

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PÓS-LIT

Roberto Bezerra de Menezes

FIGURAÇÕES DO TARDIO NO ÚLTIMO HERBERTO HELDER

Belo Horizonte
2018

ROBERTO BEZERRA DE MENEZES

FIGURAÇÕES DO TARDIO NO ÚLTIMO HERBERTO HELDER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e vinculado à área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas e à linha de pesquisa Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvana Maria Pessoa de Oliveira

Belo Horizonte

2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H474f.Ym-f Menezes, Roberto Bezerra de.
Figurações do tardio no último Herberto Helder [manuscrito] /
Roberto Bezerra de Menezes. – 2018.
194 f., enc.

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

Área de concentração: Literatura Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 180-194.

1. Helder, Herberto, 1930-2015. A faca não corta o fogo: sùmula & inédita – Crítica e interpretação – Teses. 2. Said, Edward W., 1935-2003. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Adorno, Theodor W., 1903-1969. – Crítica e interpretação – Teses. 4. Finito – Teses. 5. Morte na literatura – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.141



Tese intitulada *Figurações do tardio no último Herberto Helder*, de autoria do Doutorando ROBERTO BEZERRA DE MENEZES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Silvana Maria Pessoa de Oliveira

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Maria Zilda Ferreira Cury

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Paola

Profa. Dra. Paola Poma - USP

José Cândido de Oliveira Martins

Prof. Dr. José Cândido de Oliveira Martins - UCP

Cid Ottoni Bylaardt

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt - UFC

Lyslei de Souza Nascimento

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 18 de abril de 2018.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, a expectativa e a confiança.

Aos amigos Katyuska, Marcelo, Luís, Keyla, Carol, Andréia, David, Soraya e Luciene, o amor na distância.

Aos amigos reunidos no belo horizonte (Rodrigo, Thales e Juliana), o amor na presença.

À amiga Patrícia, o carinho nesta vaga compartilhada.

Aos amigos Laura e Arthur, a acolhida e os três anos.

Ao Tiago, você, nós dois.

Aos professores Wagner Moreira e Erick Costa, as fundamentais e generosas horas de qualificação.

À Silvana Pessôa, a acolhida, os desafios, a orientação e a amizade.

Aos professores Cid Ottoni Bylaardt, José Cândido de Oliveira Martins, Paola Poma, Maria Zilda Ferreira Cury, Raquel Madanêlo e Viviane Cunha, a disponibilidade em participar da banca de defesa.

Ao Pós-Lit/UFMG, a formação acadêmica e o cuidado administrativo.

À CAPES, o apoio financeiro.

e despedir-se de tudo é um ofício inquieto.

Herberto Helder

Resumo

Entendendo a noção de *estilo tardio* como uma proposição de pesquisa que deve se desenvolver necessariamente com a aproximação do caso em análise, não como mera proposição descolada da realização artística e daquele que a produziu, muito semelhante ao que foi praticado por Edward Said, sem dispensar o que se apresenta como diferença e singularidade, a investigação de que nos ocupamos busca identificar traços de um *estilo tardio* (ADORNO, 2002; SAID, 2009) e/ou *maneira* (AGAMBEN, 2011) na última poesia de Herberto Helder, mais especificamente a partir da publicação de *A faca não corta o fogo: súmula & inédita* (2008), atentando, em especial, para as mudanças em sua poética decorrentes do confronto com a proximidade da morte, revelada a consciência da finitude.

Palavras-chave: finitude, estilo tardio, maneira

Abstract

Understanding the notion of *late style* as a research proposition that must necessarily develop with the approach of the case under analysis, not as a mere detached proposition of artistic achievement and that which produced it, very similar to what was practiced by Edward Said, without dispensing with what is presented as difference and uniqueness, the research we are looking for identifies traces of a *late style* (ADORNO, 2002; SAID, 2009) and/or *manner* (AGAMBEN, 2011) in the last poem by Herberto Helder, more specifically the from the publication of *A faca não corta o fogo: súmula & inédita* (2008), paying special attention to the changes in its poetics resulting from the confrontation with the proximity of death, revealed the awareness of finitude.

Keywords: finitude, late style, manner

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 — O <i>ESTILO TARDIO</i> , O IMINENTE FIM.....	15
1.1 THEODOR W. ADORNO: O <i>ESTILO TARDIO</i> DE BEETHOVEN.....	18
1.2 EDWARD W. SAID E O <i>ESTILO TARDIO</i>	22
1.3 GIORGIO AGAMBEN E O PENSAMENTO DO CONTEMPORÂNEO E DA <i>MANEIRA</i>	31
1.3.1 O CONTEMPORÂNEO.....	31
1.3.2 DESAPROPRIADA <i>MANEIRA</i>	36
CAPÍTULO 2 — A <i>FACA NÃO CORTA O FOGO</i> , DOBRA.....	42
2.1 A RECEPÇÃO DE A <i>FACA NÃO CORTA O FOGO</i>	44
2.2 PORQUE NO MUNDO HÁ POUCO FOGO A CORTAR.....	49
2.3 MÃO BATIDA, CURTA, SEM ESTUDO, MARAVILHADA APENAS.....	54
2.4 ¿DURANTE QUANTO TEMPO A UM HOMEM DEPOIS DE MORTO LHE CRESCEM UNHAS E CABELO?.....	59
CAPÍTULO 3 — <i>SERVIDÕES</i> : O CAPÍTULO DO ASSOMBRO.....	73
3.1 REESCRITA E VERSÃO: AS DUAS EDIÇÕES DE <i>SERVIDÕES</i>	75
3.1.1 EPÍGRAFE E DIÁLOGO COM OS SURREALISTAS.....	75
3.1.2 TEXTO(S) EM PROSA: A COLAGEM ANACRÔNICA.....	79
3.1.3 OS POEMAS CORRIGIDOS.....	83
3.2 OLHAR A MORTE INCALCULÁVEL.....	85
3.3 DEPOIS DA MORTE.....	106
3.4 O POEMA CADA VEZ MAIS CURTO PARA CHEGAR MAIS DEPRESSA.....	115
CAPÍTULO 4 — A <i>MORTE SEM MESTRE</i> : O CAPÍTULO INFERNAL.....	129
4.1 A RECEPÇÃO DE A <i>MORTE SEM MESTRE</i>	131
4.2 OH ANJO PRÍAPO.....	137
4.3 BRUTO, BOM SACANA, ESTUPOR VELHO E RELHO, CABRÃO.....	141
4.4 O TRABALHO ARTESANAL DA MORTE.....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
BIBLIOGRAFIA.....	180

HERBERTO, EPITÁFIO

*O amador disse ser,
no já crepúsculo de uma vida,
a coisa amada, a poesia.
De metamorfoses se faz a face
do agora morto, o vento torce
vestígios de Inverno,
o mar parece calmo mas contém
futuras iniciações
de que nada sabemos, ainda.*

Luís Quintais

Introdução

Entendendo a noção de *estilo tardio* como uma proposta de pesquisa que deve se desenvolver necessariamente com a aproximação do caso em análise, muito semelhante ao que foi praticado por Edward Said, sem dispensar o que se apresenta como diferença e singularidade, a investigação que aqui apresentamos busca identificar traços de um *estilo tardio* (ADORNO, 2002; SAID, 2009) e/ou de uma *maneira* (AGAMBEN, 2011) na última poesia de Herberto Helder, mais especificamente a partir da publicação de *A faca não corta o fogo: súmula & inédita* (2008), atentando, em especial, para as mudanças em sua poética decorrentes do confronto com a proximidade da morte, desvelada a consciência da finitude.

Sabe-se que, nos últimos anos de vida, Herberto Helder praticou uma intensificação da publicação de sua produção poética, em vez de um rareamento. Podemos, inclusive, supor que essa intensificação se deu pela consciência da proximidade da morte por parte do poeta enquanto ser histórico, incorrendo em um conflito pelo excesso, não pela falta. Mas, como estamos a estudar poesia, procuraremos, afinal, mostrar que a obra de Helder, se analisada em perspectiva, apresenta uma inflexão tardia que está vinculada ao confronto com o morte, pois, como aponta Said, “viver essa condição tardia significa viver rumo ao fim, com plena consciência, com plena memória e com total (e mesmo extraordinária) ciência do presente” (2009, p. 34). Acreditamos que mesmo os projetos de “poesia toda” e de “poema contínuo”, marcas estruturais de seu pensamento poético, sofrem alterações decorrentes dessa relação, pois “a morte faz do teu corpo um nó que bruxuleia e se apaga” (HELDER, 2014b, p. 14).

Nosso primeiro capítulo funciona como uma abertura para a discussão em torno da noção de *estilo tardio* e a prolonga para fazer dialogar com as ideias de *contemporâneo* e de *maneira*, ambas baseadas nos escritos do filósofo italiano Giorgio Agamben. Veremos que o *estilo tardio* proposto por Theodor W. Adorno e retrabalhado por Edward W. Said apresenta muitas facetas possíveis. Entre elas, encontramos, por exemplo: o Beethoven que, nessa fase, conseguiu criar o que, posteriormente, se tornou o “novo” na música moderna, com seus “opostos irreconciliáveis em dissociação” (SAID, 2009, p. 33); o Kavafis que conjugou “o mítico” e “o prosaico” (SAID, 2009, p. 163); a “velha ordem moribunda” (SAID, 2009, p. 114) de Lampedusa, que, sob o escudo dos Salina, família siciliana representada no romance *O leopardo*, fala de sua

própria condição, resvalando numa melancolia saudosa dos tempos dourados, aristocráticos, mas “sem grandes desafios técnicos”, sendo “até mesmo convencional” (SAID, 2009, p. 126) na sua apresentação narrativa. Já as ideias de Agamben a propósito do *contemporâneo* e da *maneira* são articuladas de modo a demonstrar, respectivamente, que a atitude anacrônica, própria do contemporâneo, segundo Agamben, leva a um retorno ao tempo passado, às convenções de outrora, ao estilo já pretensamente sepultado, determinando a dicção do artista e sua singularidade frente a seu tempo; enquanto a *maneira*, por seu turno, nos dá uma outra visão sobre a inflexão tardia do artista, apresentada como uma modificação do estilo consagrado, agora em estado de “desapropriação” e de “não pertença” (2011, p. 36). Diante desse percurso, acreditamos haver posto no capítulo inicial as noções que movimentam a nossa tese (estilo tardio, contemporâneo/anacronismo e maneira) sem buscar necessariamente resolvê-las. Outros desenvolvimentos do *estilo tardio* são identificados em autores como Otto Maria Carpeaux, Hermann Broch, Tzvetan Todorov e Gaëtan Picon, que são convocados em momentos específicos dos capítulos subsequentes. Procuramos não alongar muito a discussão teórica desconectada da poesia de Herberto Helder, pois nosso intuito, afinal, é privilegiar esta última.

O segundo capítulo toma o conjunto de poemas intitulado *A faca não corta o fogo* como o momento em que o que aqui denominaremos *dobra* se torna patente, identificada a coexistência de duas posturas poéticas: a continuidade do projeto literário poesia toda/poema contínuo e o surgimento de poemas que fogem ao até então estilo do autor, recaindo, por exemplo, na utilização de referentes imediatos. Para isso, acreditamos que a recapitulação da recepção da obra, em 2008 e 2009, pode nos ajudar a perceber a significativa surpresa da crítica em relação à inusitada utilização de certos recursos e temas. As observações de Manuel Gusmão e António Guerreiro sobre o caráter intempestivo, ou seja, contemporâneo/anacrônico da língua herbertiana, nos ajudarão a seguir por esse caminho. Procuramos, então, mostrar dois aspectos relevantes para se perceber a *dobra* de que falamos: a figuração da mão canhota e a utilização da morte, da experiência e da idade sob contornos até então inéditos. Essa mudança se mostra patente quando pensamos que a estratégia de Helder passa não mais necessariamente pelo apagamento total do autor empírico, mas pela sua utilização para a efetivação do jogo poético. A partir disso, poderemos notar que a postura do poeta já começa a dar sinais

de uma oscilação entre o vigor inesgotável que lhe era característico, resultando na potência do poema enquanto matéria de encenação, e o reconhecimento da falibilidade do corpo quase inoperante do sujeito textual. Provém daí o julgamento de que a velhice e a proximidade da morte são elementos incontornáveis para se analisar a última produção de Herberto Helder. É importante ainda ressaltar que o aspecto de *dobra* que enxergamos no conjunto *A faca não corta o fogo* só é passível de ser percebido tendo em conta uma perspectiva diacrônica, quando colocados lado a lado os agora batizados *Poemas completos*. Portanto, nossa hipótese visualiza uma articulação entre esses dois herbertos, guardadas as coerências imagéticas e poéticas inquestionáveis de toda sua produção.

No terceiro capítulo, dedicado a *Servidões*, de 2013, introduzimos a discussão voltando às ideias de reescrita e versão para mostrar os caminhos percorridos pelo autor para a montagem do conjunto e as posteriores modificações e supressões – atualização, podemos dizer – desses poemas. A reflexão segue voltada a ressaltar a presença da morte a espreitar o poeta, patente em diversos poemas do conjunto. Decorre também disso a escolha do título “capítulo do assombro” para esta etapa da tese. Na sequência, o *post mortem* aparece como uma das imagens pelas quais o poeta procura dominar os procedimentos da morte, que, como veremos, não passa de um anseio destinado a ser logro. Para finalizar o capítulo, mostraremos que a busca do “poema cada vez mais curto para chegar mais depressa” (HELDER, 2014b, p. 652) é parte da atitude tardia do poeta, reiterando a procura pelo “poema perfeito prometido que não nunca” (HELDER, 2014b, p. 670).

No quarto e último capítulo, *A morte sem mestre* é o objeto central. Este “capítulo infernal” mostra, primeiramente, a recepção que os poemas e o objeto livro tiveram na altura. A edição, recheada de fetiches mercadológicos, foge à postura do autor que, entretanto, incluiu nela um alerta: “*Tudo quanto neste livro possa parecer acidental é de facto intencional.*” (2014a, p. 1). Num segundo momento, a citação a Príapo no poema de abertura serve para pensarmos as implicações que tal presença trazem para o conjunto, revelada sua influência satírica. Seguiremos mostrando as figurações da velhice (“bruto”, “bom sacana”, “estupor velho e relho” etc.) como pistas do *estilo*

tardio do escritor. Por fim, no subcapítulo intitulado “o trabalho artesanal da morte”, voltamos às reflexões sobre os ofícios do poeta e sua relação com a finitude.

Os livros póstumos *Poemas canhotos* (2015) e *Letra aberta* (2016) não ocuparam lugar privilegiado nesta investigação pelas circunstâncias em que foram publicados, tornando praticamente impossível saber se esses poemas, do modo como hoje os conhecemos, realmente teriam vindo à estampa. Entretanto, alguns dos poemas póstumos (nessa conta inclusos os três poemas cedidos pela viúva Olga Lima para o número da revista *Relâmpago* dedicado ao autor e que não vieram a integrar *Letra aberta*) foram, quando julgado pertinente, convocados para contribuir em nossa reflexão. Ressaltamos, por fim, que julgamos importantes os trabalhos de edição que se fez e que, porventura, se fará do espólio do autor, mas, para esta investigação, era fundamental estabelecer um corte.

Capítulo 1

O ESTILO TARDIO, O IMINENTE FIM

*Virá a morte e terá os teus olhos –
esta morte que nos acompanha
da manhã à noite, insone,
surda, como um velho remorso
ou um vício absurdo. Os teus olhos
serão uma palavra inútil,
um grito calado, um silêncio.
Assim os vêς em cada manhã
quando sobre ti só te inclinas
ao espelho. Ó querida esperança,
nesse dia saberemos também nós
que és a vida e és o nada.*

*Para todos a morte tem um olhar.
Virá a morte e terá os teus olhos.
Será como largar um vício,
como ver ressurgir
no espelho um rosto morto,
como escutar lábios mal fechados.
Desceremos o remoinho mudos.*

Cesare Pavese

1 O ESTILO TARDIO, O IMINENTE FIM

Este capítulo de abertura é, antes de uma afirmação teórica, a possibilidade de compreender o surgimento da ideia de *estilo tardio* e seus desdobramentos, como é o caso do livro de Edward Said, *Estilo tardio*, que culminam na presente tese. Entendemos o *estilo tardio* como uma proposição de pesquisa que deve se desenvolver necessariamente com a aproximação ao objeto em causa, a depender diretamente do caso em análise, não como mera proposta teórica descolada da realização artística e daquele que a produziu.

É fundamental, portanto, partir da proposição presente no texto de Theodor W. Adorno, “Spätstil Beethovens”, publicado em 1937, tendo em conta que ele é considerado o texto fundador desse pensamento em torno da produção de fim de vida do artista. Em seguida, procuraremos mostrar o aproveitamento e o desenvolvimento que Edward Said deu à ideia de Adorno, com os textos que afinal constituem a publicação póstuma *On late style: Music and Literature against the grain*, de 2007, e com a edição brasileira intitulada apenas *Estilo tardio*, de 2009. Convém ainda, neste capítulo inicial, relacionar as ideias de *contemporâneo* e de *maneira*, a partir da reflexão de Giorgio Agamben, com o que aqui identificamos como inflexão tardia do estilo do autor, sempre a partir de Adorno e de Said. Com isso, esperamos poder criar as bases para entender e propor uma leitura da inflexão final do poeta madeirense, que aqui chamaremos “último Herberto Helder”, mais especificamente a partir da publicação de *A faca não corta o fogo* – súplica & inédita, em 2008, cujo conjunto foi ampliado e republicado em *Ofício cantante* – poesia completa, em 2009, seguido de *Servidões* (2013), *A morte sem mestre* (2014), *Poemas completos* (2014), *Poemas canhotos* (2015) e *Letra aberta* (2016)¹, estes dois últimos publicações póstumas.

¹ Os livros póstumos *Poemas canhotos* (2015) e *Letra aberta* (2016), este último composto de inéditos recolhidos aos cadernos do poeta pela viúva Olga Lima, não serão aqui parte central da discussão, ainda que tenhamos convocado alguns de seus poemas para a nossa investigação, principalmente nos capítulos 3 e 4. A escolha se dá, obviamente, por serem livros póstumos, não sendo, portanto, possível verificar em que medida o autor teria assim escolhido publicar tais poemas, ainda que, segundo divulgado pela Porto Editora, o volume *Poemas canhotos* teria sido finalizado em vida pelo autor e estava “no prelo” quando faleceu. Daí deve derivar a maior coerência desses poemas se comparados com os que estão em *Letra aberta*.

1.1 Theodor W. Adorno: o estilo tardio de Beethoven

Theodor W. Adorno, em “*Late Style in Beethoven*”, texto escrito em 1934 e somente publicado em 1937², dá a forma inicial à discussão em torno da ideia de *estilo tardio*. Visto se tratar de um texto fundador para o que aqui se compreende como uma investigação em curso, com a qual procuramos contribuir, iremos nos ater ao que o texto adorniano propõe como material de apuramento estético das obras finais de artistas proeminentes, entre os quais, posteriormente, iremos incluir Herberto Helder.

Nesse pequeno texto, o representante da Escola de Frankfurt desenvolve brevemente a sua ideia de *estilo tardio* a partir de um olhar para a produção final de Beethoven (1770-1827). Sabe-se muito bem que Adorno dedicou-se com afinco a desenvolver um pensamento acerca da música, sendo por isso considerado figura central do século XX no assunto. Ainda que ele se concentre em seu exemplo musical, iremos aproveitar tais reflexões para pensar o caso do artista das letras, sintetizado na figura de Herberto Helder. Adorno parte, então, da análise dos últimos momentos de produtividade de Beethoven, o que o teórico considerou uma espécie de exílio do compositor, nos quais encontramos a *Missa solemnis*, a Nona Sinfonia, os seis últimos quartetos de cordas, as cinco últimas sonatas para piano e as dezessete bagatelas para piano, peças emblemáticas dessa fase final de Beethoven. Adorno diz que há nessas peças um distanciamento do compositor em relação ao seu tempo, recorrendo a um desvio do que ele já havia produzido e do que era praticado pelos seus contemporâneos, terminando por introduzir um verdadeiro desafio para o público e para a crítica. Percebemos, com isso, uma falta de harmonia decorrente justamente desse desvio tanto do estilo do “Beethoven da fase intermediária”³ (2002, p. 565) quanto de seus contemporâneos.

É importante ressaltar que as obras tardias de Beethoven surgiram quando o compositor estava já velho, surdo, alheio ao mundo e à ordem estética dominante. Sua surdez total aconteceu uma década antes de sua morte, em 1817. Essas obras são, portanto, eivadas

² Todas as citações do ensaio de Adorno são de tradução nossa, visto não haver edição em língua portuguesa do referido texto. Fizemos um cotejamento entre as versões em inglês, em francês e em espanhol, todas referidas na bibliografia desta tese. A versão original, em alemão, foi consultada apenas como recurso filológico, na pesquisa de palavras-chave. Ressaltamos que, ainda que nas notas de rodapé indiquemos a versão em inglês dos trechos citados, muitas das decisões levaram em conta as versões em francês e em espanhol.

³ “middle Beethoven”.

de um tom melancólico, de tristeza e de tragicidade: “Tocada pela morte, a mão do mestre desnuda a massa de materiais sobre os quais ela trabalhava antes; suas fissuras e fendas, testemunhas da impotência final do Eu frente ao Ser, constituem sua obra última”⁴ (2002, p. 566).

Ao iniciar seu texto argumentando a respeito da diferenciação entre a maturidade das frutas e aquela das obras tardias, notamos que Adorno critica os estudos já feitos sobre os trabalhos tardios de Beethoven. Para o filósofo, a recorrência em comentários sobre a biografia e o destino do homem Beethoven são testemunhos da inoperância crítica frente a essas obras. Adorno diz que “a opinião geral as explica como produtos de uma subjetividade ou mesmo de uma ‘personalidade’ que se manifestaria sem quaisquer escrúpulos e que, por submissão à expressividade, romperia a arredondada integridade da forma”⁵ (2002, p. 564). Com isso, percebemos que para Adorno a crítica pautada na identificação da subjetividade e da personalidade na obra tardia de Beethoven é equivocada, sendo necessária uma revisão desse olhar limitador que exclui o objeto estético da equação.

O que se espera da produção de um artista ao final da vida é acabamento e perfeição, obtidos pela extensa experiência e pelo domínio técnico, uma verdadeira obra-prima no sentido mais genérico. Para Adorno, entretanto, as obras tardias “raramente são redondas e lisas, mas rugosas, até mesmo devastadas”⁶ (2002, p. 564). É comum, assim, encontrar certo estranhamento entre os que preferem uma “estética neoclássica”⁷ (2002, p. 564). As marcas subjetivas apontadas no Beethoven tardio são, nesse caso, as responsáveis por iludir parte da crítica, levando-a para uma investigação voltada para as supostas origens psicológicas da obra, não para a “obra ela-mesma”⁸ (2002, p. 564), como defende Adorno. A figura decadente e surda de um famoso compositor como Beethoven se torna deveras tentadora para ser excluída da crítica a ele direcionada, não permitindo, assim, que a obra seja o centro da discussão.

⁴ “Touched by death, the hand of the master sets free the masses of material that he used to form; its tears and fissures, witnesses to the finite powerlessness of the I confronted with Being, are its final work”.

⁵ “The usual view explains this with the argument that they are products of an uninhibited subjectivity, or, better yet, ‘personality’, which breaks through the envelope of form to better express itself”.

⁶ “They are, for the most part, not round, but furrowed, even ravaged”.

⁷ “classicist aesthetic”.

⁸ “on the work itself”.

Para Adorno, a obra tardia pode ser caracterizada por um espírito sereno, resoluto e reconciliador. Entretanto, não é este o caso de Beethoven. O compositor exprime muito mais um sentimento de contradição, de inacabamento, de melancolia e de tristeza. Suas obras restam com a impressão do abandono, sendo perceptível uma “subjetividade lamentativa” (SAID, 2009, p. 31) que reconhece a falência do projeto de totalidade, de síntese. A tese de Adorno parte, então, da ideia de que esse todo orgânico desanda em sua fase final, tanto subjetiva quanto objetiva, resultando em catástrofe:

Isso esclarece a incoerência da fase tardia de Beethoven, qualificada de “objetiva e subjetiva ao mesmo tempo”. Objetiva é a paisagem fraturada; subjetiva é a luz dentro da qual resplandece de forma única. Beethoven não realiza a síntese harmônica de ambas. Sua potência dissociativa as dilacera no tempo para, quem sabe, preservá-las para a eternidade. Na história da arte, as obras tardias são as catástrofes.⁹ (2002, p. 567)

Assim, sem a busca pela harmonia, a obra tardia de Beethoven faz conviver uníssonos e conjuntos polifônicos, com a acentuada subjetividade a aproximar extremos sem vistas a nenhuma síntese:

Extremos que devemos compreender estritamente no sentido técnico: de um lado, a homofonia, o unísono, a fórmula significativa, e, de outro, a polifonia que se eleva imediatamente acima dela. É a subjetividade que em um instante unifica pela força esses extremos; é ela que carrega a polifonia comprimida de tensões, que a quebra no unísono e depois escapa, deixando para trás o som exposto; é ela ainda que converte a fórmula convencional em monumento ao que já foi, no qual a subjetividade petrificada se conservará tal qual era.¹⁰ (2002, p. 567)

A lei formal das obras tardias não é da mesma ordem das obras que obedecem às convenções, que estão em harmonia com seu tempo. A subjetividade, como aponta Adorno, ajuda o artista a abandonar a aparência de arte, esse invólucro que permite ao objeto ser apelidado arte: “Ela irrompe não para exprimir-se, mas para se desfazer de

⁹ “This sheds light on the nonsensical fact that the very late Beethoven is called both subjective and objective. Objective is the fractured landscape, subjective the light in which-alone-it glows into life. He does not bring about their harmonious synthesis. As the power of dissociation, he tears them apart in time, in order, perhaps, to preserve them for the eternal. In the history of art late works are the catastrophes.”

¹⁰ “Between extremes in the most precise technical sense: on the one hand the monophony, the *unisono* of the significant mere phrase; on the other the polyphony, which rises above it without mediation. It is subjectivity that forcibly brings the extremes together in the moment, fills the dense polyphony with its tensions, breaks it apart with the *unisono*, and disengages itself, leaving the naked tone behind; that sets the mere phrase as a monument to what has been, marking a subjectivity turned to stone.”

maneira inexpressiva da ilusória aparência da arte.”¹¹ (2002, p. 566). É a força da arte que permite que o homem se torne sujeito em sua própria obra, sob a aparência de subjetividade.

