSI, 1977 p.39). Assim, a palavra exerce um poder sinestésico entre a letra e a voz. Nessa experiência cenestésica com a palavra poética, cria-se uma nova *mimesis* para essa linguagem poética, na conexão da voz com o corpo, como acontece no poema abaixo:

Todas pálidas, as redes metidas na voz.
 Cantando os pescadores remavam
 no ocidente — e as grandes redes
 leves caíam pelos 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.
 (HELDER, 2006, p. 34)

O poema expõe a vitalidade do corpo por meio de verbos mobilizantes: “mover”, “crescer”, “meter”. Com a voz sendo usada como instrumento de som que faz vibrar o corpo numa correspondência entre a escala sonora e a escala corporal “metidas na voz” do poema pelo verbo cantar: “de um lado, o canto dos pescadores que remam, e de outro, o canto do corpo sonoro que rima” (FARRA, 1986 p. 207). E essa rima é construída por meio de sinais gráficos e sonoros que representam as variações de altura numa escala musical imaginária da nota musical “sol” como o “sol” que aparece no poema. Ou, como, diz o próprio Herberto em um outro poema para sinalizar o tom da frase: “Não posso escrever mais alto” (HELDER, 2006, p. 26).

Na poesia de Herberto Helder, a voz abre caminho para que toda linguagem se disponha no interior “de uma inflexão/ da voz” (2006, p.273-274). Os ecos, as rimas, o fluxo verbal, onde a linguagem se torce, se contrai e se desdobra sobre si mesma: “A voz de um no outro, a entoação amarga” (p. 465) / “Levara algumas palavras altas, música” (p.451) / “Como se a meia voz se enaltecesse a floresta” (p. 449). Os gestos vocais do tom herbertiano modula a matéria fonética e “a voz produz, no lugar da coisa, um fantasma sonoro, a palavra” (BOSI, 1977, p. 56). Um som para cada experiência, onde o ritmo e a melodia estão em estado de

pura sensação, como um “arcano acorde potencial que abraçaria signos e coisas” (BOSI, 1977, p.57). A exemplo do poema:

Agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação...
como se vê o que comporta uma certa inflexão de voz.
(HELDER, 2006, p.269).

No corpo sonoro, a palavra não começa sendo uma palavra, mas movimento que se caracteriza como uma “vocalidade não domada, que carrega sua presença no mundo” (ZUMTHOR, *apud* MENEZES, 1992, p. 100). Nesse processo de extravasamento, o corpo que canta ressalta a vitalidade e a potência criadora. Helder apresenta o corpo como instrumento de uma poética performática da voz, que altera a ordem do movimento, da entonação da frase, do ritmo, do tom, cujo intervalo condiciona a produção da melodia e faz vibrar as cordas vocálicas dissonantes de sua nova *mimesis* como o troar do trovão, metáfora para a palavra que é ruído.

O tónus representa o grau de tensão significativa a que se acham sujeitos os músculos, a voz e os instrumentos musicais. O tom é a maneira com que se porta o sopro (pneuma: ar: espírito), manifestação autêntica da vontade. As palavras podem enganar, o tom não. (BOSI, 1977, p.93)

Herberto eleva o seu canto à linguagem do incompreensível, a um ritmo dissonante, porque põe a linguagem em crise e dela ecoem fragmentos de voz, ou seja, ruídos que minam do corpo sonoro:

Que a força do sangue na garganta
Não a cerre toda: e eu sobre uma canção
Biorrítimica
Onde se encurve o ar- curta canção
Gutural, obscura, rouca:
O sangue coalha numa posta

Púrpura, sufoca o movimento da música,
Mas peço
Que a escassa estria ainda se ouça.
(HELDER, 2006, p.524).

Nesse canto, eleva-se a experiência com o sagrado, justamente, porque nele o esforço da voz na garganta, de onde sai o som e o ruído, traz no “banho batismal do sangue nas cordas vocais, a vitalidade da voz corporificada em rito” (GUEDES, 1979, p.85) Esse processo faz

alusão à música modal de efeito ruidoso e de intensa ritualização. O ruído é também um efeito na sua poética, da crise da representação da linguagem, visto como um modo de sentir, o mundo real, com suas frequências irregulares e caóticas. Se o ruído é o “som do mundo”, ao qual sua linguagem não pertence, há também de ritualizar por meio do sacrifício, o que lhe é mais importante, ou seja, a palavra, para colocar em consonância com o seu universo e em dissonância com o mundo real, na busca da outra voz. Nessa “luta cósmica e caótica entre o som e o ruído” (WISNIK, 1989, p.34), a palavra na metáfora da musa como linguagem poética é levada ao sacrifício:

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito
de amador. E ela é batida, e bate-lhe
com o seu espírito de amada.
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero
do amor. Enquanto em cima
o silêncio do amador e da amada alimentam
o imprevisto silêncio do mundo
e do amor.
(HELDER, 2006, p.24).

A amada é sacrificada para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som. Segundo Wisnik (1989, p.49), “a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima”, que é o grau mais alto da poesia de Herberto, a composição do silêncio. Num contexto ritual e místico da sua poesia, “a amada” corresponde à palavra única, à voz sagrada, por isso que, neste ritual sacrificial da palavra, o corpo da amada se assemelha a um aparelho de som poderosíssimo. Assim, a voz da amada “profere acordes explícitos, harmoniais, uma voz que penetra na dimensão subjacente da ressonância. A força da perfeição do verbo musical” (WISNIK, 1989, p. 39). Nesse ritual insere-se também o erotismo, que equivale à voz de gozo, com sussurros e outros timbres, por isso a violência e o erotismo, para que se teça o canto de clamor:

Deito-me, levanto-me, penso que é enorme cantar.
Uma vara canta branco.
Uma cidade canta luzes.
Penso agora que é profundo encontrar as mãos.
Encontrar instrumentos dentro da angústia:
clavicórdios e liras ou alaúdes
intencionados.
Cantar rosáceas de pedra no nevoeiro.
Cantar sangrento nevoeiro.

O amor atravessado por um dardo
que estremece o homem até às bases.
(HELDER, 2006, p. 62).

Nesse sentido, o corpo sonoro eleva o seu canto ao sagrado uma linguagem espiritual do corpo com os seus sentidos que vai ganhando força mística, esse canto unisse a palavra poética que afasta pela dissonância da voz os ecos do desencanto da vida moderna. A voz que canta nessa poética restitui os prazeres naturais e é também um “hino de louvor e graças à fecundidade e generosidade da mulher terra” (GUEDES, 1979, p. 40). A imagem dessa deusa aparece também em *Canções despovoada* “uma mulher imensa cantava o paraíso” (p.243) com a sua indistinção de figura de mulher, canto, som e ruído tece uma *Máquina lírica* em dissonância com a palavra do *Do Mundo* de Herberto Helder.

3 “MEU DEUS, FAZ COM QUE EU SEJA SEMPRE UM POETA OBSCURO”: A PERFORMANCE DA RESISTÊNCIA

O meu poder é obscuro. Desalojo dos labirintos da ciência uma fala essencial, cultivada pela ingenuidade. Empunho essa arma inocente, com ela atravesso meu ser dúbio, o vocabulário das contradições. Talvez eu mesmo comece aqui, nesse momento ignorante, onde se faz uma claridade inexplicável. (HELDER, 1967, p.592).

Em *A Alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Maria Lucia Dal Farra (1986) tem como seu primeiro propósito rastrear, a partir da modernidade, as relações entre o ilegível e a questão do princípio de não identidade do poeta moderno. Em seguida, o estudo da escritora se entrega completamente à obra de Herberto Helder, avaliando todas as discussões ali propostas pelo poeta, seja para esclarecê-la, seja para torná-la ainda mais obscura. Essa consideração da autora (FARRA, 1986, p. 19), aparentemente contraditória, reflete o caráter hermético da poesia herbetiana, o que particularmente interessa ao nosso estudo, uma vez que a nossa investigação também anseia por mergulhar nos mistérios da poesia desse autor.

Do outro lado do Atlântico, Maria Estela Guedes, poeta e ensaísta portuguesa, no seu livro *Herberto Helder poeta obscuro*, lançado em 1979, concerne uma leitura importante da *Obscuridade*. A autora (1979) aborda o tema sem perder de vista sua relação à linguagem poética propriamente dita, como essa obscuridade tem laços com uma ideia ancestral de poesia, isto é, com um tipo de gnosticismo que usa simbolismos para falar da relação do com ser humano cosmo, e como Herberto Helder pensa isso e usa esse recurso de maneira programática nos seus versos.

Contemplando os estudos da Maria Estela Guedes, percebe-se que ela analisa a cosmogonia poética de Herberto Helder, “fundada na criação metafórica, como representação do gesto fundador original” (GUEDES, 1970, p. 26). Para esse percurso poético que se dá a partir de uma unidade cósmica, tanto Estela Guedes quanto Farra sinalizam o livro *A Colher na Boca* (1960) como o primeiro gesto criador da *cosmogonia* herbertiana, com ênfase para os poemas “Fonte” e “As musas cegas”. E mais ainda os poemas “Lugar” e “Poemacto”, que devolvem ao ser humano uma visão utópica:

Eu penso mudar estes campos deitados, criar
Um nome para as coisas.
Onde era estábulo, na doce morfologia,
Fazer

Com que as estrelas mugissem e as poeiras
 Ressuscitassem.
 Dizer: rebentem as taludes, enlouqueçam as vacas,
 Que minha inteligência se torne pacífica.
 Unir a ferocidade da noite ao inebriado
 Movimento da terra.
 Posso mudar a arquitetura de uma palavra.
 Fazer explodir o descido coração das coisas.
 Posso meter um nome na intimidade de uma coisa
 E recomeçar o talento de existir
 (HELDER, 2006a, p.116).

Farra destina o terceiro capítulo de sua tese de doutorado (1986) à investigação mais concentrada que se intitula “A assepsia das palavras”. Nessa leitura, mais especificada na seção denominada “A cosmogonia: o conhecimento informulado”, a autora seleciona fragmentos de poemas que compõem o livro *A Colher na Boca*. A partir daí, a pesquisadora investiga a cosmogonia que dá origem ao universo poético herbertiano na composição hermética com as religiões, mitologias e ciências. No decorrer da leitura, entende-se o motivo que levou a autora à seleção do livro, pois se refere a uma espécie de linguagem alquímica, de que se alimenta essa poética.

[...] este livro representa em grande medida uma interpretação do mundo em segundo grau: se o poeta tem do mundo visão pessoal resultante da leitura que faz do livro cósmico, o leitor terá acesso indireto ao mesmo livro, mediante a leitura dos poemas, todos eles podendo ser considerado, por isso mesmo, *a apresentação do rosto* que o poeta faz de si ao leitor. (GUEDES, 1979, p.31).

Mediante a leitura que faz dos poemas, cujas imagens primordiais se fazem por meio de um processo mítico, Farra deixa claro, em certo momento, um processo que ultrapassa o território dos símbolos e, por isso, tende a invadir o mecanismo da linguagem. A autora vai mais longe na sua investigação para nos esclarecer que “ a linguagem resultará então, como obra alquímica, << água vertida sobre água>> ou, no dizer de Helder, << luz>> disposta sobre <<luz>> (FARRA, 1986, p. 148). E declara: “É assim que nasce, com a sua cosmogonia, não só um código, mas uma nova maneira de articulação da linguagem” (FARRA, 1986, p.282).

Ao examinar, através da linguagem, o mítico e suas formas de articulação, a autora observa que, em *O bebedor nocturno*, outro livro de Herberto Helder, de 1968, os substratos míticos de *A Colher na boca*, também reaparecem: “os poemas descortinam um mundo ancestral e primitivo, livre de contaminações ideológicas, que se colocou ao resguardo da ação devoradora do capitalismo” (FARRA, 1986, p.157). Além de conservarem as relações do

homem com a natureza: “daí que a poética de Helder não discorre sobre o mítico, mas o funde: a linguagem, pela sua própria conformação e procedimento, é ela própria mítica” (FARRA, 1986, p.282). Desaguando no silêncio de *Os Brancos Arquipélagos*, estava aberto o caminho entre poesia e alquimia, chave de todo ato de decifração, em que restava um único princípio: a analogia universal, que, na proposta de Maria Lúcia Dal Farra, passa do mítico ao utópico associado à ilegibilidade. Vejamos:

O que se quer sublinhar é que, efetivando o mítico na linguagem, a poética de Herberto Helder tende a se endereçar, pelo que essa instauração promove de Ilegível, aos horizontes do visionarismo e do utópico. E a ironia é, mais uma vez, para aqui chamada: na medida que (*sic*) Helder recupera as origens míticas e as incrusta no próprio modo de funcionamento de sua linguagem, a distância sulcada entre elas e o homem, seu leitor, faz com que se tornem incompatíveis com o seu momento histórico e impede que ele as reatualize para si. É assim que o mítico, agora desterrado, se vê obrigado a se projetar para o futuro e a se transformar em utópico. Donde se depreende que o utópico, hoje, era o mítico de ontem. (FARRA, 1986, p. 190-191).

Maria Estela Guedes e Maria Lúcia Dal Farra apresentam o livro *A colher na boca* como sendo um livro que se alimenta de uma realidade utópica, entre outros, tais como: *Kodak*, livro de 1968; *Cinco canções lacunares*, do mesmo ano; e *Os brancos arquipélagos*, de 1970. Para Dal Farra esse três livros afirmam um desenho de uma poética em exílio social. Como por exemplo: *Os Brancos Arquipélagos*:

O texto assim coagulando, alusivas braçadas
de luz no ar fotografadas respirando,
a escrita, pavorosa delicadeza a progredir,
enxuta, imóvel gravidade,
o território todo devastado pelos brancos
tumultos do estio,
nem o discurso mortal trespassado de láudano,
nem a vertigem de um odor de permanganato,
caligrafia a escalar, Cassiopeia fina,
largura afogada por uma velocidade,
enquanto a acentuar-se em vóltios de magnésio,
e essa crispada lentidão, acentilene que subia,
apurando o pesponto feroz,
a sintaxe com a idade...
(HELDER, 2006, p.259).

Daí a importância de se falar da obscuridade e da ilegibilidade que compõem o desenho dessa poética em harmonia com o cosmos. Para isso, Mircea Eliade esclarece que o mítico é:

[...] portanto um tempo sagrado e forte: sagrado porque transfigurado pela presença dos deuses. Forte porque era o tempo próprio e exclusivo da criação mais gigantesca que já se realizara: a do universo. Simbolicamente o homem volta a ser contemporâneo da cosmogonia, assistia a criação do mundo. (ELIADE, 2008, p.71).

Desse modo, Herberto Helder parece comungar da mesma concepção que Fernando Pessoa tinha dos mitos como potenciais motores sócio-históricos:

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo -
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo
(PESSOA, 1997, p.23).

Ou, ainda quando Pessoa diz em anotação de 1930: “desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (PESSOA, 1997, p.12). Em Herberto Helder, trata-se mesmo de um dos gestos originários da sua *cosmogonia*, que parece ser a forma imaginária com que o poeta diz o seu sentimento do tempo. Mircea Eliade, importante pesquisador sobre mitos e religiões, afirma:

Os mitos constituem os paradigmas de todo o ato humano significativo; [...] conhecendo o mito, conhece-se a “origem” das coisas e, desse modo, é possível dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento “exterior”, “abstrato”, mas de um conhecimento que é “vivido” ritualmente, quer narrado cerimonialmente o mito, quer efetuado o ritual ao qual ele serve de justificação [...]. (ELIADE, 2008, p.71).

O fazer poético de Helder deve ser entendido aqui como uma forma de resistir aos discursos dominantes, ao invés de um desejo de retorno à História, sociedade, cultura, existência. Essa compreensão encontra alicerce nas reflexões de Bosi (2001, p.23): “é procurar ora o sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza) [...]”. Seguindo o pensamento de Bosi a poética herbertiana está no entrelugar, num dentro e fora de um espaço e de um tempo, em pleno devir. Por isso, a percepção de mundo nessa poética se quer autônoma, tal como os poemas, esvaziando todas as possibilidades de real.

É por essa via que Herberto Helder emergirá, conferindo à sua obra o estatuto de algo que se fez voluntariamente para o enigma, que se gesta no poema como um modo de resistir como se ler na dialética de ser e tempo de Bosi. O corpo místico da poética herbertiana

reescreve-se num processo contínuo de modo que, a “obscuridade” e a “ilegibilidade”, na poesia de Herberto Helder, defendidas pelas duas pesquisadoras, apreendem-se aqui como os limites estéticos da experimentação produzidos por uma escrita que cria mecanismos de resistência entre o fazer poético e o mundo. Farra acrescenta que a “ilegibilidade – conceituada, numa primeira instância, como maneira propiciatória de zonas de empecilho na descodificação, que se erige, sobretudo através de juízos metassemióticos e de núcleos em *foregrounding* e que promove, portanto, um maior espaço de mediação entre linguagem e real – se exerce como *prática de resistência* contra a ideologia da modernidade” (FARRA, 1986, p.37). Isso ocorre, por exemplo, no poema abaixo:

Sobre os cotovelos a água olha o dia sobre

os cotovelos. Batem as folhas da luz
um pouco abaixo do silêncio. Quero saber
o nome de quem morre: o vestido de ar
ardendo, os pés em movimento no meio
do meu coração. O nome:
madeira que arqueja, seca desde o fundo
do seu tempo vegetal coarctado.
E, ao abrir-se a toalha viva, o
nome: a beleza a voltar-se para trás, com seus
pulmões de algodão queimando.
Uma serpente de ouro abraça os quadris
Negros e molhados. E a água que se debruça

olha a loucura com seu nome: indecifrável, cego.
(HELDER, 2006, p.249)

Ainda segundo Farra (1986, p. 227):

O trajeto de Helder havia-se cumprido, inicialmente, da assepsia das palavras à alteração da ordem do real e da linguagem. Esta última via, ocorrendo posteriormente por meio das virtualidades de combinatória surpreendidas no intertexto ou no simples cruzamento de palavras, veio a ocasionar o *esvaziamento* dos conteúdos e o encontro de uma *linguagem encantatória* que, por contar apenas com as propriedades rítmicas, sonoras e melódicas do significante, funda o *silêncio* e a *ilegibilidade quase completa*.

A cosmogonia herbetiana surge, então, da fusão combinatória desses elementos que invadem o mecanismo da linguagem e da sua maneira de articulação, que se dá, segundo Farra, pela assepsia das palavras e pelo esvaziamento dos signos para a criação do cosmo. E salienta:

Tal como em *Kodak, Cinco Canções Lacunares* e os *Branços Arquipélagos* [...] o poema é o <<gráfico>> de significados revelados pelas ações <<amorosas>> entre as palavras e que, na pista dos entrelaçamentos, o trabalho dos olhos é eleito como o primeiro passo para a sua constituição. Os signos estão em trânsito, em movimento de recuo-avanço, avanço-recuo, em *iminência*, e o apelo à destreza visual é o sinal de que se erige, juntamente com o silêncio, uma mutação na percepção do leitor (FARRA, 1986, p. 232).

Ao afirmar esse exílio social, permeado pelo silêncio que resiste às ideologias dominantes, e conservar a memória de concepção moderna de fazer poesia, que confere à linguagem da poética uma nova trajetória para o signo, fica claro que o poeta vê na ilegibilidade e na obscuridade um modo de resistir e existir estrategicamente. O mistério cósmico envolve tanto essa poética, como transforma o poeta em mediador. Para Maria Estela Guedes:

O poeta dirige-se ao seu leitor, não na qualidade de criador, mas de mediador entre o livro cósmico e o livro poético. O trabalho do destinatário do poema deve ser tão vagaroso, atento e intenso como o trabalho decodificador do poeta quando interroga os mistérios lidos na natureza. (GUEDES, 1979, p. 45).

Tanto o traço da ilegibilidade, quanto da obscuridade articulam-se numa linguagem cosmogônica, como lê-se em *O bebedor nocturno* (1968). Ao refletir-se sobre a fortuna crítica da poética herbertiana, observa-se a importância da *ilegibilidade* e da *obscuridade* para Helder, uma vez que são produtos de uma cosmogonia. Dessas leituras, pode-se subtrair para o desenvolvimento deste capítulo a hipótese de que a imagem da obscuridade, realçada pela recepção crítica, é uma marca da identidade autoral de Herberto Helder e constitui sua assinatura como escritor, inscrevendo seu nome de autor no campo literário.

Engendrado por uma escrita, cuja marca autoral é uma forte estratégia de permanência de uma voz crítica, de uma voz que concebe e usa a palavra como composição de silêncio. Assim, hermetismo e obscuridade dão uma marca ao poeta e ambos identificam o seu trabalho com a palavra como forma de resistência na confecção de uma poesia que é feita contra todos, como se vê no tópico a seguir.

3.1 “A POESIA É FEITA CONTRA TODOS”: O CORPO SELVAGEM

Barthes, ao confirmar a morte do autor, propõe o nascimento do leitor; descontrói-se assim a noção de autor como autoridade de sentido, para fazer surgir outro sujeito engendrado pela marca autoral. A morte do autor parece, pois, estar relacionada à negação de que a escrita seja resultado de um projeto consciente do querer dizer do sujeito.

Ao menos se pensarmos que a escrita de Helder provoca não somente a morte do autor como uma individualidade, mas o nascimento de vários outros como possibilidades, como tentativas de existência que suplanta a realidade, aí aproximação realizada se materializa. E amplia a nossa hipótese de que Herberto Helder trabalha com a obscuridade como resistência ao presente, sendo esse estilo uma marca autoral, uma assinatura própria dele, um modo de se construir como um autor. Vejamos o conto “Poeta obscuro”, publicado em *Os passos em volta*:

Sofro destes tormentos da imaginação ou da sensibilidade desordenada. Neurose. “*Faz com que eu seja sempre um poeta obscuro*”. Mas na adolescência uma vontade crescia em mim: ser alguém com uma arma na mão, ter o amor dos outros. Inocência, pois as armas são perigosas, e o amor vira-se contra nós. Anos depois contemplava a bela frase, a humildade ardente dessa frase, e concluía que os caminhos do orgulho, que me havia conduzido até ela, eram a minha solitária arma e a maneira de antecipar com vitoriosa alegria as várias mortes dos meus vários anos (HELDER, 2001, p. 131-132).

Essas palavras evidenciam tanto a sensação de descentramento quanto a consciência de que a sua poesia apresenta-se deslocada no tempo e no espaço. Talvez, por isso a obscuridade seja para o poeta moderno uma estratégia para pensar o presente literário. Se, para Fernando Pessoa, o jogo heteronímico representou uma saída, uma dispersão, na medida em que cada heterônimo é a representação do desejo de preencher vazios, Herberto Helder, na cena literária contemporânea, repensa o lugar do sujeito, a sua condição de existência seu modo de construir subjetividades.

Maria Estela Guedes – ao comparar o conto herbetiano “Poeta Obscuro” com o poema “A obscuridade”, publicado no livro *O Bebedor Nocturno*, – afirma que:

A suprema humildade deste homem será o querer assumir-se como “Poeta Obscuro”, [...] A obscuridade será a maneira de o poeta manter *intacta alguma virtude, como por exemplo, talvez, determinado silêncio capaz de*

dar poder e dignidade à nossa morte (GUEDES, 1979, p. 206, grifos do autor).

Nesse espaço-tempo entre o modernismo e a contemporaneidade, a linguagem herbertiana diz aquilo que “a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender” (BOSI, 1977, p.165). Ao abdicar ironicamente da lógica do mercado, a poética herbertiana força os limites de uma estética realista. Além disso, evita o espaço público midiático, de modo que não negocia a sua poesia dentro de uma lógica do poder, mas pensa um novo modo de atuação, que se dá pela obscuridade. A leitura desse obscurecimento, a partir dos tempos modernos e contemporâneos, termina respondendo que não se trata de um preconceito com o presente, mas de uma perspectiva interpretativa que também encontramos, por exemplo, em T.S. Eliot, no ensaio “Tradição e talento individual”. Segundo Eliot (1989, p. 39):

O sentido histórico incita o indivíduo a escrever não apenas com o fluxo de sua geração em seu sangue, mas com o sentimento de que toda a literatura da Europa de Homero adiante e de que toda a literatura de seu próprio país existe simultaneamente e forma uma ordem simultânea. Esse sentido histórico é um senso de infinito, como também, um senso de temporário e do infinito que o temporário emana. O escritor que tem essa percepção é um escritor tradicional e intensamente lúcido sobre o seu lugar no tempo e sua própria contemporaneidade.

Desse modo, o desejo de tornar-se poeta obscuro deixa transparecer a absurda lucidez de que “a resistência é uma prática de larga duração, de sobrevivência, que implica não confrontação, porque assume ser impossível disputar o poder” (LUDMER, 2002, p.7). Sendo assim, o escritor, na cena literária contemporânea, num irônico exercício de metalinguagem, se autorreferencia no conto *O poeta obscuro*:

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 (HELDER, 2001, p. 133).

Herberto Helder vê a sua arte como uma grande ironia na contemporaneidade. A ironia se dá no fracasso da linguagem, consciência de que o signo fraturado não mais representa o real. Volta-se, pois, mimeticamente para si próprio, dialogando com aqueles que deixaram esse legado. Se para Baudelaire existia certa glória em não ser compreendido, Herberto Helder, leitor de Baudelaire, medita sobre a memória desse fazer poético. Desse modo, a sua

poesia é um sintoma desse obscurecimento, já presente em *As flores do mal* (BAUDELAIRE, 1867). O “triunfo” irônico de que fala o poeta recai sobre um “nós”, como está sugerido por Rosa Maria Martelo no texto: “Reencontrar o leitor”, de 2004. Daí resulta o gesto resistente desta poética que assim, como em Baudelaire, vê na ilegibilidade da sua poesia a resistência ao discurso dominante.

Com efeito, a obscuridade é para Herberto Helder a “musa cega” da sua poesia, cujo poder encantatório recai sobre o leitor que volta os olhos ao próprio tempo e não consegue enxergá-lo. Helder tem uma visão sumariamente peculiar de sua amada, por isso, para ele, faz-se necessário permanecer do seu lado, mesmo que para isso seja imprescindível permanecer nas “trevas”, tão imprescindível como Eurídice é para Orfeu. É pelo amor à palavra que o poeta se marginaliza. Isso parece implicar em suas palavras: “as armas são perigosas, e o amor vira-se contra nós” (HELDER, 2001, p.131), configura-se um crime.

Tal concepção é, a um só tempo, a singularidade da poética aqui analisada, bem como a estrutura do pensamento de Giorgio Agamben, quando este afirma que pertence a seu tempo “aquele que não coincide perfeitamente com este, [...] e é neste sentido, inaugural; mas através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEM, 2009, p.9). Herberto Helder é aquele que vê a obscuridade e é “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEM, 2009, p.10). Não se deixa cegar pelas luzes do século, mas enxergando na obscuridade uma luz própria, um modo de ver, deixa-se guiar. Como está dito no poema “A obscuridade”:

Esperamos na obscuridade.
 Vinde, vós que escutais, vinde
 Saudar-nos na viagem nocturna:
 Nenhum sol agora brilha,
 Nem luz agora nenhuma estrela.
 Vinde, ó vós, mostra-nos o caminho:
 que noite secreta é inimiga,
 a noite que fecha as próprias pálpebras.
 E ais como a noite inteiramente nos esqueceu.
 E esperamos, esperamos, na obscuridade.
 (HELDER, 2010, p.173)

A grande suspeita que pesa nessa leitura é a de que estamos a reconstruir a cena de *Esperando Godot* (1946-53), peça escrita no pós-guerra, quando os contornos de sua imagem são obscurecidos pela indagação. “Estamos sempre achando alguma coisa, não é Didi, para dar a impressão de que existimos?” (BECKETT, 1976, p.23). Ambos os artistas sugerem uma ambiguidade na exploração do tema da espera e da negação, da presença e da ausência,

possivelmente marcada pela crise da representação que dispersa o eu. Cabe, então, arriscar uma reflexão que a respeito da poética herbertiana: ou seja, tanto Samuel Beckett quanto Herberto Helder insistem na resistência das coisas ausentes, a não matéria, o não objeto. A ideia de morte, ou a consciência dessa ideia, prolifera sobre a “Obscuridade” no poema herbertiano.

Isso nos remete à análise acerca do nome de um autor, feita por Michel Foucault em seu texto *O que é um autor*:

O nome do autor não transita como nome próprio, do interior do discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas, de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lhe. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura (FOUCAULT, 1994, p. 10).

Foucault abre espaço para entender também o caráter crítico e político da poética herbertiana, pois suas ideias apontam a possibilidade de um espaço de indagação e demanda identitária, o que proporciona uma crise de identidades. O nome do autor ali escrito – na capa do livro – confere ao leitor uma história social, política e subjetiva, que emana de um deslocamento para o espaço de escrita e significação política, inserindo-se no tempo e na cultura de um povo. Na poesia de Helder, este aspecto pode ser percebido no uso da metáfora da obscuridade atrelada ao poder do silêncio.

A condição performática que reside na assinatura performática “Herberto Helder ou o poema contínuo” recai na sua relação com a vida a partir de seu modo de estar na cultura. Segundo Farra, a “biografia de Herberto Helder tem a utilidade de mostrar o quanto sua história pessoal há de instável, de inquieto e palpitante, como se ela fosse movida pelo mesmo tipo de ‘amor’ que num dos contos de *Os passos em volta* faz eclodir a vida de KZ” (FARRA, 1986, p. 17).

No conto “O poeta obscuro” não é diferente. Nessa espécie profana da iluminação e da saída do palco iluminado, Herberto Helder é avesso até mesmo ao registro fotográfico, mas ainda assim encontramos algumas fotografias que revelam certos hábitos do poeta, expondo-se como tabagista. Segundo Roland Barthes: “aquele ou aquela que é fotografado é alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que chamaria de *spectrum* da fotografia” (BARTHES, 1984, p. 20). A obscuridade é a fronteira demoníaca, simulacral, obscura. Entre a modernidade e a contemporaneidade, que dá sentido à vida, sabendo-a limitada; não é achar o ser, mas anunciar um devir: “obscuro somos sempre mesmo

sem pedi-lo. Grande vitória que ninguém nos poderá arrebatá-lo. Que nem mesmo Deus, se existisse... Etc.” (HELDER, 2001, p.134). Desse modo, a obscuridade como resistência, nas trevas do presente, pode vir a significar luz bastante. E cosmologicamente dialogando com as duas maiores leitoras de Herberto Helder, a metáfora do sol que o poema reflete no poeta a sua luz, fazendo dele também um corpo luminoso como se autor e obra resplandecesse a mesma imagem de resistência:

Duro, o sopro e o sangue tornaram-no duro,
 as mães não o acalentam, ele,
 o sombrio filho das gramáticas,
 porque já não quer o peso, o pesadelo:
 membros por cima da cabeça e por baixo da barriga,
 saco selado a nós de osso, vivo, saco
 vivo, osso vivo, dentro um montão
 de tripas
 brilhando, autor,
 como se ele mesmo fosse o poema, lembra-se, o primeiro, talhando
 o fôlego,
 o das substâncias
 quentes, respiração e soluço, o dos elementos:
 coziam-se pinhas, pérolas, abelhas, o floral das varas: lume,
 se Deus aticasse ao mesmo tempo as obras –
 com uma volta de vento nas mãos fazia
 um dia total, o abismo,
 ou propriamente o pomar do mundo:
 paus estuando de uma agudeza para dentro das frutas,
 as laranjeiras com as labaredas,
 colinas,
 as colinas estremeçam pelo poder das laranjas,
 ou outros exemplos: que as mães trazem da sua noite a curva
 arcaicamente rútila de uma bilha e levam-na até água fechada, e
 abrem-na
 e a água é rútila na bilha,
 e por cima do ar comburento e da água tão forte,
 poema do começo,
 [...]
 A mão que o escreve: no papel fica apenas
 Sal de ouro...
 (HELDER, 2006, p.528)

3.2 “UMA VIDA INTEIRA PARA FUNDAR UM POEMA”: A PALAVRA CEGA

Postura tão característica da escrita herbertiana, a resistência, assume nessa poesia o ato heroico de se contrapor aos códigos consagrados pela cultura da comunicação mercadológica. O saber poético da escrita herbertiana rompe o pacto com a ideologia vigente “numa escrita cujo dom é a transmutação”. Helder funde, na tarefa inquieta de “por a vida na sua oculta loucura”, uma outra linguagem em que se possa recomeçar o “talento de existir” (FARRA,1986, p.18). Desse modo, o herdeiro do modernismo português surge no cenário contemporâneo como um dos últimos focos de resistência da poesia moderna. E é o modo como Herberto Helder elabora isso na sua poesia que confere a esse poeta português a excelência de ser sempre contemporâneo, por mais estranho e paradoxal que pareça.

Na qualidade de “poeta obscuro”, título conferido pela crítica literária em decorrência da sua linguagem tida como ilegível, Helder se faz o poeta mais extemporâneo de todos, pois é o traço da ilegibilidade que o mantém sempre em moda: “o estar na moda [...] comporta um certo ‘ágio’, uma certa dissociação, em que a sua atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora, uma matriz démodé” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Em um texto intitulado “Assassinato e assinatura”, que remete à poesia herbertiana, Rosa Maria Martelo pontua que “o texto assinado separa o nome próprio do portador, perturba-lhe a referência, de modo que a marca de presença do autor é, ao mesmo tempo, a força que o torna ausente” (MARTELO, 2010, p. 107). Essa afirmação sustenta nossa divergência com a crítica portuguesa, na medida que a imagem de poeta assume uma força capaz de constituir pela assinatura uma “presença-ausência”, como lemos em Deleuze, que se estabelece com as figurações de autoria e com a própria obra, a fim de ressuscitar pela assinatura o retorno diferenciado do autor. Esse retorno está no corpo que se inscreve projetado nos poemas, a exemplo do poema abaixo:

Bic cristal preta doendo nas falangetas,
 Papel sobre a mesa,
 A luz que vibra por cima, por baixo
 A cadeira elétrica que vibra,
 e é isto:
 eletrocutado, luz sacudida no cabelo,
 a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:
 pontos de ouro nas frutas,
 frutas na luz escarpada,
 clarões florais atrás de paredões de água,
 água guardada no meio das fornalhas
 - isto que, sentado eu na minha cadeira elétrica,
 entra a corrente por mim adentro e abala-me,
 e com perícia artífice deixa no papel

no nexu estilístico entre
o terso, vívido, caótico e doce:
e o escrito, o carbonífero, o extinto, o corpo.
(HELDER, 2004, p. 60).

A primeira coisa a ser observada é a representação do corpo ausente que traz de volta a leitura de Maria Estela Guedes, ao afirmar que "o poema de Herberto Helder é sempre um organismo gerador de energia, de luz apenas entremostrada, que estimula e conturba a vista (e a inteligência) com desassossegos de claro e escuro, com faças de relâmpagos riscando a tela (já então) pasma do entendimento" (GUEDES, 1979, p. 149). Aqui temos um corpo vivo com um traço que se cinge ao corpo do sujeito pela "Bic cristal preta doendo nas falangetas". Vê-se o escritor na sua circunstância real e simbólica, com o "Papel sobre a mesa". A figura autoral e a formação da obra aparecem indissociáveis no que se pode compreender de identidade civil e profissional, testemunhadas também nesse outro poema:

E eu que tenho a meu cargo delicadeza e inebriamento
Tenho acaso no nome o inominável?
Mão batida, curta, sem estudo, maravilhada apenas,
Nada a ver com luminotecnia prática ou teórica,
Mas com grandes mãos, e eu brilhei,
O meu nome brilhou entrando na frase inconsútil,
[...].
(HELDER, 2006, p.443).

O texto acima observa as relações entre o ato de escrita que unifica a compreensão entre o nome próprio e o nome de autor: "Tenho acaso no nome o inominável?". Nesse sentido, a dissolução do nome próprio de autor fixa um estilo que autoriza um nome: "O meu nome brilhou entrando na frase inconsútil". O que indica a possibilidade de o artista estar presente em seu poema, no gesto criador, o sujeito poético. "Embaralhados, nome próprio e nome de autor dão a chave de decifração da obra, perpetuando-lhe uma assinatura" (AZEVEDO, 2005, p.17). Ao conceber a imagem de poeta enquanto figura autoral que unifica a obra:

Em quartos abalados trabalho na massa tremenda
dos poemas.
Que me olham de tão perto que eu ardo.
Um dia hei de ficar todo límpido,
ou calcinado nervo a nervo. Ou por me ver
Deus
de um canto das palavras, com sistinos
dedos pintados em torno à voragem

diuturna, tocando na matéria.
 Ininterrupto, eléctrico.
 (HELDER, 2006, p.395)

Desse modo, a *ilegibilidade* e a *obscuridade* assumem um valor estético e conferem ao autor um estilo engenhosíssimo. Desta maneira, pode-se entender que a marca da obscuridade esfacela-se na figura autoral a partir de uma subjetividade criadora, que é capaz de assinar uma obra. A exemplo do conto “Estilo”:

Arranjei o meu estilo estudando matemática e ouvindo um pouco de música. – João Sebastião Bach. Conhece o Concerto Brandeburguês nº5? Conhece com certeza essa coisa tão simples, tão harmoniosa e definitiva que é um sistema de três equações e três incógnitas. Primário, rudimentar. Resolvi milhares de equações. Depois ouvia Bach. Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo (HELDER, 2001, p. 12).

A partir deste fragmento, pode-se observar que o personagem do conto participa de uma trama biográfica. E que acaba por confirmar uma posição diante da vida, que resiste ao discurso dominante pela sua incomunicabilidade. Desse modo, a estratégia da obscuridade herbertiana “recupera a defesa da posição autonômica reivindicada pela poesia moderna – e genericamente pela arte moderna – encarando os poemas como criações discursivas que são em si mesmas atos de resistência” (MARTELO, 2012, p. 41).

Em “Estilo”, Herberto Helder nos dá a ver as inquietações por que passa o “personagem-poeta”. A questão aqui é entender que, para além do “pacto autobiográfico” proposto por Lejeune (2008), que desconhece a fusão entre autor, narrador e personagem, Herberto Helder estaria tecendo também a estilística da vida a partir da autoficção³, do eu-personagem-narrador, o que torna híbridas as fronteiras entre o real, ficcional e metamórfico.

Nota-se pela leitura que este personagem não revela a sua identidade, o que o torna semelhantemente obscuro. Ao lidar com os dilemas da escrita de si, Luciene Azevedo manifesta uma defesa do pacto autoficcional, afirmando que este “pressupõe sempre a ambiguidade da referência, a sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros” (AZEVEDO, 2005, p. 4).