Ora, essa lei formal se manifesta precisamente no pensamento da morte. Se os direitos da arte definham face à realidade da morte, esta não pode seguramente ser absorvida de imediato na obra como seu “sujeito”. Imposta aos seres vivos e não às obras, a morte aparece desde sempre na arte de maneira refratada, como alegoria.¹² (2002, p. 566)

Para Adorno, a “interpretação psicológica se perde nisto”¹³ (2002, p. 566), deixa de entender essa subjetividade como pertencente ao objeto de arte, não como continuidade da consciência do artista. A “violência explosiva da subjetividade”¹⁴ (2002, p. 566) não é mortal, não nos leva em direção à morte como expressão de um sujeito histórico. Sua força termina por desestabilizar qualquer relação com as convenções,

as convenções que a subjetividade não mais penetra e domina, mas, ao contrário, simplesmente as deixa permanecer. Quando a subjetividade se evade, os estilhaços da convenção despencam: como estilhaços, arruinados e abandonados, eles próprios se transformam finalmente em expressão¹⁵ (2002, p. 566).

A expressão da obra tardia é então associada a esses estilhaços tensionados pelas convenções e pela subjetividade, expressão “não indicando doravante o eu isolado, mas a essência mítica da criatura e de sua queda, cujas etapas marcam simbolicamente as obras tardias em distintas fases momentâneas”¹⁶ (2002, p. 566). Daí ser necessário retornar ao caráter trágico que o estilo tardio carrega, resultando na catástrofe anunciada.

¹¹ “It breaks their bonds, not in order to express itself, but in order, expressionless, to cast off the appearance of art.”

¹² “This formal law is revealed precisely in the thought of death. If, in the face of death's reality, art's rights lose their force, then the former will certainly not be able to be absorbed directly into the work in the guise of its ‘subject’. Death is imposed only on created beings, not on works of art, and thus it has appeared in art only in a refracted mode, as allegory.”

¹³ “The psychological interpretation misses this.”

¹⁴ “the explosive force of subjectivity”.

¹⁵ “hence the conventions that are no longer penetrated and mastered by subjectivity, but simply left to stand. With the breaking free of subjectivity, they splinter off. And as splinters, fallen away and abandoned, they themselves finally revert to expression”.

¹⁶ “no longer, at this point, an expression of the solitary I, but of the mythical nature of the created being and its fall, whose steps the late works strike symbolically as if in the momentary pauses of their descent.”

Adorno deixa sua contribuição pioneira para se pensar a complexidade que envolve a produção final de um artista como Beethoven. Apesar de apontar a subjetividade como elemento constitutivo da lei formal da obra tardia, Adorno esclarece que não podemos confundir tal obra com um documento, sob pena de ver apenas o homem histórico que a ela deu forma. Mesmo sendo muitas vezes referido como o *estilo da velhice*, os estudos em torno do estilo tardio não devem partir de uma crítica biográfica, mas entender como, diacronicamente, a fase final de um artista, sob a influência de sua idade avançada, na maior parte dos casos, pode diferir do que ele produziu anteriormente, ou seja, a despeito de sua obra precedente e de seus contemporâneos. Por isso, notadamente, se fala em fase de exílio, pois a singularidade da produção é o ponto medular da discussão de Adorno, continuada em *Estilo tardio*, de Edward W. Said.

1.2 Edward W. Said e o estilo tardio

Inspirado no ensaio “Late Style in Beethoven” (1937), de Theodor W. Adorno, Edward W. Said desenvolveu algumas reflexões em torno do que hoje se entende por *estilo tardio*. O livro é uma reunião póstuma de escritos para conferências e do curso “Últimas obras e estilo tardio”, ministrado na Universidade de Columbia. A versão final ficou a cargo de Richard Poirier, que revisou os manuscritos, e de Michael Wood, que organizou o material e escreveu a introdução. Said estava ainda em fase de finalização da obra quando veio a falecer, em 2003, vítima de leucemia, doença contra a qual lutou por doze anos. Nos sete capítulos de seu livro, Said se ocupa das obras de Mozart, Beethoven, Strauss, Jean Genet, Lampedusa, Luchino Visconti, Glenn Gould e Konstantinos Kaváfis, por exemplo, para colocar em movimento a ideia de estilo tardio, inspirado na análise que Adorno fez da fase final de Beethoven.

Said, ao tratar dos “três grandes episódios humanos, comuns a todas as culturas e tradições” (2009, p. 24) – noção de princípio, desenvolvimento de um princípio e fim –, acredita que ao final da vida alguns autores criam “um novo idioma para sua obra e seu pensamento” (2009, p. 26). Sobre isso, Said diz haver autores que “em pleno controle de seu meio estético abandona[m] a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele[s] é[são] parte para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela”

(2009, p. 28). São esses os artistas que mais interessam ao crítico palestino: em vez de se assentarem no conforto da harmonia e da perfeição técnica, em concordância com seu tempo e com sua própria obra, terminam por abandonar seus projetos e se deixam tomar pela irresolução de oposições essenciais. Assim, a falta de tranquilidade e de paz caracteriza o que Said entende por estilo tardio: “O que sem dúvida fascina Adorno na obra tardia de Beethoven é o caráter episódico, o suposto desdém pela própria continuidade” (2009, p. 30). Afinal, “Ser tardio significa, portanto, chegar tardiamente (e recusar) muitas das recompensas oferecidas por uma situação confortável no interior da vida social – dentre as quais a de ser lido e entendido com facilidade por um público vasto” (2009, p. 41-2).

Para aprofundar a questão, Said ressalta a dimensão trágica da fase final do artista, apenas sugerida no ensaio de Adorno. Como já discutimos na primeira parte deste capítulo, a catástrofe anunciada por Adorno parte do reconhecimento da impossibilidade de totalidade, de síntese. Esse pensamento de Adorno é claro para Said, que o considera “um minimalista que, por desconfiança e horror em relação à totalidade, sempre trabalhou em fragmentos, aforismos, ensaios e digressões” (2009, p. 106). E, por isso, Said aponta, no caso de Beethoven, que a obra tardia se manifesta pelo negativo da velhice enquanto serenidade e maturidade harmoniosa, como é vista pelo senso comum: “a força do estilo de Beethoven é de ordem negativa, ou melhor, está em sua negatividade: ali onde esperaríamos serenidade e maturidade, encontramos um desafio espinhoso, árduo e incessante – talvez até inumano” (2009, p. 32). Said nota ainda que as obras finais de Beethoven oferecem ao público um desalinho narrativo, desligando-se do propósito comunicativo:

Adorno assinala o caráter constitutivamente alienado e alienante das últimas obras de Beethoven: obras difíceis e proibitivas como a *Missa solemnis* e a sonata Hammerklavier afastam plateias e intérpretes por seus temíveis desafios técnicos e por sua marca de continuidade interna desarticulada, quase delirante, que não oferece uma linha simples a ser seguida. (2009, p. 110)

Sabendo que “a noção de tardio abrange a fase terminal da vida humana” (2009, p. 33), nos interessa entender também a oscilação entre a subjetividade lamentativa anunciada por Said e os casos de súbita força juvenil, como Verdi em *Otelo* e *Falstaff* (2009, p.

27). Se, no geral, as obras tardias estão em acordo com a postura de Beethoven, que as habitou “à maneira de uma subjetividade lamentativa, que deixa a obra ou passagens da obra pela metade, abandonando-as subitamente” (2009, p. 31), por outro lado, Said também diz haver “obras que exibem não exatamente um espírito de sábia resignação, mas antes uma energia renovada, quase juvenil, atestando a apoteose do poder criativo do artista” (2009, p. 27). Nos dois casos, interessa ver a “produtividade conscientemente improdutiva, *do contra...*” (2009, p. 27), ou seja, entender essa postura, lamentativa ou juvenil, como operadora do tardio, abalando a conformidade com o tempo e a história.

Outro ponto levantado por Adorno e desenvolvido por Said é a caracterização da subjetividade apontada pelo primeiro em Beethoven. Para ambos, essa subjetividade não é da ordem da pura confissão, da livre expressão de um eu. Lembremos que estamos a falar de artistas que levaram uma existência em favor do aperfeiçoamento da técnica que lhes compete, com reconhecimento em sua arte. Não podemos, nos alerta Said, confundir a subjetividade presente nas obras tardias com a arte como documento: “Nada da essência do Beethoven tardio é redutível à noção de arte como documento – isto é, a uma leitura da música que sublinhe uma ‘realidade que transparece’, quer se trate de acontecimentos históricos ou da consciência da morte iminente” (2009, p. 29).

Como dito na primeira parte deste capítulo, estamos diante de um objeto de arte, logo constituído e pensado como objeto estético. A ocasião requisita, com isso, que tratemo-lo como tal, entendendo que “a ênfase de Adorno recai sobre a lei formal do modo compositivo do Beethoven tardio, ou seja, sobre as prerrogativas da estética. Essa lei formal vem a ser um amálgama singular de subjetividade e convenção” (SAID, 2009, p. 29). Entretanto, não podemos entender esse “amálgama” como síntese das forças subjetiva e objetiva, ou seja, como resultado final do enlace entre a subjetividade e as convenções. Antes, devemos entender que a crítica de Adorno propõe a continuidade da tensão provocada pela presença simultânea dos dois extremos. Eis a catástrofe anunciada por Adorno. Para Said, portanto, o “estilo tardio é o que se dá quando a arte não abdica de seus direitos em benefício da realidade” (2009, p. 29). “É claro que a morte iminente está próxima e não tem como ser negada” (2009, p. 29), nos diz ainda, mas ele também nos lembra que “Viver essa condição tardia significa viver rumo ao fim, com plena consciência, com plena memória e com total (e mesmo extraordinária)

ciência do presente” (2009, p. 34). É necessário, enfim, entender que a subjetividade de que falam Adorno e Said, essencialmente lamentativa para o último, aponta para a encenação da linguagem, matéria tornada expressão da arte. Por isso, a crítica deve se aproximar das obras tardias obedecendo ao princípio da estética em primeiro plano, ainda que Said tenha feito uso intenso de contextualizações de ordem biográfica para desenvolver suas análises.

Edward Said considera o exílio, o distanciamento, o anacronismo e a subjetividade lamentativa como os principais pontos que podem caracterizar o estilo tardio. Se, como vimos no ensaio de Adorno, as peças finais de Beethoven apresentam um distanciamento do compositor em relação ao seu tempo e à própria produção anterior, é essencial pensar, então, como esses elementos interagem, formalmente, assinalando o estilo tardio para além de comparativos biográficos. Nesse sentido, a arte consegue superar o tempo histórico em que foi criada, em um enfrentamento da morte como acontecimento do mundo, pois “As obras tardias de Beethoven constituem uma forma de exílio” (SAID, 2009, p. 28) desse mundo mesmo.

Com efeito, a proximidade da morte é central na articulação desses elementos, que estão no cerne do pensamento sobre o estilo tardio de Said e de Adorno. Para Adorno, lembremos, “Imposta aos seres vivos e não às obras, a morte aparece desde sempre na arte de maneira refratada, como alegoria.”¹⁷ (2002, p. 566). A partir disso, vê-se que tanto Adorno quanto Said consideram o pensamento da morte como elemento que irá influenciar o sujeito histórico e, de alguma maneira, transparecerá na obra de arte por ele produzida.

Sobre essa mesma consciência da finitude, Said nos lembra do caso de Konstantinos Kaváfis, que deu “voz a extremos de vida tardia, decadência física e exílio em formas e situações e sobretudo num estilo de invenção notável e calma lapidar” (2009, p. 165). Segundo Said, “Seus poemas encenam uma forma de sobrevivência mínima entre o passado e o presente, e sua estética da não produção, expressa num verso prosaico, sem rima nem metáfora, sublinha a sensação de exílio permanente que está no cerne de sua obra” (2009, p. 164). Muito certamente por isso o crítico palestino insiste na conjugação

¹⁷ “*Death is imposed only on created beings, not on works of art, and thus it has appeared in art only in a refracted mode, as allegory.*”

do mítico e do prosaico como o lugar em que a Alexandria de Kaváfis permanece anônima.

Esta é a prerrogativa do estilo tardio: dar voz ao desencanto e ao prazer, sem ter que resolver a contradição entre um e outro. O que os mantém em tensão, como forças de sentido oposto e força igual, é a subjetividade madura do poeta, despida de *hybris* e de pompa, que não se envergonha nem de sua falibilidade, nem da modesta desenvoltura que adquiriu por obra do tempo e do exílio. (2009, p. 167)

O pensamento da morte é, assim, potencializado pelo exílio do artista, como acentuou Said a propósito de Kaváfis, ciente de sua finitude e de seu descompasso com o seu tempo. Essa consciência é o que põe a rodar em primeiro plano o que Said chamou “subjetividade lamentativa” (2009, p. 31), diretamente ligada às características do estilo tardio. Podemos dizer, portanto, que escrever a morte é o gesto primordial do sujeito ciente do fim iminente, inaugurando uma tanatografia eivada de subjetividade, mas articulada pela visão de um Outro. Escrever a morte é também, nesse sentido, sair da própria morte.

Lembremos também do conhecido caso de Goya, o pintor espanhol. Como Beethoven, ele ficou cego ao final da vida. Como Beethoven, ele mudou sintomaticamente sua produção em vista do que lhe sucedeu. Em *Goya à sombra das luzes*, Tzvetan Todorov diz que a proximidade da morte lhe rendeu uma maior liberdade para suas pinturas, inaugurando a fase denominada “Pinturas Negras”.

Como em 1792, a gravidade da doença transformará a atividade pictórica de Goya. Vinte e sete anos antes, a surdez resultante da enfermidade o fizera descobrir, ou ao menos valorizar, seu mundo interior. Agora, o sentimento de haver beirado a morte lhe dará uma liberdade nova, como se ele percebesse que, nos poucos anos de vida que lhe restavam, já não precisava levar em conta nenhuma convenção, conformar-se a nenhuma regra: pode e deve dar livre curso à busca da verdade na qual se comprometera. (2014, p. 198)

A consciência da finitude, para Goya, como para Kaváfis e Beethoven, modificou significativamente os rumos de suas respectivas poéticas. Mesmo a questão mercadológica, no caso de Goya, deixa de ser relevante. Sua série “Pinturas Negras” tem como suporte as paredes da casa do pintor, não telas. Isso, na visão de Todorov, inaugura um “novo passo” (2014, p. 200) para o pintor espanhol.

Ao pintar imagens nas paredes de sua casa, e já não sobre uma tela transportável, Goya marca sua renúncia a toda difusão dessas obras. Aliás, é impressionante constatar que não existe nenhuma menção a elas durante sua vida, nem em sua correspondência nem nos escritos de seus próximos: é como se não existissem. Ele as pinta porque elas o habitam, e não porque deseja agradar, ou espera ganhar dinheiro, ou – mais nobremente – porque quer se dirigir aos seus contemporâneos e participar-lhes as revelações que acaba de ter. Suas imagens são destinadas a ele mesmo. (2014, p. 200)

A “visão desiludida da humanidade” (2014, p. 204) de Goya é comparável às marcas da “subjetividade lamentativa” de que falamos. A argumentação de Said em relação a essa “subjetividade lamentativa” ainda inclui a tendência final para o abandono, para o inacabamento. De acordo com o crítico, é notório na análise de Adorno a incúria com o acabamento da produção tardia: “o modo como Beethoven parece habitar suas obras tardias à maneira de uma subjetividade lamentativa, que deixa a obra ou passagens da obra pela metade, abandonando-as subitamente” (2009, p. 31).

Para Said,

A tese de Adorno está baseada em duas considerações: primeiro, que a obra do jovem Beethoven é um todo vigoroso e orgânico, ao passo que no período tardio se torna mais extravagante e excêntrica; segundo, que o velho Beethoven, diante da morte, percebe que sua obra comprova (nas palavras de Rose Subotnik) que “nenhuma síntese é concebível”, apenas “o resquício de uma síntese, o vestígio de um indivíduo humano dolorosamente sabedor da totalidade, e portanto da sobrevivência, que lhe escapou para sempre”. (2009, p. 31)

Lembremos que a reflexão de Adorno sobre Beethoven, para Said, pode ser encarada sob três diferentes perspectivas. A primeira gira em torno do estilo tardio de Beethoven puramente; a segunda, a leitura que Adorno faz do estilo tardio do compositor; e, por fim, o estilo tardio do próprio Adorno: “o próprio Adorno constitui um exemplo de estilo tardio em pleno século XX” (2009, p. 45). Para Said, é relevante ressaltar que “Adorno é o estilo tardio em pessoa, empedernido em sua vontade de ser extemporâneo, no sentido nietzschiano do termo”¹⁸ (2009, p. 111).

¹⁸ A referência ao termo nietzschiano “extemporâneo” para caracterizar Adorno vem da série de quatro textos escritos entre os anos de 1873 e 1876 pelo filósofo alemão, a saber: “David Strauss, o confessor e o escritor”, “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”, “Schopenhauer como educador” e “Richard Wagner em Bayreuth”. Nessas “considerações extemporâneas” (ou intempestivas), Nietzsche

Na introdução ao livro de Said, Michael Wood detalha as circunstâncias de produção de *Estilo tardio*, obra publicada somente postumamente. Wood nos esclarece que os doze anos de vida com a leucemia provocaram em Said a escrita de diversas obras, sendo a mais subjetiva “*Fora do lugar*, o livro de memórias que ele iniciou em 1994 e publicou em 1999” (2009, p. 16). Ainda assim, Wood defende que Said não foi afetado tão drasticamente pela doença, tendo muito mais atentado para a passagem do tempo e intensificado a vontade de produzir do que sofrido e se expressado por uma “subjetividade lamentativa”. Para Wood, Said não se dedicou com afinho para terminar o livro *Estilo tardio*:

Concluir o trabalho seria próximo demais de escrever o fim de uma vida, de concluir o longo capítulo sobre a formação do eu que se iniciara com *Beginnings* ou, antes mesmo, com o livro sobre Conrad – e o decisivo a respeito dos inícios é que, ao contrário das origens, podem ser escolhidos. (2009, p. 17)

É importante, entretanto, ressaltar que, para Wood, “o interesse de Said pelo estilo tardio ou por qualquer outra coisa nunca foi meramente autobiográfico. A ideia da própria morte aprofundou seu apego à questão do estilo tardio, mas não foi ela que o instigou” (2009, p. 17).

Há, ainda, entre as nuances do estilo tardio, segundo Said, a presença marcante de anacronismos. Para ele, existe uma “tensão inerente ao estilo tardio que o distancia do mero envelhecimento burguês e que sublinha a crescente consciência de distanciamento, exílio e anacronismo” (2009, p. 37).

Todo estilo pressupõe o vínculo do artista com sua época, período histórico, sociedade e predecessores; a obra estética, a despeito de sua singularidade irreduzível, sempre participa – ou, paradoxalmente, não participa – da era em que foi produzida e apresentada. Não se trata, aqui, de mera sincronia política ou sociológica, mas de uma questão, bem mais interessante, de estilo formal ou retórico. (2009, p. 153)

faz duras críticas à cultura europeia e alemã de seu tempo, assumindo uma postura contrária à modernidade. O filósofo se coloca, portanto, fora de seu tempo próprio a fim de poder melhor observá-lo e criticá-lo. Ao se enxergar como “o primeiro imoralista” (1997, p. 82), Nietzsche abandona qualquer ideal, principalmente aqueles relacionados com as *ideias modernas*, e se define como o “primeiro livre-pensador alemão” (1997, p. 82). De acordo com Henri Lefebvre, Nietzsche “traduz suas hesitações e conquista novos elementos de pensamento, novos problemas” (2003, p. 49).

O efeito desse distanciamento do presente e das convenções circundantes é visível no exemplo de Stravínski, estudado por Said. Para ele, “Ao evitar por inteiro as convenções da ópera do século XIX, Stravínski acentua a contemporaneidade de sua obra, chamando a atenção para o artifício, o maneirismo e o capricho do estilo que ele criou para lidar com o passado” (2009, p. 55). O retorno ao tempo passado, às convenções de outrora, ao estilo já pretensamente sepultado determinam, sobretudo, a dicção do artista e sua singularidade frente a seus contemporâneos: “O que fica evidente [...] é, portanto, o caráter pretérito do passado [...] como matéria para a composição musical contemporânea” (2009, p. 55). Desse modo, convém aqui buscar demonstrar como o anacronismo é fundamental para compor a lei formal do estilo tardio, visto que tal postura não pode ser fundamentalmente um elemento técnico, ou seja, um recurso estético mecanizado e difundido como norma no seio de um grupo. É nesse ponto que a figura do exilado, e a subjetividade em convívio tenso com a objetividade das convenções, é fundamental para se entender o anacrônico como aquele que está mais próximo do contemporâneo, ideia que mais à frente iremos retomar a partir do pensamento de Giorgio Agamben.

O caso de Beethoven, estudado por Adorno, é também visto como mais um exemplo de anacronismo. Sabendo que no período imediatamente anterior à fase tardia, ou seja, a última década de vida do compositor, Beethoven fez pouco caso das convenções e, em sua fase tardia, fez intenso uso delas, ainda que em descompasso formal, é compreensível que Said afirme tal postura fundamental para se pensar o estilo tardio.

As obras-primas da década final de Beethoven são tardias por estarem fora de seu tempo: um passo à frente, em termos de ousadia e novidade surpreendentes, um passo atrás, por descreverem um retorno a reinos esquecidos ou abandonados pelo avanço inexorável da história. (2009, p. 154)

Interessam-nos, enfim, os “espíritos que se recusam a toda vinculação com seu tempo” (2009, p. 155), pois “O estilo tardio faz parte e, ao mesmo tempo, está à parte do presente” (2009, p. 44).

Outro caso interessante recolhido por Said é o de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, autor de *O leopardo*. Obra única e póstuma, o livro foi adaptado para o cinema por Luchino

Visconti. Além de fazer um trabalho comparativo entre as duas obras, a literária e a cinematográfica, Said nos fala desses “representantes da velha ordem moribunda” (2009, p. 114).

Toda a sua obra tardia [de Visconti] se concentra em temas ligados à decadência, ao fim de uma velha ordem aristocrática, à emergência nada agradável de um novo mundo, crasso e de classe média, representado em *O Leopardo* por dom Calogero, o *parvenu* rico, tosco e habilidoso que consegue casar a filha com um membro da velha aristocracia siciliana. (2009, p. 114)

Para Said, a insatisfação perante o presente faz com que Lampedusa, príncipe saudosista em decadência, recorra à velha ordem para situar sua obra única. É sintomático, portanto, que a presença de anacronismos seja o recurso que tornou possível, no caso de Lampedusa, o resgate melancólico do mundo da velha ordem tornado ruínas: “uma vida de privilégios, suntuosa e agora inacessível, vinculada, ou melhor, dando lugar à melancolia de um mundo que envelhece, definha e morre”¹⁹ (2009, p. 116). O estilo tardio dá lugar, então, a uma intransigência com o presente, “mantém os opostos irreconciliáveis em dissociação” (2009, p. 33).

Em todos os quatro [Lampedusa, Visconti, Strauss e Adorno], porém, notamos não apenas certa dissipação, um desejo de chegar às raízes da extravagância, uma negação arrogante do aceitável e do fácil, mas também um pacto arriscado e intransigente com sistemas autoritários – inclusive com a autoridade do autor imperioso, cuja característica mais íntima parece ser a capacidade de se furtar a todo sistema. Cada uma das figuras que discuti faz do caráter tardio ou extemporâneo das obras de sua maturidade sensível uma plataforma para modos de subjetividade alternativos e irredutíveis, ao mesmo tempo que – como o Beethoven tardio – tem atrás de si toda uma vida de esforço e preparo técnico. Adorno, Strauss, Lampedusa e Visconti – como ainda Glenn Gould e Jean Genet – transitam na contramão dos grandes códigos totalizantes da cultura ocidental e da difusão cultural no século XX [...]. (SAID, 2009, p. 133)

Ir pelo rumo contrário aos “códigos totalizantes” é próprio do anacrônico. Em idade avançada, o artista abandona a postura serena que a obediência à ordem social traz e

¹⁹ A melancolia tomada enquanto conceito foi largamente estudada por autores como Sigmund Freud, Walter Benjamin e Jean Starobinski, por exemplo. Porém, a menção a este conceito provém de Edward Said, que, em sua reflexão, não se preocupa em esmiuçar a questão. Não sendo aqui parte da nossa proposta de leitura, pois, veremos, em Herberto Helder a melancolia não chega a ser uma questão eminente, não nos deteremos na discussão.

engendra uma inflexão em seu próprio estilo, fruto do reconhecimento da finitude. Assim, tal situação termina por ser indiscutivelmente determinante para sua produção final, modificando sua linguagem e sua estética antes consolidada: “[...] nenhum deles tenta negar ou contornar a mortalidade: ela retorna sob a figura do tema da morte, que a um só tempo mina e estranhamente eleva seus usos da linguagem e da estética” (SAID, 2009, p. 133).

Cabe-nos, ainda, buscar investigar as marcas que as obras tardias deixam para a visão geral da obra do artista, como também a influência que elas irão exercer nas produções vindouras, como bem questionou Said, apesar de não a haver prontamente desenvolvido: “como é possível que obras essencialmente irrepetíveis e de articulação singular, produzidas não ao início, mas ao fim de uma carreira, possam exercer influência sobre o que as sucede?” (2009, p. 37-8). Como foi o caso da influência de Beethoven para a produção de Schönberg, acreditamos que as obras tardias deixam marcas sedimentais na estética de seu tempo e influenciam em definitivo o que as sucede. Nesse sentido, convém repetir o que disse Said a propósito de Beethoven: “Tomo a expressão ‘novos modos de pensamento’ de empréstimo às reflexões magistrais de Maynard Salomon sobre o que Beethoven inaugurou com a Nona Sinfonia – uma busca não de ordem, mas de novos modos de apreensão e mesmo de uma nova mitologia” (2009, p. 136).

1.3 Giorgio Agamben e o pensamento do *contemporâneo* e da *maneira*

1.3.1 O contemporâneo

Em vista da discussão aqui detalhada a propósito do anacronismo e do contemporâneo, se faz importante entender essa relação a partir do pensamento de Giorgio Agamben. Em seu ensaio “O que é o contemporâneo?”, o filósofo italiano procura colocar em tensão a ideia de contemporâneo por meio da hipótese de eliminação da distância com o passado, possibilitando, por exemplo, que seus interlocutores – no caso, os alunos do curso de Filosofia Teórica 2006-2007, na Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza – se coloquem como contemporâneos dos textos que estão no centro do debate, mesmo os mais antigos. Com isso, Agamben procurará mostrar que “a poesia define-se

por ser retorno” (2009, p. 19), como dizem Susana Scramin e Vinícius Nicastro Honesko na apresentação do volume. Para ambos, a “poesia, portanto, é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo suspenso” (2009, p. 19).

Com o poema “A era”²⁰, do poeta russo Osip Mandel’shtam, Agamben apresenta a proposição interrogativa sobre o contemporâneo: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (2009, p. 57). A partir disso e da afirmação de Nietzsche de que “O contemporâneo é o intempestivo” (*apud* AGAMBEN, 2009, p. 58), compreendemos que para os dois pensadores o vínculo com o tempo a que se pertence é inadiável, mas é no gesto de dissociação, o que

²⁰ Na tradução do ensaio de Giorgio Agamben, o título do poema é traduzido por “O século”. Entretanto, seguimos a tradução feita por Haroldo de Campos, na qual encontramos a seguinte composição (MANDELSCHTAM, 1969, p. 399):

Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?
Com cimento de sangue — dois séculos —
que jorra da garganta das coisas?
Treme o parasita, espinha langue,
Filipenso ao umbral das horas novas.

Todo ser enquanto a vida avança
Deve suportar esta cadeia
Oculta de vértebras. Em torno
Jubila uma onda. E a vida como
Frágil cartilagem de criança
Parte seu ápex: morte da ovelha,
A idade da terra em sua infância.

Junta as partes nodosas dos dias:
Soa a flauta, e o mundo está liberto,
Soa a flauta, e a vida se recria.
Angústia! A onda do tempo oscila
Batida pelo vento do século.
E a víbora na relva respira
O ouro da idade, áurea medida.

Vergôntea de nova primavera!
Mas a espinha partiu-se da fera,
Bela era lastimável. Era,
Ex-pantera flexível, que volve,
Para trás, riso absurdo, e descobre
Dura e dócil, na meada dos rastros,
As pegadas de seus próprios passos.

chamou de “não-coincidência” e “discronia” (2009, p. 59), que se pode verdadeiramente aceder a ele. Com Nietzsche²¹, Agamben afirma que a

contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (2009, p. 59)

Diante dessa dissociação, Agamben propõe uma segunda definição do contemporâneo como

aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”? (2009, p. 62-63)

²¹ Em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, a segunda consideração extemporânea, Nietzsche diz que tenta “compreender [...], pela primeira vez, algo de que a época está com razão orgulhosa – sua formação histórica como prejuízo, rompimento e deficiência da época – porque até mesmo acredito que padecemos todos de uma ardente febre histórica e ao menos devíamos reconhecer que padecemos dela” (2003, p. 6). Com essa postura, o filósofo alemão critica os historiadores alemães que se confiam na pretensa objetividade da história, comparando-a com uma ciência exata. Nietzsche nos alerta que “A história, uma vez que se encontra a serviço da vida, se encontra a serviço de um poder a-histórico, e por isto jamais, nesta hierarquia, poderá e deverá se tornar ciência pura, mais ou menos como o é a matemática” (2003, p. 17). Reafirma a crítica a seus contemporâneos, filósofos e historiadores, ao dizer que “Nada nos distingue melhor da época moderna do que o uso que fazemos da história e da filosofia” (2009, p. 55), já em sua quarta consideração extemporânea, *Wagner em Bayreuth*. Com olhar retrospectivo, Nietzsche, em *Ecce Homo*, avalia o impacto que suas considerações impuseram aos seus contemporâneos. Para ele, as extemporâneas são verdadeiros ataques direcionados ao seu tempo, pois, como ele mesmo disse, o filósofo nada mais é que “matéria explosiva perante a qual tudo está em perigo” (1997, p. 83). Nesse mesmo texto, Nietzsche assume que suas considerações estão inevitavelmente impregnadas de sua visão pessoal, ainda que faça uso de outros pensadores e artistas para desenvolver suas ideias de contestação. Ele admite, por exemplo, que podemos substituir os nomes de Schopenhauer e Wagner pelo de Nietzsche: “tipos intempestivos por excelência, opõem-se com soberano desprezo a tudo quanto em torno deles se chama ‘império’, ‘cultura’, ‘cristianismo’, ‘Bismark’, ‘êxito’ – Schopenhauer e Wagner, ou, numa palavra, Nietzsche...” (1997, p. 79-80). E complementa mais à frente: “Hoje que eu, de alguma maneira, volto a olhar para aqueles estados de ânimo de que são testemunhos os escritos citados, não pretendo de modo algum negar que, no fundo, só de mim neles se trata” (1997, p. 83). É interessante ressaltar, ainda, que *Ecce Homo* foi escrito em 1888, poucas semanas antes do colapso mental decorrente do agravamento dos sintomas da sífilis, que, dois anos depois, o levou ao óbito, em 1900. Por isso, então, o tom retrospectivo assumido por Nietzsche é justificado pelo intuito de não ser mal compreendido.

Mas se, como Agamben em seu raciocínio final, pensarmos que o contemporâneo “significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, p. 65), adotaremos a sua postura de inacessibilidade total do presente, o tempo que “não pode em nenhum caso nos alcançar” (2009, p. 65). Para Nietzsche, em *Wagner em Bayreuth*, a quarta consideração extemporânea, “é como se certas coisas estivessem estreitamente relacionadas e o tempo fosse somente uma nuvem que dificulta que nossos olhos vejam essa relação” (2009, p. 59).

De toda forma, Agamben nos alerta para não confundirmos a postura dissociativa do contemporâneo com a ideia de nostalgia. E, muito menos, associar esse escuro com “uma forma de inércia ou de passividade” (2009, p. 63). Trata-se de “uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (2009, p. 63). Por isso,

o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provêm do seu tempo. (2009, p. 64)

Portanto, o gesto de descompasso com o tempo, ou seja, “um olhar para o não-vivido no que é vivido, tal como a vida do contemporâneo” (SCRAMIN; HONESKO, 2009, p. 19) exige coragem para “perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, p. 65). Não é por acaso que Agamben nos esclarece que “os contemporâneos são raros” (2009, p. 65).

Outro aspecto relevante do ensaio de Agamben é, já quase ao final, a constatação da presença do arcaico como definidor e potencializador do contemporâneo. Para o filósofo italiano, “somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (2009, p. 69). Seu argumento parte da ideia de que a origem – “Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem” (2009, p. 69) – conserva especial força no presente: “A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade –

que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (2009, p. 69).

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (2009, p. 70)

O paradoxo instalado pela acepção de contemporâneo de Agamben ajuda a ilustrar a importância dos anacronismos para o estilo tardio de Adorno e de Said. Com ele, podemos entender que a escrita da morte é também uma suspensão do tempo comum, por meio, justamente, do entrecruzamento do arcaico e do contemporâneo, da origem com o todo presente não-vivido. Ver a luz a se afastar no escuro é a atitude de conexão com o contemporâneo por excelência, segundo a proposição de Agamben:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (2009, p. 72)

A partir disso, importa-nos a relação do sujeito com o contemporâneo pautada na extração de uma leitura da história, seja ela inédita, como propõe Agamben, ou mesmo calcada em um acúmulo de experiências dessa linha temporal a que ele pertence e da qual também se encontra em dissensão. Pois, como já disse aqui Agamben, “a atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo” (2009, p. 70).

1.3.2 Desapropriada maneira

Quando morreu, em 1990, o poeta Giorgio Caproni estava preparando uma coletânea de poemas para a qual já havia terminado um poema, intitulado *Res amissa*²², que seria

²² A tradução do poema feita por Aurora Fornoni Bernardini é a seguinte (CAPRONI, 2011, p. 357-361):
Res amissa

Dela não encontro traço.

.....

Veio me ver a fim
 (disso tenho certeza)
 de dar-me de presente.

.....

Dela não mais encontro traço.

.....

Revejo ao findar
 do dia o rosto minguado
 branco flautado...

A manga
 em renda...

A graça,
 tão doce e germânica
 no oferecer...

.....

.....

Um vento
 de choque – um ar
 quase silício enregela
 agora o quarto...

(É lâmina
 de faca?

Tormento
 além do vidro e da madeira
 – cerrada – do postigo?)

.....

.....

Dela não vejo mais sinal.
 Mais traço

.....

tanto o título da coletânea como também a condensação de seu tema central. *Res amissa*, cuja tradução significa “A coisa perdida”, faz referência à ideia do “Bem perdido”, de acordo com Giorgio Agamben. Para o filósofo, o tema da Besta (do Mal) aparece em dois dos livros do poeta de modos distintos: em *Conde de Kevenhüller*, como a caça à Besta; em *Res amissa*, como a “caça ao Bem perdido” (2011, p. 26).

O tema da perda é, inicialmente, colocado por Agamben para caracterizar essa produção tardia do poeta Caproni, pois “Pode acontecer a qualquer pessoa de guardar com tanto cuidado algo precioso a ponto de esquecer depois não apenas o lugar onde foi colocado, mas a própria natureza exata de tal objeto” (2011, p. 26). Sua argumentação segue associando “a coisa perdida” com a “Graça”, justificada pela acepção do verbete “amissível” no *Palazzi*, dicionário italiano utilizado pelo poeta. Importa-nos nesse ponto da discussão em torno da “amissibilidade da Graça” (2011, p. 26), pescada de Santo Agostinho, a conclusão de Agamben sobre a perda, sobre o inapropriável.

Para Agamben, Caproni atualizou de modo extremo a proposição de Pelágio, teólogo da tradição cristã pouco valorizado, para quem a natureza humana é obra da graça divina, portanto, conserva nessa mesma natureza, essencialmente, a possibilidade de não pecar, o que, prontamente, desmerece qualquer necessidade posterior de intervenção da graça

.....

Pergunto

à morgana...

Revejo

minguado o minguado rosto
branco flautosumido...

Descerra

– remota – a alvorecente boca,
mas não fala.

(Não pode

– nada pode – dar resposta.)

.....

.....

Não mais espero encontrá-la.

.....

Com demasiado cuidado
(irrecuperavelmente) a guardei.

divina sobre o ser humano. O embate entre Santo Agostinho e Pelágio vem justamente disso: a indiferenciação entre a graça divina e a natureza humana minaria a hipótese do pecado. Diz ele:

A tese de Caproni é uma espécie de pelagianismo levado ao extremo: por ser a Graça um dom tão profundamente infundido na natureza humana, resta-lhe incognoscível para sempre, para sempre “res amissa”, para sempre inapropriável. Inamissível por já estar sempre perdido, e perdido por força de ser – tal como a vida, tal como justamente uma natureza – demasiado intimamente possuído, demasiado “ciosamente (irrecuperavelmente) guardado”. (2011, p. 27)

Diante disso, Agamben indica haver no Caproni tardio não só o abandono da “teologia negativa”, mas também do “colapso” da “ateologia poética da modernidade” (2011, p. 28), que teria seu surgimento na figura de Hölderlin:

O que começa aqui [...] não é uma nova teologia, mesmo que negativa [...], como também não é uma cristologia ateia [...], mas sim a queda sonambúlica do divino e do humano rumo a uma zona incerta, sem mais sujeito, achatada no transcendental, que só pode ser definida pelo eufemismo hölderliniano: “traição de tipo sagrado” (2011, p. 29).

Se, como defende Agamben, a ateologia é definida como “a singular coincidência de niilismo e prática poética, em virtude da qual a poesia se torna laboratório onde todas as figuras conhecidas são desarticuladas, para dar lugar a novas criaturas para-humanas ou subdivinas” (2011, p. 29), o Caproni tardio é o abandono dessa postura. Para ele, segundo Agamben, “o *páthos* ateológico é definitivamente posto de lado e a memória dos divinos e dos humanos se eclipsa, deixando o campo livre a uma paisagem agora já completamente vazia de figuras” (2011, p. 30). Essa é a descrição de Agamben da mutação ocorrida em Caproni em sua fase tardia. Com o “campo livre”, o poeta pode atuar em uma “solidão sem Deus” (2011, p. 30), “um despedir-se da própria despedida para adentrar regiões de cada vez maior desapropriação entre o homem e Deus” (2011, p. 30). Nesse contexto, temos, por fim, a indistinção entre o Bem (res amissa) e o Mal, agora apenas facetas da mesma “coisa perdida”: “A Besta e a *res amissa* não são então duas coisas, mas as duas faces de uma mesma desapropriação do único dom” (2011, p. 31).

Nos dois textos de Caproni, *Conde de Kevenhüller* e *Res amissa*, Agamben identifica como central a Besta (o mal), considerada por ele uma "figura da impropriedade" (2011, p. 30). O bem, em questão na *Res amissa*, restará para sempre em estado de perda, "para sempre inapropriável" (2011, p. 31). O filósofo italiano se detém, a essa altura, em propor algumas entradas para esses textos, como a assertiva em torno da "inapropriabilidade e da infigurabilidade do bem" (2011, p. 31), tendo em vista que o conceito de bem no poema "Res amissa" pode comportar diversas possibilidades de leitura, "seja isso, por sua vez, graça ou natureza, vida ou linguagem, ou mesmo liberdade, conforme se lê no primeiro esboço do poema" (2011, p. 31).

Na sequência de seu pensamento, Agamben desenvolve uma reflexão em torno da pergunta "Por que nos importa a poesia?" (2011, p. 31). A partir desse questionamento, o filósofo procura problematizar a relação entre poesia e vida, sempre controversa e alvo de disputas intelectuais. Agamben diz que

o âmbito dos respondedores se reparte exatamente entre os que afirmam a importância da poesia apenas a gesto de confundir-la inteiramente com a vida e aqueles para os quais sua importância é função exclusiva de seu isolamento da vida. Ambas as vertentes desmentem, assim, seu intento aparente: a primeira porque sacrifica a poesia à vida em que a resolve, e a segunda porque sanciona, em última análise, sua impotência diante da vida. (2011, p. 31)

A reflexão de Agamben culmina no debate em torno da dessubjetivação em poesia. Tal discussão nos interessa, principalmente, se lembrarmos dos apontamentos de Adorno e Said a propósito do estilo tardio e do papel da subjetividade no fim da vida do poeta. Recordemos, portanto, que para ambos a subjetividade é fator relevante nas obras tardias, ainda que essa relevância não seja da ordem de uma supremacia. Na convivência entre subjetividade e convenções, as obras tardias apresentam de modo tensionado as duas forças de que falamos. Para Agamben, a dessubjetivação acontece forçosamente mediada pela língua. A vida gerada pela criação linguística é, então, fruto "do vivido e do poetado" (2011, p. 32):

Contra essas duas posições está a experiência do poeta, afirmando que, se poemas e vida divergem infinitamente no plano da biografia e da psicologia do indivíduo, eles voltam a confundir-se sem resíduo algum no ponto de sua recíproca dessubjetivação. E nesse ponto eles se unem não imediatamente, mas mediadamente. A língua é a

mediação. Poeta é quem, na palavra, gera a vida. A vida que o poeta gera na palavra é subtraída tanto da vivência do indivíduo psicossomático quanto da indizibilidade biológica do gênero. (2011, p. 32)

Na quarta parte, Agamben faz a distinção entre “estilo” e “maneira”, mas propondo o abandono da “relação hierárquica habitual entre” (2011, p. 36) eles. Agamben reorganiza o pensamento em torno da noção de *maneira* para dizer que, “se o estilo representa para o artista seu traço mais próprio, a maneira registra um processo inverso de desapropriação e de não pertença” (2011, p. 36). Assim, o *estilo tardio* do poeta poderia também ser concebido como uma *maneira*, tal qual aponta Agamben, como uma espécie de inflexão final em sua trajetória de escrita marcada pela iminência dos últimos dias. O poeta senecto, já insatisfeito com as canonizações obtidas, reavaliaria sua posição perante a escrita: “É como se o poeta velho, que encontrou seu estilo e nele atingiu a perfeição, o deixasse de lado, agora para validar a pretensão curiosa de caracterizar-se unicamente por meio de uma impropriedade” (AGAMBEN, 2011, p. 36). Ressaltemos que o filósofo parte do pressuposto de que o poeta chegou, em dado momento, à perfeição de seu estilo. Entretanto, devemos modalizar essa afirmação, principalmente, como veremos, no caso herbertiano, uma vez que a busca pelo poema perfeito permanece em sua obra final.

Nesse sentido, a maneira é ao mesmo tempo a “adesão exagerada a um uso ou a um modelo (estereotipia, repetição)” e a “absoluta excedência em relação a ele (extravagância, unicidade)” (2011, p. 36). Com isso, Agamben pretende propor uma relação recíproca entre estilo e maneira, de modo a que encontrem “seu sentido verdadeiro” (2011, p. 37): “Eles são os polos em cuja tensão vive o livre gesto do escritor” (2011, p. 37).

O estilo é uma *apropriação desapropriadora* (uma negligência sublime, um esquecer-se no próprio); já a maneira é uma *desapropriação apropriadora*, um pressentir-se ou um recordar-se no impróprio. Não apenas no poeta velho, mas no grande escritor (Shakespeare!) há sempre uma maneira que toma suas distâncias do estilo, um estilo que se desapropria tornando-se maneira. (2011, p. 37)

Agamben resume de modo direto a maneira, como acabamos de ler, como essa curva final que, mesmo não sendo propriamente um afastamento do estilo, é feita de uma

substância outra. Estilo e maneira, então, interpenetram-se e intercambiam-se sem depender diretamente de uma resposta da idade, como alude Agamben a partir do exemplo de Shakespeare.

Entre as marcas da maneira de Caproni, Agamben destaca “a tendência para compostos adjetivais anômalos” e o “estilo nominal” (2011, p. 37). Para o filósofo italiano, Caproni “demite seu canto” (2011, p. 37) e age de modo transgressivo na relação com o metro, “descaderna seu precioso instrumento poético” (2011, p. 38). Agamben nos lembra do uso que Caproni fez da expressão “*legame musaico*”, de Dante, para afirmar que em sua última produção o poeta engendrou uma “progressiva desapropriação do *legame musaico*” (2011, p. 38), que a tradutora do artigo traduziu como “ligação musaica” (2011, p. 38). Essa ligação às Musas é, então, abandonada, o poeta “demite seu canto”. Um dos exemplos de Agamben para demonstrar essa transfiguração de Caproni é o uso das reticências, que, para Agamben, “marcam a impossibilidade de levar a cabo o tema prosódico” (2011, p. 39), como vimos no poema “Res amissa”, que intercala seus versos com as reincidentes reticências duplas.

Essa impossibilidade faz Agamben classificar a poesia final de Caproni como “aprosódia” (2011, p. 39), pois é reduzida a seus elementos-limite: o *enjambement* e a cesura. O “canto quebrado dos últimos poemas” (2011, p. 39) de Caproni são, para Agamben, o lugar onde a coisa perdida se torna a própria poesia, pois “não é mais possível distinguir entre natureza e graça, hábito e dom, posse e expropriação” (2011, p. 39).

Diante dessa explanação, convém, para a nossa investigação, verificar como o pensamento sobre o *estilo tardio* e o que se ocupa da *maneira* podem confluir de modo a nos ajudar a formular a nossa tese em torno da poesia do português Herberto Helder, que, segundo propomos, apresenta uma inflexão final semelhante a alguns dos exemplos citados por Adorno, Said e Agamben, ainda que guarde sua singularidade.

Capítulo 2

A FACA NÃO CORTA O FOGO, DOBRA

*do mundo que malmolha ou desolha não me
defendo,
nem de mim mesmo, à força
de morrer de mim na minha própria língua,
porque eu, o mundo e a língua
somos um só
desentendimento*

Herberto Helder

2 A FACA NÃO CORTA O FOGO, DOBRA

2.1 A recepção de *A faca não corta o fogo*

O maior hiato entre publicações de Herberto Helder é o que precede o volume *A faca não corta o fogo: súmula & inédita*, de 2008. São quase quatorze os anos que separam o livro de 2008 de *Do mundo*, publicado em 1994 e incluído nas súmulas subsequentes: *Herberto Helder Ou o poema contínuo: súmula*, de 2001, e *Ou o poema contínuo*, de 2004. Ressaltamos, de todo modo, que no ano de 1997 o poeta publicou três volumes subtitulados *poemas mudados para o português: Ouolof, Poemas ameríndios e Doze nós numa corda*. Convém ainda destacar, brevemente, a publicação de dois textos avulsos que são considerados altamente importantes para as leituras de sua poesia: “Cinemas”, que integra o terceiro número da revista *Relâmpago*, de 1998, e “O nome coroadado”, presente no número 6 da revista *Telhados de vidro*, de 2006. Diante disso, podemos ver que esse período de quatorze anos de que falamos não se configura de modo algum como improdutivo.

O surgimento de *A faca não corta o fogo: súmula & inédita*, em 2008, é causa de espanto não apenas pelo teor dos então novos poemas, mas também pela sua singular estrutura, marcada pela ideia de continuidade que o poeta primeiramente inferiu a partir do título *Ou o poema contínuo*. É importante aqui ressaltar que sua estrutura é também uma espécie de antologia parcialíssima, pois foi o poeta ele-mesmo que a edificou a partir de uma seleção específica. Em suas 207 páginas, somos levados a uma releitura de parte da obra do poeta, com a escolha de poemas de quase todas os conjuntos de poemas da súmula anterior, *Ou o poema contínuo*. Não há, entretanto, nenhuma referência à “Comunicação acadêmica”, “A máquina de emaranhar paisagens” e “Etc.”, muito menos sumário ou explicação quanto à organização.

Esta súmula & inédita lembra a publicada em 2001, intitulada *Herberto Helder Ou o poema contínuo: súmula*, só que acrescida de alguns poemas, como o primeiro das “Cinco Canções Lacunares” e “Os Brancos Arquipélagos” (agora sem asteriscos a separar os dez poemas, mas apenas um maior espaço em branco, realçando a ideia de que formam um só poema), e realocando o poema “Redivivo...”, então inédito, na edição de 2001, e desaparecido na edição de 2004, mas que reaparece em meio aos

poemas inéditos de *A faca não corta o fogo*. Parece-nos que a intenção do poeta seja realmente induzir o leitor já conhecedor de sua obra a uma releitura mais condensada de seu projeto poético, contínuo, como uma preparação para os poemas inéditos, e também o de oferecer aos novos leitores um breviário da *poesia toda*. Há ainda que se verificar em que medida os poemas selecionados para anteceder os inéditos corroboram para uma leitura da poesia herbertiana, ou seja, qual a leitura que se forma quando se lê esses textos minuciosamente selecionados em sequência. Com isso, notamos nessa estrutura o toque singular do poeta que, frente a sua extensa produção, efetuou o gesto seletivo que nos dá a ver o seu olhar, posto à prova pela tarefa da seleção. Nas palavras de António Carlos Cortez, trata-se da “mais enigmática e talvez criteriosa sùmula dos seus textos (e toda a sùmula é escolha, escusa, síntese, rasura e manipulação)” (2008, p. 20).

O rápido esgotamento do volume de que falamos fez com que já em janeiro de 2009 saísse uma nova *poesia toda*, agora intitulada *Ofício cantante: poesia completa*, recuperando o título da primeira recolha, publicada em 1967, mas de forma integral, ou seja, com todos os poemas de *Ou o poema contínuo*, de 2004, os inéditos de *A faca não corta o fogo*: sùmula & inédita e mais onze outros poemas inéditos acrescidos a este então último conjunto, totalizando 99 poemas²³. Subtitulado “poesia completa”, o volume *Ofício cantante* traz em si já o premente instante do corte que caracterizaria o fim do projeto poético contínuo de Helder, com a inevitável morte por vir. Pois, como nos alerta Luis Maffei, “quem tem poesia completa é poeta morto ou, no mínimo, definitivamente calado” (2011, p. 78).

É importante salientar que os onze poemas incluídos a partir da edição de *Ofício cantante: poesia completa*, de 2009, não foram aleatoriamente inseridos, por exemplo, após os poemas ali já presentes, mas, antes, predomina o gesto consciente do autor que não hesitou em dar uma nova coerência a essa sequência de poemas intitulados *A faca não corta o fogo*. Os poemas incluídos são: “sobressalto,” (2009, p. 535), “do saibro irrompe a flor do cardo,” (2009, p. 535), “o aroma do mundo é o de salsugem no escuro” (2009, p. 536), “e eu reluzo no fundo de um universo que desconheço,” (2009, p. 543-544), “belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cêrvo:” (2009,

²³ Entre os 99 poemas encontramos um que ganhou uma segunda parte, ausente em sua primeira versão, com um espaço em branco a separá-las.

p. 546-548, inserido como segunda parte do poema “não some, que eu lhe procuro, e lhe boto”; as duas partes estão separadas apenas por um espaço em branco), “aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa,” (2009, p. 548-549), “porque estremeço à maravilha da volta com que tiras o vestido por cima da cabeça,” (2009, p. 550), “limoeiros, riachos, faúlhas, montes levantados ao de cima da cabeça,” (2009, p. 589-590), “o ministério lírico, o mais grave e equívoco, o dom, não o tenho, espreito-o, leitor,” (2009, p. 590-592), “não chamem logo as funerárias,” (2009, p. 614-615) e “há muito quem morra precipitadamente,” (2009, p. 616-617).

A recepção de *A faca não corta o fogo*: súmula & inédita, quase concomitante com a recepção de *Ofício cantante*: poesia completa, foi marcada por uma grande repercussão midiática e acadêmica. A essa altura a produção de Herberto Helder já havia conquistado seu espaço entre os leitores de poesia portuguesa moderna e contemporânea, o que só aumentou exponencialmente a partir de então e com o surgimento de *Servidões*, em 2013, livro que nomeadamente marcou a consolidação de Herberto Helder entre os maiores.

Uma das primeiras recensões à edição de 2008 de *A faca não corta o fogo* é assinada por António Carlos Cortez, em edição do *Jornal de Letras e Artes*. Saído um dia antes do lançamento do livro, a 8 de outubro de 2008, o texto de Cortez já assinala algumas das linhas mestras da então nova obra de Helder, que marcaria profundamente o caminho das obras subsequentes. Em “O extremo exercício do poema”, Cortez assinala a lição deleuziana²⁴ de cavar na língua uma língua outra, a “radical experiência ontológica e linguística” (CORTEZ, 2008, p. 20) empreendida por Herberto Helder ao longo de todo o seu percurso poético. Dessa experiência surge ainda o questionamento em torno da autoria e de seu papel na obra herbertiana. Cortez não hesita em apontar que “o autor projecta-se na escrita e a escrita do poema faz o poeta, não o contrário” (2008, p. 20), fazendo-nos questionar se esse fluxo criativo pode de fato seguir apenas uma direção, poesia → poeta / poeta → poesia; ou se, como já Cortez diz – “o autor

²⁴ Referimos, aqui, ao texto “A literatura e a vida”, de Gilles Deleuze, publicado como capítulo de abertura de *Crítica e clínica*, de 1993: “O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (1997, p. 15).

projecta-se na escrita” —, essa projeção não seria sintoma desse fluxo não mais em sentido único: poeta ↔ poesia.