³ O conceito de autoficção foi cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, no romance *Fils*. Tal noção se destaca pela defesa da possibilidade da narrativa da própria vida em terceira pessoa, produzindo a amálgama das categorias ficcionais (autor-narrador-personagem).

Em escalas diferentes, a imagem da obscuridade aqui representada aponta para a figura extratextual do autor. Nessa direção, o sujeito que emerge dos contos surge não da coincidência entre autor empírico e narrador, mas de uma marca da identidade autoral de Herberto Helder que permeia o limiar entre a vida e a escrita. É nesse espaço subjetivo que Rosa Maria Martelo, no citado ensaio “Assassinato e assinatura”, ressalta que:

[...] de muitas maneiras, a obra de Herberto Helder insiste na ausência do poeta: o poema só acontece “quando o rosto inquieto da luz já não se filma”, lê-se em *Do Mundo* (531). E, em *Ou o Poema Contínuo – Súmula* (2001), o próprio nome de autor “Herberto Helder” surgia articulado como o título da obra, como se antes da conjunção *ou* não houvesse ninguém, apenas outro nome para a continuidade do poema, condição que, em 2004, a transferência do título *Ou o Poema Contínuo* para o volume de recolha de toda a poesia iria acentuar ainda mais (MARTELO, 2010, p. 107).

Apontamos que essa ausência se sustenta e se engendra como uma marca de uma presença, e que não deixa de ser uma forma de se pensar o sujeito. Um sujeito que se deixa ser substituído por outro em uma identidade móvel. Além disso, apostamos que esse traço pode significar a oportunidade de reconfigurar uma “assinatura performática”, que liberta a poética herbertiana desse pensamento: “Embora o nome ‘Herberto Helder’ cumpra uma função autoral, enquanto outro nome da obra, ele representaria menos a paternidade da escrita do que uma filiação” (MARTELO, 2010, p. 107). Na “força sacralizadora da assinatura legitimante” (AZEVEDO, 2008, p. 4) à performance de “Poeta obscuro”, soma-se a noção da função-autor como recurso estratégico.

Como assevera Foucault (1994, p. 798): “[...] a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. Com isso, podemos entender que a marca da obscuridade se esfacela na figura autoral a partir de uma subjetividade criadora “Herberto Helder *ou o poema contínuo*”. Assim, Herberto Helder está também delineando uma assinatura para si como autor, construindo-se como representação nos textos que cria: “O poeta não morre da morte da poesia. É o estilo”. Desse modo, “o texto vai narrando sigilosamente os percalços do poeta moderno, o caminho de recusa que leva ao encontro da poesia e ao procedimento poético” (FARRA, 1986, p. 103). Neste mesmo conto, temos uma citação do poema VI de “Elegia múltipla”. Vejamos:

As crianças enlouquecem em coisas de poesia.
Escutai um instante como ficam presas
no alto desse grito, e a eternidade as acolhe

enquanto gritam e gritam.
 [...]
 -- E nada mais somos do que o Poema onde as crianças
 Se distanciam loucamente. Loucamente.
 (HELDER, 2006, p.56)

Não seria estranho dizer que um lirismo louco permeia a composição poética herbertiana. E isso não pode ser desconsiderado quando se trata de uma poesia que fala de resistência. Nas palavras de Farra, “perseguir pela ‘loucura’ esse ‘grande segredo da nossa humanidade’ será, sem dúvida, a missão de resistência e de criação poética de Helder, ofício de oferecer ao mundo uma nova ordenação” (FARRA, 1986, p. 106). Nesse momento, a poesia de Herberto Helder recupera com a escrita um estado de lucidez absurda, capaz de libertar a poesia dos moldes das vinculações culturais e ideológicas, ocasionando o esvaziamento dos conteúdos:

Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é. Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Doença, Medo, Morte, Amor, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já não significa coisa alguma. É um modo de alcançar o estilo.
 (HELDER, 2001, p. 14).

A poesia de Herberto Helder aponta para este lugar do “esvaziamento da palavra”. É em “Lugar” – título significativo de um livro de Helder – que se pode entender a presença de uma reflexão metapoética e do próprio processo de sua discursivização: “Às vezes penso: o lugar é tremendo. / É sobre os mortos, além da linguagem” (HELDER, 2010, p. 152). Desse modo, o silêncio como estratégia de resistência que acompanha essa poesia vê a sua vitalidade na medida em que o grau de violência se torna implícito ou explícito no dizível e no indizível dessa poética que se faz na construção de um nome: “trabalho um nome, o meu nome” (HELDER, 2006, p. 522).

3.3 “A CABEÇA DEGOLADA POR UM ESPLENDOR OBSESSIVO”: A LUTA DO CORPO

O título que abre esta seção apresenta a cabeça como expressão artística e cultural, haja visto que muitas culturas a consideram a parte mais importante do corpo. A cabeça, na poética herbertiana, talvez seja a mais notável e dramática performance artística da desintegração do corpo. A tenção dramática desta cena nos interessa como pauta de estudo, porque é a partir das dilacerantes simbologias da cabeça, que se localiza a veia anarquista dessa poética. O ponto de partida é a leitura de “Poemacto III”, poema que nos faz ir ao núcleo de um acontecimento subjetivo da presença e da ausência performática do poema corpo

O actor acende a boca. Depois, os cabelos.
 Finge as suas caras nas poças interiores.
 O actor põe e tira a cabeça
 De búfalo.
 De veado.
 De rinoceronte.
 Põe flores nos cornos.
 Ninguém ama tão desalmadamente
 como o actor.
 (HELDER, 2006, p. 112)

A primeira leitura deste poema atrai, pela beleza cruel, a algo enigmático, da não identidade do rosto, cujas derivações e deslocamentos compõem uma série de figuras que ao longo da encenação relampejam a imagem do “ator poeta”. Seu fundo obscuro e luminoso culmina na luta entre pulsões autodestrutivas e criadoras: “O actor põe e tira a cabeça / De búfalo. / De veado. / De rinoceronte. / Põe flores nos cornos” (HELDER, 2006, p. 112). Isso, por sua vez, revela alguns pontos de partida frequentes, dentre os quais a falta e o excesso, o que projeta sobre autor e obra o vértice misterioso da relação interpessoal, de onde provém e para onde vai o sentido, o sentido obscuro e luminoso de sua poesia, que é seu poder de resistência.

A falsa apresentação do rosto, explícito no segundo verso do poema, “finge as suas caras nas poças interiores” (HELDER, 2006, p. 112). Revela também um narcisismo, uma autocomplacência sem medida, inclui uma alta dose de sofisticação, que se revela pela prática de uma linguagem do poema que persegue a si próprio e se espelha continuamente. O poeta prossegue insistindo na sobrevivência, na estratégia de resistência e, ao se converter em poema-corpo, desdobra o nosso olhar a uma matéria viva, informe, metamórfica, acéfala,

tantas vezes evocada pelo poeta, assim como em um dos versos do livro, *O Corpo O luxo A Obra*: “Um rosto/ que ceifaram o caule” (HELDER, 2006, p. 315).

Ao separar o corpo em duas partes, mas atraindo a atenção dos espectadores para a cabeça, vemos, inicialmente, o excesso erótico e transgressivo, que não visa encontrar um termo final. Assim, o corpo sem cabeça resta como metáfora de um corpo impossível ou de uma “escrita impossível”, por isso tantas vezes revisitada, trabalho de delicadeza e arte com corpo, por isso erótico (HELDER, 2006, p. 291). Dessa maneira, seguindo o pensamento de Eliane Robert Moraes (2002), perder a cabeça nessa experiência interior seria a ideia de um espaço sem saída, ou de um excesso sem saída, como definiu Hollier [1982], citado pela autora, e que para Bataille (1980) se constitui como a única saída do homem. A memória cultural implicada nesse pensamento da autora de *O corpo Impossível* pode ser lida na poética herbertiana, tendo na figura do acéfalo a imagem de um corpo estrategicamente significado, tanto no plano da poética, quanto do performático. Pois ainda para Moraes:

A ausência da cabeça não significa portanto ausência de vida, e a ferida do decapitado abre novas possibilidades de sentido para a existência humana. Ademais, o corpo vivo e potente do decapitado atesta que a cabeça é apenas um de seus limites orgânicos. Restam as outras extremidades, ou simplesmente, o resto do homem (MORAES, 2002, p. 187).

Nesse sentido, a plasticidade performática de um corpo sem cabeça caminha no plano simbólico e imaginário que se desorganizou em torno de construções, atos e gestos, como enfatiza Judith Butler:

[...] Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2003, p. 194).

A imagem da cabeça na poética herbertiana refere-se a um traço ausente, mas que se sustenta na presença confirmada entre autor e obra, a falta e o excesso, no processo de identificação e identidade. O corpo, assim, surge como o grande meio da experiência estética e de insubmissão, metamórfica marcada pela obstinada intenção de alterar a forma humana e lançá-la aos limites de sua desfiguração.

Como se observa, os títulos dos textos poéticos servem como mapa de um terreno movediço em que o poeta inscreve em seu corpo sua própria lei, seus códigos de subjetivação, destruindo e fundando Estados, recusando todas as normalidades discursivas, num excesso de

subversão. A imagem do corpo assim corresponde à morte: “aquilo que está condenado a desaparecer. Trata-se, em suma, de uma fulguração que deixa ver o clarão invisível da vida, tal como ocorre num sacrifício” (MORAES, 2002, p. 222). O sacrifício feito por Herberto Helder passa, então, a agir contra todo sistema político, contra toda organicidade do Estado, contra todo regime discursivo de atuação sobre os corpos, tal como o personagem KZ, que, transvertido de Herberto Helder, abandona tudo, deixando dito: “Vou procurar um caleocanto” (HELDER, 2014, p. 59).

Helder se recolhe e se subtrai das rédeas impostas ao seu corpo e a sua poesia. Observa-se que, nesse contexto, de exclusão da vida pública o poeta será também personagem onde será necessário recomeçar o “talento de existir” (HELDER, 2014, p. 62). A tal ponto de o poeta transformar-se no poema, um no outro, cuja congeminção faz surgir o “poemacto” num gesto de libertação do corpo. Dele resultam dois possíveis sentidos: a violência política e o nacionalismo erótico. Leiamos estes versos de *Lugar Último*:

Anos e anos de viagem sideral com os pés
 iracundamente
 azuis. Sou eu,
 como um retrato de cabeça para baixo.
 Conheci-me cantador em estado
 de amante. Tive
 o desviado ofício de poeta cego. Um dia
 Transformei-me na mulher que amava.
 (HELDER, 2006, p. 158)

Das metamorfoses do corpo herbertiano deriva o poder cuidador das palavras, com suas questões identitárias. Ao pensar o corpo feminino como um tipo de nacionalismo estético, o erotismo se torna a zona mais íntima da palavra, desregrada de sentidos, num exercício de trocas mútuas. A erotização “se endereça cada vez mais a Dionísio, cumprindo o princípio do prazer, do imaginoso, da fantasia febril” (DAL FARRA, 1986, p. 256). O corpo eroticamente territorial, trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, numa nova maneira de articulação da linguagem. O corpo feminino seria possivelmente uma das metáforas chaves que contemplaria a essência da imagem poética no transvestimento metamórfico e performático da linguagem do corpo, estendendo-se ao campo do gozo estético, à mulher e à palavra, inscrevendo-se o tempo inteiro na equivalência dos contrários, cujas formas perdem sua estabilidade:

Meto para dentro a linha sísmica
 Ponho os dedos de fora,

E a linha
 Os pontos poderosos das palavras:
 Amor, velocidade, morte, metamorfose- a linha
 Vibra, a linha do mundo. Escreva-se:
 Obscurece, revela.
 Nos lugares frios as pedras longamente pousadas sobre leques de água.
 (HELDER, 2006, p. 509)

O corpo da mulher e o corpo da poesia assume seu traço de protagonismo, tanto poético quanto político-erótico. Herberto Helder assume no corpo da sua obra, a busca incessante de uma identidade, assim, a mulher do vestido, a prostituta, do conto “Holanda” revela nele uma convicção análoga. Nesse submundo, a imagem da prostituta “oferece a possibilidade de inscrever a relação erótica fora do estatuto social” (GUEDES, 1979, p.64). Ou seja, marginalizado pela sociedade por desprezar suas leis, o poeta vai ser andante escuso:

Na noite impressa nos dois lados e,
 Pelo mais escuro lado antigo,
 A revelação. Cada cidade é uma vingança
 Anterior onde a beleza passa
 Vestida de mulher.
 (HELDER, 2006, p. 143)

Nesta identidade instável, fugitiva, a performance do autor aparece imbricada por diversas funções–autor, que são partes integrantes das estratégias de produção dessa confecção poética que apoiam e atravessam o gesto transgressivo de negação, a evitar as armadilhas da normalização. Assim, ao encenar a performance dos excluídos, o seu “Lugar” de poeta é o de subversão estética e de especulação política. Como desdobramento do gesto performático herbertiano, nota-se a ausência, que se materializa na face mutilada, de poeta obscuro.

Tal qual no erotismo de Bataille (1980), a poética de Herberto Helder não estabelece hierarquia na relação entre os corpos e as cabeças, por isso, é importante nessa articulação poética livrar as cabeças da relação de hierarquia, para que os outros membros possam agir. Parece propor uma significativa equivalência entre esses termos. Ditos por Butler: “(...) O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tenha status ontológico separado dos vários atos que constitui sua realidade” (BUTLER, 2003, p. 194).

A poética herbertiana tem na experiência erótica a possibilidade de levar o corpo ao contato com o mundo desconhecido, por isso a metáfora do corpo sem cabeça remete a uma questão derivada do “não-saber”. Nesse processo de criação pelo desconhecido o poeta passa

a existir em face da escrita: “brilhando, autor, / como se ele mesmo fosse o poema” (HELDER, 2006, p. 528). Nesse sentido, trata-se de uma poética que se dá pelo movimento da zona de negação ao campo de liberdade: “o poema escreve o poeta nos recessos mais baixos/quando o rosto inquilino da luz já não se filma” (HELDER, 2006, p. 529). Nessa liberdade, o corpo na poesia herbertiana é também um corpo feminino, como uma marca da instabilidade da identidade como processo de sua desconstrução:

E o pescoço da mulher é uma letra de catedral, a letra de um alfabeto morto que um dia se encontrará noutro planeta – arcaica e reinventada. As letras evaporam-se intimamente: são magnólias. E aí está essa mulher que se move na paisagem escorregadia – rodeada por casas arrancadas pela raiz, voltadas no ar. Penso muito em todas essas letras simplesmente pousadas no A da sua cor vermelha, tal como a maçã que se põe – quieta e morosa – sobre o quanto vai ser de madura, e isso vindo da sua obscuridade, da sua salva infância de maçã. E a mulher enche-se de folhas para a sua maçã. E ocupamo-nos novamente na bela insensatez. Como o alfabeto. A lua cavalga a grandeza da mulher, as letras aparecem impressas no muro desse vestido branco ocidental, letras como estátuas de animais. A mulher vai ter uma cabeça de cão aberta em basalto – os cabelos lavrados no osso como as linhas numa página. E a cabeça de cão sorri implantadamente no alfabeto, apoiada no ocidente do vestido. E é um livro. (HELDER, 1973, p.79)

A mulher com a cabeça de cão, ou um cão com o corpo de mulher, perfaz uma grande fábula inumana, dando a seu rosto um aspecto monstruoso, bestial, simbolizando um erotismo primitivo e violento. A figura do acéfalo reitera a performatividade da poesia herbertiana entre monstros e o mutilado, o que confirma a hipótese de que o “informe”, tal como o poema, procede tanto por mutilação como por multiplicações.

Porque o talento é a transformação.
O actor transforma a própria acção
De transformação.
Solidificando-se. Gaseifica-se. Complica-se.
O ator cresce no seu acto.
Faz crescer o acto.
O actor actifica-se.
(HELDER, 2006, p. 112)

Herberto Helder teatraliza o corpo, compondo uma poética que visa libertar o corpo de suas imobilidades, para desencadear uma potência. Essa plasticidade, do corpo poético, torna ainda mais intenso o nexos entre as práticas com o corpo e os ritos sacrificiais. A imagem do ator no poema parece ser a imagem emblemática que vem confirmar no seu corpo

performático um ser livre para parecer com tudo aquilo que não é ele, na apresentação de vários rostos sendo nenhum, onde se esboça um horizonte indefinível.

O projeto de Herberto Helder se assemelha ao de George Bataille (1980), “ao ostentar precisamente aquilo que lhe falta, tal qual um teatro vazio, o corpo sem cabeça resta como um corpo impossível” (MORAES, 2002, p. 227). Por isso, o poema-corpo, na estratégia de Herberto vai experimentar pela resistência da linguagem a linguagem do poder, entendido como o fim da hierarquia, a destruição de um líder, do poder, do sistema. A figura do acéfalo traduziria a estrutura política anarquista, destruindo a suposta unidade do corpo social. Assim, a trama política da poesia de Herberto Helder é toda construída a partir das relações entre a ordem do corpo e a atitude erótica, onde o sexo é disfarçado de rosto, ou seja, o sexo feito máscara como lemos em Moraes (2002) e que cabe na proposta de Herberto Helder: “Sou eu, como um retrato de cabeça para baixo” (HELDER, 2006, p. 160). Segundo Moraes (2002) a máscara erótica, que se oculta no baixo ventre, parece propor uma significativa equivalência entre os termos vida e morte, e que vem propor uma inesgotável multiplicidade de rostos não facilmente identificáveis, a exemplo do projeto herbertiano: “o brilho do rosto já sem o rosto mas com toda a energia /e todo o impulso de um rosto ser o rosto teatral / porque também a máscara era a abolição de uma falsa liberdade do rosto” (HELDER, 2006, p. 299).

O gesto teatral do corpo do decapitado torna-se uma estratégia de sobrevivência performática que o poeta faz de si: “Um rosto/ que ceifaram o caule” (HELDER, 2006, p. 315). Assim, a ferida da decapitação possibilita à poesia o poder inspirador que vem da energia erótica no ato da recriação do universo herbertiano. No corpo do poema, as metáforas densas impedem que um pensamento coeso ordene e aclare o fluxo verbal. Esse modo de subjetivação reflete dentro do sujeito o gesto revolucionário que sustenta a robusta arquitetura do poema que vem resistindo à usura do tempo. Isso pode ser percebido no olhar introspectivo e na consciência crítica de uma estética para qual a palavra poética, assim pensada, pode ser o estilo em favor da gestualidade do poema que se “funda contra todos”. Desse modo, o conceito de poesia como resistência na poética é um ato diferenciado de subversão estética, ato de estratégia performática estabelecida entre a arte, a política e a estética que juntos agenciam o processo de subjetivação entre a linguagem e a inscrição do sujeito na performance do corpo.