Manuel Gusmão, por sua vez, em artigo para o caderno *Ípsilon*, do *Público*, aponta, generosamente, diversas linhas que articulam a obra em causa e, aqui, destacamos uma anotação que nos serve de base para a discussão da presente tese: o caráter intempestivo (herdado de Nietzsche, como já apontamos no primeiro capítulo) da prática poética de Helder²⁵, autor que Gusmão chama “extremo contemporâneo”, recuperando o termo de Michel Deguy, ou seja, anacrônico e por isso mesmo contemporâneo a partir da diferença, do negativo:

Herberto Helder é decididamente um nosso "extremo contemporâneo", se com isto eu puder dizer que, na teia ou na rede da nossa contemporaneidade, ele é um dos "lugares" mais remotos e excêntricos.

Em curto e grosso, ele é e não é nosso contemporâneo. Inactual e intempestivo, ele é a diferença e a intensidade de um sistema de relâmpagos que instaura a "heterogeneidade do contemporâneo" e por isso se liberta e nos liberta dos estereótipos da nossa época. (GUSMÃO, 2008, p. 41)

Um comentário que vai ao encontro do que disse Gusmão é assinado por António Guerreiro, em texto publicado no *Expresso*, para quem a obra de Helder “designa um «espaço literário» que só podemos reconhecer como intempestivo. Não se entra nela senão interrompendo o curso do mundo, suspendendo as linguagens da história e pondo entre parêntesis as circunstâncias empíricas. Eis a literatura como utopia.” E continua: “Por isso é que a obra de Herberto Helder é intempestiva: conduz-nos para um espaço e um tempo que lançam um forte desafio a todo o contexto, não apenas o literário; fala um «idioma» que é cada vez mais difícil de escutar” (2008, p. 20).

No Brasil, podemos destacar a recepção de Luis Maffei, ainda que ele a tenha publicado em uma revista portuguesa, a *Relâmpago*. O professor universitário e poeta é um dos responsáveis por divulgar e valorizar tanto a poesia portuguesa quanto a de Herberto

25 Podemos destacar os seguintes trechos em que o poeta fala de uma língua anacrônica: “jubilação arcaica” (2014b, p. 566), “os objetos arcaicos entre dedos e dedos e labaredas” (2014b, p. 569), “arcaicas/ matérias, melancolias, memórias, magnificências,” (2014b, p. 587), “e me fez nascer numa língua que não é contemporânea,/ que é arcaica, anacrônica,/ epiphânica,” (2014b, p. 592) e “apanhado por toda a luz antiga e moderna” (2014b, p. 614), por exemplo.

Helder, o nome aqui em destaque. Em sua resenha “Entre não e sim, a fome, a maravilha”, Maffei já alertava para o fato de que o “leitor herbertiano terá de abrir-se precisamente às ‘situações cheias de novidade’ de 2008” (2008, p. 199), comentário que faremos reverberar pelas obras vindouras ainda mais intensamente nos capítulos que se seguirão. Contradizendo essa anotação de Maffei, Manuel de Freitas disse que “o tema, a matéria, o canto, não mudaram assim tanto, independentemente do grau de transfiguração, deslumbramento ou crua referencialidade que lhe reconheçamos” (2015, p. 35). Com Maffei, podemos revisitar, a seu modo, a constituição da obra herbertiana de 2008, mas também destacar as “situações” a que ele se refere, inusitadas para o leitor de Helder anterior a 2008. Ele destaca, por exemplo, episódios que podem ser vistos como o enfraquecimento da metáfora, carregados de uma possível (mas sempre duvidável, naturalmente) literalidade, que surpreende aos leitores de sua poesia, visto que é “lugar-comum na crítica perceber a poesia herbertiana como subversora de semas congelados” (2008, p. 201). Ele destaca ainda o papel da língua como figura incontornável das reflexões do poeta, assim como as “ocorrências de agramaticais acentuações” (2008, p. 202), o recurso a “expressões estrangeiras” (2008, p. 202) e “os impactantes intertextos” (2008, p. 203) – Kierkegaard, Mallarmé, D. Dinis, Jiménez, John Cage, etc.

Diante do contexto acima exposto, acrescentamos o questionamento feito por Manuel Gusmão a propósito do aparecimento de *A faca não corta o fogo* como ponto de partida para as discussões que se seguirão, ainda neste capítulo, em especial as que procurarão pensar a ideia de *dobra* no *poema contínuo*, a partir de 2008. Disse Gusmão (2009, p. 136):

Na recepção crítica do livro, uma das questões que se esboçaram foi a de saber em que medida ele se situava em relação ao horizonte de expectativas formado pelo conjunto da obra poética do seu autor, ou seja, seria um livro que apenas (!) confirmava o que julgávamos saber da força de que a sua poesia dá testemunho, ou seria um livro que de algum modo excedia esse horizonte. Usando os termos da nota de abertura do livro de 2001, seria este livro redundante, ou alguma coisa nele o distinguia, ao mesmo tempo que lhe permitia assegurar aquela continuidade que fazia da «poesia toda» um «poema contínuo»?

É com essa interrogação em mente que procuraremos mostrar que esses poemas colocam em movimento duas forças: a continuidade e a inflexão que, veremos mais à frente, tende mais para a catábase, alterando significativamente aquilo que normalmente era mais próximo do sublime e que Arnaldo Saraiva identificou como uma “preocupação dessublimizante, que se vale até do palavrão (*puta, merda, foda, fodido...*)” (2015, p. 27).

2.2 porque no mundo há pouco fogo a cortar

Pensemos ainda com Manuel Gusmão os sentidos evocados pelo título do conjunto *A faca não corta o fogo*:

O conjunto de poemas «A faca não corta o fogo» é, desde a sua primeira publicação no livro epónimo, precedido por uma epígrafe de onde foi extraído o título e que se apresenta como (a tradução de) um provérbio grego: «Não se pode cortar o fogo com uma faca». O provérbio diz uma impossibilidade prática (práxica ou pragmática) universal. Essa impossibilidade que o provérbio enuncia radica numa experiência comum: *O universal dos agentes* (os humanos) não podem – *não se pode* – realizar uma acção ou operação – *cortar o fogo* – com um determinado instrumento – *com uma faca* – destinado em geral a executar esse tipo de acção sobre outras coisas – cortar. Dito de outro modo, os humanos reconhecem um limite (antropológico) na sua capacidade de agir, mesmo se esse limite radica numa incompatibilidade entre as propriedades físicas da faca e do fogo.

A frase-título que Herberto extrai do provérbio elide a impossibilidade antropológica e o ecrã enunciativo que ela antepõe ao enunciado dessa sabedoria que vem da experiência. Graças a essa elisão (a substituição de *não se pode cortar* por *a faca não corta*), a faca e o fogo tornam-se os protagonistas directos desse fracasso de uma acção, os actores práticos e rituais, míticos e mágicos, dessa cena de um não. O título passa assim a dizer essa experiência, nova e surpreendente de cada vez que acontece, de uma mútua inconveniência física, elementar, primordial ou arcaica. (2009, p. 135-136).

Interessa-nos a assertiva de Gusmão que aponta a “cena de um não”, implicando nisso diretamente uma impossibilidade que se torna o jogo de linguagem de Herberto no conjunto de poemas em causa. É, portanto, entre não e sim, como aponta Luis Maffei, que o poeta nos coloca como leitores e expectadores de sua poética:

É “entre não e sim” o jogo, que caminha para um lado e para o outro. (...) Não obstante, “a faca”, se “não corta o fogo”, corta muitas coisas; e “o fogo”, se não é cortado pela “faca”, ou seja, se não pode ser dividido para multiplicar-se, mesmo assim se dispara em várias direções. E a cortante “faca”, incapaz de cortar o fogo, poderá, se caldeada, tornar-se ardente – e há-de ser lembrado que o metal se submete ao fogo para tornar-se vivo e potente enquanto objeto. Ou seja, mesmo a natureza utilitária da faca se mantém sem que ela possa cortar o fogo; se o pudesse, talvez não fosse dele aliada. Portanto, já no título entrevê-se um encontro, surpreendente e factual, e é disso, em grande medida, que se faz a poesia de Herberto Helder, cá e sempre: sim, a continuidade *ou o poema contínuo*. (2008, p. 201)

A faca, instrumento técnico, feita também graças ao fogo, não corta o fogo, mas corta. E se aqui nos detemos a pensar seu corte, é precisamente pelo seguinte questionamento de Maffei que calha de servir para nossa discussão: “Não se pode cortar a obra com um poema novo?” (2008, p. 201). Somando-se, então, o questionamento de Gusmão e este de Maffei, nosso intuito é mostrar neste capítulo o aspecto de *dobra* que a publicação de *A faca não corta o fogo* adquire, a nosso ver, a partir do olhar posterior, o nosso contemporâneo, quando se coloca lado a lado os “folhetos” (2001a, p. 190) do poema contínuo herbertiano agora batizado (no plural) de *Poemas completos*. Portanto, nossa hipótese visualiza uma articulação entre esses dois (?) herbertos, guardadas as coerências imagéticas e poéticas inquestionáveis de toda sua produção. E se a obra de Helder é “um poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio” (HELDER, 2013, p. 57), e “a faca não corta o fogo”, é fundamental pensar o ato de inflexão que o poeta infligiu a sua obra, buscando, em sua fase final, uma articulação que não a simples reafirmação daquilo já feito.

Para António Carlos Cortez (2008, p. 20),

Herberto escolhe da Grécia um provérbio que nos reenvia ao sentido da poesia como magia, sendo o poeta um xamã, o feiticeiro da tribo para quem toda a experiência da vida se dirige para o início, para uma passagem onde não há morte, pois a morte é vida que irrompe da palavra poética.

Tal assertiva nos remete para o poema em que consta a sentença tornada título. Nele, a faca e o fogo, elementos em questão, estão diretamente associados ao mundo e à escrita, à língua. Vamos ao poema:

a faca não corta o fogo,
 não me corta o sangue escrito,
 não corta a água,
 e quem não queria uma língua dentro da própria língua?
 eu sim queria,
 jogando linho com dedos, conjugando
 onde os verbos não conjugam,
 no mundo há poucos fenómenos do fogo,
 água há pouca,
 mas a língua, fia-se a gente dela por não ser como se queria,
 mais brotada, inerente, incalculável,
 e se a mão fia a estriça e a retoma do nada,
 e a abre e fecha,
 é que sim que eu a amava como bárbara maravilha,
 porque no mundo há pouco fogo a cortar
 e a água cortada é pouca,
 ;que língua,
 que húmida, muda, miúda, relativa, absoluta,
 e que pouca, incrível, muita,
 e la poésie, c'est quand le quotidien devient extraordinaire, e
 [que música,
 que despropósito, que língua língua,
 disse Maurice Lefèvre, e como rebenta com a boca!
 queria-a toda (2014b, p. 572-573)

É evidente a presença do desejo de encontro/confluência com essa língua tão do mundo quanto desvinculada do que o mundo, o nosso, representa: “conjugando/ onde os verbos não conjugam” (2014b, p. 572-573), lemos, e pensamos que se trata de um espaço onde não sendo propriamente feito de fogo ou de água, mas um espaço possível de se alcançar no “extremo exercício da beleza” (2014b, p. 535). A busca por “uma língua dentro da própria língua” (2014b, p. 572) representa de modo enfático o projeto poético de Helder, em que se vê, por exemplo, o sujeito em discordância com a língua enquanto código de comunicação, fiando-se da língua apenas “por não ser como se queria” (2014b, p. 573). Essa língua “mais brotada, inerente, incalculável” (2014b, p. 573), a “bárbara maravilha” (2014b, p. 573), torna extraordinário o cotidiano por meio da linguagem, transformando-se em poesia, saindo do nível puramente representativo que a linguagem teria.

O poema também engendra uma paradoxal relação com o corte do fogo. Enunciado como impossível – “a faca não corta o fogo” (2014b, p. 572) –, no poema abre-se a fresta para a raridade do fogo: “porque no mundo há pouco fogo a cortar” (2014b, p. 573), diz Herberto; há, portanto, pelo menos três leituras possíveis, se unificadas as duas

assertivas: 1) há pouco fogo no mundo e este pouco fogo não pode ser cortado com a faca; 2) há pouco fogo no mundo e este pouco fogo é cortável, ou seja, é passível de tentativa de corte; e 3) há pouco fogo no mundo e este pouco fogo não pode ser cortado pela faca, não impedida, de todo modo, essa busca pelo corte. É curiosa ainda a coabitação entre água e fogo no gesto de corte: “porque no mundo há pouco fogo a cortar/ e a água cortada é pouca,” (2014b, p. 573). O fogo está, gramaticalmente, antes do gesto e a água já após, o que diferencia a relação do poeta com os dois elementos, conferindo, podemos pensar, maior poder de resistência ao fogo que à água.

Em um movimento de retomada do poema de que falamos, Helder oferece uma releitura do que havia há pouco dito, com a repetição de versos inteiros, agora em um novo contexto poético. Vejamos:

no mundo há poucos fenómenos do fogo,
 ar há pouco,
 mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?
 eu sim queria,
 o tempo doendo, a mente doendo, a mão doendo,
 o modo esplendor do verbo,
 dentro, fundo, lento, essa língua,
 errada, soprada, atenta,
 mas agora já nada me embebedada,
 já não sinto nos dedos a pulsação da caneta,
 a idade tornou-me louco,
 sou múltiplo,
 os grandes lençóis de ar sacudidos pelo fogo,
 noutro tempo eu cobria-me com todo o ar desdobrado,
 havia tanto fogo movido pelo ar dentro,
 agora não tenho nada defronte,
 não sinto o ritmo,
 estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,
 ninguém me toca,
 não toco (2014b, p. 574)

Não deixa de ser surpreendente o modo com que o autor articula os mesmos elementos do poema anterior com um propósito todo outro: o que antes era sinônimo de criação (alquímica, física, imagética), agora é sinal do cansaço do corpo e de sua expressão: “o tempo doendo, a mente doendo, a mão doendo” (2014b, p. 574); “mas agora já nada me embebedada,/ já não sinto nos dedos a pulsação da caneta, a idade tornou-me louco,” (2014b, p. 574). Essas passagens dão a entender que os dois poemas foram quase lado a

lado justapostos para, guardadas as leituras possíveis, fazê-los dialogar pela diferença. Os dois poemas estão separados apenas pelo poema “exultação, fervor,” que guarda maior sintonia com o que se lê no poema “a faca não corta o fogo”, em uma espécie de provocação com os seus contemporâneos escritores, “tanta gente estilística” (2014b, p. 573), que não “queria falar/ com tanto poder,/ tanta desordem na música,” (2014b, p. 573).

O sintomático fechamento do poema da retomada – “noutro tempo eu cobria-me com todo o ar desdobrado,/ havia tanto fogo movido pelo ar dentro,/ agora não tenho nada defronte,/ não sinto o ritmo,/ estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,/ ninguém me toca,/ não toco” (2014b, p. 574) – é já sinal dessa diferença sentida no conjunto em questão e que irá se aprofundar nos subsequentes. A figura do velho de idade inteira a sentir o apagamento de seu retrato poético é índice do duplo movimento criação/extinção. O primeiro poema termina por dizer “queria-a [a língua] toda”, enquanto o segundo assume a inoperância do corpo poemático: “não toco”.

É com as imagens da “mão doendo” e com o fechamento do poema (ninguém me toca,/ não toco) que buscaremos pensar uma linha dominante em *A faca não corta o fogo*, e que ganha outro relevo precisamente a partir da publicação do livro póstumo *Poemas canhotos*, em 2015: os sentidos que “canhoto” e suas variantes carregam nos poemas do conjunto, pois se acena ali já a coexistência de figurações diversas para os termos, o que irá denotar o caráter de *dobra* que apontamos no conjunto de poemas.

2.3 mão batida, curta, sem estudo, maravilhada apenas

Maurice Blanchot, no capítulo de abertura de *O espaço literário*, faz uso de uma imagem que chamou *preensão persecutória* para ilustrar o que, para ele, é o embate do autor com o mundo no momento da criação literária. Nesse capítulo, presenciamos os movimentos contrários das duas mãos do sujeito. Esse sujeito, escritor, segura o lápis da escrita literária com a mão que Blanchot chama “doente” (2011, p. 15), enquanto a outra opera movimentos de interceptação da ação doentia. Ainda que a outra mão seja aquela que detém o poder de ação ativa, a mão doente, com seu lento movimento, movimento

de um “tempo pouco humano” (2011, p. 15), consegue firmar êxito nesse jogo de fluxos distintos, ainda que esse êxito seja da ordem da sombra, portanto irreal, na medida em que não podemos ter acesso a ele.

A “exigência imperiosa” (2011, p. 16) de que fala Blanchot não é de domínio do escritor. É reservada a ele somente a possibilidade de impor uma pausa à escrita, ação primordialmente infinita, nas palavras de Blanchot. Assim, o escritor apenas ilusoriamente assume as rédeas da escrita literária, sendo muito mais vítima desse movimento que acontece na sombra das coisas, no negativo inacessível e inoperante que é a sombra da mão, a sombra do tempo, a sombra do lápis: espaço da obra.

As referências às imagens da mão canhota – que aqui associamos à “mão doente” de Blanchot – fazem parte da ampla insistência de Herberto Helder à volta com a inquietação sobre a escrita ela-mesma e os modos como ela (se) nasce. São, portanto, parte das reflexões metaliterárias que dominaram o projeto de poema contínuo do poeta português por longo tempo.

Em livros anteriores, como é o caso de *A última ciência* e *A cabeça entre as mãos*, por exemplo, Helder faz uso da imagem da mão e da mão canhota para ilustrar a medida corporal no acesso às matérias poéticas, transmutando-se corpos e matérias em um só elemento: o poema-mundo. Em *A última ciência*, por exemplo, “A mão convulsa manobra a vida máxima” (2014b, p. 427) e nesse ato o sujeito é “devorado pelos nomes / selvagens” (2014b, p. 427). Devora o sujeito e a sua mão, ainda, a noite devagar e furiosa. Leio: “Devora, a noite furiosamente externa / entrando, / não só a água suave e a máquina da guerra / e a soberba ondulação do fogo / nas formas, / mas a doce e dolorosa mão que ergueu a fábula” (2014b, p. 428). O exercício doloroso da escrita ergue a fábula, mas sucumbe na noite (“outra noite” (2011, p. 177), para Blanchot), espaço em que temos duas mãos, as “mãos que [...] arrumam entre chama e sono” “as coisas do mundo” (2014b, p. 429). A mão da chama, canhota, demoníaca, “trabalha / nas superfícies centrífugas” (2014b, p. 433).

A mesma imagem se repete em *A cabeça entre as mãos*: “Mão que revolve a substância primordial, / Barro / fundamento, [...]” (2014b, p. 378). A substância do mundo e do poema são agora uma única substância: poema-mundo. O poeta, a partir da

ação de sua mão, revolve o oculto e trabalha nas massas transmutadas dos poemas (“Em que poça de ouro / se implanta / soberbamente a mão?” (2014b, p. 386), pergunta o poeta). Com isso, notamos que, para Helder, fazer poesia é ser submetido ao processo de aniquilamento do ser (“Queima tudo” (2014b, p. 384), “As labaredas atravessam as membranas” (2014b, p. 387)); calcinado, extinto, o poeta devém poema, contínuo poema, portanto, massa poemática em movimento.

Se as labaredas queimam tudo, queimam principalmente a mão, a mão-escrita-poema em “idioma demoníaco” (2014b, p. 441), feito refém (mas não seria também algoz partícipe?), da “espécie de força absoluta” (2014b, p. 441), imperiosa exigência aos moldes blanchotianos: “a imagem de uma pessoa com a mão gloriosa nas chamas não pára de gritar mas não tira a mão do fogo / compreende-se? como se compreende!” (2014b, p. 441). Essa imagem de *Os selos* está em sintonia com as aqui ressaltadas e que podem nos ajudar a ver como o poeta resolveu continuá-las e/ou reescrevê-las em *A faca não corta o fogo*.

Esses elementos se imbricam na formação de uma poética que, no caso de *A faca não corta o fogo*, faz conviver o caos e a matemática em vista da maravilha, com especial atenção para a encenação da escrita. Aqui, a “mão queimada” (2014b, p. 604) ilumina a si mesma, por “luminotecnia”, central no palco-escrita. A demoníaca mão “sem Deus”, como já veremos, dança em vertigem para arrancar a “linha cantante” (2014b, p. 599-600):

dúplice
lírca, dúbia mão sem Deus a trabalhar em música,
e tu respiras e pareces ligeiro,
mas abrem-se e fecham-se linhas, sangram unhas, e és
ávido, atento, áspero,
e o ritmo que tiras de ti regula a como que excessiva
dança à beira da vertigem: perigo
e poesia, que não são nada,
mas faz com que os dias mais se desarrumem,
e a tensão crie em ti profundidade, sêca
elegância, e delas dances, cabelo
batido a oxigénio,
a terra mudando de estações, e a mão
desenvolvida pela
luminotecnia
se ilumine a si mesma, e os fusíveis
nos circuitos eléctricos:

caia a noite ou não caia sobre o papel salgado,
 escreves ambidextro entre caos e matemática,
 porque és ardentemente indefeso,
 porque tens de arrancar ao barulho, indecifrável e indemne, a linha
 [cantante

A mão lírica, “mão que mediu o mundo” (2014b, p. 586), trabalha “perigo / e poesia” em vista da criação de “profundidade”: tirar de si, de suas cavidades obscuras, iluminação; caos e matemática que costurem a “linha cantante”. Imagem deveras caótica e turbulenta, a criação, no poema lido, é fruto de uma interferência do/no corpo. Se lembrarmos da ideia aqui descrita do processo de criação para Blanchot, iremos perceber algumas similaridades, a se destacar, principalmente a ordem do dia que é subvertida com a operação inoperante e inacessível da criação: “perigo/ e poesia, que não são nada,/ mas faz com que os dias mais se desarrumem”.

Se vastos são os exemplos de representação da força e do vigor corporal na concepção poemática de Herberto Helder, principalmente nos poemas até a publicação de *Do mundo*, em 1994, também não são raros, como já mostraremos sob outra ótica no tópico posterior, notadamente a partir do livro em questão, a presença de momentos de reconhecimento de alguma impotência, que tanto é do corpo do poeta quanto da energia que por ele circula, a lembrar da ideia romântica de inspiração agora em certa decadência. O fôlego curto do poeta, em inflexão final, é reconhecido na dificuldade do sopro, “poema tão difícil aprendido até ao último erro” (2009, p. 580). Ainda assim, para Helder, a “mão plenária” é capaz de apreender o dia em sua plenitude, aqui entendido como o tempo (parar o tempo, portanto), “entre o caos e melancolia”, a mão deste fim de idade:

acima do cabelo radioso,
 abaixo do cabelo,
 sentado à mesa brilhando ou em pé brilhando muito,
 acima de onde as obras,
 abaixo de onde as obras se lavraram,
 o dito assintático do poema, o exercício, o poema físico, o de abrupto
 sentido, o poema absoluto,
 acima da camisa sobre o sangue,
 abaixo da camisa,
 poema tão difícil aprendido até ao último erro,
 e entre caos e melancolia,
 a mão:
 pela escrita da memória assoprada na folha:

a actividade prática,
rápida:
mão plenária apanhando o dia de cada sítio transbordado:
[...] (2014b, p. 580)

Há, ainda, casos em que o fluxo declina de tal modo que o poeta abdica da propriedade musical, poética, de seus escritos, agora um som difícil, “precaríssimo”. A “mão aprendiz” do fim de idade ainda busca (a)colher na boca o alimento do mundo, “com mãos estilísticas”:

e eu que sou louco, um pouco, não ao ponto de ser belo ou
maravilhoso ou assintático ou mágico, mas:
um pouco louco,
porque faço com mãos estilísticas um invento fora e dentro dos
estados naturais:
[..]
com mão aprendiz colho o áspero alimento do mundo,
e rosto, membros, torso, radiações dos dedos,
trabalho no meu nome,
obra pequena de hemoglobina, enxôfre, células, osso, lume,
para estar mais perto de quem acaso me chame ou toque
– eu,
sem beleza ou maravilha,
só dor,
desamor ou descuidada memória –
mas me conheça por isso que não é bem música,
talvez sim um som
difícilimo, sêco, acerbo, rouco, côncavo, precaríssimo
de apenas consoantes,
pregos (2014b, p. 583-584)

O poeta “sem beleza ou maravilha” contrasta diretamente com a imagem que aqui apresentamos inicialmente: o pacífico embate entre caos e matemática em vista da maravilha poética. O elogio à loucura como fundamento poético dá o tom desse poema, que, como podemos perceber, não alivia o caminho para o sopro criador do poeta: um som “de apenas consoantes”, “pregos”. O sujeito poético constata “dor, / desamor ou descuidada memória”, que mais à frente, serão descritos como canhotos (“dor e estilo, quando são canhotos,/ não os há mais vivos”, 2014b, p. 587). Dor e estilo canhotos, loucos, demoníacos:

o fôlego rouco irrompe nas pronúncias bárbaras
dos nós da língua:
voz, escrita:
linhas que se refractam umas nas outras,

bolhas cardíacas:
 tanto louvor da terra movido a custo
 na frase fracturada: o acordo entre
 ritmo e
 iluminação, enquanto as mãos intermináveis
 lavram as obras, às meadas, ríspidas, rútilas, curtas, compridas, no
 escuro, obras
 que se ensinam a quem as saiba já na confusão da luz:
 arcaicas
 matérias, melancolias, memórias, magnificências,
 quero esses dons e dias,
 esses erros, se emendam, o certo contemporâneo, quero-os todos,
 esveltos, essoutros, exímios:
 dor e estilo, quando são canhotos,
 não os há mais vivos (2014b, p. 587)

Apesar da resistente força, o poeta lamenta não ter alcançado de modo suficiente a loucura criativa, a profundidade: “morro já faz bastante tempo, / ou não ganhei a mão esquerda certa, / ou não perdi a razão suficiente,” (2014b, p. 591). A “ininterrupta cacofonia desarruma a átona música mínima” (2014b, p. 602) e o “ar / falado, a fino ouvido: cacofónico, / mas de um modo exacto, acho, / música inquieta, inconjunta, impura, / isso: essa música” (2014b, p. 603). Tal movimento, entretanto, ainda torna redivivo o poeta que, “esquerdo”, “canhestro”, “à custa / de fôlego e lenta / bebedeira”, extrai com sua “mão torta” “força da / esferográfica dolorosa” (2014b, p. 595-596).