O espaço entre os dois nomes:
Eu e o mundo, mundo e poema, poema e nascimento.
(HELDER, 2006, p. 451)

Herberto Helder insere-se num modo de subjetivação que resiste em cada instante à sociedade de controle. Além disso, aparece como personagem cuja assinatura autoral produz uma performance de um homem que não se encontra, a não ser na arte, fronteira entre o eu e o mundo:

Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. *Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo. Os poemas começam a fundar os seus entendimentos com a poesia.* É também o momento em que desaparecemos, e seria grato ver como o nosso rosto pode promover o susto dos corações afectos e afeitos à cordialidade. (HELDER, 1979, p.16; grifos meus)

No campo da experiência poética, a figura do poeta atravessa o objeto (o poema) para conhecê-lo mais profundamente, por isso exige uma reconfiguração do sujeito dentro do poema. E assim, leva a escrita a um ato performático. Esse violento processo metamórfico por que passa a figura do poeta na sua absurda decomposição e esvaziamento de seus traços psicológicos reflete a crise da linguagem em que “escrever se torna uma ação subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo” (BEUIGUI, 2011, p.29). Todavia, a imagem lírica na arte poética herbertiana não propõe revelar a abertura da palavra à existência, também não pretende recordar nada do passado, e nem ver o presente, mas se resume ao peso da tradição moderna, que nos ajudará a sermos guiados por entre as trevas do inferno corrente, que são os rastros obscuros dos poemas. Mas nem por isso a imagem resultante deixa de integrar um determinado “complexo da cultura”, e que só a poesia, a seu modo, sabe dizer plenamente. Desse modo, o poema, evoca a estéril ânsia de poder:

“A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só”.
(HELDER, 1979, p. 152-153).

A forma e a postura de quase todos os textos é um estilo soberano constituído por uma potência absoluta. E só nos resta concluir que todos os poemas estão impregnados de uma harmonia e são agenciados como fora do tempo e do espaço. Com isso, o poema se reveste de obscuridade para resistir à sua própria existência. E protegê-lo é proteger o seu próprio sistema político, por isso “a poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só”. Mal pode haver dúvida de que se está falando da luta do artista, na autonomia dos valores artísticos onde escrever um poema é um ato revolucionário. Crítica da crítica e suas

construções: “a vida inteira *para fundar um poema*”. Obviamente, o objetivo do poeta é obscurecer o poema, pela manipulação das palavras feita com maestria:

“E já nenhum poder destrói o poema”.
(HELDER, 2006, p. 26).

Trata-se aqui de um verdadeiro exercício da linguagem do corpo, obedecendo apenas a uma lei – a da metamorfose. E isso, evidentemente, não é tudo, mas também faz parte das políticas que movem “O Poema”, de onde o verso acima foi extraído. O fato é que o mesmo fenômeno poético que envolve este verso, manifesta-se de maneiras diferentes em diferentes circunstâncias no corpo poético. Esse corpo carrega a marca pessoal de Herberto Helder, sublinha ainda mais a importância da forma artística que é a, materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo do poeta, ou poema-corpo. E é justamente contra o poder corrosivo que o poema vive testando sua capacidade de resistência.

Sou fechado
Como uma pedra pedríssima. Perdidíssima
Da boca transacta. Fechado
Como uma. Pedra sem orelhas. Pedra uma reduzida a. Pedra.
Pedra sem válvula.
(HELDER, 2006, p.345)

O gesto performático empreendido por Herberto Helder assume uma postura de resistência que leva ao extremo a condição de seu valor transgressivo, ao ignorar a historicização do tempo na sua poesia, a condição humana e o pertencimento social. Helder simula um corpo mergulhando na sua própria subjetividade. O que parece implicar uma crítica silenciosa: “Sou fechado/ como uma pedra...”. Ou na estratégia política de afetar: “*Meu Deus faz com que eu seja sempre um poeta obscuro*” (HELDER, 2001, p. 167). Isso implica uma estratégia performática o que pode vir a significar um modo de engajamento político, que não é uma proposta formal. Mas sim uma estratégia capaz de reinventar uma resistência não engajada, porém solitária.

No seu processo de subjetivação, Herberto Helder articula um discurso, no qual a sua linguagem é tão estranha e tão diferenciada em relação ao senso comum: “Afastem de mim a inocência / eu falo o idioma demoníaco”. Desarticula, dessa forma, qualquer clareza do enigma poético:

Sei de um poeta que passou os anos mais próximos do seu "suicídio" a bater com os nós dos dedos pelas paredes [...] e foi-se vendo pelo seu "rosto" que não era fácil tomar a carga a coruscante "caligrafia do mundo" mas ele tomou-a até onde pôde e o "corpo" era já o outro lado da "agonia" um "texto monstruoso" que se "decifrava" apenas "a si próprio" (HELDER, 2004, p. 295).

Esse corpo resiste afirmando-se em potência de criação: corpo-arte, corpoesia. Nesse sentido, o ato da escrita insere o sujeito no discurso que a produz: “o poema escreve o poeta nos recessos mais baixos”. Num exercício contínuo onde a carne se faz verbo no corpo: “o corpo escreve-se” (HELDER, 2006, p. 290), mediante a linguagem do corpo: “não se precisa sair do silêncio / por favor eu quero entrar nele” (HELDER, 2006, p. 279). Ou no corpo selvagem do poema:

Os tubos de que é feito o corpo,
Os tubos violentos,
Os turvos tubos de chumbo,
Enche-os o ouro lírico, sensível, alquímico:
O luxo o luxo
- e só então o corpo é monstruoso
(HELDER, 2006, p. 436).

Herberto Helder reinventa a resistência não engajada através de uma estratégia anarquista, que é uma resistência capaz de assegurar a continuidade da sua poesia que não se confunde com uma alternativa política. Mas que tem a ver com uma reinvenção de uma micropolítica da sua performance com o corpo, que é político no sentido de que é, segundo Vladimir Safatle, produzido pelo desamparo: “Corpo sem eu comum e unicidade, atravessado por antagonismo e marcado por contingências que desorganizam normatividades impulsionando as formas em direção a situações impraticadas”. (SAFATLE, 2015, p. 20) A arte herbertiana respondeu à trama das constantes mutações do corpo. O corpo, assim como aparece em Vladimir Safatle, por exemplo, representa na poética herbertiana o gesto solitário:

Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder
Tão firme e silencioso como só houve
No tempo mais antigo.
Estes são os arquitetos, aqueles que vão morrer,
Sorrindo com ironia e doçura no fundo
De um alto segredo que os restitui à lama.
De doces mãos irreprimíveis.
-Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,
As casas encontram seu inocente jeito de durar contra
A boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras.

Digamos que descobrimos amoras, a corrente oculta
 Do gosto, o entusiasmo do mundo.
 Descobrimos corpos de gente que se protege e sorve, e o silêncio
 admirável das fontes-
 pensamentos nas pedras de alguma coisa celeste
 como fogo exemplar.
 Digamos que dormimos nas casas, e vemos as musas
 Um pouco inclinadas para nós como estreitas e erguidas flores
 tenebrosas, e temos memória
 e absorvente melancolia
 e atenção às portas sobre a extinção dos dias altos.
 (HELDER, 2006, p. 7)

E quando, as palavras para o autor se torna ficção de ficção, seja de uma família: “a mãe fechava, abria em torno a torrente dos átomos sobre a cara”(397) das peraltices das crianças pela casa “uma criança luciferina”(397), no espaço simbólico do lar “falemos de casas, da morte. Casas são rosas para cheirar muito cedo, ou à noite, quando a esperança nos abandona para sempre”(9) na experiência conjunta da dor “ e temos memória e absorvente melancolia”(7), no espaço religioso do imaginário sublime “ Deus é tão leve como a água atravessada”(152) e a maior de todas as ficções, o amor, tão transitório, por isso “ o amor em visita” (17). Ao fazer-se retratar nessas imagens que subjetiva a presença de alguns corpos afetivos, é como se Herberto dissesse eu pertenço aqui a esse imaginário: “Alguém procura onde eu estou só, e encontra- o campo desbaratado e branco da sua solidão” (168).

3.4 “PARA O LEITOR LER DE/ VAGAR”: O POETA E A RECEPÇÃO CRÍTICA

A leitura de *As musas Cegas* mostra que a poesia de Herberto Helder é sobretudo um exercício sensorial. É a metáfora da interpretação do mundo pelas vias sensoriais; Assim, a cegueira, que entre tantos temas que poderiam ser levantados nesta poética, é aqui o tema central e se realiza na intersubjetividade, na relação de intercorporeidade do leitor com a poesia.

Acreditamos que a cegueira descrita como completa e perfeita pelo sujeito lírico é metáfora de um sinuoso caminho de aprendizagem do olhar, num processo de um certo estilo de visão que parte do poema para o corpo, onde o visível e invisível se fundem. E assim nos convida a redescobrir que “todo o saber se instala no horizonte da percepção” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 260). Leiamos o fragmento do poema abaixo:

E eu, que levo uma cegueira completa e perfeita acendo
Lírio a lírio todo o sangue interior,
e a vida que se toca de uma escoada
recordação. (HELDER, 2006, p.85).

A cegueira articulada ao imaginário configura, por meio de imagens metafóricas, a complexidade entre o ver e o enxergar. Chevalier, em seu dicionário de signos, esclarece que o olhar “é um instrumento das ordens interiores”, “[...] ele aparece como símbolo de uma revelação, mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado” (2002, p.100). As imagens poéticas herbertianas transcendem a apreensão da realidade de modo que o olhar não está no campo do ver. Para esta experiência, recorreremos à concepção fenomenológica de Merleau-Ponty (1999, p.40):

A visão é um ato de duas faces; porque olhar um objeto é entranhar-se nele, e porque os objetos formam um sistema em que um não pode mostra-se sem esconder outro. Assim, apoio meu olhar em fragmento de paisagem, ele se anima e se desdobra, e os outros objetos recuam para a margem, mas não deixam de estar ali.

Em um de seus artigos, Rosa Maria Martelo se intrigou com uma pergunta: “em que língua escreve Herberto Helder?”, sinalizando a dificuldade de compreensão desta poética. Diante do reconhecimento da escrita hermética do poeta, supõe-se que tantos outros, críticos literários, leitores de poesia, também pararam diante desse enigma. Diante tantos questionamentos a obscuridade não poderia ser também uma provocação do autor, a brincar

com os seus leitores forçando-os a caminhar no escuro, a estimular outras habilidades do corpo na percepção do poema? Com base na leitura do conto de Herberto Helder, *Teoria das cores*, a hipótese a ser trabalhada aqui é a relação entre o leitor da sua poesia e a ideia de obscuridade realçada pela recepção crítica. Leiamos o conto abaixo:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe. O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor - sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro, através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor. Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (HELDER, 2001 p.28).

A identificação é elaborada no espaço literário, de onde se constrói a imagem de Herberto Helder. Dessa maneira, o leitor imaginariamente vê o autor com um olhar de quem capta uma fotografia, metamórfica do sujeito lírico. Em múltiplas interpretações, pelas lentes da subjetividade do seu leitor que desenha a imagem do autor.

Problematiza-se, então, a questão da presença e da ausência dentro do processo de identificação e identidade, na construção do poeta imaginado pelo público. A identificação é o agente no que possibilita entender a representação identitária de Herberto Helder na trama biográfica. Assim, o traço da ausência da vida social revela-se na presença de um sujeito que se quer ausente da vida pública, mas estrategicamente inserido por meio de uma identidade móvel, como se pudesse o leitor também partilhar de uma criatividade do autor, ao ler Herberto Helder *ou o poema contínuo*, na hipótese de que se fizeram ambos uma coisa só. Nesse sentido, a identidade do eu não separa o homem da obra. É dessa maneira que Herberto Helder revela-se e condensa-se na sua obra como autor-presença.

Helder emerge de um jogo de identificação, que se dá no corpo biográfico da sua composição artística: *Ou o poema contínuo*. O que traz para o leitor uma espécie de metamorfose capaz de provocar muito estranhamento, mediante versos que não foram escritos para “leitores de olhos mudos”. Talvez este seja o grande problema já anunciado no título.

Onde o leitor deslizará de metamorfose em metamorfose de “um real imaginário e um imaginário, real” (GUEDES, 1979, p.126).

O poema escreve o poeta nos recessos mais baixos,
às vezes o nome enche-se de água quebrada no gargalho da bilha,
às vezes é um nome esvaziado de água:
a sangue grosso,
a árdua sopro,
quando o rosto inquieto da luz já não se filma
(HELDER, 2006, p.505)

As metamorfoses da figura do poeta criam uma série de identidades e diferenças, que se constroem a partir de uma subjetividade que emerge na cena da escrita. Dentro das indagações que cercam a figura de Herberto Helder e da sua poesia, não seria descabida a afirmação de que no corpo poético não se manifesta somente a obscuridade, como também a luz.

isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu
dizer: paixão: tirar,
pôr, mudar uma palavra, ou melhor: ficar certo
com a vírgula no meio da luz,
dividindo,
erguendo-me do embrulho da carne obsessiva:
que eu habite durante uma espécie de eternidade
o clarão – (HELDER, 2006, p. 593).

Investigar o que ocorre nesta articulação poética, a partir do clarão de que fala o poema acima, pode proporcionar uma abertura para uma questão mais ampla da obra do autor, onde o estilo é sempre elevado e não há como deixar de relacioná-lo ao discurso apocalíptico, onde a luz e as trevas habitam o mesmo lugar, o corpo do poema. De onde nasce a luz, a iluminação a visão iluminadora, ao alumbramento:

Diz a criança: a tontura amarela das luzes quando abro para o vento, quando ao longo da noite que me percorre, aqui – abrasada a gramática, aqui está o meu nome posto em uso. [...] É uma arte louca. (HELDER, 2006, p.443).

O primeiro esforço que se cria aqui é o da imaginação, tal como as crianças que criam em seu imaginário um novo mundo. De tal modo, Helder cria a sua linguagem abrasada em metáforas e, assim, assina para o mundo um estilo. Daí nasce o desassossego dos leitores em querer rotular apressadamente o que ainda é desconhecido, e neblinar:

Pus-te-me a saber: estou branca sobre uma arte fluxa e refluxa: a lua nasce da roupa fria, sai-me a cabeça das zonas da limalha, dos buracos fortes da água. Diz ela. Reluzo como um carneiro. (HELDER, 2012, p.20).

A linguagem poética, a partir de um discurso próprio reluz numa palavra mágica baseada num poder fundamental, o estilo:

Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo. (HELDER, 2012, p.34)

Seu estilo é luz bastante cujos raios luminosos reflete:

a luz que se abre e se fecha na carne lunar, implacável. Tudo faísca: a fruta que se apanha, o feixe vertebral, os orifícios de sangue entre os poros da madeira. (HELDER, 2012, p. 50).

4 AMOR, SAGRADO E CORPO EM HERBERTO HELDER: A METAMORFOSE DO CORPO ERÓTICO

Pratiquei a minha arte de roseira: a fria
 inclinação das rosas contra os dedos
 iluminava embaixo as palavras.
 Abri-as até dentro onde era negro o coração nas cápsulas.
 Das rosas fundas, da fundura nas palavras.
 Transfigurei-as.
 Na oficina fechada talhei a chaga meridiana
 do que ficou aberto.
 Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem.
 A mão experimental transtornava-se ao serviço
 escrito das vozes. O sangue rodeava o segredo. E na sessão das rosas dedo
 dedo, isto: a fresta da carne, a morte pela boca.
 – Uma frase, uma ferida, uma vida selada.
 (HELDER, 2006, p.24).

Sob o signo da rosa mística, evidencia-se a transitividade entre o poema e a experiência do poeta. E a transitividade entre o poeta e outros poemas anteriores do próprio poeta, na evocação da natureza mítica das coisas, numa forma particular do sublime, onde o poema consiste em um único movimento: o da mais alta dignidade artística com a palavra poética. O mistério da poesia instaura-se no mesmo enigma da palavra amor, pelo exercício de trocas mútuas, na vitalidade, na força viva e cambiantes da natureza, na transcendência do corpo com o fazer poético.

O amor na poética de Herberto Helder está exatamente contra aquilo que o ser humano chamam de amor, como disse Baudelaire, e se compara à “inefável orgia”, à “santa prostituição”, “ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa” (BAUDELAIRE, 1967, p. 26) nos devaneios de um lirismo que encaminha sua poética a libertação: “do lirismo comedido”, “bem comportado”, “dos puristas”(BANDEIRA. 1974, p 22). A rosa mítica também metáfora da mulher-palavra, é moderna, e caminha pelas noites escuras seduzindo os que a encontram.

“O amor louco” herbertiano consiste no prazer imenso pela palavra, em que cada transmutação com a palavra poética se assemelha a um imenso reservatório de eletricidade, que o cega, e o encaminha para um outro mundo, o da fantasia erótica. O imaginário fantástico herbertiano cria, por meio de imagens obscuras, um código linguístico, no qual a palavra se faz carne e metamorfoseia-se em musa, subdividindo-se em duas essências: a carnal, “a musa mulher”, e a sagrada, “a musa hermética”. A musa mulher, tão amada quanto a sagrada, existe para o poeta enquanto linguagem profana, linguagem que alcança a utilidade

das coisas do mundo real. Está presente nos poemas cuja mensagem literária preza não pelo obscuro, com suas metáforas mais “abertas”, por isso também é um corpo manipulável. A musa hermética ascende ao plano do sagrado com suas metáforas “fechadas”, apresenta um corpo resistente ao que o mundo profano degradou.

A imagem do sagrado e profano une-se nessa poética a partir de uma lógica batailleana. Nessa junção, a linguagem metafórica das musas, com base na teoria do erotismo de George Bataille (1987), é a transgressão do corpo erótico em busca de uma continuidade absoluta. No contexto de um sagrado, a ação erótica do sujeito lírico revela-se por meio de um ritual, sacrificando-se, para tornar-se contínuo em relação ao outro e ao mundo.

O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Há, em decorrência da morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam espíritos ansiosos, é a continuidade do ser, a que a vítima é devolvida. (BATAILLE, 1987, p. 45).

No contexto sagrado, o sangue menstrual é o elemento de maior força vital, o que purifica e lava o corpo para ser coabitado com os demais elementos do universo, num ciclo de renovação que alcança, pelo corpo metamórfico, o hibridismo que faz esse corpo entrar sempre em fase de transmutação entre os reinos mineral, vegetal, animal e humano. Por isso, a metáfora da rosa mística no poema acima aproxima também o ato de escrever ao de sangrar, purificando a palavra para o canto, para a música, para a poesia, que na poética de Herberto Helder não têm distinção, apenas acompanham o ritmo contínuo do universo poético em dissonância com o real.

Dessa maneira, a linguagem sagrada é um corpo em estado constante de metamorfose que, pela linha erótica das junções com outros seres, torna-se híbrido, e com isso também um corpo monstruoso. A imagem do monstro é uma alegoria de que nada pode lidar com essa poética eroticamente metamórfica. É uma linguagem fora da lei do Estado, da religião, da família, um corpo selvagem somente habitado pelos seus híbridos.

Desejo e imaginação agem sugestivamente metaforizados na síntese da rosa eroticamente poematizada no corpo da amada. Tal subjetividade será desnudada até que a fantasia erótica culmine na animalidade da “aliança intrínseca de um pênis com um ânus” (HELDER, 2006, p.248). O paganismo dos amantes reflete na escrita do poema-corpo o que há de mais íntimo na evocação dos versos, daí começa a poesia “onde o animal acaba, a animalidade é sempre o seu fundamento” (BATAILLE, 1980, p.128). Nesse, sentido o corpo poético assume a monstruosa resistência das metamorfoses.