É, pois, diante dos poemas aqui lidos que podemos pensar as imagens associadas ao canhoto e à mão esquerda como constituintes do imaginário poético de Herberto Helder, com especial lugar para a ampliação de seu universo, tendo culminado na importante aparição feita em seu título póstumo: *Poemas canhotos*. Se, como ficou claro a partir de *A morte sem mestre*, esse último canhoto esteja mais próximo do canhestro²⁶, porque livros e poemas desajeitados (se pensarmos no poema contínuo longamente elaborado pelo poeta, é também uma *maneira*, como propõe Agamben, no sentido de realizar uma mudança no curso da mão da escrita, poema contínuo sob inflexão até então inédita). É precisamente diante desse contexto que podemos afirmar a existência da inflexão final na obra de Herberto Helder. A idade e a sua relação com a morte serão, pois, os elementos que irão nos guiar para o acabamento dessas ideias.

²⁶ Em carta a Gastão Cruz, de 15 de julho de 1977, publicada na revista *Relâmpago*, Helder se refere a um “estilo canhestro, desajeitado, grosso, e ao mesmo tempo rebarbativo” (2015c, p. 152) para caracterizar os poemas intitutados, na carta, “E outros exemplos”. É muito provável que o poeta esteja a falar do conjunto “Exemplos”, também de 1977.

2.4 ¿durante quanto tempo a um homem depois de morto lhe crescem unhas e cabelo?

Se, para António Carlos Cortez, Helder faz “irmanar a presença da escrita e a ausência da autoria” (2008, p. 20), João Amadeu da Silva escolhe apontar a presença de uma “biografia poética” em *A faca não corta o fogo*, “associada a diversos contextos, entre os quais aqueles que reflectem relações particulares com o autor empírico e uma visão peculiar da sociedade contemporânea” (2009, p. 66). O texto de que falamos é parte do dossiê dedicado ao poeta na revista *Diacrítica*, no qual encontramos outros trabalhos dedicados aos poemas d’*A faca não corta o fogo*, como é o caso dos textos de Eunice Ribeiro, Luis Maffei, Manuel Gusmão e Rosa Maria Martelo, por exemplo. No texto de João Amadeu, é destacada a coerência imagética que a poesia herbertiana mantém, apesar de apontar relativas inflexões em sua expressão poética, o que aqui nos interessa mais efetivamente. Para o pesquisador português, importa a relação que esse texto, anteriormente empenhado na arte de fazer ver apenas a encenação da linguagem, vem a desempenhar com a ideia de autor empírico, como veremos mais à frente com exemplos e comentários nossos. Partimos dessa tensão verificada por João Amadeu e indicamos haver nisso par com o que detalhamos no capítulo anterior, ou seja, a existência de uma inflexão na fase final do poeta tem a ver com essas nuances presentes nos livros publicados a partir de *A faca não corta o fogo*.

Para João Amadeu, “este [...] livro de Herberto Helder contribuirá, com alguns elementos, para que se confirme (como se fosse necessário!) a existência de um autor empírico que, com a sua experiência e idade, provocará no autor textual algumas variações interessantes” (2008, p. 66). Luis Maffei já apontou também, oportunamente, que a morte, a experiência e a idade são fatores que ganham novo contorno a partir de *A faca não corta o fogo*:

Mas a morte sempre foi um dos problemas com que a poesia de Herberto Helder se confrontou, desde o começo. Que diferença nos poemas escritos há pouco? A *completude* de uma poesia feita por um homem que revela poemáticamente sua idade, ou melhor, a hipótese forte de estarmos diante da proximidade da morte de Herberto Helder e, conseqüentemente, da efetiva conclusão de sua obra. (2011, p. 79)

Tendo sido, portanto, a morte parte da obra herbertiana desde sempre, cumpre-nos verificar em que medida essa relação se transformou e como isso se revela poeticamente. Podemos pensar, então, na presença da morte como elemento incontornável a uma ideia de metamorfose, como o poeta sugere em diversos momentos, mas a mudança que se verifica – Maffei apontou e há pouco citamos – tem a ver com a presença da idade do velho à beira da morte, questionando seus “poderes” frente a um vigor maior do que seu corpo é capaz de suportar. João Amadeu, por sua vez, sugere que “a paixão exercida sobre a palavra e a atenção facultada à língua assumem, perante a percepção da idade, uma centralidade evidente” (2009, p. 70). Para demonstrar as imagens contraditórias que ora apontam para o vigor inesgotável ora para a falibilidade do corpo inoperante do sujeito, mostra-se necessário proceder a uma visita de poemas reunidos sob o título *A faca não corta o fogo*.

O dito poema da “quatorzinha” é um dos exemplos mais comuns para tratar da força do velho. Esse poema só surgiu na segunda versão dos poemas de *A faca não corta o fogo*, figurando entre os acréscimos da edição *Ofício cantante: poesia completa*. Leiamos o poema (2014b, p. 548-9):

aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa,
 e alguém entre as obscuras hierarquias apodera-se dessa força,
 mas aos setenta e sete é tudo obscuro,
 não só amor, poema, desamor, mas setenta e sete em si mesmos
 anos horrendos,
 nudez horrenda,
 vê-se o halo da aparecida, catorzinha, onda defronte, no soalho, para
 cima,
 rebenta a mais que a nossa altura,
 brilha com tudo o que é de fora:
 quadris onde a luz é elástica ou se rasga,
 luz que salta do cabelo,
 joelhos, púbis, umbigo,
 auréolas dos mamilos,
 boca,
 amo-te com dom e susto,
 eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo, creio
 que é um tema geral da crítica académica: dessacralização, etc., mas
 tenho tão pouco tempo, eis o que penso:
 décimo quarto piso da luz e, no tópo, a, tecnicamente definida,
 lucarna, que é por onde se faz com que a luz se faça,
 e a beleza é sim incompreensível,
 é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento,

a beleza quando avança terrível como um exército,
e eu trabalho quanto posso pela sua violência,
e tu, catorze, floral, toda aberta e externa, arrebatada-me nos meus
setenta e sete vezes êrro
de sobre os teus assoalhos até à eternidade,
com o apenas turvo e sôfrego
tempo onde muito aprendo que só me restam indecência, idade,
desgoverno,
e sim pedofilia, crime gravíssimo
mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desencontrada
nas contas, é que é abusiva?
e se me é defesa, e terrível como um exército que avança, eu,
setenta e sete de morte e teoria:
o acesso à música, o rude júbilo, o poema destrutivo, amo-te
com assombro,
eu que nunca te falei da falta de sentido,
porque o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo,
a tua, a proibida, entrar por mim adentro
e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver a Deus se
houvesse, luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso

De maneira geral, o poema sugere uma experiência visual. O encontro do velho com a catorzinha é como uma aparição, parte sagrada (“o halo da aparecida”) parte profana/profanada (“quadris onde a luz é elástica ou se rasga,/ luz que salta do cabelo,/ joelhos, púbis, umbigo,/ auréolas dos mamilos,/ boca,”). O amor e a obscenidade se distinguem pela idade do velho: se “aos vinte ou quarenta” era possível escrever “poemas de amor” com “uma força directa” (2014b, p. 548), aos setenta e sete só é possível a obscenidade, aqui entendida também como algo que está fora da cena, portanto aquilo que não teria permissão para subir ao palco, mas que o autor ousa colocar em primeiro plano. Assim, a experiência de que se fala é vivida na linguagem. A impossibilidade de com “uma força directa” (2014b, p. 548) escrever poemas de amor decorre da percepção do corpo em desfazimento: “anos horrendos, / nudez horrenda,” (2014b, p. 548).

A beleza, no poema, é o que justifica o desejo do poeta e motiva a escrita. É por causa dela que o “crime gravíssimo” de violação do corpo da catorzinha pelo olhar é cometido. Seja porque o poeta tem “tão pouco tempo”, seja pela natureza mesma do desejo que se mostra, ele parece abdicar de calar interditos como a pedofilia, assumindo que a beleza está acima dessas questões mundanas. Para o sujeito, “a beleza é sim incompreensível” (2014b, p. 549) e “quando avança terrível como um exército” (2014b, p. 549) é o único sentido que há. Ao poeta cabe escrever o “poema destrutivo” (2014b,

p. 549). A beleza da catorzinha entra pelo poeta adentro de tal modo imaginativo que ele sugere a possibilidade de ver Deus, “se houvesse” (2014b, p. 549). O clima de decadência invade o poema e retira o velho do júbilo que a beleza lhe trouxe, pois é “tempo onde muito aprendo que só me restam indecência, idade, desgoverno” (2014b, p. 549). Ou como disse Helder na abertura do conjunto de poemas: “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” (2014b, p. 535). Para João Amadeu, “a idade madura [...] impõe uma nova relação com a mulher e, em particular, uma nova visão do sexo, ao reconhecer a redução da energia pessoal a favor da beleza feminina” (2009, p. 67).

A relação entre o sujeito e uma figura feminina é motivo de outro poema: “sou eu que te abro pela boca,/ boca com boca,/ metido em ti o sôpro até raiar-te a cara,/ até que o meu soluço obscuro te cruze toda,/ amo-te como se aprendesse desde não sei que morte,/ ainda que doa o mundo,/ a alegria” (2014b, p. 540). Poderíamos muito bem ler tal poema como metáfora da relação do poeta com a poesia, como comumente se encontra na produção de Helder, já que o poema apresenta o que Luis Maffei chama de “máxima abrangência” (2017, p. 14). Podemos, portanto, concordar que não importa diretamente dizer se se trata de uma mulher ou da poesia, mas da indistinção entre esses dois femininos, potencializados pela “máxima abrangência” desse discurso poético. Os elementos comumente associados à criação literária estão ali: “boca”, “sôpro”, “morte”, “mundo”. Lembremos, por exemplo, o seguinte poema de *Flash*:

Sei às vezes que o corpo é uma severa
 massa oca, com dois orifícios
 nos extremos:
 a boca, e aos pés a dança com a coroa de labaredas
 – a cratera de uma estrela.
 E que me atravessa um protoplasma
 primitivo,
 uma electricidade do universo,
 uma força.
 E por esse canal calcinado sai
 um ruído rítmico, uma fremente
 desarrumação do ar, o verbo sibilante,
 vento:
 o som onde começa tudo – o som.

Completamente vivo. (2014b, p. 352)

Ou ainda, na sequência:

Boca.
Brûlure, blessure. Onde
desembocam, como se diz em nome, os canais muitos.
Pura consumpção em voz alta, ou num murmúrio,
entre sangue venoso, ou
traça de lume. Gangrena,
música,
uma bolha.
Arte medonha da paixão.
Um poro monstruoso que respira o mundo.
Nele se coroam
o escuro, o fôlego, o ar ardido.
O ouro, o ouro.
Tubo sonoro por onde se coa o corpo.
Se escoar todo. (2014b, p. 353)

Ambos os poemas dão o tom da poética de Herberto Helder em sua fase central, ou seja, a fase de afirmação de seu projeto de dessubjetivização, que torna o corpo apenas um buraco pelo qual a música poética passa – “o corpo é uma severa/ massa oca, com dois orifícios/ nos extremos” –, sendo o “verbo sibilante” o lugar primordial do poema e até da justificativa de haver corpo, e coloca em prática o desaparecimento elocutório do sujeito, em que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). Vemos, portanto, que a questão da morte é já baliza para a escrita herbertiana, mas aqui como consequência imediata do processo de metamorfose do corpo oco em matéria poética. O corpo é, então, “esse canal calcinado”, extinto pelo poder de “desarrumação do ar” que por ele passa, e que, paradoxalmente, extingue o ser histórico e deixa o ser poético “completamente vivo”. Em *A faca não corta o fogo* encontramos poemas que atualizam essa ideia de extinção do corpo atravessado pelo sopro da criação literária. No seguinte poema, por exemplo, o sujeito é “o confuso, o queimado,/ o luminoso”, “uma queimadura”:

obscuridade, sangue, carne inundada, la beltà?
um toque apenas, com que delizadeza!
dor e canção:
e mergulhas na água branda, e saís molhado nos dedos e nas
[pálpebras,
e esgotas o mundo,
tu, o confuso, o queimado,
o luminoso:
ninguém mede aos palmos uma queimadura:
a parte interna da luz fervilha se lhe metem as unhas:

que potência e inclinação de cabeça!
 que te toquem,
 que te tornem pleno: mas se
 de tão lenta mal te mova a força rítmica,
 não te movas, antes
 te doas todo, e te atravessa um sopro:
 e a jóia violenta suba do deserto:
 e a imagem estrita te revele bruscamente:
 mais concreta a cada letra a morte sentada escrita:
 porque a radiação bruscamente te revela no escuro?
 canhoto,
 absoluto (2014b, p. 597)

O tom de aconselhamento vem acompanhado da retórica herbertiana e indica a “morte sentada escrita” como a imagem do sujeito criador/escritor: “mesmo assim fez grandes mãos, mãos sem anéis, incorruptíveis,/ e aplicou-as nas matérias virgens,/ escreveu algumas palavras numa folha fechada escreveu-as/ oh milagre na folha estanque, e elas/ transbordaram:/ morreu disso” (2014b, p. 598). Outrora Helder assim terminou o poema “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”, alocado em *Lugar*: “Vai morrer imensamente (ass)assinado.” (2014b, p. 182), o que diz muito de sua poética e de sua ética da escrita: a vida não é mais que submissão – servidão – a essa morte textual. O poeta devorado pelo poema é novamente evocado como uma presença que não deve ser separada da matéria poética no poema da “bic cristal preta”. Sobre ele, Rosa Martelo disse:

(...) a imagem de poeta que emerge destes textos é tão irradiante e poderosa, que ele, leitor, fica preso na dupla visão de presença e ausência das figurações de autoria projectadas pelos poemas. Mesmo se a sua intensidade se apresenta sob a forma de uma solvente exposição ao nascimento do poema, mesmo se o poema «(...) devora / a mão que o escreve (...)», para usar uma formulação herbertiana, ao mesmo tempo o texto guarda (e diz guardar) uma memória dessa mão – e intensíssima. Porque, se por um lado nos mostra que algo escreve, também nos leva a conceber a figuração autoral daquele que «foi tão oficial com as pontuações mais simples», com o «papel sobre a mesa», ou diante do caderno, escrevendo com a *bic* cristal preta (2011, p. 467).

O poema de *A faca não corta o fogo* a que Martelo faz menção, coloca em cena o sujeito sentado na “cadeira eléctrica”, “electrocutado”, em transe escritural, submetido a uma força que o trespassa e funde corpo a corpo-escrita, o que nos lembra o curioso episódio do operário que caiu no misturador de papel e seu corpo passou a ser

“integrado nas folhas de papel”, relatado de forma irônica em trecho de *Photomaton & Vox* (2006c, p. 86). Essa força que se canaliza no poeta, que o toma e o entrega à morte, para se materializar em poema, como aponta Martelo, evoca uma postura romântica retrospectiva, em que a aura, o auto aniquilamento e a transcendência se fazem presentes. O poema inteiro:

bic cristal preta doendo nas falangetas,
 papel sobre a mesa,
 a luz que vibra por cima, por baixo
 a cadeira eléctrica que vibra,
 e é isto:
 electrocutado, 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 eléctrica,
 entra a corrente por mim adentro e abala-me,
 e com perícia artífice deixa no papel
 o nexo estilístico entre
 o terso, vívido, caótico e doce:
 e o escrito, o carbonífero, o extinto,
 o corpo (2014b, p. 607-608)

Não deve surpreender, pois, que tal imagem do artista extinto pelo poder da obra seja recorrente na poética de Helder. Em outro poema, este já entre os que curiosamente foram feitos a partir de fatos do mundo real, com as devidas referências – o que Manuel Gusmão prefere chamar “didascália”, para lembrar as pistas cênicas das peças teatrais: “elas são o rastro de uma cena que o texto dá a imaginar, constituindo um contexto parcial que determina as «falas» das personagens” (GUSMÃO, 2009, p. 138) –, o autor oferece uma “micronarrativa [...] que o poema retomará, identificando o artista, a peça em que trabalhava e mesmo a fonte da informação” (GUSMÃO, 2009, p. 139): “*um dos módulos da peça caiu e esmagou-o contra um suporte de aço do atelier*” (HELDER, 2014b, p. 608). Diante desse contexto, cabe ao leitor comparar, inevitavelmente, este fato com o que há pouco citamos retirado de *Photomaton & Vox*, em que o homem cai na máquina de triturar papel. Os dois acidentes envolvem obra e obreiro, mas o tratado pelo autor é de todo diferente. Lá, Helder opta por aferir um retrato humorístico, inclusive intitulado o texto “(o humor em cotidiano negro)”, justificando tal gesto por ali reunir “coisas [que] desatam a crescer numa espécie de sentido ao contrário” (2006c,

(2014b, p. 555-556) –, mas também naquele que em vista do percurso já gasto não possa deixar de pensar na oscilação e mesmo na possibilidade de esgotamento desse poder: “é aqui que vivo:/ perdendo artes, ciências gerais, os dons, a linguagem,/ a ferro e fôlego” (2014b, p. 569).

É importante notar que um dos primeiros poemas de *A faca não corta o fogo* é aquele que apresenta o dado antropológico dos anzadi: “*entre os anzadi, quando um homem sofre de impotência sexual episódica, pede à mãe que o masturbe e assim lhe devolva o poder*” (2014b, p. 536). Em *A faca não corta o fogo: súmula & inédita*, de 2008, esse poema é o primeiro, logo após o provérbio grego e o poema de abertura de verso único: “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” (2008, p. 133). Tanto é sintomático esse poema figurar entre os primeiros, na abertura do conjunto, quanto é indiscutível a sua importância para a nossa discussão. Nele, o poeta se associa diretamente a este povo que faz uso de um ritual para que os “dedos iluminados” da mãe (da língua/poesia? de Deus?) devolvam a “luminotecnia”, para usar um termo de Helder, ao filho, criatura que é, no caso em pauta, sua extensão e confluência:

argutos, um a um, dedos
iluminados, nós e unhas! – masturba-me,
interpreta com intuição e intuito no mesmo comprimento de onda,
faz umbigos,
escoa mijo, leite, mênstruo, porque se exalta tudo nos brancos
[recônditos,
lavra a fio exímio, salga, limpa, muda, move, inventa,
mãe,
que a tua mão inseparavelmente amadureça
segundo as redacções de Deus,
o autor improvável mais próximo que temos,
e em eu me vindo seja superlativo absoluto simples de lisérgico:
extasiadíssimo!
reinvertido nos senhorios
da floração,
astronomia,
minas de ouro,
os tronos (2014b, p. 536)

No poema nos é revelado o bastidor da impotência episódica pela qual o sujeito passa, com a utilização de referências externas para a construção da cena. Como o poeta vem a dizer mais à frente, “mais um estio até que a força da fruta remate a forma” (2014b, p. 556). O estio é, portanto, parte desse imaginário do sujeito em idade madura, no

extremo da vida, ou seja, na idade da falta, da secura. Reside aí, então, um paradoxo: ao mesmo tempo em que é a idade da maturidade, em que se poderia inferir uma maior segurança no ofício e no alcance de sua obra, é também a idade em que a proximidade da morte planta dúvidas sobre o caminho já percorrido e o que irá ficar. Para João Amadeu, “o avanço da idade faz com que gradualmente se venham a encontrar referências à degradação e à morte pessoal, passando de um vocábulo anônimo a uma preocupação identificada” (2014b, p. 71). Relembremos: “o tempo doendo, a mente doendo, a mão doendo,/ [...] mas agora já nada me embebeda,/ já não sinto os dedos a pulsação da caneta,/ a idade tornou-me louco,/ sou múltiplo,” (2014b, p. 574); “havia tanto fogo movido pelo ar dentro,/ agora não tenho nada defronte,/ não sinto o ritmo,” (2014b, p. 574). Ou ainda: “acabou-se-me a língua bêbeda,/ sôfrego, subtil, sibilante, sucessivo, solúvel,/ comi-a como pão vivo,/ bebi-a como água crua,/ que é mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha/ do que uma linha escrita,” (2014b, p. 582).

A revelação dessa impotência e a figuração da morte como elemento pessoal, como nos disse João Amadeu, é relevante nos poemas finais do conjunto *A faca não corta o fogo*. O discurso em primeira pessoa diz, sem pudores: “morro faz já bastante tempo,/ ou não ganhei a mão esquerda certa,/ ou não perdi a razão suficiente,” (2014b, p. 591). Percebemos, com isso, que há a revelação de que algo não caminha como desejado na relação poeta-poesia – “sei apenas/ que uma ininterrupta cacofonia desarruma a átona música mínima” (2014b, p. 601-602). O poeta chega a falar de uma “energia alternativa” para os poemas que são feitos à sombra da morte: “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” (2014b, p. 612).

Outros poemas aparecem como uma espécie de reflexão testemunhal sobre o que se viveu e o momento da morte. É o caso do poema “li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,” presente apenas a partir da edição de *Ofício cantante: poesia completa*. A reflexão em torno da paixão que o recém-falecido teria conservado em vida é o que motiva a escrita do poema, mas também a reflexão sobre o mundo contemporâneo: “os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que

desaparecem,/ homens e mulheres perdem a aura/ na usura,/ na política,/ no comércio,/ na indústria,” (2014b, p. 613).

li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,
quando alguém morria perguntavam apenas:
tinha paixão?
quando alguém morre também eu quero saber da qualidade da
[sua paixão:
se tinha paixão pelas coisas gerais,
água,
música,
pelo talento de algumas palavras para se moverem no caos,
pelo corpo salvo dos seus precipícios com destino à glória,
paixão pela paixão,
tinha?
e então indago de mim se eu próprio tenho paixão,
se posso morrer gregamente,
que paixão?
os grandes animais selvagens extinguem-se na terra,
os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que
[desaparecem,
homens e mulheres perdem a aura
na usura,
na política,
no comércio,
na indústria,
dedos conexos, há dedos que se inspiram nos objectos à espera,
trémulos objectos entrando e saindo
dos dez tão poucos dedos para tantos
objectos do mundo
¿e o que há assim no mundo que responda à pergunta grega,
pode manter-se a paixão com fruta comida ainda viva,
e fazer depois com sal grosso uma canção curtida pelas cicatrizes,
palavra soprada a que forno com que fôlego,
que alguém perguntasse: tinha paixão?
afastem de mim a pimenta-do-reino, o gengibre, o cravo-da-índia,
ponham muito alto a música e que eu dance,
fluido, infindável,
apanhado por toda a luz antiga e moderna,
os cegos, os temperados, ah não, que ao menos me encontrasse a
[paixão e eu me perdesse nela,
a paixão grega (2014b, p. 612-614)

“tinha paixão?”, pergunta o poeta e termina por dirigir a si mesmo a pergunta, como se estivesse a presenciar a visão de si mesmo morto antes do fato. Importa, nesse caso, o modo como o poeta se distancia dessa paixão grega – “que paixão?” –, assumindo-se “apanhado por toda a luz antiga e moderna” e impossibilitado de experimentar tal sentimento. “morrer gregamente” é da ordem do inalcançável, pois. Resta, portanto, o

vão desejo de encontrá-la: “ah não, que ao menos me encontrasse a paixão e eu me perdesse nela,/ a paixão grega” (2014b, p. 614).

“*na morte de Mário Cesariny*” (2014b, p. 615) é a circunstância que abre um dos últimos poemas do conjunto e que também tematizam a morte. Cesariny é convocado para o poema tanto pela frase em itálico que o cita quanto por meio de alguns títulos de suas obras, como é o caso de *Corpo visível* e *Nobilíssima visão*, já ao início do poema de Helder: “corpos visíveis,/ nobilíssimos,” (2014b, p. 615). Nele, Helder faz coincidir o fogo crematório e o fogo da criação: “à porta do fogo crematório alguém lhe toca,/ vai lá, vai que te acolham, brilha, brilha muito, brilha tanto quanto não possas, brilha acima,/ faz brilhar a mão que melhor redemoinha,/ a mão mais inundada,” (2014b, p. 615). A morte de um poeta amigo é ainda tema de outro poema, este já no volume póstumo *Poemas canhotos*, de 2015, em que António Ramos Rosa aparece “deitado na cama contra a parede/ e deu meia volta sobre si mesmo/ e ficou de cara voltada contra a parede/ e fechou os olhos/ e fechou a boca/ e ficou todo fechado/ e então morreu todo” (2015, p. 39).