4.1 “POR ISSO É QUE ESTAMOS MORRENDO NA BOCA UM DO OUTRO”: DO DESEJO

Em 1958, com o livro-poema *O Amor em Visita*, uma composição de 23 estrofes, Herberto Helder busca na concepção do corpo os caminhos do profano e do sagrado, muito próximos ao pensamento do erotismo batailleano. Nesse sentido, sua escrita assume o desejo erótico por um corpo poético feminino, estendendo-se ao campo do gozo estético. Essa experiência estética será representada, metaforicamente, na imagem mítica da mulher como palavra. Assim, a mulher na figura da palavra poética assume na leitura desse poema a metamorfose erótica da musa-mulher, que traz a fertilidade ao corpo poético:

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela encantarei a noite.
Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.
Mulher quase inciada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei.
(HELDER, 2006, p. 19)

A palavra-musa-mulher é a provedora da fertilidade que traz à terra o alimento: “dois seios” (p. 21), “uma folha viva de erva, uma mulher” (p. 21). A fertilidade é um dos aspectos mais importante da erótica nessa poética, pois dela provém a vida “arbusto de sangue” (p. 19). O sujeito poético suplica pela presença da musa, a partir do prazer proporcionado pela musa, sua “jovem mulher” (p. 17):

Cantar? Longamente cantar.
Uma mulher com quem beber e morrer.
Quando fora se abrir o instinto da noite e uma ave
o atravessar trespassada por um grito marítimo
e o pão for invadido pelas ondas –
seu corpo arderá mansamente sob os meus olhos palpitantes.
Ele – imagem vertiginosa e alta de um certo pensamento
de alegria e de impudor.
Seu corpo arderá para mim
sobre um lençol mordido por flores com água
(HELDER, 2006, p. 17).

Música e embriaguez marcam o ritmo dos corpos que se entregam num ritual de banquete como um sinal de júbilo e alegria: “Longamente cantar” / “Uma mulher com quem

beber e morrer” (2006, p.21). Morte e vida se misturam numa espécie de renascimento de renovação cósmica mediante o gozo: “Quando fora se abrir o instinto da noite e uma ave / o atravessar trespassada por um grito marítimo” (2006, p.24). Nesse espaço marítimo de fertilidade tudo canta, tudo geme e grita, dessa embriaguez ruidosa reflete a alegria da festa e a maternidade das coisas.

Em cada mulher existe uma morte silenciosa.
 E enquanto o dorso imagina, sob os dedos,
 os bordões da melodia, a morte sobe pelos dedos, navega o sangue, desfaz-se
 em embriaguez dentro do coração faminto.
 – Oh cabra no vento e na urze, mulher nua sob
 as mãos, mulher de ventre escarlate onde o sal põe o espírito,
 mulher de pés no branco, transportadora da morte e da alegria.
 (HELDER, 2006, p. 17).

As mãos do sujeito lírico são as mesmas mãos que tocam a lira e que, por conseguinte, tocam a mulher. São mãos que fazem o momento de prazer soarem “os bordões da melodia”. Assim, o silêncio também fará sentido como música calada dentro do “coração faminto” (p. 17) a celebrar o instante do gozo, renascimento de todas as coisas, por isso “mãos divinas” (p. 17) que seguram a mulher, metáfora do corpo sonoro. Ao tocar esse corpo que desabrocha na presença do astro luminoso, a colher o fluido orgânico do seu “ventre escarlate onde o sol põe o espírito”. A mulher será a redentora, o canal de regresso ao paraíso perdido, lugar mítico das coisas belas.

Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos originais.
 Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra
 a carne transcendente. E em ti principiam o mar e o mundo.
 (HELDER, 2006, p. 19)

O êxtase configura-se na ideia do paraíso em “ilha dos mitos”, a mesa dos banquetes, que vem a ser a alegoria do órgão genital feminino desejado pelo seu poder alucinógeno de transcender a carne do eu-lírico. Isso cria um imaginário de fantasia e potencializa o ato da criação poética entrelaçada ao erotismo e, principalmente, à liberdade do corpo que escreve.

Arde a madeira – para que tudo cante pelo teu poder fechado.
 Com minha face cheia de teu espanto e beleza,
 eu sei quanto és o íntimo pudor
 e a água inicial de outros sentidos.
 (HELDER, 2006, p. 24)

Num sentido espiritual e libidinoso, o eu-lírico continua a sua reza por encontros que lhe possibilitem alcançar cada vez mais o êxtase, um mantra poderoso que chama a deusa para a cópula: “Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra” (p. 17) /, “Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher” (p. 17) /, “Dai-me uma mulher tão nova como a resina” (p. 18) /, “Dai-me um torso dobrado pela música” (p. 18). O encontro acontece: “Então sento-me à tua mesa. / Porque é de ti que me vem o fogo” (19). O fogo alquímico da palavra, aquecido pelo êxtase do amor.

A relação entre o erótico e a composição poética coloca a palavra em espasmos de intensas sensações: “rodas excitadas” (p. 31), “tuas ancas como uma espuma de crepúsculos e crateras” (p. 25), “o cheiro acre e puro da tua entrega” (p. 25), “seu bárbaro fulgor” (p. 23), “aro de fogo” (p. 23), “teu sorriso” (p. 21). A palavra surge como uma obra de renovação estética, cujo trabalho de reconstrução e reinvenção da linguagem pode se ver refletido nos aspectos sensoriais com o corpo poético da musa. Sendo assim, o poeta lida com as palavras a partir de uma lógica subjetiva e inovadora constituindo não apenas o corpo do poema, mas o corpo da musa em forma de palavras, trabalho de conquista, de descoberta dos mistérios do corpo.

É pela transgressão da escrita que Herberto Helder chega a um lugar em que a palavra nasce diretamente do corpo e da linguagem que fala: a linguagem dos sonhos, dos símbolos e das metáforas, do sublime pelo erotismo. O eu-lírico busca na musa o lirismo entre amor e êxtase: “As coisas nascem de ti como as luas nascem dos campos fecundos, / os instantes começa da tua oferenda” (p. 20). Na poesia de Herberto Helder, fica claro como amor está no erotismo como possibilidade de recriação da vida. Segundo: “[...] o amor é uma mútua fertilização da mortalidade e da imortalidade. Por isso Eros é descrito como um ser a meio caminho entre os deuses e os homens e participando da natureza divina e humana” (MAY, 1973, p. 113).

O amor erótico liga a poesia a todas as coisas do mundo e dá ação ao verbo herbertiano, para a elaboração estética de um corpo em estado de transgressão com o código comum da linguagem. É pelo amor à palavra que o imaginário herbertiano é criado e cria uma linguagem em estado de êxtase. O êxtase da linguagem na inscrição do corpo da musa-mulher assemelha-se a um canal aberto feito de gestos viris, violentos e intercambiáveis, que transgridem o sentido da linguagem, tornando tudo gesto, movimento, vibração de um corpo em convulsão erótica, condicionado ao desejo do amor e da morte:

Meu desejo devora a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma de crepúsculos e crateras.
 Ó pesada corola de linho, mulher que a fome
 encantada pela noite equilibrada, imponderável –
 em cada espasmo eu morrerei contigo
 (HELDER, 2006, p. 25).

O erotismo se manifesta, de um lado, pelo seu caráter de transgressão e sublimação do objeto amado; de outro, pelo prazer erótico, pela satisfação dos mais íntimos desejos carnaís. Assim, o corpo da mulher e o corpo da poesia assumem uma só carne. Num projeto radical de combinações: “Bichos inclinam-se” (p. 25), “Oh amados cavalos com flor de giesta” (p. 24), “Os bichos que levam ao fim do instinto seu bárbaro fulgor” (p. 25). O imaginário erótico, libera o poema-corpo da tirania das proibições e leva-o a todo prazer. Segundo Maria Lucia Dal Farra 1985:

A mulher, como símbolo de todas as ciências ocultas, desempenha um importante papel revelador. Ela propicia, pelo êxtase amoroso, a comunicação com as forças vitais e permite a ascensão aos segredos essenciais e às forças que governam as leis do universo. Portadora da decifração de todos os enigmas, ela invoca o princípio de prazer sobre o de realidade e complementa o homem no ato que conduz, como no início dos tempos, a engendrar o cosmos. O casal amoroso será novamente o “andrógino primordial” reconstituindo, onde Hermafrodite volta a ser Hermes e Afrodite (p. 86).

A musa mulher é, no espelho da palavra, a criação estética, que alucina o sujeito da escrita numa equação poética das imagens: a imagem pela ideia, o som pelo sentido:

Imagem pungente
 Com seu deus esmagado e ascendido.
 – Porém, não te esquecem meus corações de sal e de brandura.
 Entontece meu hálito com a sombra,
 Tua boca penetra a minha voz com a espada
 Se perde no arco.
 E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua
 estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo
 Se desfibra – invento para ti a música, a loucura e o mar.
 (HELDER, 2006, p. 19).

O poeta-inventor liberta o corpo, desautomatizando a palavra através do uso poético do imaginário:

Toco o peso da tua vida: a carne que fulge, o sorriso,
 a inspiração.

E eu sei que cercaste os pensamentos com mesa e harpa.
 Vou para ti com a beleza oculta,
 O corpo iluminado pelas luzes longas.
 Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos
 Transfiguram-se, tuas mãos descobrem
 A sombra da minha face. Agarro tua cabeça
 Áspera e luminosa, e digo: ouves, meu amor?, eu sou
 Aquilo que se espera para as coisas, para o tempo –
 Eu sou a beleza.
 Inteira, tua vida o deseja. Para mim se erguem
 Teus olhos de longe. Tu própria me duras em minha velada
 beleza.
 (HELDER, 2006, p.19).

A imagem do corpo iluminado do sujeito lírico, no verso acima recebe à luz do corpo luminoso metáfora da poesia moderna, que por poucas vezes se deixa entrever. Nesse instante de feixe de luz, a imagem do sujeito lírico, antes ofuscado pelas trevas do presente, assiste ao reflexo da luz solar como energia vital, esse calor faz “rimar agonia com melancolia” (BOSI, 1996, p.225): “Agarro tua cabeça / Áspera e luminosa, e digo: ouves meu amor?”. Herdeiro do modernismo, Helder observa a passagem da poesia na travessia do tempo: dia e noite. A poesia moderna está nesse entre-lugar da penumbra tencionada por uma luz ainda vacilante, trêmula a assumir uma voz de oposição e sublimada pelo amor do sujeito lírico que a ver na mais completa beleza com as leis cósmicas. O tempo faz a linguagem se distanciar: “teus olhos de longe”, alterando a fisionomia do espaço deixando no sujeito lírico um sentimento que o devir deve inspirar:

Por isso é que estamos morrendo na boca
 Um do outro. Por isso é que
 Nos desfazemos no arco do verão, no pensamento
 Da brisa, no sorriso, no peixe,
 No cubo, no linho,
 No monstro aberto
 – no amor mais terrível do que a vida
 (HELDER, 2006, p. 24)

A expressão do corpo do sujeito lírico no ato performático do beijo é a essência mais íntima de um ser humano que não se encontra a não ser na arte: “Por isso é que estamos morrendo na boca / Um do outro”. A imagem do beijo é também o sentir roçar da língua no silêncio da palavra, na mudez das imagens da memória de alguém que não encontra ressonância porque não fala a língua dos habitados, sendo assim, o beijo sela um breve momento de epifania, um intenso silêncio filosófico, que se cruza por um instante com o sagrado do sagrado: “a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e /

profanos”? (HELDER, 2008, p. 576). Beijar a língua de origem e ressignificá-la pelo imaginário da escrita, renascer de um beijo, para o mundo fulgural das palavras:

Beijo o degrau e o espaço. O meu desejo traz
 O perfume da tua noite.
 Murmuro os teus cabelos e o teu ventre, ó mais nua
 e branca das mulheres. Correm em mim o lacre
 e a cânfora, descubro tuas mãos, ergue-se tua boca
 o círculo de meu ardente pensamento.
 Onde está o mar? Aves bêbedas e puras que voam
 Sobre o teu sorriso imenso.
 Em cada espasmo eu morrerei contigo.
 (HELDER, 2006, p. 24).

O beijo agora confere grande espaço à alquimia erótica, por isso a imagem do “degrau” é evocada no poema, sugerindo que o “desejo” é um caminho que faz o eu lírico alcançar um plano ideal, o “espaço” possível, metáfora do céu da boca como território. A nudez coincide com o prazer físico – “ó mais nua e branca das mulheres” –, alimenta no poeta uma percepção de que a linguagem poética pode mais do que o gozo físico e transitório, capaz de promover o êxtase. A imagem do corpo da “mulher-língua-materna” aparece nessa poesia como matéria-prima, nesse ato de experimentar o corpo pela imagem de uma mulher-mãe faz ambos corpo e linguagem percorrer inferno e purgatório até obter o paraíso.

Maria Estela Guedes (1979), em seu estudo sobre o autor, afirma que o corpo na poesia de Herberto Helder é o elemento de maior energia e poder, pois ele é a força central de onde tudo emerge e também irradia, é um lugar de confluência para onde convergem as forças orgânicas e mentais. A autora afirma ainda que o movimento que rege o universo poético do autor não é antropocêntrico, mas corprocêntrico, o que remete ao maior poder de síntese e de concentração de força poética, de capacidade expressiva, de metáforas que não se fazem apenas na motricidade da palavra, mas na simbiose entre palavra e corpo, porque ambos são uma coisa única.

Às vezes, sobre um soneto voraz e abrupto, passa
 uma rapariga lenta que não sabe,
 e cuja graça se abaixa e movimenta na obscura
 pintura de um paraíso mortal.
 Nesse soneto noturno escrevo que grito, ou então que durmo,
 ou que às vezes enlouqueço. E a matéria grave
 e delicada do seu corpo pousa no centro
 desse sopro feroz. E o soneto
 veloz abrandando um pouco, e ela curva o corpo
 teatral – e o ânus sobe como uma flor animal.

O meu pênis avança, no soneto que soletro
 como uma dança, ou um peixe negro nos
 frios planos sombrios e sonâmbulos:
 – a aliança intrínseca de um pênis e de um ânus.
 (HELDER, 2006, p. 248)

A escrita é, para Herberto Helder, um exercício subversivo, assim como o corpo e a linguagem caminham lado a lado com o desejo erótico na direção da experiência estética. O impulso erótico, associado ao fascínio da escrita, está imbricado pelo gozo como aquilo que propicia a continuidade da criação. Com isso, o movimento erótico entre o ato e a escrita, no soneto, contém o desejo da posse refletida na ideia de transgressão como ato de linguagem, que se articula por dentro de um amor feroz, como uma máquina que tudo imprensas, a exemplo dos títulos desses poemas-livros: *A Máquina Lírica* e *A máquina de emaranhar paisagens*.

Sexo e máquina são, na poesia de Helder, imagens de base “quase sempre corporal, a máquina pensante e metaforizada: máquina lírica, máquina de emaranhar paisagens, em suma: cabeça lírica, por isso máquina redonda” (GUEDES, 1979, p. 121). Aí, a palavra é imprensada como um corpo *exprimido* por uma maquinaria. Nessa relação íntima do corpo com a máquina, tudo se mistura com o mundo das pequenas e grandes coisas, de modo que a máquina figura no imaginário herbertiano como reprodução infinita do corpo que, objetivado pela violência da própria máquina, ganha plasticidade. “A máquina lírica” herbertiana é tão excessiva quanto o sensacionalismo do Álvaro de Campos:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
 (PESSOA, 1986, p. 35).

A experiência estética da poesia moderna fulgura no imaginário do corpo herbertiano em relampejos de nomes como Fernando Pessoa, Mario de Sá Carneiro, Sade, e sustenta-se em ousar com um tipo de linguagem que se relaciona com o que se pode chamar de lirismo louco. Ao ultrapassar os limites da linguagem convencional, num excesso erótico-poético, “do corpo-que-escreve como um canal aberto e permeável a uma energia circulante” (MARTELO, 2010, p. 87). Sem separar em termos de negativo e positivo, o que se acopla ao corpo erótico

em Herberto Helder, o que se opera é um maquinário lírico, em total sadomasoquismo com a palavra, para extrair dela o que ainda não tem nome.

E pelo amor louco à palavra que se observa, o fanatismo na construção de um poema, muitas vezes revisitado pela renovação da reescrita, é o que torna essa palavra viva em cada nova edição da sua poesia. Nesse processo contínuo de transformação da palavra como, por exemplo, ocorre com o metapoema, inicialmente intitulado “Sobre o poema”, de Herberto Helder, observa-se a carne do corpo do poema a partir de uma metamorfose estilística e semântica no verso. Reescrever o poema equivale a um processo cirúrgico com a forma estética, no processo com a reescrita, que nos leva ao espanto, ao inesperado.

Herberto Helder executa no seu fazer poético sobre o metapoema dois procedimentos, um comum, que é o trabalho de subjetividade artística de transformação da palavra em algo que ainda não tem nome, na exploração máxima do verbo alquímico de onde surgem metáforas fechadas, que nos atraí com seus enigmas e com a compreensão de uma linguagem sensível mediante o movimento do poema-corpo.

E um segundo procedimento mais sistemático que é o trabalho de reescrita em que a carne do poema-corpo sofre algumas alterações em sua forma. Nesse exercício de revisão têm-se três versões publicadas do metapoema, a primeira de 1973, pela editora Plátano, a segunda de 1981, lançada pela editora Assírio & Alvim, e a terceira revisão em 2002, pela mesma Assírio & Alvim⁴. Esse exercício de reescrita confere à carne do poema a liberdade do peso de uma definição, demonstra também a sua condição de ser diverso, mediante a toda complexidade do poema modificado em cada novo olhar.

Na primeira versão do metapoema, que se intitula “Sobre um poema”, publicada em 1973, o leitor observa o caráter inusitado na organização das palavras pelo texto poético. Por exemplo, no título do poema, a preposição “sobre” e o artigo indefinido “um”, que refletem as múltiplas possibilidades do mesmo poema ser escrito e reescrito. Assim, o poema-corpo passa a ser submetido a três trabalhos de reescrita ao longo dos anos, como que acompanhando o ciclo natural da vida – infância, adolescência, velhice – como se nota no seu texto. Visto dessa maneira, o poema-corpo, datado de 1973, já assinala no último verso do poema “– E o poema faz-se contra o tempo e a carne” uma alusão estética do “tempo” sobre a “carne” do poema entremeadas num tecido gigantesco, que nos leva ao mesmo questionamento do Merleau-Ponty (2009): “Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne? O

⁴ A edição usada nesta dissertação é a brasileira, pela Editora Girafa, de 2006.

mundo visto não está ‘em’ meu corpo e meu corpo não está ‘no’ mundo visível em última instância; carne aplicada a outra carne... participação” (MERLEAU- PONTY, 2009, p. 135).

Pensar o corpo do poema e suas possibilidades como “carne” sendo modificada pelo “tempo” é também pensar a maneira de estar no mundo por uma percepção artística, por isso o estilo é, para a poética de Herberto Helder, uma exigência; Assim tocado pelo tempo, o poema, carece de ser revisitado:

É pelo tempo que meus pensamentos envelhecem, é também por ele que marcam época, que abrem um futuro de pensamento, um ciclo, um campo...O pensamento não abre brechas no tempo, continua a esteira dos pensamentos precedentes...estou ciente disso, já que hoje vejo mais longe (MERLEAU- PONTY, 1991, p.14).

Helder tem pelo seu metapoema uma visão cada vez mais subjetiva da arte de compor, e a reação corpórea do tempo, no poema, reflete o movimento coreográfico de um encontro entre o sujeito e o corpo, lido no poema como uma expressão de “sou meu corpo” como sublinha Merleau-Ponty (1994, p. 16). Emoção e reação se agregam ao ato performático do poema corpo, que assim como num parto, expressa pelo movimento corporal a passagem de um estado sensível, a um segundo ato de sensações mais abruptas:

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne,
sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.
(HELDER, 1973, p 22).

Nessa nuance da experiência existencial o corpo se afirma sempre como expressão artística e estética com o corpo da palavra:

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
os rios, a grande paz exterior das coisas,
as folhas dormindo o silêncio,
as sementes à beira do vento,
- a hora teatral da posse.
E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.
(HELDER, 1973, p. 22).

O corpo em Herberto Helder é sempre performático:

fala no silêncio dos gestos, com sua imensa capacidade de criar sentidos, de significar e de admitir uma verdade que não se assemelha as coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo verdade. (MERLEAU- PONTY, 1999, p. 59).

Assim, o ato coreográfico do poema, na segunda estrofe, busca as verdades do corpo no movimento e na expressão criadora dos gestos. Desse modo, o corpo é percebido por cinestesia, o olhar capta as sensações do “Fora”, sem necessariamente se relacionar, com o que há na natureza, a exemplo das imagens poéticas: “rios”, “folhas”, “sementes”, “vento”, e que se vê refletido na reação do movimento do corpo, por meio de imagens sensoriais em que o corpo se comunica utilizando de um vocabulário gestual. Por isso, o olhar nessa poética consagra tudo o que o eu vê. Nesse experimentar do poema-corpo ao espelho de uma criança que acaba de nascer, a relação entre corpo e espaço abre a carne do corpo do poema para a incorporação do mundo “E o poema cresce tomando tudo em seu regaço”.

Entre todas as emoções no poema, o prazer é a essência do sentir na expressão mais sensível de suas formas, refletido inicialmente na coreografia de uma cena frágil: “inseguramente”, “ainda”, “talvez”. Sensível à carne do poema “sobe ainda sem palavras”, esse nascimento em escrita grafa a passagem do tempo, como linguagem do prazer, para o mundo imaginário das palavras, representando uma linguagem que está nascendo. O nascer em escrita equivale à uma continuidade do tempo mediante as mudanças feitas no corpo do poema. Agora revisto no ano de 1981, oito anos depois, eis abaixo o poema:

O Poema

I

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
rios, a grande paz exterior das coisas,
as folhas dormindo o silêncio,
– a hora teatral da posse.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.
 E já nenhum poder destrói o poema.
 Insustentável, único,
 invade as orbitas, a face amorfa das paredes,
 e a miséria dos minutos,
 e a força sustida das coisas,
 e a redonda e livre harmonia do mundo.
 – Embaixo o instrumento perplexo ignora
 a espinha do mistério.

– E o poema faz-se contra o tempo e a carne.
 (HELDER, 1981, p 40).

No poema, datado de 1981, a escrita é revista de forma erótica, com a plasticidade do corpo no poema possibilitando a captura estética de suas formas modificadas pelo tempo, sob a medida de uma escrita cirúrgica na carne do poema os excessos são suprimidos para que as necessidades de movimento aconteçam no poema. A navalha do poeta corta precisamente, na carne do texto, o que ele tinha de mais complexo: a sua indefinição, a perda do artigo indefinido visto no título do poema datado de 1973, para então ser revisto de forma mais definida em 1981, quando passa a ser somente intitulado como “O Poema”.

Nesse processo, com a reescrita do poema de 1981, consolida-se a linguagem do corpo em uma escrita expressa pela volúpia de uma continuidade quase sempre em relação excessiva com o que há de mais novo, o que está nascendo e caminha numa postura estranha, enquanto o olhar capta a sua falta de espaço à volta do seu corpo. O poeta ensina o poema a caminhar por muito tempo entre ritmo, espaço, sensação de subir de descer, onde o verbo acompanha a voz do poeta que será a voz do poema numa espécie de poema do eu.

Nesse entre-lugar do corpo do poema com a escrita, o poema vai sendo alterado e ajustado por uma costura que modela o fluxo sintático do poema, “entre fôlego e escrita” (HELDER, 1981): “lanho a lanho/ cerrara-se a carne em seu tecido redondo.” / “as mãos cruas ardem”./ “O braço enxuto”./ “à costura cirúrgica da garganta” (HELDER, 1981, p.319). O procedimento com a escrita cirúrgica é o aceno fino da navalha com a expressão do corpo do poema. Nesse gesto cirúrgico com a escrita, a possibilidade de transformação do corpo por meio da estética é entendido como uma tentativa de dar ao poema corpo a imagem externa mais bem acabada, a partir do que o Herberto chama de “– os pontos poderosos das palavras” (HELDER, 2006, p.509), “para aquilo que ele com mão técnica toda adentro põe e tira” (HELDER, 2006, p. 508). “O Poema” está intimamente ligado a essa prática da escrita e principalmente ao erótico, cada vez mais atravessando o tempo do poema, na busca por uma linguagem que lhe leve ao êxtase. Assim, no poema “o novo nos seduz não pela novidade,

mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora” (PAZ, 1984, p.20). Como se observa na reescrita do metapoema, datado de 2006:

O Poema

I

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
rios, a grande paz exterior das coisas,
folhas dormindo o silêncio,
– a hora teatral da posse.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.
Insustentável, único,
invade as casas deitadas nas noites
e as luzes e as trevas em volta da mesa
e a força sustida das coisas
e a redonda e livre harmonia do mundo.
– Embaixo o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.

– E o poema faz-se contra a carne e o tempo.
(HELDER, 2006, p. 26).

Nessa terceira e última versão do poema, a carne do poema corpo alcançou a “estranha aliança entre a estética da surpresa e da negação” (PAZ, 1984, p. 19). Herberto Helder insere na sua poesia uma experiência estética que vê na plasticidade do corpo o amor pela novidade, uma espécie de paixão crítica:

amor imoderado, passional, pela crítica e seus preciosos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega. Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio. Uma crítica assim não pode senão culminar em um amor passional pela manifestação mais pura e imediata da mudança: o agora. (PAZ, 1984, p. 21).

Ao inserir uma terceira ruptura na carne do poema o que equivale a uma nova mudança e um começo estilístico, a costura poética alinha ao poema-corpo uma concepção de continuidade caracterizada por uma “heterogeneidade” (PAZ, 1984, p. 18). Como afirma Paz:

A modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a modernidade é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical.

Desse modo, a imagem do tempo, na carne do poema-corpo, é a relação entre os três tempos: presente, passado, futuro que se dissolve na carne do poema. Por isso, o poema não permanece imutável, mas se apresenta como um organismo vivo, sujeito às transformações do tempo. O poema, ao afirmar que está contra a “carne” e o “tempo”, afirma também a sua autossuficiência, “cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (PAZ, 1984, p. 18). E isso ocorre justamente por oferecer “novas e surpreendentes combinações dos mesmos elementos” (PAZ, 1984, p. 19). Sendo assim, “O Poema”, em sua terceira versão, é um corpo em estado ativo, existente e passivo quando transformado pelo movimento do tempo. Desse modo, a prática da reescrita está intimamente ligada à erótica mediante o uso da palavra modelável.

Na terceira versão, observa-se a ação da gravidade no poema corpo, onde o que envelhece é o corpo e não o poema, por exemplo, no verso: “E o poema cresce tomando tudo em seu regaço”. Nessa versão, ele aparece solto, como uma parte do corpo que se desprende da sua forma juvenil. Em outro verso, observa-se o enxugamento estilístico: “folhas dormindo o silêncio”, antes dito dessa maneira: “as folhas dormindo o silêncio”. E no último verso “carne” vem antes do “tempo”, o que era o inverso. A estética da surpresa em Herberto Helder equivale a uma prática cirúrgica. E modernamente aplicada à prática teórica da poesia moderna:

O remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera no final de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura. Dessa forma, o futuro nos oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e o seu recomeço, é a degradação do passado arquetípico e é a sua ressurreição. (PAZ, 1984, p.22).

Por isso, a ideia do amor em Herberto Helder é sempre erótica, “porque não há amor tão robusto que chegue a ser velho” (VIEIRA, 2018). Isso não quer dizer que ele não

permaneça com o mesmo amor, pelo contrário a “semente” primordial visto no metapoema germina, cresce e morre, para de novo renascer. Numa espécie de culto ao novo, o amor pela novidade, como se lê no Octavio Paz de *Os filhos do barro* (1984). O que Herberto não permite é que o amor entre em estado de decadência e venha a definhar com o tempo. Daí, a importância dada ao erotismo, ao desejo que surge pelo fogo alquímico da transformação da palavra, que se dá também como cirurgia plástica no corpo do poema. O amor em Herberto é o que se aprende no deslimite da linguagem do corpo com a palavra.

E pelo amor louco a palavra que a hipótese ganha fôlego como num beijo que ao alcançar o céu da boca alcança também à pequena morte: “por isso é que estamos morrendo na boca um do outro” (p.23), verso chave do poema herbertiano que revela, o desejo, de transgredir o corpo libertando-o a uma busca de continuidade que o imaginário erótico pode lhe potencializar ao tencionar o poema. Nessa alegria vertiginosa dos deleites da erótica, outro verso herbertiano o da “aliança intrínseca de um pênis e de um ânus” (p. 248) pode vir a significar o que nesta poética não se distingue que é o sagrado o do profano.

Ao tornar a linguagem do poema uma palavra sagrada, o poeta trabalha como aqueles que têm o seu corpo sujeito ao trabalho escravo, a servidão a que o poeta é submetido faz dele um exímio examinador de pedras, que são palavras, que o mesmo carrega na construção do altar do próprio sacrifício. Ao acender do fogo alquímico, de onde também surgir à imagem da musa hermética, ou seja, a palavra, dita e compreendida somente pelo par amoroso, a erótica desse o cântico dos cânticos, sela também a chama dupla: amor e morte.

4.2 “A MENSTRUACÃO QUANDO NA CIDADE PASSAVA”: O SACRIFÍCIO

O verso citado acima é uma chave poética que dá acesso ao mundo sagrado da poesia de Herberto Helder. “A Musa Cega”, metáfora da palavra obscura percorre a cidade purificando o que o mundo servil degradou. E, assim, restitui ao mundo sagrado a união com o profano mediante o sangue menstrual, símbolo de comunhão com o corpo da palavra sagrada. Nesse espaço de celebração ritual, a poesia de Herberto Helder alcança a linguagem pura, que se dá pelo erotismo sagrado da musa hermética.

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.
(HELDER, 2006, p. 194)

O sangue menstrual visto como sagrado nessa poética corresponde ao tempo da criação e de conexão com o universo. Por isso, o tempo da menstruação é também um tempo de mudança, visto no poema como um rito de passagem, onde as “raparigas” no poema entre “gritos” e “risos” contemplam o poder sagrado do sangue como ciclo vital. Nesse ritual, a musa hermética adquire o poder de dar e tirar a vida. E, ao mesmo tempo, restituir o sujeito lírico uma condição com o eterno:

Essa mulher cercou-me com as duas mãos.
Vou entrando no seu tempo com essa cor de sangue,
acendo-lhe as falangetas,
faço um ruído tombado na harmonia das vísceras.
Seu rosto indica que vou brilhar perpetuamente.
Sou eterno, amado, análogo.
Destruo as coisas.
(HELDER, 2006, p.73)

Ao se deixar ser possuído pelo poder da musa hermética, ambos tornam-se uma só carne e falam a mesma língua. A magia negra, metáfora ocular da musa, ritualiza o poeta, imortalizando-o no poema “seu rosto indica que vou brilhar perpetuamente”. Ao experimentar

de sua própria divindade, “brilhando o autor como se ele mesmo fosse o poema”, o imaginário poético adquire sistemas mágicos e principalmente a transcendência.

I

Transforma-se o amador na coisa amada com seu feroz sorriso, os dentes, as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído e silêncio. Traz o barulho das ondas frias e das ardentes pedras que têm dentro de si. E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado silêncio da sua última vida. O amador transforma-se de instante para instante, e sente-se o espírito imortal do amor criando a carne em extremas atmosferas, acima de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro. E a coisa amada é uma baía estanque. É o espaço de um castiçal, a coluna vertebral e o espírito das mulheres sentadas. Transforma-se em noite extintora. Porque o amador é tudo, e a coisa amada é uma cortina onde o vento do amador bate no alto da janela aberta. O amador entra por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate. O amador é um martelo que esmaga. Que transforma a coisa amada.

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher que escuta fica com aquele grito para sempre na cabeça a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito do amador. Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador, dá-lhe o grito dele. E o amador e a coisa amada são um único grito anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito de amador. E ela é batida, e bate-lhe com o seu espírito de amada. Então o mundo transforma-se neste ruído áspero do amor. Enquanto em cima o silêncio do amador e da amada alimentam o imprevisto silêncio do mundo e do amor.

(HELDER, 2006, p. 11)

Ao transformar-se na coisa amada, que é o poema, o eu-lírico transcende de amador a objeto de arte. Nessa experiência mística-religiosa com a poesia, o corpo do sujeito autoral visa estabelecer com a linguagem hermética um lugar fora do seu tempo, mediante a palavra obscura, que lhe confere essa fronteira entre o presente e o futuro.

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial [...] Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial. (NIETZSCHE, 2006, p. 31).

George Bataille afirma que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 2004, p. 37). Bataille nos capacita a ver que na poética de Herberto Helder a erótica está sedimentada pela morte (de um corpo carnal) e pelo renascimento (de um corpo que transcende performaticamente). A transcendência, nessa poética, tece a trama erótica de continuidade do ser por intermédio com a palavra que é mágica.

A palavra mágica herbertiana celebra a continuidade do ser pela experiência mística do eu-lírico com a musa hermética, no ato amoroso, e futuramente na relação autor-leitor: “ama-me / multiplicam-me/ só assim serei eterno”. Como caminho de continuidade do eu-lírico transportando-o para fazer dele um fabricante do universo. Sendo assim, a ordem do mundo real deixa de existir para o sujeito lírico, e ele passa a ser puramente a linguagem das coisas que é a sua poética:

Dizem o meu nome: Torre.
E de repente eu sou uma torre queimada
pelos relâmpagos. Dizem: ele é uma palavra.
E chega o verão, e eu sou exactamente uma Palavra.
(HELDER, 2006, p. 73)

A imagem mítica do sujeito lírico como linguagem possui simetria em relação a um ser superior, o que implica simultaneamente dualidade – homem e divindade. Enquanto homem, o sujeito lírico pertence à esfera do profano, uma vez que tem no corpo a necessidade do gozo como promessa de continuidade. Ao ser palavra, torna-se um deus. Nesse encontro erótico do sagrado com o profano, o corpo alcança a plenitude em Eros:

Ver no aro de fogo de uma entrega
 Tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus
 Será criar-te para luz dos meus pulsos e instante
 Do meu perpétuo instante.
 – Eu devo rasgar minha face para que a tua face
 Se encha de um minuto sobrenatural,
 Devo murmurar cada coisa do mundo
 Até que sejas o incêndio da minha voz.
 (HELDER, 2006, p.23)

O sujeito lírico tem no gozo a comunhão com o espírito de Deus, nessa morte que transcende o corpo num “perpétuo instante” com o eterno. A face de Deus é comparada à face da musa, ambos gozam do mesmo prazer da alquimia do verbo. Nesse incêndio com a palavra, códigos linguísticos são ditos pela voz do poeta na edificação do amor à palavra. Esse encontro espiritual do olhar do poeta para a face de Deus é semelhante a quem olha frontalmente o sol. O poeta recebe dele a fonte de luz, o fogo do conhecimento e a violência de um corpo erótico que tudo pode ser, por meio da metamorfose, num eterno princípio de continuidade do corpo, seja no formato animal, vegetal ou no formato de um objeto, como afirma Bataille:

O objeto que é o instrumento pode, ele próprio, ser visto como sujeito objeto. Recebe a partir de então os atributos do sujeito e se coloca ao lado desses animais, dessas plantas, desses meteoros ou desses homens, que a transcendência do objeto, uma vez atribuída, retira do *continuum*. Torna-se contínuo em relação ao conjunto do mundo, mas permanece separado, como aconteceu no espírito daquele que o fabricou (BATAILLE, 2015, p. 30).

Ao sujeitar-se ao corpo, compreendendo-o como obra de arte, lugar do encontro e da mediação da existência contínua, o corpo herbertiano é pensado em sua subjetividade profunda, livre de sua função biológica ou fisiológica. Um corpo que está no mundo como um “ser supremo”, um corpo que é linguagem entre autor e obra, a exemplo do livro *Ou o poema contínuo*:

Figura 2 – Capa do livro *Ou o poema Contínuo*, editado pela Girafa



Fonte: <https://www.jornalopcao.com.br/>

Ao estabelecer uma relação entre autor e obra, Herberto Helder submete o corpo a uma condição de objeto, mas um objeto artístico, visto na condição de corpo sujeito ratificado pelo título de que autor e obra fizeram-se um só. Logo, o livro deixa de ser somente um objeto artístico e alcança, pelo imaginário, uma humana condição que transcende a sua existência efetivada pela linguagem poética.

Ser uma consciência, ou, antes, ser uma experiência, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles. Ocupar-se de psicologia é necessariamente encontrar, abaixo do pensamento objetivo que se move entre as coisas inteiramente prontas, uma primeira abertura às coisas sem a qual não haveria conhecimento objetivo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 142).

Herberto Helder, ao manipular o corpo por meio de uma experiência estética e plástica, estabelece uma zona de continuidade entre o corpo sujeito e o corpo objeto, pela linha da subjetividade. O que lhe permite ainda uma interação com o mundo pela função afetiva autor-leitor. Assim, esse corpo, que não se compara a uma cadeira por exemplo,

carrega esteticamente consigo marcas de uma subjetividade, que lhe confere uma presença-ausência no mundo.

Experimentar a existência dessa maneira diferencia o sujeito poético dos demais seres por uma lógica subjetiva de imaginação criadora de sua própria espécie. Criar a si mesmo implica colocar a existência como um problema dos outros. Nesse sentido, alcançar o sagrado, a partir da experiência erótica, desvincula o corpo de uma identidade para torná-lo múltiplo de uma potência criadora de realidades na existência, onde o profano e o sagrado fazem parte deste mesmo ser.

À medida que é real (profano), o corpo é instrumento de trabalho, a coisa: “O amador é um martelo que esmaga. Que transforma a coisa amada”. Em outras palavras, o amador esmaga a si mesmo, para tornar-se perfeito a cada dia. O comportamento do amador na construção do seu eu acaba sendo violento, por desejar destruir a si mesmo, mas, para isso, esmagar a pedra (a palavra) de cada dia é também trabalho de conhecimento de si no mundo, que ultrapassa a ideia de bem e mal.

O indivíduo se identifica com a vítima no movimento súbito que a devolve à imanência (a intimidade), mas a assimilação ligada ao retorno da imanência se funda tanto no fato de que a vítima é a coisa como no de que o sacrificador é o indivíduo. O indivíduo separado é da mesma natureza que a coisa, ou melhor, a angústia de durar pessoalmente que a individualidade coloca está ligada à integração da existência no mundo das coisas. (BATAILLE, 2015, p. 42).

Destruir o corpo, sacrificar a si mesmo, é também um ato sagrado, como afirma Bataille:

O sacrificador enuncia: “No íntimo, eu pertenço ao mundo soberano dos deuses e dos mitos, ao mundo da generosidade violenta e sem cálculo, como minha mulher pertence a meus desejos. Eu te retiro, vítima do mundo onde estavas e onde só podias ser reduzida ao estado de coisas, tendo um sentido exterior à tua natureza íntima. Eu te trago à intimidade do mundo divino, da imanência profunda de tudo o que é”. (BATAILLE, 2015, p. 38).