“há muito quem morra precipitadamente” (2014b, p. 616), nos diz Herberto Helder, falando de mortos vítimas de acidentes terríveis – “uns são varados por uma bala na bôca,/ outros deitam os pulmões queimados pela bôca fora,/ ou são cortados ao meio por uma serra eléctrica,” (2014b, p. 616). Mesmo o suicídio – “há quem avance pela água e vá pela água abaixo e morra coberto de água,/ quem talhe a veia jugular frente ao espelho para ver o que faz a morte com tanto sangue à volta dela,” (2014b, p. 616) – é visto pelo poeta como “mortes académicas” (2014b, p. 616). Entende-se com isso que uma morte não-acadêmica seria aquela levada a cabo pela escrita: “talvez se devesse morrer de ter escrito uma frase, ou respirada ou irresistível ou arrancada, excedendo o mundo,/ ou uma expressão de amor obscena e doce,” (2014b, p. 616). O sujeito – “eu, substantivo,/ já pouco sôfrego,/ já estrito, mínimo,” (2014b, p. 616) –, sendo verbo, vai fazer coincidir as imagens do corpo e o vocabulário metalinguístico:

[...]
e então, algures, um nó tão físico mas que,
passado à mente,
doía em tudo,
que em língua era: a morte a trabalhar entre recto e uretra e,
mexendo por aí,

trabalhava na alma das palavras,
 punha-as em teorema, demonstração inexplicável, lei
 externa à dor, à espera de
 como ela vem célula a célula, como devora
 o idioma, a gaya scienza, o quotidiano, a escrita,
 já sôbre linho e louça,
 já frente à amada fêmea:
 rins quebrados, quadris luxuosos, púbis alto,
 o cego odor do mênstruo,
 já triunfam nas mãos as frutas do tempo,
 já lavra a escarlata no cabelo frio,
 já como é mortífero,
 já o espírito encontra a forma,
 à mesa, em pé, suspenso, vendo de repente o ar inteiro metido pelas
 [árvores dentro,
 pela água salgada dentro,
 às portas acá da noite avonde,
 e como abunda a noite!
 O ar inteiro metido pela noite dentro, e que ébrio,
 Redivivo (2014b, p. 617)

Essa dor física e mental de que fala Helder é testemunha dessa escrita da velhice, em que ambos, o sujeito e a “amada fêmea”, são acometidos por severas questões corpóreas tornadas assunto dos poemas a partir do ainda caudaloso filtro poético de que Helder é mestre. Não é por acaso, portanto, que os questionamentos mais propriamente humanos têm também lugar na última inflexão poética de Herberto Helder. É o caso, por exemplo, de quando ele se refere aos procedimentos para enterrá-lo em um poema que consta apenas em *Ofício cantante*, o que termina por fazê-lo pensar no corpo do morto em sua solidão sob a terra:

não chamem logo as funerárias,
 cortem-me as veias dos pulsos pra que me saibam bem morto,
 medo? só que o sangue vibre ainda na garganta
 e qualquer mão e meia me encha de terra a boca,
 [...]
 quem morre morre só, morre de amor e desamor, ou muito dentro ou
 [muito fora,
 todos os palmos da mão em prática na morte própria
 ¿durante quanto tempo a um homem depois de morto lhe crescem
 [unhas e cabelo?
 que a terra me não cômá vivo,
 o sangue, cortem-no cerce e fresco (2014b, p. 614-615)

Parece, portanto, haver alguma relação entre a morte e a velhice, duas imagens que nas obras subsequentes ganham destaque, como veremos nos próximos capítulos. Por ora,

viu-se de que modo isso se relaciona com a figuração da morte como elemento de uma pessoalidade, ocasionando uma tensão entre sujeito poético e nome do autor. É importante ressaltar, de todo modo, que Herberto Helder fez questão de ser autor apenas e somente na medida em que é linguagem. Nesse sentido, quando afirmamos haver certa proximidade entre esse sujeito que habita seus poemas e o nome do autor que figura na capa de seus livros, sabemos que estamos a lidar com um terreno problemático, mas que se apazigua na afirmação que fizemos: herberto helder (nome próprio grafado com iniciais minúsculas, como está na capa de *Ofício cantante: poesia completa*) é linguagem. Entretanto, o que trazemos (baseados nas reflexões de Adorno, Said e Agamben) é a possibilidade desse projeto ter-se dobrado por aquilo que se queria escondido: a materialidade linguística é produto de uma materialidade humana. Longe de desconsiderar esse aspecto, buscamos, afinal, ver de que modo isso se torna uma nova formulação de sua linguagem poética, tanto formalmente quanto nos temas e motivações do “abrupto termo dito último pesado poema do mundo” (2014b, p. 618).

Capítulo 3

SERVIDÕES: O CAPÍTULO DO ASSOMBRO

*¿e qual a matéria, e a razão, e a coesão, a
força interna do capítulo do assombro?*

Herberto Helder

3 *SERVIDÕES*: O CAPÍTULO DO ASSOMBRO

Neste terceiro capítulo, dedicamo-nos a pensar o conjunto de textos intitulado *Servidões*, lançado em 2013 de modo autônomo e republicado como parte dos *Poemas completos*, de 2014, com algumas alterações. Essas correções herbertianas são o motivo do primeiro tópico deste capítulo, que se detém no cotejamento das duas versões do conjunto e no desenvolvimento de uma reflexão sobre a reescrita a partir de *Servidões*. O segundo tópico procura mostrar a relação do sujeito com a proximidade da morte, sua presença como uma sombra que o acompanha e motiva, circunda, sua escrita. Em um terceiro momento, reunimos os poemas em que o poeta inventaria o *post mortem*, os momentos depois da morte, com seus ritos fúnebres, vã tentativa de controle e permanência que, veremos, embate-se na impossibilidade de viver dentro da morte com total consciência, restando-lhe tornar-se observador da morte alheia, toda ela poesia. Para finalizar, mostraremos como a imagem do “poema curto” pode nos ajudar a pensar o último Herberto Helder, tomado pela vontade de êxito na escrita do “curto poema completo” (2014b, p. 658). O título deste capítulo foi retirado do segundo poema²⁷ do conjunto que veio a lume, na revista *Textos e Pretextos*²⁸, em 2012, um ano antes de seu lançamento autônomo. Acreditamos, portanto, que a partir dessas tópicas o desejo do autor de segmentar os capítulos finais fique em evidência, o que, julgamos, seja uma das tônicas mais presentes nos últimos escritos de Herberto Helder.

3.1 Reescrita e versão: as duas edições de *Servidões*

3.1.1 Epígrafe e diálogo com os surrealistas

Escrever sobre *Servidões*, hoje, é ter que se ver com as duas versões do conjunto. O reconhecido movimento herbertiano de reorganizar, rasurar e reinserir seus poemas em um *contínuo* – o último batizado de *Poemas completos*, perdendo, portanto, a ideia de um único poema – não se ausentou em sua fase final. “Herberto Helder vem declarar que é inquestionavelmente necessário, ao acto global que é a poesia, a correcção da

²⁷ O primeiro poema a sair como “inédito” e que veio a integrar *Servidões* é “os cães gerais ladram às luas que lavram pelos desertos fora,” no *Público*, a 14 de maio de 2011.

²⁸ HELDER, Herberto. “do tamanho da mão faço-lhes o poema da minha vida, agudo e espesso,”. In: *Textos e Pretextos*: Herberto Helder, n. 17. Out., 2012. p. 114-15.

escrita”, disse-nos outrora Joaquim Manuel de Magalhães (1981, p. 136). Mas, é bem verdade, o ímpeto revisor do poeta madeirense não esteve tão ativo em suas últimas publicações, seja por falta de tempo ou porque a essa altura já havia feito as correções que julgava necessárias. As mudanças que encontramos na segunda publicação dos poemas de *Servidões*, agora parte da recolha última *Poemas completos*, de 2014, são pequenas se comparadas, por exemplo, com um poema tão móvel e múltiplo quanto o seu *Cobra*²⁹, excluído de sua poesia toda a partir de *Ofício cantante* – poesia completa, de 2009³⁰.

Uma das diferenças fundamentais que encontramos é a ausência da epígrafe em forma de diálogo que abre o volume de 2013: “ANDRÉ BRETON – Des têtes! Mais tout le monde sait ce que c’est qu’une tête. ALBERTO GIACOMETTI – Moi, je ne sais pas.”³¹ (p. 7). Uma das fontes possíveis para este diálogo entre Breton e Giacometti é o relato de Simone de Beauvoir em *A força da idade*, livro de memórias em que a autora narra sua vida entre os anos de 1929 e 1944. Devemos ressaltar a importância de tal conexão tendo em vista que na fase final da obra de Herberto Helder iremos encontrar uma reflexão mais evidente sobre o tema da idade e da velhice. Não deixa de ser curiosa também a possível referência a um “causo” encontrado em uma autobiografia, pois, como iremos mais à frente notar, o recurso a elementos biográficos e à ficcionalização

²⁹ Sobre esse caso, podemos referir as palavras de Herberto Helder, em carta a Eduardo Prado Coelho: “Caro Eduardo Prado Coelho:

As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão, talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalice, não seja “definitivo”? Mas parece que esta seu quê “Perversa” evasão à gravidade tende a anular-se, pela imposição de novos poemas. Suponho que já dei ao livro todo o peso que ele esperava: há uma versão, que não é nenhuma conhecida dos destinatários, e o acréscimo de outros dois textos, que introduziram nova ordem de leitura na parte final do livro, e, portanto uma inclinação de sentido.

Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio.” (*apud* DIOGO, 1990, p. 63).

Sobre esse caráter móvel de *Cobra*, pode-se consultar a dissertação de Mestrado em Edição de Texto de autoria de Patrícia Alexandra Matias Gomes dos Santos de Antunes, pela Universidade Nova de Lisboa, em que é feito um trabalho comparativo de todas as edições e rasuras que os poemas receberam, propondo uma “edição evolutiva”: ANTUNES, Patrícia A. M. G. S. Herberto Helder, *Cobra*, Dispersão Poética: Edição Evolutiva. Dissertação de Mestrado em Edição de Texto. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2011.

³⁰ A única edição brasileira de *Ou o poema contínuo*, de 2006, publicada pela A Girafa Editora, já não contava com o conjunto *Cobra*, marcando então sua diferença com a edição portuguesa, de 2004.

³¹ Tradução: “ANDRÉ BRETON – Cabeças! Mas todo mundo sabe o que é uma cabeça. ALBERTO GIACOMETTI – Quanto a mim, eu não sei.”.

da vida do autor são também parte da tônica encontrada nos últimos escritos. No relato de Beauvoir, que a esta altura se refere à primavera de 1941, lemos:

Pouco se lhe dava, a Giacometti, êxito, glória, dinheiro. Queria se realizar; mas que procurava exatamente? A mim também suas esculturas me desnortearam, quando as vi pela primeira vez; era verdade que a mais volumosa tinha apenas o tamanho de uma ervilha. Durante as nossas numerosas conversas, ele se explicou. Ligara-se outrora aos surrealistas; eu me lembrava com efeito de ter visto em *L'Amour fou* o nome dele e a reprodução de uma de suas obras; fabricava então “objetos” como os apreciavam Breton e seus amigos e que só comportavam relações alusivas com a realidade. Mas há dois ou três anos, esse caminho se lhe afigurava um beco sem saída; queria voltar ao que julgava agora o verdadeiro problema da escultura: recriar a figura humana. Breton ficara escandalizado: “Uma cabeça, todo mundo sabe o que é!” Giacometti por sua vez repetia essa frase escandalizado. Na sua opinião, ninguém conseguira entalhar ou modelar uma representação válida do rosto humano, era preciso partir do zero. Um rosto, dizia-nos, é um todo indizível, um sentido, uma expressão; mas a matéria inerte, mármore, bronze ou gesso, divide-se, pelo contrário, ao infinito; cada parcela se isola, contradiz o conjunto e o destrói. (BEAUVOIR, 1984, p. 485-86)

A obediência de Giacometti à sua intuição artística valeu-lhe a reprovação de André Breton, que, naquela altura, defendia energicamente a estética surrealista. Herberto Helder, a seu modo, também se distanciou do movimento surrealista português tão logo percebeu que o objetivo estético era vago, inapreensível. Em um fragmento em prosa com tom ensaístico de *Photomaton & Vox*, Helder fala sobre o movimento de modo crítico:

Por isso o surrealismo nunca existiu. Houve apenas a captura e neutralização policiais, como no caso de Rimbaud, o escravagista, escamoteado pela terceira pessoa do plural dos professores Breton e Étiemble.

De facto.

Nunca há surrealismo, porque o surrealismo que houver será sempre uma «descrição do mundo» (Juan Matus), em que se implica um preconceito gradual ou termométrico da realidade. [...]

Põe-se uma vaca a ruminar a estrela Arcturus. Mas há um nevoeiro luminoso que ninguém toca, há as fibras transparentes da morte, e o terrorismo angélico – enquanto os contemporâneos comem do que nem podem e cagam-se nas cadeiras terrestres. O surrealismo faz parte dessa merda. (2006c, p. 63-64)

A reação áspera ao movimento surrealista é parecida com a de Giacometti em carta de 1947 a Breton, em que ironizou o convite para participar de uma exposição surrealista

na Galeria Maeght: “Você aceitaria, hoje, uma gravura representando uma cabeça, um retrato, e foi justamente porque eu fazia cabeças, retratos, que você uma vez (isso foi na casa de Hugnet) me excluiu do grupo!” (*apud* WIESINGER, 2012, p. 54). Ao artista plástico suíço, como a Helder, importava menos estar em consonância com seus contemporâneos. O gesto singular de Giacometti, nascido de uma intransigência com o universo surrealista do modo como ele foi concebido por seu principal teorizador, Breton, fez com que Jean Genet declarasse: “Giacometti não trabalha para seus contemporâneos, nem para as gerações futuras: faz estátuas que arrebatam enfim os mortos.” (2000, p. 93).

A importância de tal epígrafe para *Servidões*, parece-nos, reside na conexão possível entre os últimos poemas de Helder e o que pensa Giacometti a propósito da recriação da figura humana na escultura. Para o escultor, era preciso encontrar a verdade do rosto e do movimento, uma vez que, lembremos, “Um rosto [...] é um todo indizível, um sentido, uma expressão; mas a matéria inerte, mármore, bronze ou gesso, divide-se, pelo contrário, ao infinito; cada parcela se isola, contradiz o conjunto e o destrói.” (BEAUVOIR, 1984, p. 486). A recriação da figura humana em matéria de escultura e a marcação patente de um sujeito em matéria de poesia são as voltas com que se entrelaçam as produções de Giacometti e de Helder.

A “solidão temporária, porém profunda” (GENET, 2000, p. 12) de Giacometti, a remissão a um momento de fissura entre os dois artistas e os movimentos surrealistas em França e em Portugal podem também servir de metáfora para o afastamento que o poeta madeirense tomou de sua própria poética fundada no cruel apagamento de si. A *dobra* do poema contínuo herbertiano, como apontamos no capítulo anterior, é também motivada pelo regresso a uma poética com sujeito manifesto. Assim, não deixa de ser curiosa a exclusão da epígrafe no volume *Poemas completos*, a última recolha publicada em vida, ainda mais tendo em vista que o mesmo não foi feito com o conjunto anterior, *A faca não corta o fogo*, que manteve sua epígrafe – o provérbio grego “*Não se pode cortar o fogo com uma faca.*” (2014b, p. 534) – nas três ocasiões em que foi reproduzido.

3.1.2 Texto(s) em prosa: a colagem anacrônica

O texto em prosa que abre o conjunto, constituído da colagem de três textos de origens distintas, também surge da atitude anacrônica do poeta. Ciente de que seus escritos não precisam obedecer a um princípio de ordenação exterior, Helder os recuperou alhures e os alterou para servir de abertura a seus poemas reunidos sob o título *Servidões*.

A primeira parte – “É o tema das visões e das vozes...” – foi publicada inicialmente no número 40 da revista *A Phala*, de 1994, seguido de um texto menor que parece servir de comentário para a publicação de *Do mundo*, do mesmo ano. Os dois textos à época inéditos são precedidos de uma nota, de autoria desconhecida, que nos situa em relação ao contexto da publicação: “*Os passos em volta* em 6ª edição revista e *Do mundo* agora publicados são dois livros mais a compor uma obra que tem sabido crescer na perfeição.” (p. 33). Enquanto o primeiro texto, que foi incluído em *Servidões*, se volta ao “costume das infâncias” (1994, p. 33), o segundo oferece uma reflexão de Helder sobre a publicação de novos poemas e o que isso implica em uma produção já a essa altura extensa. Seu ímpeto revisor e a angústia obsessiva em escrever “sem uma linha por fora” (1994, p. 35) são mais uma vez ressaltados:

Algumas vezes me aconteceu isso, e exigi-me eliminar poemas escritos e publicados por desordens e escândalos da atenção. Esta espécie de errata não bastou para me purificar; os poemas a mais, embora refluxamente destituídos, projectam a sua mácula nos poemas legítimos. Cada erro, mesmo ignorado, introduz-se nas conjecturas do acerto. Nunca nos desembaraçamos dos efeitos da desatenção. (1994, p. 35)

Esse trecho muito remete ao que, em “Fonte VI”, pode ser sintetizado no “erro/ das musas distraídas” (2014b, p. 56). Izabela Leal, em texto que parte dessa ideia de erro e fundi-a a um pensamento sobre a tradução, diz que “a distração das nossas musas não é um erro irremediável, e que ao errar, ao jogar com o erro, é possível produzir um acerto, ainda que no desencontro” (2011, p. 34)³². Tal imperiosa exigência consigo não é a mesma que destinou à avaliação da obra de seu amigo e poeta Eugénio de Andrade, em carta datada de 26 de dezembro de 2000 e publicada no *Jornal do Fundão*, em 17 de junho de 2005: “Quanto a si, não existe um só verso que possa ser eliminado. No que

³² Sobre a ideia de “erro” na poesia herbertiana, vale ainda consultar parte do capítulo “Assassinato e assinatura”, de *A forma informe: leituras de poesia*, de Rosa Maria Martelo (2010, p. 91-3).

chamarei de ‘ciência artesanal’, só vejo o Carlos de Oliveira da segunda fase com alguma possibilidade de eventualmente ser comparado consigo.”

O mesmo texto que abre *Servidões* (“É o tema das visões e das vozes...”) foi publicado na *Cult* – Revista Brasileira de Literatura, em 1999. No cotejamento das duas publicações avulsas, notamos que não há grandes diferenças entre a versão de 1994 e a de 1999³³. Mas, note-se, na de 1999 há uma palavra trocada, provavelmente por lapso da edição, já que tanto em *Servidões* (2013) quanto em *Poemas completos* (2014) essa troca não se manteve: “Aprendemos então certas astúcias, por exemplo: é preciso apanhar a ocasional distracção das coisas, e desaparecer; fugir para o outro lado, onde elas nem suspeitam da nossa *inocência*,” (grifo nosso, 1999, p. 59). Este último termo, “inocência”, está grafado “consciência” em todas as outras publicações do texto.

O segundo trecho é originalmente parte inicial, à guisa de prefácio, de *Edoi Ielia Doura* – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa, organizada por Herberto Helder, de 1985. Hoje, sabemos que o desejo do poeta era fazer um segundo volume – que, entretanto, nunca chegou a acontecer –, como o disse em carta ao amigo e também poeta Gastão Cruz:

Está para sair uma antologia, chamemo-lhe: uma inventariação de certa face nocturna da poesia moderna portuguesa. O meu propósito é fazer uma antologia dupla; o segundo volume comportaria poetas desde Cesário e Nobre até hoje (nenhum destes dois aparece no primeiro volume). Você, a Sophia, o Eugénio, a Fíama, o Nuno Guimarães, o Franco Alexandre, etc. teriam lugar no 2.º. Espero vir a ter ânimo, um dia, para concluir este trabalho. (2015c, p. 181)

Neste caso, as mudanças são mais contundentes. Algumas obedecem a uma adaptação simples: o que antes era *incipit* de uma antologia de outros autores, agora é parte de um

³³ As diferenças que assinalaremos a seguir podem ter vindo tanto do autor quando de um lapso de edição, algo que não podemos dar por certo. Entretanto, como dissemos, para a republicação desse texto em *Servidões* o autor parece ter se baseado na versão de 1994, publicada em *A Phala*. Eis as diferenças: “frutas muito fortes” (1994, p. 34) e “frutas fortes” (1999, p. 58); “das feridas brotavam os rebentos” (1994, p. 34) e “das feridas brotavam rebentos” (1999, p. 58); “os espelhos nus atraíam os raios” (1994, p. 34) e “os espelhos nus atraíam raios” (1999, p. 58). A única mudança presente na edição de 1999 que se manteve é: “Porque eu morreria lentamente dos episódios dessa guerra, morreria das chagas que *ele* me deixara” (grifo nosso, 1994, p. 34), em que o pronome passa ao feminino, referindo-se, então, à guerra – “das chagas que *ela* me deixara” (grifo nosso, 1999, p. 58).

conjunto de poemas do autor³⁴. Outras, que iremos aqui destacar, obedecem, assim cremos, a uma visão consciente e clara de Helder de que certos termos não casam com a natureza de *Servidões* e das últimas obras, o que nos interessa sobretudo.

É disso exemplo a troca de “vozes comunicantes” (1985, p. 7) para “vozes últimas” (2013, p. 15). Não raro entre os críticos se encontrou, antes do surgimento de *A morte sem mestre*, em 2014, a certeza de que *Servidões* seria o último livro de Herberto Helder³⁵. Escutamos no último poema do conjunto: “pelo buraco da voz o nome escoado para sempre” (2013, p. 117), confirmando o que antes poderia ser visto como uma despedida, ainda que em aberto e mantendo o tom de interminabilidade³⁶ que costumava permear seu *poema contínuo*. O argumento de Diana Pimentel a esse propósito leva em conta o primeiro poema do conjunto, se considerarmos o dístico de abertura que amplia o título do livro como pórtico. Nesse poema, o poeta reinventa seu nascimento como natimorto, “cordão de sangue à volta do pescoço” (HELDER, 2014b, p. 628), fazendo com que Pimentel afirme ser este ante-epitáfio “o primeiro e o último livro de herberto helder” (2016, p. 34). A consciência da finitude expressa nos poemas de que nos ocuparemos mais à frente é próxima da que Adorno buscou teorizar em seu Beethoven tardio: “Tocada pela morte, a mão do mestre desnuda a massa de materiais sobre os quais ela trabalhava antes; suas fissuras e fendas, testemunhas da impotência final do Eu frente ao Ser, constituem sua obra última.” (2002, p. 566).

As outras supressões e mudanças estão alinhadas a um denominador comum: afastar as imagens “nocturnas” que, como lemos na carta a Gastão Cruz, era a orientação primacial da antologia. Encontramos a eliminação da expressão “[horas] porventura

³⁴ Em nosso cotejamento, encontramos as seguintes mudanças dessa ordem: supressão de “como se entelege neste livro” (1985, p. 7); supressão de “pessoais” (1985, p. 7), evitando a visão de que várias vozes (as antologizadas) habitam o livro; “Neste sistema de vozes” (1985, p. 8) perdeu “de vozes”; a expressão “outros veios” (1985, p. 8) tornou-se “outras linhas” (2013, p. 15); “clepsidra” (1985, p. 9) foi substituída por “gnómon” (2013, p. 15), alterando o dispositivo de marcação temporal e eliminando alguma referência ao livro homônimo de Camilo Pessanha, um dos antologizados; eliminação da expressão “porventura nocturnas” (1985, p. 8); o termo “antologia” (p. 8) foi trocado por “carta” (2013, p. 15); a expressão “unívoca na multiplicidade vocal” (1985, p. 8) tornou-se “múltipla e unívoca, e doada” (2013, p. 15); a menção a “todos estes poetas” (1985, p. 8) foi suprimida e “inspiração comum” (1985, p. 8) tornou-se “uma só inspiração” (2013, p. 15).

³⁵ Referimo-nos, entre outros casos, à resenha de Rosa Maria Martelo publicada no jornal *Público*, intitulada, justamente, “Um lance último”.

³⁶ O termo, cunhado por Herberto Helder, pertence ao segundo texto de *Antropofagias* (2014, p. 275) e foi mote principal de nossa dissertação de mestrado: MENEZES, Roberto Bezerra de. *A interminabilidade e a incomunicabilidade da escrita: confluências entre Herberto Helder e Maurice Blanchot*. Dissertação de mestrado em Literatura Comparada. Fortaleza: Centro de Humanidades, 2012.

nocturnas” (1985, p. 8), a troca de “sol negro magnificante” (1985, p. 8) para “sol pessoal” (2013, p. 15) e a supressão de “[poemas entregues] a uma comum arte do fogo e da noite, ao mesmo patrocínio constelar. O que varia é a política das formas, maneira de guerra e hipnotismo das pessoas e dos tempos. Nunca o estilo de alimento, de morte, de mudança.” (1985, p. 8). Parece-nos que a afinidade poética encontrada por Helder nos autores antologados foi determinante tanto para a feitura da antologia quanto para a potência do texto de abertura, que, como sabemos, posteriormente veio a integrar a abertura dos poemas de *Servidões*. O “sol pessoal” do poeta é mais um dos elementos que nos ajudam a evidenciar a marcação de um sujeito nessa poesia última.

O terceiro e último trecho foi publicado originalmente na revista *Telhados de vidro*, dirigida pelos poetas Manuel de Freitas e Inês Dias. Tendo eliminado todo o primeiro parágrafo do texto³⁷, Helder operou pouquíssimo naquilo que ficou e foi reproduzido. Na expressão “vinte e oito anos de ausência seguida” (2005a, p. 111), a marcação temporal foi trocada para “muitos anos de ausência seguida” (2013, p. 16), muito possivelmente para evitar datação referencial de escrita do texto. E “nutrição mítica” (2005a, p. 112) tornou-se “alimentação mítica” (2013, p. 17). Esse trecho, com referências à Ilha da Madeira, local onde o poeta nasceu, lembra-nos muito certa dicção autobiográfica encontrada em *Photomaton & vox*, especialmente nos textos que mais diretamente referenciam a imagem da ilha. O poeta que identifica no começo da vida a presença da ilha e em seguida fala do percurso pelo mundo, em especial a Europa de quando escreveu *Os passos em volta*, nos diz em suas “(ramificações autobiográficas)”:

Ao princípio era uma ilha. Em seguida o conhecimento de tudo: infância e adolescência. Depois venho por sobre as águas, caminhando em cima das águas sem me afundar. Chego a Lisboa. Portugal é um mapa: vou daqui para ali; não gosto. E a Espanha, a França, a Bélgica,

³⁷ O parágrafo de que falamos é o seguinte: “Entendi que o quirólogo empregava uma qualquer metáfora. – ‘O senhor há-de morrer no lugar onde nasceu; a sua vida é um círculo.’ – A intuitiva matéria do destino, matéria mágica, permitia os símbolos, o uso figurativo, a obscuridade lírica, a claridade lírica, nos meandros do tempo que é também ele um suporte poético. Eram circulares, todas as vidas, para mim eram-no todas, as vidas fiéis fundadas no poder pessoal, na raiz desse poder, e o nascimento e a morte estabeleciam um nexa. O nexa era o futuro, o destino. Utilizava-se metaforicamente o círculo, a reprodução do lugar fechado, para exprimir a espacialidade dos tempos, o princípio, o fim: como na clepsidra onde a água é a mesma sempre, circula sempre, vai e vem, sempre; e esse mecanismo replica aos ritmos e ciclos naturais. O tempo é uma criação abstracta mas assenta no vitalismo da natureza. Falara literalmente, o quirólogo. Poesia, subjectividade, revelação, não recorrem também aos símbolos como valores literais? Deve esperar-se que a nossa existência seja uma metáfora objectiva. Espera-se que obedeça às leis.” (2005, p. 111).

a Holanda. E a Inglaterra? Dizem que sim, que Londres. Ora, ora. Vai-se ver e a Europa já não está. (2006c, p. 24)

Sabemos, entretanto, que para Herberto Helder a essa altura a escrita era uma “gramática sonhadora”: “O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresa, como já se destina à memória e é já essa incontornável gramática sonhadora” (2006c, p. 22). Ele defendia o ato fundamental de “devorar a [...] biografia, [...] ser antropófagos, canibais do coração pessoal” (2006c, p. 29). Mas, se antes devorar era sinônimo de quase erradicar, a relação com o elemento biográfico e com o “coração pessoal”, como veremos, se modificou de modo marcante.

3.1.3 Os poemas corrigidos

Passando aos poemas do conjunto, podemos encontrar algumas poucas modificações. O cotejamento entre as edições de 2013 e 2014 nos leva a perceber a alteração de um vocábulo ao final do poema “já não tenho tempo para ganhar o amor, a glória ou a Abissínia,”: os “armazéns obscuros” (2013, p. 36) agora são “armazéns confusos” (2014b, p. 639). Essa troca não nos parece de todo irrelevante. Tanto por ser uma das poucas efetuadas quanto pela imagética que acompanha a palavra “obscuro”. Herberto Helder já fez intenso uso desse vocábulo, o que lhe valeu a alcunha de poeta obscuro, corroborada pelo conto “Poeta obscuro” de *Os passos em volta*, com primeira edição de 1963, no qual se lê a já famosa frase “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”³⁸ (2005b, p. 131). Em 1968, Helder publica *Apresentação do rosto*, livro apreendido pela censura do Estado Novo e nunca republicado pelo autor. Nele, temos como epígrafe um texto de Lycophron, “dito ‘o Obscuro’” (1968, p. 7). A primeira crítica de Helder assim teve motivos para lê-lo a partir da premissa de que sua poesia é fruto de uma arte obscura e muitos dos sentidos possíveis são cifrados por uma

³⁸ Entre outros motivos, essa frase ficou famosa ao servir de título ao documentário realizado por António José de Almeida, em 2007. Helder não somente não colaborou com o documentário como buscou dissuadir amigos de nele ter participação. Entre os entrevistados estão Maria de Fátima Marinho, Maria Estela Guedes, Vitor Silva Tavares, Fernando Pinto do Amaral, Fernando J. B. Martinho, Artur Cruzeiro Seixas, Luiz Pacheco, Paula Morão, Rodrigo Leão, Diana Pimentel, António Ramos Rosa e Nuno Júdice. O documentário encontra-se disponível no canal do YouTube da produtora Panavideo: https://www.youtube.com/watch?v=-p0CnJ-FW_E.

linguagem de difícil acesso. Não por acaso surgiu em 1979 o livro de Maria Estela Guedes, *Herberto Helder: poeta obscuro*³⁹, que defende essa ideia.

Uma modificação com intuito de concisão encontramos no poema “as luzes todas acesas e ninguém dentro da casa” (2013, p. 40). Já tivemos a oportunidade de desenvolver uma reflexão mais pontual sobre esse caso⁴⁰, mostrando “o procedimento de reescrita mais próximo de um enxugamento do poema, com a eliminação de seus dois primeiros versos” (MENEZES, 2016, p. 168).

No poema “nunca mais quero escrever numa língua voraz”, encontramos duas modificações que poderiam assemelhar-se à ideia de concisão e de ênfase: “dizia o amigo do amigo, que me disse,” (2013, p. 56) tornado apenas “dizia o amigo,” (2014b, p. 659); “e não é justo, merda!” (2013, p. 57) invertido para “e merda, não é justo!” (2014b, p. 659).

Uma modificação mais evidente encontramos no poema que em 2013 começava assim: “estavam nus e cantavam,” (2013, p. 83), verso que foi excluído, passando a começar no que antes era o segundo. Junto a isso há a eliminação do último verso – “puros nus senhores da música” (2013, p. 84) –, que também fazia menção à nudez ritualística. Para além do corte do primeiro e do último verso, Herberto Helder escreveu um novo encerramento do poema: “– e as bandejas de prata e as cabeças decepadas/ – gloria in excelsis:/ iluminura” (2014b, p. 682).

Por fim, assinalamos a mudança na qualificação das “retretes”: o que na primeira versão eram “retretes eternas” (2013, p. 104) passaram a ser “retretes terrestres” (2014b, p. 699). Acreditamos que essa mudança não é de todo supérflua, uma vez que os dois termos trocados podem mesmo ser colocados como opostos: o divino e o humano. A assinalação de sua humanidade casa muito mais com as cinzas dos mortos depositadas nas “retretes”, a nosso ver.

³⁹ Encontramos no primeiro capítulo da dissertação de mestrado de Dulcirley de Jesus, *Grafias da metamorfose na poesia de Herberto Helder*, uma bela revisão bibliográfica dessa vertente crítica da poesia de Helder. A autora ainda contrapõe essa visão com uma mais atual, inaugurada, segundo ela, pelo surgimento do ensaio *A inocência do devir*, de Silvina Rodrigues Lopes, em 2003.

⁴⁰ Sobre isso, ver MENEZES, Roberto Bezerra de. Reescrita e versão em *Servidões* e em *A morte sem mestre*, de Herberto Helder. In: PIMENTEL, Diana; MAFFEI, Luis (Org.). *Até que. Herberto*. Funchal: Guilhotina, 2016. p. 165-174.

3.2 Olhar a morte incalculável

O conjunto *Servidões* apresenta cenas em que o sujeito se interpela a propósito da proximidade da morte, de sua presença ausente tornada ruído incessante. O trabalho (servidão?) do poeta é, a par de sua circunstância, capitular-se: contar os passos já pisados e os (poucos) que faltam. Não à toa, logo no início dos poemas publicados em 2013 o poeta assim se refere: “já sabe alguém que aqui se capitula,/ e abre este capítulo:/ que tudo acaba: canção, talento, alento, papel, esferográfica,” (2013, p. 42). A assertiva deixa no ar o que encontramos de modo mais patente nos poemas a partir de então publicados: em um embate consigo, Herberto Helder incessantemente se pergunta “para quê tantos capítulos?” (2013, p. 99). Essa “morte no gerúndio” (2014b, p. 693) transforma o poema em um lamento da velhice, tempo não de serenidade, mas de dissabor, ora colérico, ora resignado, como encontramos no poema abaixo:

os capítulos maiores da minha vida, suas músicas e palavras,
esqueci-os todos:
octagenário apenas, e a morte só de pensá-la calo,
é claro que a olhei de frente no capítulo vigésimo,
mas não nunca nem jamais agora:
agora sou olhado, e estremeço
do incrível natural de ser olhado assim por ela (2014b, p. 702)

O sujeito octagenário vive do esquecimento dos “capítulos maiores”. Agora vive o “capítulo do assombro”: “e qual a matéria, e a razão, e a coesão, a força interna do capítulo do assombro?” (2014b, p. 629). A poesia (“músicas e palavras”) esquecida dá lugar para o pensamento da morte que retira do corpo o poder de dizer (“só de pensá-la calo”). De corpo agente passa a corpo “olhado”, objeto de uma morte que ali está, agindo na carne, e que se aproxima ao mesmo tempo. A naturalidade desse fim é reconhecida, entretanto. A comparação entre os capítulos da juventude (“capítulo vigésimo”), com seus ímpetos e vicissitudes, e os capítulos da velhice (“octagenário apenas”) nos lembra a “força directa” do amor no poema da catorzinha de *A faca não corta o fogo*: “aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa,/ [...]/ mas aos setenta e sete é tudo obsceno,” (2014b, p. 548). Como no poema de 2013, este de 2008 coloca em diferença os estágios opostos da vida: juventude e velhice. Notamos

que essa ponte é fundamental para a reflexão sobre a fase final do poeta, que, como já reiteradamente apontamos, se volta para o que lhe é próprio: a proximidade da morte. Por outro lado, o autor se pergunta se esse medo da morte não o teria acompanhado durante toda a vida, como lemos em “Singularíssimo plural” (1998), testemunho que acompanha a publicação de *Noites*, de Luís Garcia de Medeiros, suposto amigo de Café Gelo⁴¹:

Vi-lhe um dia nas mãos um grosso volume sobre o barroco germânico, e tenho a certeza que lhe escutei, numa noite de muito álcool, uma frase curiosa: «O homem barroco é o homem que tem um medo activo da morte.» E de súbito, paro. Não seria Helder Macedo quem amava Dom João e a ópera? E Paris e Londres não era o gosto de todos? E o barroco alemão não foi uma fase inteira da minha vida?

Neste “turvo e sôfrego/ tempo” (2014b, p. 549), encontramos também um retorno aos princípios da vida, com imagens do nascimento extremamente aliadas à morte. Um dos primeiros poemas de *Servidões*, “saio hoje ao mundo,” é fundamental para dar a tônica da indissociabilidade desses dois extremos: “saio hoje ao mundo,/ cordão de sangue à volta do pescoço,/ tão sôfrego e delicado e furioso,/ de um lado ou de outro para sempre num sufôco,/ iminente para sempre” (2014b, p. 628). Curiosamente, a este poema acompanha, ao final, uma datação com referência ao aniversário de 80 anos do poeta: “23.XI.2010: 80 ANOS”, confirmando, assim, a imagem do natimorto como representativa do elo vida/morte; sem pender para nenhum dos lados, “iminente para sempre”, o poeta segue “sôfrego e delicado e furioso”.

⁴¹ O testemunho “Singularíssimo plural” (1998), que acompanha os poemas assinados por Luís Garcia de Medeiros, editados por Vítor Silva Tavares na &etc, recorda os momentos do Café Gelo, lugar de encontro de muitos poetas, entre os quais destacamos agora Helder Macedo, José Sebag e Herberto Helder, os três que, segundo este último, teriam tido certas particularidades apropriadas por Medeiros: “Medeiros foi o nosso mestre ou o nosso aluno tortuoso?” (1998, p. 30). Helder inicia seu texto assinalando essa propriedade quase fantasmática do autor de *Noites*: “É muito remoto. Mas quase recordo que Luís Garcia de Medeiros existiu, ou pelo menos fez alguma coisa por isso, ou fizemo-lo nós.” (1998, p. 27). Em entrevista recente sobre o lançamento de seu livro *Camões e outros contemporâneos*, Helder Macedo lembrou o caso e disse: “o Luís Garcia de Medeiros é quem melhor representa o espírito do Gelo. Há quem diga que foi inventado pelo Herberto Helder, pelo José Sebag e por mim, em três noites de desesperada bebedeira. Intrigas, é claro. E que depois aproveitei para usá-lo como personagem no meu romance Partes de África. O facto incontroverso é que a sua obra foi publicada pelo Vítor Silva Tavares na &etc, com a fotografia da mão do Autor a assinar uma pedra, capa do João Vieira e vários testemunhos, entre os quais do Herberto Helder e meu, além de um telegrama do defunto José Sebag enviado de um Café Gelo que houvesse no Outro Mundo”. Ironias postas, fica a dúvida se de fato Luís Garcia de Medeiros existiu enquanto pessoa física ou se não é ele uma espécie de *cadavre exquis* dos três amigos.

O natimorto enforcado remete ainda ao autor francês François Villon⁴². Em *Servidões*, Helder se refere em alguns momentos a Villon, entre os quais destacamos um trecho de poema em que o poeta deixa um recado aos futuros escritores: “irmãos futuros do génio de Villon e do meu género baixo,/ não peço piedade, apenas peço:/ não me esqueceis só a mim, esquecei a geração inteira,/ inclitamente vergonhosa, que em testamento vos deixou esta montanha de merda.” (2014b, p. 688-89). Helder já havia emaranhado Villon em *A máquina de emaranhar paisagens*: “*Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações.* (François Villon).” (2014b, p. 217). O autor da “Balada dos Enforcados”, poema citado em *A máquina de emaranhar paisagens* e retrabalhado em forma de eco em *Servidões*, é símbolo da indisposição com seu tempo, algo que podemos encontrar de maneira mais discreta no autor português. Essa comparação em forma de autorrebaixamento denuncia a alta medida em que estava Villon para Helder⁴³. Não por acaso também encontramos o vocábulo “testamento” no

⁴² François Villon (1431-?): órfão de pai, o menino é confiado pela mãe a Guillaume de Villon, cônego de Saint-Benoît-le-Bétourné, em 1438, vindo a assumir o nome do pai adotivo. De 1443 a 1452, Villon estuda na Faculté des Arts da Université de Paris, tornando-se bacharel, licenciado e mestre em Artes. Em 1455, mais precisamente no dia 5 de junho, numa rixa de rua, Villon fere mortalmente o padre Philippe Sermoise, que morreu dois dias depois. Villon fuge. Em 1456, consegue o perdão e volta a Paris. No mesmo ano, participa de um roubo de 500 escudos de ouro do Colégio de Navarra. O poeta evade-se mais uma vez, num exílio de 6 anos. Delatado, Villon teve que se comprometer em devolver parte do roubo. Mas sua vida boêmia e criminosa o levou a ser condenado à forca, em 1462. Depois de recurso ao Parlamento, Villon teve sua pena comutada em banimento de Paris, depois do que desaparece completamente, sem deixar quaisquer rastros. Informações retiradas da cronologia presente no volume: VILLON, François. *Poesia*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 2000.

⁴³ Na poesia portuguesa contemporânea, encontramos em Manuel de Freitas também uma correspondência poética com François Villon, por exemplo, no poema “Cronofobia”, de *SIC* (2002, p. 23):

Sou contemporâneo de Villon
e escrevo às vezes a Montaigne,
arguto mas demasiado absorto
no renome e na sabedoria instável
dos seus livros anotados.
Ouvi ontem, junto de Lady Nevell,
as últimas composições de Byrd
para virginal e pareceram-me
– a primeira pavana, sobretudo –
uma dádiva excessiva à posteridade.
Escrevo estas linhas agora
outrora, olhando de frente
o crepúsculo e as poucas nuvens
que toldam, por desfaçatez,
o céu irremediável de Janeiro.
Corre entretanto o boato de que
Castela se apossou de Portugal
e houve até um poeta obscuro
que preferiu morrer antes disso,

poema, título do último livro do poeta francês, escrito em 1461. Ao final de *O testamento*, encontramos “Outra Balada” (2000, p. 301-303), poema em que ele se despede do mundo e se dirige a quem fica:

Aqui se fecha o testamento
E se finda o pobre Villon.
Vinde, pois, ao sepultamento,
Quando ouvirdes os carrilhões,
Em trajes rubro-vermelhões.
Foi mártir do Amor a servir,
Isso jurou por seus colhões
Quando do mundo quis partir.

E julgo bem que ele não mente,
Pois foi banido sem razões
Dos amores, qual cão demente.
Tal que daqui a Rossillon
Nem espinhos nem esporões
O pouparam, diz sem mentir,
De ferir-se com agulhões,
Quando do mundo quis partir.

Assim é, tão completamente,
Que ao morrer só tinha rasgões;
E mais, que morrendo, inclementes,
Picavam-no meigos ferrões:
Mais agudos que facões
Em ponta, o faziam rugir
(O que provoca exclamações!),
Quando do mundo quis partir.

Falcão gentil, príncipe bom,
Sabei o que fez, antes de ir:
Emborcou, firme, um *morillon*,
Quando do mundo quis partir.

Outra imagem de nascimento encontramos no poema abaixo; entretanto, neste caso, o sujeito não se descreve “sôfrego e delicado e furioso”, “num sufoco”, “furiosamente”, diz-nos, quer tomar “tudo em seu regaço” (2014b, p. 28):

e eu que não sei através de que verbo arranquei ao fundo da placenta
até a ferida entre as coxas maternas,
e roubei oxigénio todo à minha volta próxima,

em versos de imponderável beleza.
Não sei. O vinho cola-se-me uma vez mais
aos lábios, cansados peregrinos do amor,
e um galgo aproxima-se devagar
da mão que nunca lerá José Saramago.

furiosamente,
 eu que procuro o corpo a corpo o nada disso tudo,
 não sei nada,
 digo: olhar a morte incalculável,
 toda,
 agora na hora próxima, súbito, atônito,
 e agarrado a tudo (2014b, p. 708)

Em pleno nascimento se vê obrigado a “olhar a morte incalculável”, dando indícios de que ali se fala também da vida (“A minha vida é incalculável” (2014b, p. 411), lê-se em *Última ciência*): “agarrado a tudo”, o sujeito demonstra ter em si uma força para o trabalho de parto, de conhecimento do mundo, e para o abraço à vida, “súbito, atônito”. Se compararmos o poema anteriormente citado, em que o sujeito estremece diante da presença da morte que o fita, e este em que a força e a fúria prevalecem, notamos que *Servidões* está sob o jugo de dois ânimos que oscilam continuamente.

Prevalece, entretanto, em *Servidões*, o permanente retorno à morte como dilatação no tempo, o que o poeta chamou “morte no gerúndio”: “traças devoram as linhas linha a linha dos livros,/ o medo devora os dias dia a dia das vidas,/ a idade exasperada é ir investindo nela:/ a morte no gerúndio” (2014b, p. 693). Nesse poema, as “traças” e os “medos” são equiparados em seu poder de devoração: enquanto o primeiro devora as linhas dos livros, apagando a escrita do mundo, o medo devora os dias de uma vida, relegando à imobilidade o sujeito que dele se tornou refém. O gerúndio, tempo verbal em que a ação é dilatada para sinalizar sua duração, é emendado à morte, fazendo-a não evento único, mas agonia que perdura e se estende por cima da vida, a cobri-la, como o saco que envolve o poeta e o isola no fundo dos “armazéns confusos” (2014b, p. 639):

já não tenho tempo para ganhar o amor, a glória ou a Abissínia,
 talvez me reste um tiro na cabeça,
 e é tão cinematográfico e tão sem número o número dos efeitos
 especiais,
 mas não quero complicar coisas tão simples da terra,
 bom seria entrar no sono como num saco maior que o meu tamanho,
 e que uns dedos inexplicáveis lhe dessem um nó rude,
 e eu de dentro o não pudesse desfazer:
 um saco sem qualquer explicação,
 que ficasse para ali num sítio ele mesmo sítio bem amarrado
 — não um destino à Rimbaud,
 apenas longe, sem barras de ouro, sem amputação de pernas,
 esquecido de mim mesmo num saco atado cegamente,
 num recanto pela idade fora,

e lá dentro os dias eram à noite bem no fundo,
um saco sem qualquer salvação nos armazéns confusos

Rimbaud, figura poética reincidente na poesia de Helder⁴⁴, é aqui referenciado nominalmente e pela menção à Abissínia, região da atual Etiópia, para onde o poeta francês foi quando abandonou a poesia, passando ao comércio de armas e, suspeita-se, de escravos. A admiração por sua figura é de tal modo relevante, que, em *Photomaton & vox*, Helder diz que ele “principiou a ser contemporâneo do futuro, melhor designado: ele é nosso irmão de sangue” (2006c, p. 59). Sua figura é tão singular que fez o poeta brasileiro Paulo Leminski apelidá-lo “poeta roqueiro”⁴⁵, com seu contumaz humor. Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich se refere a ele como uma das três linhagens da poesia moderna europeia. Com uma obra deveras curta, *Une saison en Enfer* e *Les Illuminations*, Rimbaud marcou em definitivo a literatura europeia, com sinais de que foi além disso. Friedrich (1978, p. 59), de maneira breve, faz um apanhado dessa figura de todo conturbada:

Uma vida de trinta e sete anos; uma atividade poética começando na adolescência e interrompendo-se depois de quatro anos; o resto, um completo silêncio literário, um irrequieto viajar por toda a parte: do que mais teria gostado seria de chegar à Ásia, mas teve de se contentar com o Oriente próximo e a África Central; dedicado a todo o gênero de ocupações em exércitos coloniais, pedreiras, firmas de exportação e, por fim, no tráfico de armas para os Negus da Abissínia; além disso, a relatórios para sociedades geográficas sobre territórios da África até então inexplorados. Naquele breve período de atividade poética, um ritmo furioso de evolução que, já após dois anos, tinha feito ir pelos ares não só o próprio início, mas também a tradição literária que se achava atrás deste e a criar uma linguagem que, ainda hoje, continua sendo uma linguagem originária da lírica moderna: estes são alguns feitos da pessoa de Rimbaud.

⁴⁴ No livro póstumo intitulado *Poemas canhotos*, de 2015, Herberto Helder refere-se ao poeta francês como “mito Rimbaud”: “(entra um jovem sobraçando um maço de poemas cortados em diagonal pelo mito Rimbaud) (2015, p. 30).

⁴⁵ Assinalando a tradução de Ledo Ivo para os poemas de Rimbaud, Paulo Leminski assim inicia seu texto: “Aí vem o primeiro marginal. Vivesse hoje, Rimbaud seria músico de rock. Drogado como o guitarrista Jimi Hendrix, bissexual como Mike Jagger, dos Rolling Stones. ‘Na estrada’, como toda uma geração de roqueiros. Nenhum poeta francês do século passado teve vida tão ‘contemporânea’ quanto o gatão e ‘vidente’ Arthur Rimbaud. Pasmou os contemporâneos com uma precocidade poética extraordinária – obras-primas entre os 15 e os 18 anos. De repente, largou tudo, Europa, civilização ocidental-cristã, literatura e, cometa, se mandou para a Abissínia, na África. Lá, longe da Europa branca e burguesa que odiava, levou a vida de mercador árabe, traficando armas, varando desertos nunca antes pisados, vivendo a grande aventura infantil, pré-figurada em seu nome de rei lendário. Breve durou esse Camelot. Da África, o rei Arthur voltaria à França para amputar uma perna e morrer, de câncer, num hospital de Marselha, delirando poesia, cercado por padres e sua irmã, ávidos pela confissão desse blasfemo.” (2011, p. 311).

Ao contrário de Helder, Rimbaud abandonou a escrita, sob a justificativa de se considerar maduro⁴⁶, muito cedo. Em “Adieu”⁴⁷, peça que encerra o conjunto *Une saison en Enfer*, temos essa espécie de despedida da literatura, texto que ainda abriga a famosa frase “*Il faut être absolument moderne*”, retomada posteriormente por diversos teóricos e poetas, os “filhos de Rimbaud”, dirá um deles, Al Berto. “Outono já!” (2015, p. 67), exclama o autor das *Iluminações*; “ao vento deste outono/ avanço/ para que inferno?” (2014b, p. 705), se pergunta Helder. De um lado, o jovem escritor que de pronto decide tudo abandonar, de outro, o escritor velho que em pleno outono não tem ciência de qual inferno/inverno irá recebê-lo. Esse aspecto é ressaltado por Francesc Parcerisas, em prólogo às *Cartas abissínias*:

⁴⁶ Sobre isso, Enrique Vila-Matas, em *Bartleby e companhia*, diz: “Um Rimbaud maduro – “O outono já!” –, um Rimbaud maduro aos dezenove anos despede-se definitivamente da, para ele, falsa ilusão do cristianismo, das sucessivas etapas pelas quais, até esse momento, passara sua poesia, de suas tentativas iluministas, de sua ambição imensa.” (2004, p. 103).

⁴⁷ “Outono já! — mas por que lamentar um sol eterno, se estamos empenhados em descobrir a claridade divina, — longe dos que morrem com as estações.

O outono. Nossa barca arvorada sobre as brumas imóveis se volta para o porto da miséria, a cidade imensa cujo céu se mancha em labareda e lodo. Ah! os farrapos já podres, o pão que a chuva empapa, a embriaguez, as mil paixões que me crucificaram! Não terá mesmo fim essa lâmia rainha de milhões de almas e de corpos *que serão julgados*! Estou a ver-me, a pele carcomida pela lama e a peste, de vermes cheios os cabelos e axilas e um verme ainda maior no coração, estendido entre desconhecidos sem idade, nem sentimentos... Podia ter morrido ali... Horrenda evocação! Abomino a miséria.

E temo o inverno por ser a estação do conforto!

— Vejo às vezes no céu praias sem fim cobertas de brancas nações em júbilo. Grande nave dourada, acima de mim, agita pavilhões multicores à brisa da manhã. Criei todas as festas, todos os triunfos, todos os dramas. Tentei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas. Acreditei-me possuído de poderes sobrenaturais. Pois bem! devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Bela glória de artista e prosador que lá se vai!

Eu! eu que me dizia mago ou anjo, eximido de qualquer moral, sou devolvido ao solo, com um dever a cumprir e forçado a abraçar a áspera realidade! Aldeão!

Estarei enganado? seria a caridade a irmã da morte, para mim?

Afinal, pedirei perdão por ter-me alimentado de mentiras. E continuemos.

Mas nem uma só mão amiga! e donde arrancar socorro?

Sim, a hora nova é pelo menos severíssima.

Porque posso afirmar ter alcançado a vitória: o ranger de dentes, o silvar do fogo, os suspiros pestilentos se moderam. Todas as lembranças imundas se esvanecem. Meus últimos pesares se retiram; — inveja dos mendigos, malfeitores, amigos da morte, retardados de todas as espécies. Danados, se eu me vingasse!

Sejamos absolutamente modernos.

Nada de cânticos: manter o terreno conquistado. Dura noite! o sangue seco esturrica no meu rosto, atrás de mim só tenho aquele horrendo arbusto!... O combate espiritual é tão rude quanto a batalha dos homens; mas a visão da justiça é prazer só de Deus.

É a vigília, contudo. Acolhamos todos os influxos de vigor e de autêntica ternura. E à aurora, armados de ardente paciência, entraremos nas cidades esplêndidas.

Falei de mão amiga! Uma grande vantagem é que posso rir dos velhos amores mentirosos, e cobrir de vergonha esses casais de mentira — lá embaixo eu vi o inferno das mulheres —; e então me será lícito *possuir a verdade em uma alma e um corpo*.” (2015, p. 67-69).

Assim, a vida literária de Rimbaud se estende – no máximo – dos dez aos dezenove anos. Os dezoito anos que restam até sua morte são de silêncio, e toda sua maturidade parece vir a ser um anticlímax se comparada com sua ascensão literária inicial. Étiemble escreveu lucidamente sobre como a vida literária anômala de Rimbaud, sua precocidade, sua ambição, seu minoratismo e sua aposentadoria deram frutos a vários mitos particulares, que acabaram por nos dar essa enorme figura de letras modernas que é hoje o ‘mito Rimbaud’. (tradução nossa, 1980, p. 9-10)⁴⁸

Voltando ao poema “já não tenho tempo para ganhar o amor, a glória ou a Abissínia,” encontramos a imagem do sujeito em “um saco sem qualquer salvação nos armazéns confusos”, um modo de escapar do mundo e do relógio que marca o tempo a se esgotar. O poeta, em retrospectiva, analisa sua vida e não lhe afere grandes acontecimentos. Como fez com Villon, Helder se coloca em posição rebaixada à Rimbaud, que teria ganhado, entre os três itens citados, a Abissínia. Não podendo fugir para a Abissínia, sem amor e sem glória, segundo os critérios do autor, resta esperar a morte, posto que mesmo o suicídio com tiro na cabeça é descartado⁴⁹. Espera, então, a morte como um evento nada cinematográfico, sem dores e sem grandes acontecimentos, ao contrário do que aconteceu a Rimbaud ao ter a perna amputada e o câncer que lhe limou a vida. Prevalece o desejo de esquecimento como o adentrar em um sono profundo, sem as agruras da idade (“num recanto pela idade fora”). Aqui, o desejo de uma morte indolor, que de todo se assemelhasse ao sono, contrasta sobremodo com a vontade de conhecimento da morte que encontramos, por exemplo em *Última ciência*: “Eu entrava na morte, era o filho da estrela/ bárbara — erguia-a do meio dos diamantes.” (2014b, p. 419-20). A “arte íngreme” do Herberto Helder de então, praticada também no sono,

⁴⁸ No original: “Así pues la vida literaria de Rimbaud se prolonga – como mucho – de los diez a los diecinueve años. Los dieciocho años que restan hasta su muerte son de silencio, y toda su madurez parece venir a ser un anticlímax a su temprano descollar literario. Etiemble ha escrito lúcidamente sobre cómo la anómala vida literaria de Rimbaud, su precocidad, su ambición, su minoratismo y su retiro, han dado fruto a diversos mitos particulares, que han acabado por darnos esta figura enorme de las letras modernas que es hoy el ‘mito Rimbaud’.” (PARCERISAS, 1980, p. 9-10).