No mundo profano, o eu-lírico é obrigado a sacrificar-se todo dia, onde sacrificar equivale a trabalhar no poema, lapidar a palavra e, se preciso for, morrer no garimpo por ela. Escrever até as mãos sangrarem. Mas a mão que trabalha o poema é também uma mão erótica:

Trabalho à raiz do ouro
frio, Tão agudo tão agudo,
Se toda a peça de carne é varada

Por uma veia inocente:

Vara-me

a iluminação vocabular
da memória,
Mexida por lunações como na fêmea
A massa lêveda,

Ou no poema
A parte fêmea instrumentada pela
Magnificência,
O que nele se talha
Em som escrito: órgão,
Mão que revolve a substância primordial,
Barro
Fundamento, Que o hausto atenda à força
respirada
(HELDER, 2006, p. 376)

Estás profundamente na pedra e a pedra em mim, ó urna
Salina, imagem fechada em sua força e pungência
(O Amor em Visita, p. 25).

Seus ombros beijarei, a pedra pequena
(HELDER, 2006, p. 19)

O próprio sacrificador se transforma em um sacrificado. Pelo seu desejo, ele passa a ser o objeto escravizado. Dessa maneira, no livro de Herberto Helder, *Servidões* também um modo de dizer o trabalho de “uma vida inteira para fundar um poema” (HELDER, 2008, p. 33).

e assim a mão escrita se depura,
e se movem, estria atrás de estria, pontos voltaicos,
manchas ultravioletas a arder através do filme,
leve poema técnico e trêmulo,
linhas e linhas,
línguas,
obra-prima do êxtase das línguas,
tudo movido virgem,
e eu que tenho ao meu cargo delicadeza e inebriamento
¿tenho acaso no nome o inominável?
mão batida, curta, sem estudo, maravilhada apenas,
nada a ver com luminotecnia prática ou teórica,
mas com grandes mãos, e eu brilhei,
o meu nome brilhou entrando na fase inconsútil,
e depois o ar, e os objectos que ocorrem: onde?
fora? dentro?
no aparte,
no mais vidrado,
no avêso,

no sistema demoroso do bicho interrompido na seda,
 fibra lavrada sangrando,
 uma qualquer arte intrépida por uma espécie de pilha eléctrica
 como alma: plenitude,
 através de um truque:
 os dedos com uma, suponhamos, estrela que se entorna sobre a mesa,
 poema trabalhado a energia alternativa,
 a fervor e ofício,
 enquanto a morte come onde me pode a vida toda
 (HELDER, 2006, p. 529).

Assim, no título deste poema “a vida inteira para fundar o poema”, tal como no título do livro *Servidões*, o corpo do poeta é posto em evidência, pois se trata de um corpo exaurido pelo ofício do trabalho:

A acerba, funda língua portuguesa,
 língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?
 escorchá-la viva, a cabra!
 transá-la?
 nenhum autor, nunca mais, nada,
 se a mão térmica, se a técnica dessa mão,
 que violência, que mansuetude!
 que é que se apura da língua múltipla:
 paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?
 que se foda a língua, esta ou outra,
 porque o errado é sempre o certo disso
 (HELDER, 2009, p.98).

Depois de sacrificado pelo ofício de poeta, o corpo da musa é posto como mercadoria para ser profanado como utilidade pública. Levado à categoria de prostituta de luxo, é posto no mercado. O corpo da musa hermética que ganha os atributos da mulher fatal é mercadoria “sensual e misteriosa como os labirintos da cidade, porém dotada de extremo controle sobre o próprio corpo” (RAGO, 1991. p. 203). Pois, sendo de luxo a metáfora para os iletrados, nem todos terão acesso. Sendo assim, esse corpo será cultuado por ser esse um corpo perfeito. Nessa espécie de culto, o corpo que fora profanado passa por uma (re)sacralização, não havendo mais contradição entre sagrado e profano. Isso não significa dizer que se tornou dócil e submisso, mas marginalizado no sentido de estar no comércio e ao mesmo tempo não pertencer a ele e nem a nenhum outro status de legibilidade.

A prostituta oferece a possibilidade de inscrever a relação erótica fora do estatuto social; não que o aspecto da moralidade instituída as marginalize – tal problema não se põe, não existe – mas porque a sua condição de sacerdotisas as situe na esfera da intangibilidade sacra. A relação erótica é sempre vivida em termos de religião. (GUEDES, 1970, p. 64).

É pelo erótico que o corpo da prostituta também se aproxima do seio materno, alusão feita pelos amantes:

E através da mãe que 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
(HELDER, 2006, p. 23)

Reencontrar a imagem santa da mãe no corpo da prostituta é também um caminho de retorno “do filho pródigo” ao ventre materno, ritual de regresso ao reino de utopia, ao corpo sagrado da criação poética:

Se toco a mulher toco o gato, e é apaixonante.
Se toco (e é apaixonante)
A mulher, toco a pedra. Todo o gato e a pedra.
Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra.
Toco a palavra apaixonante, se toco a mulher
Com seu gato, pedra, peixe, luz e casa.
A mulher da palavra. A Palavra.
(HELDER, 2006, p. 73)

A musa hermética dá acesso ao imaginário fantástico, e com a sua palavra redentora funda reinos e retoma poderes territoriais que se afirmam na elaboração de imagens futuristas, instaurando o poema no imaginário. “O imaginário significa o mundo de outro desejo, a pura Utopia” (GUEDES, 1979, p.190). O amor pela palavra conduz o poeta a um prazer utópico, à fantasia, à imaginação erótica na tessitura de imagens também oníricas inseridas no poema, como afirma Bataille:

A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. (BATAILLE, 1988, p. 45).

Retomo aqui o ato metamórfico do poeta em transformar-se na mulher que amava, eternizando-se no imaginário da escrita do poema-corpo. Nessa subjetivação do corpo real

que se ausenta da vida pública, torna-se um corpo que é linguagem sacrificada pela poesia. O poeta vê no gesto da escrita um modo de recriar a sua existência:

Recuperar a escrita como gozo da vida – o gesto de escrever como o “acotovelamento natural das forças que compõem a realidade, a fim de extrair dela um corpo que nenhuma tempestade poderá consumir”, como escreveu Artaud em *Van Gogh, o suicidado da sociedade* (1995, 285) – é criar um estranho modo de existência, um estilo de vida múltiplo, um ambíguo saber de si e da vida. Essa é uma escrita que afeta alegremente, uma escrita capaz de minar o interior do homem, de desdobrá-lo com seus órgãos, uma escrita que recusa a ideia de interioridade como um bem “natural”, metaforizado pelo excremento que se obra. (ORNELLAS, 2015, p. 192).

A musa hermética é a metáfora de um corpo que resiste à sua própria destruição, assim ela é a vertigem das metamorfoses, o corpo fechado, a alegoria de um poeta herdeiro de um modernismo literário. Sua musa reitera no corpo a força política, estética e erótica de um corpo poético que ainda não foi conquistado a não ser pelo poeta. O sacrifício do poeta em metamorfosear-se em palavra potencializa no imaginário da escrita obscura a ideia de um corpo, sendo ele mesmo o último foco de resistência. Nessa obscuridade com o corpo poético, amador e coisa amada falam a mesma língua. Uma biografia corporal que “unifica no poema-corpo, o corpo humano, verbal e cósmico” (GUEDES, 1979, p. 208), num batismo de sangue que simboliza a festa da morte como no poema-conto “Aquele que dá a vida”, transferindo para o poema-corpo o fôlego de vida:

porque é o primeiro e o último batismo:
o poema escreve o poeta nos recessos mais baixos,
às vezes o nome enche-se de água quebrada no gargalo da bilha,
às vezes é um nome esvaziado de água:
a sangue grosso,
a árduo sopro,
quando o rosto inquilino da luz já não se filma.
(HELDER, 2006, p. 529)

Em suma, é pela erótica que o corpo vai se metamorfoseando-se, e ao morrer sem morrer, que se cria a possibilidade de continuidade do ser pela linha de fuga que se dá pelo hibridismo é quando o corpo se abre para a natureza das coisas e o poeta na condição de poema exerce pela linguagem da resistência a potência imaginária dos excessos numa junção metamórfica em que o corpo é monstruoso, a exemplo do verso: “O POETA DÁ À PATA COMO OS OUTROS ANIMAIS”, nesse espaço, o corpo monstruoso protege e defende o território poético, que passa a ser geograficamente dominado por híbridos herbertiano.

4.3 “O POETA DÁ À PATA COMO OS OUTROS ANIMAIS”: HÍBRIDOS HERBERTIANOS

Isso explica, portanto, a tarefa incessante da poética de Herberto Helder em direção à transgressão das formas do antropomorfismo. O que representa a conquista de um potencial biológico, pelas linhas imaginárias, em contínua transmutação metamórfica do seu “poema contínuo”, que dá espaço para a formação de seres híbridos em seus versos. Assim, “o poema é um animal” (HELDER, 1979, p. 32), metáfora do poeta que se transformou em um “animal carnívoro” (GUEDES, 1979, p. 189), animal que se alimenta da carne do poema. Ao se bestializar, o poeta estabelece, com a sua animalidade, uma conquista de território pelo imaginário da escrita. O domínio territorial é também uma estratégia de delinear um espaço, pela marca da obscuridade, como afirma Gilles Deleuze:

[...] os animais de território são prodigiosos, porque **constituir um território, para mim, é quase o nascimento da arte**. Quando vemos como um animal marca seu território, todo mundo sabe, todo mundo invoca sempre... as histórias de glândulas anais, de urina, com as quais eles marcam as fronteiras de seu território. O que intervém na marcação é, também, uma série de posturas, por exemplo, se abaixar, se levantar. Uma série de cores, os macacos, por exemplo, as cores das nádegas dos macacos, que eles manifestam na fronteira do território... Cor, canto, postura são as três determinações da arte, quero dizer, a cor, as linhas, as posturas animais são, às vezes, verdadeiras linhas. Cor, linha, canto. É a arte em estado puro. (DELEUZE, 2015, grifos nossos).

A escrita por sua vez, se coloca como gesto de escrever a palavra pela selvageria do corpo e de existir a partir de uma escrita que recusa os modos civilizados da palavra legível. Ao optar pelos gestos mais selvagens, a poética produz uma cultura territorializada por meio de um estilo próprio de fluxos semióticos e circulação de sentidos como, por exemplo, pelo som: “o canto é o meu corpo purificado” (2006, p. 101); pelo ruído: “um ruído rítmico” (2006, p. 350); pela respiração: “um poro monstruoso que respira o mundo” (2006, p. 351). Na postura: “sou fechado como uma” (2006, p. 126). Na cor: “meu poder é obscuro” (2006, p. 206). Nos traços da animalidade inserida no corpo: “e o poeta dá à pata como os outros animais” (2006 p. 190). Na linguagem com o corpo que abarca todos os reinos “atrás das vozes do poema” (2006 p. 26) mediante suas metamorfoses:

Nesse sentido, se **o escritor é alguém que força a linguagem até um limite**, limite que separa a linguagem da animalidade, do grito, do canto, deve-se então dizer que o escritor é responsável pelos animais que morrem, e

ser responsável pelos animais que morrem, responder por eles... escrever não para eles, não vou escrever para meu gato, meu cachorro. Mas **escrever no lugar dos animais que morrem é levar a linguagem a esse limite. Não há literatura que não leve a linguagem a esse limite que separa o homem do animal.** Deve-se estar nesse limite. Mesmo quando se faz filosofia. Fica-se no limite que separa o pensamento do não-pensamento. **Deve-se estar sempre no limite que o separa da animalidade, mas de modo que não fique separado dela.** Há uma inumanidade própria ao corpo humano, e ao espírito humano, há relações animais com o animal. Seria bom se terminássemos com o A. (DELEUZE, 2015; grifos nossos).

A animalidade na poética de Herberto Helder é também a fronteira entre a linguagem do corpo e da mente. A imagem da cabeça, tão evocada nessa poesia, estabelece o poder, o *logos*, a linha de raciocínio que separa o homem do animal, que é afeto. Por isso, a cabeça, no mais das vezes, aparece separada do corpo, uma cabeça falante: “buraco da cabeça: à boca” (2006, p. 382) ou “a cabeça entre as mãos: a voz entre fôlego e escrita” (2006, p. 383). Pode ser uma cabeça móvel, que fala separada da linguagem do “corpo que é monstruoso” (2006, p. 436). E isso não corresponde a uma forma de hierarquia, mas de divisa territorial, onde cada membro do corpo exerce, com a escrita, um lugar de fala ou de silêncio. Dessa maneira, o corpo assume uma postura “selvagem”, com a máquina pensante, que é cabeça humana, inserida no corpo monstruoso.

Precisamos, às vezes, inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Tudo isso acontece nos animais. É isso que me fascina todo o domínio dos signos. Os animais emitem signos, não param de emitir signos, produzem signos no duplo sentido: reagem a signos, por exemplo, uma aranha: tudo o que toca sua tela, ela reage a qualquer coisa, ela reage a signos. E eles produzem signos, por exemplo, os famosos signos... Isso é um signo de lobo? É um lobo ou outra coisa? Admiro muito quem sabe reconhecer, como os verdadeiros caçadores, não os de sociedades de caça, mas os que sabem reconhecer o animal que passou por ali, aí eles são animais, têm, com o animal, uma relação animal. É isso, ter uma relação animal com o animal. É formidável. (DELEUZE, 2015).

Herberto Helder nos leva a pensar a linguagem poética como experiência autônoma da linguagem. Nesse processo linguístico, com a palavra poética, a maior parte das imagens modela um estilo herbertiano inconfundível, pois assim, como os outros animais, utilizando-se aqui a sua metáfora do poema como um animal, transmite suas mensagens por meio de código linguístico. O estilo herbertiano está nesse lugar dos bichos com seu modo particular de comunicar-se por metáforas fechadas, articulado em uma “escrita e escritura desenvolvida

pelo silêncio” (p. 247), pelo ruído, pelo som. Desse modo, a animalidade reflete uma escrita dos instintos, um prazer animal que liberta o homem de sua prisão, que é o corpo civilizado.

Desenham-se erotismos gráficos, escritas de gozo, escrituras. São suores, lágrimas, mijo, ar, vômitos, sons, sangue, pelos, salivas, flatos, secreções diversificadas, inscrições físicas rabiscadas com o corpo como quem pesa a vida numa balança feita com os próprios nervos expostos à carne. Assim, alguém se municia de uma escrita selvagem, escrevendo eviscerado, despejando seu caosmos, entre sutil e furioso, nas teclas que lhe asseguram o fim de qualquer sopro imaterial, de qualquer palavra que lhe seja furtada, de qualquer som que ecoe longe da percussão que ele mesmo produz com a ponta e a textura dos seus dedos. Sua vida esplende na fissura inconsequente, na aleatoriedade, na programada desordem dos sentidos, desordem estética, desordem física, desordem afetiva, desordem política, desordem que esquece deliberadamente (ORNELLAS, 2015, p. 194).

Esse corpo não civilizado, a exemplo do corpo monstruoso, reflete na escrita do poema a resistência, que vê na metamorfose do corpo a possibilidade de criação e destruição das formas em total expansão universal, com o poema contínuo. Sendo assim, os elementos da natureza inserem-se, imaginariamente, a um espaço de conquista territorial, onde cada reino conquistado é transformado pela lei metamórfica de transgressão da ordem natural.

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose é obra própria nossa. (HELDER, 2006, p. 144).

Ao alterar a ordem natural dos elementos do universo, o gesto de destruição e produção artística se opõe a imagens simplesmente belas, abolindo as formas convencionais, desviando-as completamente de seu modelo original. Numa confusa hibridização entre reinos.

À sua extraordinária desordem preside em pensamento melhor diria “um esforço” não coordenador (de modo algum), mas de “moldagem” perguntavam “estão a criar moldes?”.

Não senhores, para isso teria de preexistir um “modelo”, uma ideia organizada, um cânone queremos sugerir coisas....

(HELDER, 2006, p. 273).

Ao criar imagens surreais, representando um passo decisivo para a conquista de um potencial biológico transgressivo, que possibilitam a formação de seres híbridos tanto da zoologia quanto da botânica, a poética alcança o universo surrealista da transformação contínua, onde se pode metamorfosear uma roda em peixe, o homem em uma árvore:

Pratiquei a minha arte de roseira: a fria
 inclinação das rosas contra os dedos
 iluminava em baixo
 as palavras.
 Abri-as até dentro onde era negro o
 coração
 nas cápsulas. Das rosas fundas, da
 fundura nas palavras.
 Transfigurei-as.
 Na oficina fechada talhei a chaga
 meridiana
 do que ficou aberto.
 Escrevi a imagem que era a cicatriz de
 outra imagem.
 A mão experimental transtornava-se ao
 serviço
 escrito
 das vozes. O sangue rodeava o segredo.
 E na sessão das rosas
 dedo a dedo, isto: a fresta da carne,
 a morte pela boca.
 – Uma frase, uma ferida, uma vida
 selada.
 (HELDER, 2006, p. 545-546).

Ao alcançar o reino vegetal, o imaginário poético é alimentado pela linguagem edênica da árvore da vida, alegoria da “árvore do ouro” (HELDER, 2006, p. 21). A origem mitológica da árvore equivale ao ato de criação, dá à poesia a força de uma semente. A árvore sagrada da criação herbertiana perpassa pela fecundidade e imortalidade associando a criação poética a vários planos, cumprindo o seu ciclo e contribuindo para que o imaginário do corpo nessa poética se ramifique ao mundo das criações:

As rosas que há
 nas palavras, as palavras que estão
 no alto como fungos luminosos, as palavras
 que gravitam em baixo
 no instável momento que avança e recua
 ao pé da eternidade- as mãos
 rodeando uma lâmpada, essas mãos
 docemente cobertas de sangue- tudo isso
 disposto para a inquietação de um ofício.
 (HELDER, 2006, p. 95)

A árvore alquímica aponta para a criação da obra de arte por uma intensa transformação metamórfica, assim como “as rosas” do poema, que simbolicamente se constituem como símbolo de regeneração e de iniciação ao mistério da palavra. A árvore

metamorfoseia-se em homem vegetal, depois transforma-se no livro da vida, lugar da escrita, da biografia, da linguagem, do universo com os elementos vegetais e minerais que habitam o homem através do poder místico, cosmológico e simbólico da árvore como metáfora para o mundo das formações:

E nessa
loucura
cada coisa tomaria seu próprio nome e espírito,
e cada nome seria iluminado
por todos os outros nomes da terra, tudo
arderá num só fogo, entre o espaço violento
do mês de primavera e a terra
baixo e magnífica.
(HELDER, 2006, p.31)

Nessas ramificações do imaginário, a palavra poética, se alimenta de luz para dar a novos seres, numa intensa intersecção entre o céu e a terra. Assim, no mundo das formações da poética herbertiana uma forma particular de força se manifesta, na oculta “loucura”, de maneira extremamente indefinida, projetadas na luz astral com seus símbolos altamente abstratos para os fins na manifestação do mundo das ações.

Uma flor e um grito,
um copo e um breve minuto, ou a aurora
cortando o peito, ou o primeiro respirar
de um pensamento.
cantar onde a mão nos tocou,
o ombro se acendeu, onde se abriu o desejo.
cantar na mesa, na árvore
sorvida pelo êxtase.
(HELDER, 2006, p. 28)

Ao apontar para as características da arte surrealista, onde tudo é possível, onde novas e surpreendentes relações são feitas, a obra herbertiana entra numa espécie de ritual, miraculoso, com a natureza, em que tudo é conquistado pela violência sobre os signos.

Estás profundamente na pedra e a pedra em mim,
[...]
Quando o fruto empolga um instante a eternidade
inteira, eu estou no fruto como sol
e desfeita pedra, e tu és o silêncio, a cerrada
matriz de sumo e vivo gosto.
[...]
E estás em mim como a flor na ideia
e o livro no espaço triste.

[...]

– No entanto és tu que te moverás na matéria
da minha boca, e serás uma árvore
dormindo e acordando onde existe o meu sangue.

(...)

(HELDER, 2006, p. 19)

O corpo místico, que representa os elementos biológicos da natureza, por isso universalizante e transcendental, inscreve-se também na transgressão infernal da própria escrita como atividade erótica, atraindo tudo para o mundo imaginário como na arte surrealista:

Para lidar com o corpo do desejo, sempre em devir, sofrendo transformações constantes ou se escondendo eroticamente, os surrealistas fundaram uma anatomia do desejo, cujas matrizes imagéticas foram buscadas nas imagens do prazer e da dor. Ou, numa só palavra: no êxtase, que ofereceria, logo, a chave para a ampliação da consciência (MORAES, 2012, p. 71 e 72).

Assim, a árvore, com sua capacidade de regeneração contínua, é o corpo do poema carregado de forças sagradas, representação de poder e renovação. Matéria viva e inanimada acoplando em si o fundamento da união erótica:

Que a árvore representa – quer de maneira ritual e concreta, quer de modo místico e cosmológico, ou ainda puramente simbólica – o cosmo vivo, regenerando-se incessantemente. Sendo a vida inesgotável um equivalente da imortalidade, a árvore-cosmos pode, por isso, tornar-se, em outro nível, a árvore da vida sem morte. (GUEDES, 1979, p. 80).

A árvore é sagrada, assim como todos os elementos da natureza que se inserem no corpo poético via transmutação; tudo perde a partir daí seu sentido original. A natureza ganha forma mística dada pelo poeta, alterando os elementos da natureza para compor o imaginário surreal e obscuro de suas imagens. Desse modo:

[...] ao poeta, não cabia apenas estabelecer correspondências ao comparar os diversos elementos do universo, era preciso deixar que o desejo as inventasse arbitrariamente (Moraes: *op. cit.*, pp. 40-41). Além de driblar a subjetividade que poderia agir como fator limitador na procura e interpretação das correspondências, tal proposta denunciava a autonomia da linguagem em relação ao mundo, o que acarreta uma drástica revisão da noção de belo, que não teria mais como ser reduzida a mero reconhecimento de uma suposta realidade (*id.*, p. 41) (MORAES, 2012, p. 41).

A linguagem poética conecta-se ao desejo de comunhão entre animalidade, humanidade e divindade. Essas forças atraem o poeta para o próprio ato de criação do poema contínuo entre seres e coisas. Ele também é parte desse corpo híbrido:

O poeta é um animal carnívoro, no sentido em que as suas narrações são trágicas, violentas, sagradas: o narrado tem sempre na base as pulsões mais arcaicas do inconsciente, exprimindo-se por impulsos de agressão e de devoração do outro, como forma primordial de comunhão estreita de poderes. (GUEDES, 1979, p. 189).

Ao se tornar híbrido, volta-se o ser ao tempo primitivo, ao mundo selvagem, para se alimentar da sabedoria da selva. O hibridismo está para a linguagem, como um corpo que busca na metamorfose suas linhas de fuga. As imagens poéticas dialogam com esse cenário surrealista, numa soma de possibilidades que ultrapassam os limites do corpo, num espaço onde se opera a analogia das formas do corpo livre em perpétua mutação, como uma soma de possibilidades vitais.

É abolindo as fronteiras que a poética ganha a autossuficiência dos três reinos naturais, e a continuidade de suas formas com o corpo em plena sensação de liberdade. Toma-se, por exemplo, o poema abaixo:

Gárgula.
 Por dentro a chuva que a incha, por fora a pedra misteriosa
 que a mantém suspensa.
 E a boca demoníaca do prodígio despeja-se no caos.
 Esse animal erguido ao trono de uma estrela,
 que se debruça para onde
 escureço. Pelos flancos construo
 a criatura. Onde corre o arrepio, das espáduas
 para o fundo, com força atenta. Construo
 aquela massa de tetas
 e unhas, pela espinha, rosas abertas das guelras,
 umbigo, mandíbulas. Até ao centro da sua
 árdua talha de estrela. Seu buraco de água na minha boca.
 E construindo falo.
 Sou lírico, medonho. Consagro-a no banho batismal de um poema.
 Inauguro.
 Fora e dentro inauguro o nome de que morro
 (HELDER, 2006, p. 434)

No poema “Gárgula”, a experiência híbrida e a experiência onírica alinham-se ao imaginário fantasmático. Pela imagem da Gárgula, o corpo alcançou a forma monstruosa definitivamente. Com isso, o corpo monstruoso da Gárgula está na poética como uma linha de fuga em si mesmo. Sua imagem perturbadora demonstra o quanto esse corpo é perigoso e

resistente. A Gárgula é, na metáfora poética, o que impede o território de ser invadido, o que protege e recupera a unidade poética do corpo, a exemplo dos títulos das reuniões de poemas de Herberto Helder *Poesia Toda, Ou o Poema Contínuo* e *Poemas Reunidos*. Para proteger essa geografia poética, a imagem do monstro é vista também como uma fora da lei movido por excessos eróticos:

Há dias em que basta olhar de frente as gárgulas

Para vê-las golfar sangue. É quando
A pedra está a prumo, quando a estaca
Solar se crava atrás das casas e amadurece
como uma árvore.
Mas também ouvi a água bater directa
Nas trevas. Por um abraço do sangue eu estava
Condenado
(HELDER, 2006, p. 362)

Na perversidade erótica de um beijo animal:

E que um leão me beijou boca a boca, juba e cabelo
Trançados numa chama única?
Esse beijo afundou-se-me até as unhas
Aparelhou-me para besta
Soberba, para o sonho, o brilho a desordem
Ou a
Carnificina
(HELDER, 2006, p. 362)

A boca famigerada do leão é também o lugar da relação erótica do animal como metáfora da fera que é o homem. O leão humaniza-se na personificação afetiva do beijo, invertendo as relações entre humano e animal. Nessa desordem, o animal avança psicologicamente, subvertendo a ordem natural das coisas: “um leão me beijou boca a boca”. Nesse acasalamento de animal com humano, formam-se criaturas híbridas:

[...] que se compõem fundamentalmente de espécies ferozes, movidas por impulsos de crueldade e munidas de instrumentos de ataque com as garras das águias, os tentáculos dos polvos ou as patas dos caranguejos. Maldoror é incisivo: “Ficai sabendo que, no meu pesadelo... cada animal impuro que ergue sua garra ensanguentada, pois bem, representa a minha vontade” (MORAES, 2012 p. 129).

Ao aparelhar-se para a besta, o ser híbrido vira essa fera humana, retorna à primitividade que reconhece na animalidade um estado original. A metamorfose seria então a

possibilidade de transforma-se nesse animal selvagem, que liberta o homem da civilização que o oprime.

Na agressividade gratuita das feras o homem reconhece sua natureza mais profunda, abafada pela civilização: “Tantos animais no mundo e tudo aquilo que perdemos: a inocente crueldade, a monstruosidade opaca dos olhos que mal se diferenciam de pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como árvore à luz. Restam os gabinetes, os documentos de identidade, uma vida de criados biliosos...” Para além das forças selvagens, resta a existência domesticada: “é neste sentido que se olha para um homem como uma prisão de aparência burocrática” (MORAES, 2012, p. 131).

Nessa primitiva metamorfose, o corpo conquista pela animalidade, agressividade, camuflagem, e formas constantes de mutações, desmentindo em si mesmo o ideal humano: “a caça: um movimento, uma forma, disse ele” / “é preciso voltar ao princípio” / “e então começamos a usar os olhos com a ferocidade das objetivas/ “sem truques capturado tudo selváticamente” (HELDER, 2006 p. 303). Ao devolver o corpo humano à potência primitiva e animal, a poética despe o corpo de toda uma transcendência, afirmando-se tão somente pela erótica de suas atividades imaginárias:

[...] o olho do animal seria o único a se abrir diante das coisas, não sendo o animal nem uma coisa nem um homem – só podemos suscitar uma visão em que não vemos nada, já que o objeto dessa visão é um deslizamento que vai das coisas que não têm sentido se estão sós, ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa o seu sentido. É por isso que só podemos descrever tal objeto de uma maneira precisa. Ou melhor, a maneira correta de falar dele só pode ser abertamente poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível. (BATAILLE, 2015, p. 22).

Dessa maneira, a visão nessa poética não é a única forma de enxergá-la, a exemplo dos animais, que, na caça noturna, não se utilizam somente dos olhos, mas também de uma habilidade corpórea. Assim, ver o objeto é também um ato poético com o corpo, o que não deixa de ser também um trabalho de imaginação na modelagem do corpo, onde tudo acaba se misturando, num verdadeiro buraco negro:

Ríspido, zoológico,
Olho de constelação vendo o quê na rapina celeste?
– mas o cego buraco negro
É que devora constelações inteiras.
(HELDER, 2006, p. 500)

O corpo está para a poética de Herberto Helder como um atlas universal, criando, mediante a metamorfose, a ordem do universo poético. Nesse universo, o corpo humano transfigura-se constantemente, obedecendo à lei do renascimento de seres que vão se reproduzindo a partir de “uma metamorfose contínua a que todos os seres estão sujeitos, tendo por base a ideia de que o universo é regido por dois movimentos fundamentais, o rotativo e o sexual” (MORAES, 2012, p. 84). A atividade erótica coloca o universo poético herbertiano em constante metamorfose, e por isso a morte não significa o fim. Como disse Sade, citado por Moraes (2012, p.85):

A morte não passa de modificações da matéria, de transformações de um estado em outro, ou de “simplesmente transmutação, que tem por base o perpétuo movimento, nada mais sendo que uma passagem imperceptível de uma existência à outra”.

Daí que o termo híbrido estar para esta poética como um processo interminável de uma gênese poética que alcança o reino mineral, vegetal, animal e humano. Nesse experimento com o poema-corpo, a palavra é o verbo da ação, o que modifica a forma e a recria em estado constante de transmutação. Assim, no poema, a pedra do reino mineral é a metáfora da palavra, como a árvore é a metáfora da criação poética, e o animal, a criatura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ler a obra de Herberto Helder sob a perspectiva de um possível imaginário do corpo, duas questões estéticas parecem saltar aos olhos: a palavra com experimento estético e o corpo como o lugar das transformações da linguagem. Essas questões, tão presentes em sua obra, podem ser entendidas como uma memória da poesia ao gosto moderno e modernista da segunda metade do século XX, cujas imagens retiram o poema de uma narrativa pautada em causas e consequências para explorar, através das linguagens, um mundo de sonhos e fantasias.

Conforme se explorou ao longo deste texto, a linguagem de seus poemas confirma o lugar de convivência do obscuro com sublime, fugindo dos ditames do cotidiano. Esse extravio do código comum funda, no poema, uma nova ordem temporal, o da arte pela arte, o que acaba nos dando uma paisagem estilística de um imaginário que foge ao cultural.

Justamente por fugir do comum e desejar instaurar novas formas de ver e dizer o mundo, Helder constrói uma visão mágica da existência para afirmar uma utopia. Nesse novo mundo, os acertos estéticos alcançam a pureza da novidade com o subjetivismo que ressoa do imaginário infantil, novas realidades vão surgindo sobre o próprio fazer poético onde cada imagem esculpida em verso alcança o sublime.

A importância do sublime nesse projeto artístico decorre do fato ser por meio do realce desse traço que o poeta consegue dar um tom mais tenso à linguagem, tentando afastar dela e de seu mundo utópico, os vestígios do mundo real. Seus poemas, ao modo de um canto, se apresentam em dissonância com o mundo, visto como trágico, por isso a linguagem do corpo é fortemente hermética, elevando o estilo a uma *máquina lírica* de sons e letras que protege o poema do barulho do “mundo real”.

É, portanto, a partir desse embate que se materializa uma das possíveis respostas ao questionamento norteador desta dissertação: de que maneira o corpo funciona como agenciador na poética de Herberto Helder? Ora, o corpo alcança pelo imaginário uma performance de resistência, traduzida na linguagem do poema como um corpo selvagem, cujo objetivo é proteger o corpo a partir de uma linguagem do silêncio. Tal subterfúgio se justificaria, porque nas circunstâncias de produção em que o poeta se encontra, o próprio lugar do artífice na trama da sociedade se vê ameaçado. Com isso, nascem outras estratégias de sobrevivência do poema impresso: obscuro e com nada dentro, mas é um nada que soa e ressoa como um claro enigma.

Aqui a palavra é o instrumento de maior potência energética capaz de cegar. A imagem da cegueira busca na metáfora da musa as armas de sedução. Seduzido pela beleza implacável do poema, logo o leitor fica perplexo por saber de que matéria é feito e como consegue ser potencialidade. Nessa luta pela sobrevivência o corpo transcende tentando sempre ir além, habitando no deslimate da palavra. A linguagem desse corpo, que a tudo transgride e subverte, resiste às forças do mercado, da academia, das sintaxes, resiste ao leitor. Sua liberdade não é negociável, por isso trata-se mesmo de um corpo fechado em relação ao mundo real.

No entanto, se o corpo está fechado ao mundo real, abre-se para o gozo das experimentações, da natureza. A arte do corpo incorpora um eterno movimento de transformação com o ilimitado, cuja palavra mágica da ação liga o corpo ao mágico-ritual do desejo, e faz surgir a poesia da junção dos híbridos. Aberto em estado de metamorfose erótica, o corpo se sujeita a um profundo mistério que se unifica ao da mulher e ao político para conquistar uma nova poética que produza na imagem do tempo a sua própria história, religião e arte.

O corpo assim em estado de êxtase provocará pelo imaginário imagens de uma inefável orgia com a palavra, elevando-a ao sagrado do sagrado, ao mais misterioso e fecundo dos cantos. A imagem do corpo junto a palavra será a matéria de toda essa modelagem, o êxtase renascera dessa travessia pelo corpo feminino que é a porta que dá para a passagem secreta do universo herbertiano. Dessa conjunção de elementos e elaborações do corpo resulta a potência imaginária como a própria experiência corporal da linguagem, com suas alterações plásticas a circunscrever o autor como objeto estético, à imagem de seus poemas-livros. Tem-se aí a diluição da figura autoral, orgânica e performática, retirando o poema de um lugar poético visto como matéria orgânica, para provocar no leitor um diálogo entre a estética moderna de se fazer poesia e um gesto performático.

Assim, a performance vai sendo gerida por meio de um binômio vida e morte, construções e reconstruções metafóricas que libertam o autor dos códigos legíveis da sociedade para transformar-se em uma palavra que ainda não tem nome. Uma palavra viva que acopla no corpo poético fragmentos biográficos de seu autor. Disso resulta a ideia de sacrifício: sacrificar o corpo em nome da arte para pertencer ao mundo dos deuses, ao sair do mundo real. Tendo a imagem da mulher como algo que transcende. Ela o levará para o mundo divino, como metáfora da musa hermética tem em si a intimidade com o mundo dos deuses e dos mitos e com a suprema afirmação da vida, onde ambos falarão a mesma linguagem no mundo sagrado dos imortais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009.
- _____. **Profanações**. Lisboa: Cotovia, 2006.
- AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura universal. São Paulo: Perspectivas, 1950.
- AZEVEDO, L. Machado, Machadinho, Machadão. **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n.17, p. 35-45, jul.-dez. 2008.
- _____. A autoria e performance. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p.133-158, jul./dez. 2007.
- BARROSO, I. **Charles Baudelaire**: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A morte do autor**: o rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <<http://www.filestube.com/9NDq7fdRdo8792PnSzCiGh>>. Acesso em: 30 jul. 2013.
- BATAILLE, G. **O erotismo**: o proibido e a transgressão. Lisboa: Moraes, 1980.
- _____. **Teoria da religião**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAUDELAIRE, C; BARROSO, I (Org.). **Charles Baudelaire**: poesia e prosa. Tradução de As Flores do Mal por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.
- BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução Flavio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- BOSI, A. **Leitura da poesia**. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17. ed. Rio de Janeiro: Olimpyio, 2002.
- DAUD, R. Breve apresentação da poesia de Herberto Helder. **ALFA**, Marília, n.17, p.37-47, 1971.
- DELEUZE, Gilles. **A de animal. O abecedário**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2014/09/22/deleuze-a-de-animal/>>. Acesso em: 06 abr. 2018.

DERRIDA, J. **1930 - Limited Inc.** Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche ET La politique dum nom propre.** Paris: Galilée, 1984.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios.** Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 22

FARRA, M.L.D. **A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder.** 1979. 285f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução Antônio Fernando Cascai e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** 9.ed. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. “Isto não é um Cachimbo”. In: _____. **Ditos e escritos.** v.III. Rio de Janeiro, Forense, 2006.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna.** São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

GUEDES, M. E. **Herberto Helder: poeta obscuro.** Lisboa: Moraes, 1979.

HELDER, H. **Poesia toda.** Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

_____. **Photomaton & Vox.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. **Os passos em volta.** 8.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

_____. **Ou o poema contínuo.** São Paulo: A Girafa, 2006.

_____. **Servidões.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. **Poemas completos.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras.** 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LUDMER, J. Temporalidades del presente. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, “MEDIÇÕES”, 8., 2002, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2002.

MAGRITTE, R. **Isto não é um Cachimbo**. 1928-29. Óleo sobre tela, 62,2x 81 cm.

MAIOR, D.V. Polifonia, pluridiscursividade e heteronímica. In: PESSOA, F. **Heteronímia e dialogismo**: o contributo de Mikhail Bakhtine. Coimbra: Livraria Almadina, 1994. p.40

MARTELO, R.M. **A forma informe**: leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. **Vidro do mesmo vidro**: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. Porto: Campo das Letras, 2007.

_____. **O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea**. Disponível em: <<http://aleph20.letas.up.pt/>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

MAY, R. **Eros e repressão**: amor e vontade. 4.ed. Tradução Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, E.R. **O corpo impossível**. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ORNELLAS, Sandro. **Linhas escritas, corpos sujeitos**: Processos de subjetivação nas literaturas de língua portuguesa. São Paulo: LiberArs, 2015.

PAZ, O. **A dupla chama, amor e erotismo**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, F; AYALA, W (Org.). **Antologia poética**. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

PESSOA, F. **Ficções do interlúdio 1**: poemas completos de Alberto Caeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Ficções do interlúdio 4**: poesias de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. A poesia dos heterônimos e dos semi-heterônimos. In: _____. **Obras de Fernando Pessoa**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986.

_____. **Tabacaria e outros poemas**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1996.

_____. **Mensagem**: poemas esotéricos. Porto: Fund. Eng. A. Almeida, 1997.

_____. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Clara Luz, 2005.

VIEIRA, Antonio. **Sermão do Mandato**. Disponível em:
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000259.pdf>>. Acesso em 01 dez.
2018.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo:
Companhia das Letras, 1989.