⁴⁹ Em *Letra aberta*, encontramos um poema que retorna ao tema do suicídio, desta vez comparando a profundidade do rio em Lisboa com a do rio em Paris, que, apesar de ser mais raso, seria mais propício ao suicídio: “o rio cego em Lisboa é bem mais fundo/ que o rio cego e largo e rápido em Paris/ mas é bem mais longa e ilustre e interessante/ a história suicida do rio cego lá fora/ do que a história do rio aqui/ em Paris mal uma pessoa se angustia pensa em afogar-se nas modestas águas do rio ali à mão/ mas em Lisboa com toda aquela massa sumptuosa e lenta e histórica/ as pessoas pensam que não estão à altura de uma assim tão vasta morte/ as pessoas então pensam: esta tão subida morte nunca me acolherá/ não a mereço/ e voltam para a sua pequena vida desesperada/ mas em si mesma burocrática” (2016, p. 30). Esse poema refere-se, provavelmente, ao suicídio de Paul Celan, poeta romeno radicado na França depois de sobreviver ao Holocausto, no rio Sena, em 1970.

traz um tratamento diferente do que encontramos em *Servidões*. Vejamos, a seguir, um poema que se utiliza dos mesmos elementos, o sono e a morte, mas com outro tratamento:

A arte íngreme que pratico escondido no sono pratica-se
em si mesma. A morte serve-a.
Serve-se dela. Arte da melancolia e do instinto.
Quando agarro a cara, a rotação do mundo faz rodas
a olaria astronómica: uma cara
chamejante, múltipla, luxuosa.
Deus olha-a.
E a arte alta do sono fica pesada:
— Mel, o mel em brasa, a substância
potente, elementar, ardente, obscura, doce de uma doçura
fortíssima,
o mel,
arrebata. Uma arte inextricável que,
pela doçura, enche as bolsas cruas
da carne, embriaga, queima tudo, mata,
mata. (2014b, p. 426)

O sono, nesse caso, em nada se assemelha à fuga que lemos em *Servidões*. Se em *Última ciência* sono e noite são espaços e temporalidades próprias dos momentos de inspiração e de escrita, o sono tornado saco nos “armazéns confusos” lembra muito mais uma interrupção da escrita. Esse tom aparentemente apaziguado com a proximidade da morte não é de todo unívoco. É esse o mesmo sujeito que afirma sem pestanejar: “que se devoro o mundo também o mundo me devora” (2014b, p. 636). Ou mesmo aquele que, diante da virgem de “corpo tremulamente intacto”, avança com o “corpo de bode coroados/ fedendo a testosterona e sangue”, marcando “a fogo” a jovem donzela, donde jorra novamente a possibilidade do canto (“os verbos soberbos cantem”), mas agora canto feito de um “assombro novo”, pois “faz-se-me tarde para o poema das frutas” (2014b, p. 635). A imagem do coito e da criação novamente entrelaçadas, mas sob nova energia, agora emanada pelo “corpo de bode coroados” do poeta. Resta-lhe, enfim, arrematar: “cômo-te antes que morra:/ e eu sei quanto depressa morro” (2014b, p. 635). Em *Letra aberta*, livro póstumo com poemas do espólio escolhidos pela viúva Olga Lima, os cornos desse “bode coroados” retornam como parte da cabeça, onde o poeta guarda “uns poemas que pràqui tenho” (2016, p. 14): “poemas que tanto pesam no meu desequilíbrio/ entre os dois cornos:/ pela direita vou sair à noite indistinta que me troca

os passos,/ pela esquerda vou entrar no dia múltiplo que me ofusca os olhos” (2016, p. 14).

A força juvenil de rebentar “os selos” (2014b, p. 635) convive com o desencanto trazido pela consciência do fim. Mas lembremos que, segundo Edward Said, essa contradição é própria do tardio: “Esta é a prerrogativa do estilo tardio: dar voz ao desencanto e ao prazer, sem ter que resolver a contradição entre um e outro.” (2009, p. 167). Já que “a morte iminente está próxima e não tem como ser negada” (SAID, 2009, p. 29), resta a Helder “trabalhar a morte sempre tão difícil” (2014b, p. 706), torná-la “morte escrita” (2014b, p. 709).

Para Said, “Viver essa condição tardia significa viver rumo ao fim, com plena consciência, com plena memória e com total (e mesmo extraordinária) ciência do presente” (2009, p. 34). Tendo em vista a consciência encontrada em seus últimos poemas, é muito provável que este seja também o caso de Herberto Helder: ciente do presente e de seu percurso poético, o escritor não hesitou em retrabalhar textos antigos e dar a eles novo contexto, como é o caso, por exemplo, dos textos em prosa que abrem *Servidões*. Entretanto, isso não impediu que o poeta nos deixasse a imagem de uma “memória trémula”, o que também pode ser entendido como mais um desejo de afastamento do mundo, em vez da simples autodesignação de memória senil. O poema:

não quero mais mundo senão a memória trémula,
quando me perdi,
a cidade, o rio camoniano, o ar,
era como se os apanhasse de uma só vez,
um dia inteiro para ver como acabava em noite,
não quero senão perder-me nesse enigma:
um pequeno poema bastava para meter tudo lá dentro,
e a minha vida como nota,
rápida, ríspida,
nas margens,
mas tamanhas eram elas que não acabavam nunca,
notas mais notas,
o caos,
e eu ali à espera da morte entre canções roucas,
eu que, trémulo, não quero, digo, mais mundo,
eu que me perdi,
não tinham ainda começado o rio, o poema, o ar, a morte (2014b, p. 681)

Perdido, o sujeito se encontra no desejo de exílio: do mundo quer apenas o que resta na memória, nisso incluído o que por ela já foi inventado e reinventado, visto que o erro (a “memória trémula” erra) é sua adjetivação primordial. Viver à margem do mundo é uma das atitudes mais comumente atribuídas a Herberto Helder, ele que, em carta a Gastão Cruz, assume a sua incapacidade em lidar com perdas, como a de Carlos de Oliveira, e prefere esquivar-se ao mundo:

A morte do Carlos deixou-me uma tal ferida que eu procuro agora não envolver-me demasiado com o que acontece aos amigos ou a pessoas que estimo ou prezo. Neurótico como sou, não aguento para além de um certo ponto. Tudo isso reanima essa grande dor infantil, incurável, que foi a morte de minha mãe. Não se trata de sentimentalidade – não sou sentimental –, mas de uma catástrofe central da minha vida. A minha relação humana com o Carlos era muito profunda, e a morte dele deixou um grande buraco. A diferença é que, na infância, aquando da morte de minha mãe, eu não possuía nenhuma estratégia, nenhuma saída. Agora sei – relativamente – fugir. (2015c, p. 163)

Mas se, desde sempre, “é tudo só memória inverossímil” (2014b, p. 664), temos que com Herberto Helder aceitar que, “porque todos os poemas são trémulos” (2014b, p. 698), o erro é matéria poética. O “enigma” dentro do qual o sujeito se quer perdido tem a concisão de um “pequeno poema” ou da “vida como nota”, imagens emblemáticas de que nos ocuparemos mais à frente, mas que recuperam também a presença de uma “Bibliografia dispensável”: “*Les origines tragiques de l’érudition. Une histoire de la note en bas de page*. Anthony Grafton (trad. Antoine Fabre).” (2014b, p. 698). De todo modo, interessa aqui, nesse poema, a imagem final: o poeta “à espera da morte entre canções roucas”. Do corpo enquanto massa oca atravessado pelos sopros⁵⁰ – “— De nome em nome passam por mim os sopros.” (2014b, p. 423) –, indistinto, encontramos este próximo à morte e rodeado de “canções roucas”, mais um indicativo do que aqui já consideramos um atenuamento da energia poética outrora mais próxima do sublime. Se “roucas”, essas canções (no plural, ressalte-se), supostamente sem corpo, não vibram (“o verbo sibilante” (2014b, p. 352)) mais como antigamente. O esgarçamento do canal e, por conseguinte, do sujeito diferem do que mencionamos em *Flash*, em que ele se encontra “Completamente vivo.” (2014b, p. 352). Aqui, à espera da morte, memória e sujeito trêmulos, perdidos.

⁵⁰ Refiro-me aqui, também, ao poema “Sei às vezes que o corpo é uma severa/ massa oca, com dois orifícios/ nos extremos:” (2014, p. 352), de *Flash*, já citado no segundo capítulo desta tese.

Noutro poema encontramos as imagens da mão e da luz/energia em falta. A escrita do velho, a olhar “o relógio que mede/ minha turva eternidade”, é nele também motivado pelo registro dos momentos finais, do fim que se aproxima lentamente:

já não tenho mão com que escreva nem lâmpada,
pois se me fundiu a alma,
já nada em mim sabe quanto não sei
da noite atrás da luz: livros, frutas na mesa, o relógio que mede
minha turva eternidade
e o tempo da terra monstruosa,
já nada tenho com que morrer depressa,
excepto
tanta hora somada a nada:
acautela a tua dor que se não torne académica (2013, p. 73)

Corpo e alma em pane, o sujeito se encontra à deriva, perdido como no poema anteriormente lido, sem poder ver a “noite atrás da luz”. Ou, como encontramos em outro poema: “agora se tivesses alma tinhas de salvá-la, agora/ se tivesses génio tinhas de resgatar o pacto, agora/ que não tiveste senão cotidiano terás de trazer muita da luz sumida/ pelo mundo fora à tua roupa [...]” (2014b, p. 666). Sem poder trazer essa luz e com todas as opções esgotadas, mesmo as de “morrer depressa”, resta-lhe o conselho final: “acautela a tua dor que se não torne académica”, que se repete em outro poema mais ao final do conjunto com o mesmo ímpeto de encerramento (2014b, p. 703). Aqui, podemos encontrar uma distinção entre o poema e o que dele fazem os académicos e os críticos. A postura do poeta é de proteger o poema de um suposto desvelamento da dor, como a suprimir de sua matéria aquilo que pudesse oferecer ao académico e/ou crítico meios de intelectualizar algo da ordem do sentimento. É concebível pensar que essa seja uma preocupação justa no último Herberto Helder. Entretanto, tornar essa exortação parte do poema, principalmente de seu encerramento, muito mais denuncia sua presença incontestável que o protege desse tipo de aproximação académica.

Há, em *Servidões*, outros tipos de críticas como a que encontramos aos académicos. É o caso, por exemplo, dos “burrocratas”: “e ali em baixo com terra na boca e mãos atadas atrás das costas/ alors qu’on peut écouter de la musique avant toute chose/ sob a força devastadora da poesia/ os burrocratas os burrocratas” (2014b, p. 684). Nessa peculiar cena em que os “burrocratas” estão enterrados e no plano superior impera “a força devastadora da poesia”, a presença de Paul Verlaine e de sua “Art Poétique” são

evocadas para ressaltar o “terror da beleza” – da poesia, da literatura – na “vida administrativa” (2014b, p. 648): “administra a tua voz,/ mas administra a tua dor primeiro/ (a dor e a voz administrativas?)” (2014b, p. 678), ecoando Ruy Belo ao fundo, seu companheiro de geração: “Feliz aquele que administra sabiamente/ a tristeza e aprende a reparti-la pelos dias/ Podem passar os meses e os anos nunca lhe faltará”. E arremata: “Mas, ó poeta, administra a tristeza sabiamente” (2009, p. 161-62).

De outro lado, o poeta critica as revistas de poesia, publicações coletivas que podem ou não servir a um propósito comum. Se pensarmos que o autor não raro buscou se desfiliar de movimentos agregadores, como o caso do Surrealismo em Portugal, não estranharemos o poema em que desdenha desse papel mais social do circuito literário.

disseram: mande um poema para a revista onde colaboram todos
e eu respondi: mando se não colaborar ninguém, porque
nada se reparte: ou se devora tudo
ou não se toca em nada,
morre-se mil vezes de uma só morte ou
uma só vez das mortes todas juntas:
só colaboro na minha morte:
e elas entenderam tudo, e pensaram: que este não colabore nunca,
que o demónio o leve, e foram-se,
e eu fiquei contente de nada e de ninguém,
e vim logo escrever este, o mais curto possível, e vazio
poema de sentido e de endereço e de razão deveras
só porque sim, isto é: só porque não agora (2014b, p. 653)

A recusa em colaborar na revista serve de imagem para este Helder mais intransigente. Sabemos que o poeta colaborou em diversas publicações ao longo de sua vida literária: fez prefácios⁵¹, textos de exposições⁵² e participou de revistas literárias⁵³. Porém, não deixou de ser senso comum sua caracterização como um autor da recusa em participar do círculo literário. De toda forma, não deixa de ser patente aqui a atitude de afronta a tudo e a todos, que se intensificou em *A morte sem mestre*: “alheio aos mortos e aos vivos,/ ou afrontando-os a todos?” (2014b, p. 687).

⁵¹ Destacamos os prefácios intitulados “Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt” (HELDER, Herberto. Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt. In: BETTENCOURT, Edmundo de. *Poemas de Edmundo de Bettencourt*. Lisboa: Portugália, 1963. p. XI-XXXII.) e “Nota inútil” (HELDER, Herberto. Nota inútil. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceira A. M. Pereira, 2003. p. 9-16.).

⁵² Referimo-nos ao texto “Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas”, retirado do catálogo da exposição de Cruzeiro Seixas e republicado no jornal *Diário de Notícias*: HELDER, Herberto. Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas. *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 jun. 1980. p. 17.

⁵³ Podemos destacar, por exemplo, as recentes publicações nas revistas *Relâmpago* e *Telhados de Vidro*.

Continuando com a reflexão sobre a proximidade da morte, encontramos ainda em *Servidões* o seguinte poema, que nos oferece uma visão do autor sobre seus capítulos finais e os iniciais, em um movimento de revisitação de sua poética nada animador:

releio e não reamo nada,
 a minha vida abrupta é absurda,
 a arte da iluminação foi toda ao ar pelos fusíveis fora,
 e fiquei cego dentro da casa cuja, e pelo mundo, e na memória, e na
 maneira
 das palavras quentes que eu amava,
 com as costuras das gramáticas inventadas tortas mas tão amadas
 também elas,
 nessa língua das músicas,
 e desfaleço então de tudo e nunca mais ressuscito,
 e só a dor,
 só o pobre de mim com seu ramilhete de rosetas bravas,
 suas mínimas corolas desirmãs que mexo
 entre os dedos aos nós, eruditos e ardentes,
 e os trabalhos do diabo, pobre diabo, deixo-os,
 e a sopa e o pão meio comidos que nem esses sequer hei merecido
 nunca:
 e com estes míseros ofícios
 morrerei do meu muito terror e da nenhuma salvação da minha vida
 (2014b, p. 680)

Se em *Do mundo* eram os “poemas/ abruptos, sem autoria” (2014b, p. 518), aqui é a vida do sujeito que é assim designada: “a minha vida abrupta é absurda”. Não fica claro acima, mas nos parece que a ação de releitura é direcionada para os próprios poemas do autor, já que Helder é conhecido pelas reescritas que empreendeu ao longo de seu *poema contínuo*, como aqui já apontamos. Em mais uma referência a Rimbaud, que em muito esclarece a ideia de poesia como energia, luz, iluminação. Porém, aqui, o autor tem a clara percepção de que “a arte da iluminação foi toda ao ar pelos fusíveis fora”, demonstrando, mais uma vez, o quanto não tinha na mesma conta de outrora a energia que permeia estes últimos poemas. As “palavras quentes que eu amava”, ele diz ainda, “com as costuras gramaticais inventadas todas tortas”, referindo-se ao encadeamento de metáforas e de conexões inusitadas que tanto serviram para caracterizar sua poética entre a crítica. Aqui, o sujeito poético fala disso em tom saudoso, como se esse momento fosse agora toda leitura e memória (“releio e não reamo nada”). A “língua das músicas” dá lugar ao “pobre de mim com seu ramilhete de rosetas bravas”, contrastando com a “arte de roseira” e sua “fria/ inclinação das rosas contra os dedos/ iluminava em

baixo/ as palavras” (2014b, p. 438), que encontramos em *A última ciência*. Os poemas não são mais “rosas”, mas “rosetas bravas”, nos fazendo pensar no tom desafiador contra tudo e todos que encontramos de modo mais intenso no próximo capítulo, dedicado ao livro *A morte sem mestre*. Acreditamos que esse “ramilhete de rosetas bravas” representa de modo claro como o autor enxerga esses poemas escritos em tom sarcástico, irônico, que muito nos ajudam a vislumbrar as nuances do Herberto Helder tardio, cujos poemas revelam uma indisposição com a consciência da baixa energética. Convém ressaltar ainda que o termo “roseta” serve para designar a parte da espora que pica o cavalo, mostrando a riqueza polissêmica do léxico herbertiano. Ao final do poema, encontramos mais uma vez o poeta declarando seu “muito terror” perante a morte: “e os trabalhos do diabo, pobre diabo, deixo-os,/ e a sopa e o pão meio comidos que nem esses sequer hei merecido nunca:/ e com estes míseros ofícios/ morrerei do meu muito terror e da nenhuma salvação da minha vida”. Lembremos que o primeiro poema deste conjunto apresentava a cena do poeta olhado pela morte – “agora sou olhado, e estremeço/ do incrível natural de ser olhado assim por ela” (2014b, p. 702) –, o que pode colaborar para entender o “muito terror” que insiste em reaparecer em *Servidões*.

A noite, elemento comumente associado à poesia em/por Herberto Helder, aparece em *Servidões* e não se furta de resvalar nessa mesma ideia literária. Entretanto, não deixa de ser interessante a maneira de tratamento desse elemento órfico, que tanto serviu para caracterizar o primeiro Helder, de “O amor em visita”, ainda em 1958. É António Ramos Rosa quem primeiro faz essa leitura, no ensaio “Herberto Helder — poeta órfico”, publicado em *Poesia, liberdade livre*, de 1962: “O espaço órfico é o espaço terrestre revelado como espaço interior, como o espaço da unidade essencial do espírito que a si mesmo se encontra no Mundo e pelo Mundo” (p. 151). É neste mesmo ensaio que o poeta e crítico amigo de Helder aponta “o seu poder visionário, o sentimento transfigurador, a autenticidade dos seus temas cósmicos, o sentido do originário ou do poema como realidade originária” (p. 154). Nuno Júdice, por sua vez, aponta um “êxtase verbal de raiz surrealista, mas controlado por uma lúcida autoconsciência do jogo verbal e vocabular” (1997, p. 90). Em *Servidões*, “a noite que no corpo eu tanto tempo trouxe, setembro, o estio,” (2014b, p. 644), diz o poeta, serve para marcar a capitulação feita ao fim da vida: “que tudo acaba: canção, talento, alento, papel,

esferográfica,” (2014b, p. 644). Essa noite que há muito habita o corpo do sujeito é justaposta a “setembro, o estio”, o primeiro marcando o início do outono e o segundo uma referência figurada à idade madura ou à velhice.

Essa vida repercutida nos poemas herbertianos aparece no pensamento da morte para celebrá-la, tal como encontramos no poema da agave⁵⁴, planta que floresce uma vez na vida para de pronto morrer. O belo poema de Helder volta a esse fenômeno da natureza para transformá-lo em reflexão sobre o “sistema das maravilhas”:

que floresce uma só vez na vida, agaué! dez metros, escarpada,
branca, brusca, brava, encarnada,
e lava a língua às crianças,
e põe-lhes a fala cantante,
e nunca esperes que se repita no deserto da vida,
não esperes,
não nunca esperes pelo regresso do sistema das maravilhas,
porque morreu do mundo uma só vez prodigiosa,
e adormeces e acordas,
e a espera enche os dias,
e quebram-se o ar e a água,
porque rente à cara respirando do chão quente batem fundo como se
água e ar se amarrassem,
abecedária,
desamarrassem,
e o sal e o ouro moído e a escarlata,
pousam camada a camada — e
giram logo acima da pulsação da terra para que os colham e recolham,
e o sopro unido vem à volta: estrelas, ondas,
trigos às faíscas,
aberturas,
e o teu rosto mortal iluminado e as pequenas artes do triunfo das
palavras:
as criaturas, e a sua morte,
e os campos de trigo e orvalho e alumiação,
e os grandes anéis das estações e os grandes animais,
e a tua morte de alto a baixo e dentro e fora,
a morte floral, dez metros de sangue compacto e espuma
extraordinária,
fria fria luz como uma guerra de lâminas,
fria nas rápidas colinas tomadas pelo estio e a primavera,
pelas estações vertiginosas,
agaué! quando a luz as toma uma só vez na vida e as levanta até onde
ninguém respira,

⁵⁴ Sobre esse poema, indicamos ainda a reflexão de Patrícia Resende Pereira presente no texto ““e o sopro unido vem à volta”: reflexões sobre o ato da criação em um poema de *Servidões*, de Herberto Helder”, do livro *Sáfara safra*: OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SOUZA, Isabella Batista de; PEREIRA, Patrícia Resende (Org.). *Sáfara safra*: leituras da poesia de Herberto Helder. Belo Horizonte: Tamanha Poesia, 2015.

ninguém brilha,
 nunca ninguém ressuscita, agaué! e amanhã e ontem e agora,
 os campos de trigo e orvalho e alumiação,
 e a sua morte (2014b, p. 646-47)

A “morte floral” da planta e, por conseguinte, do sujeito são o motivo do poema. Tal qual o ser humano que morre apenas uma vez, a agave “morreu do mundo uma só vez prodigiosa”, revelando que, para ele, essa morte tem algo de belo e de extraordinário em si. Segundo Rosa Maria Martelo (2016, p. 39),

[...] Herberto Helder usa várias vezes a palavra “agaué”, termo grego que significa “notável” ou “admirável” e que poderá ter origem numa outra palavra que significava “exultar”. Agaué era, por isso mesmo, o nome de uma das bacantes, aquela que no transe das ceromónias em honra de Dioniso mata desgraçadamente o próprio filho sem o reconhecer. Mas, actualizado sob a forma “agave”, também é o nome de uma espécie de plantas que se faz notável pela floração altíssima [...]. Cumprida essa floração, morrerá. Herberto Helder fala do agave/agaué fazendo confluír todos estes sentidos: exaltação, crime, elevação, floração, morte — e sugerindo que notável é também a “floração” da linguagem, pois envolve a mesma violência, tão criadora quanto mortífera.

Importa-nos aqui essa imagem da alta floração que, findada, leva à morte o corpo vegetal: a vida floral cumpriu sua servidão, com a beleza efêmera exposta ao mundo, e pode então dar-se por encerrada. Podemos pensar que a flor da agave seria o equivalente a encontrar o “poema perfeito prometido que não nunca” (2014b, p. 670), não fosse ele, por muito explícito no verso, “não nunca”: “¿oh será que um poema entre todos pode ser absoluto?/ :escrivê-lo, e ele ser a nossa morte na perfeição de poucas linhas” (2014b, p. 660), eis o desejo do poeta de encontro da perfeição, mas, lembremos, “morrerei do meu muito terror e da nenhuma salvação da minha vida” (2014b, p. 680). A vida da agave, segundo o poema herbertiano, é salva pela servidão cumprida.

Nesse contexto, a música aparece como uma das possibilidades de salvação dessa vida extenuada, dedicada à servidão da poesia, à busca do poema perfeito:

¿e a música, a música, quando, como, em que termos extremos
 a ouvirei eu,
 e ela me salvará da perda da terra, águas que a percorrem,
 tão primeiras para o corpo mergulhado,
 magníficas,
 desmoronadas,

marítimas,
 e que eu desapareça na luz delas —
 só música ao mesmo tempo nos instrumentos todos,
 curto poema completo,
 com o autor cá fora salvo no derradeiro instante
 numa poalha luminosa? (2014b, p. 658)

A imagem do poema revela de que modo a música é comparada a um sopro poético, com a profundidade desse sentido perceptível na reiteração do termo “música” no primeiro verso: “e a música, a música,”. A figura do autor está curiosamente dentro e fora do poema: ele é parte essencial para *ouvir* essa música, que será capaz de salvá-lo “da perda da terra”, ou seja, da vida, e, ao final, ele aparece “cá fora salvo no derradeiro instante”. “curto poema completo” envolvido numa interrogação, portanto em suspensão, podemos dele apreender o desejo de “ouvido absoluto para as músicas sumptuosas do verso livre” (2014b, p. 671).

Outra imagem de confronto com a proximidade da morte encontramos em um poema com eco kavafiano. A referência ao famoso poema de Konstantinos Kavafis, “À espera dos bárbaros”⁵⁵, não deixa de aproveitar o aspecto intervenientemente político que

⁵⁵ Eis o poema de Kavafis completo, em tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis (KAVAFIS, 2005, p. 221-23):

- Quem esperamos na ágora congregados?
 Os bárbaros hão-de chegar hoje.

- Porquê tanta inactividade no Senado?
 Porque estão lá os Senadores e não legislam?

- Porque os bárbaros chegarão hoje.
 Que leis irão fazer já os Senadores?
 Os bárbaros quando vierem legislarão.

- Porque se levantou tão cedo o nosso imperador,
 e está sentado à maior porta da cidade
 no seu trono, solene, de coroa?

- Porque os bárbaros chegarão hoje.
 E o imperador espera para receber
 o seu chefe. Até preparou
 para lhe dar um pergaminho. Aí
 escreveu-lhe muitos títulos e nomes.

- Porque os nossos dois cônsules e os pretores
 saíram hoje com as suas togas vermelhas, as bordadas;
 porque levaram pulseiras com tantas ametistas,
 e anéis com esmeraldas esplêndidas, brilhantes;
 porque terão pegado hoje em báculos preciosos

alguns acusam encontrar nos escritos do poeta alexandrino. Sobre isso, os tradutores, em nota ao poema, referem os estudos de Marina Risva e José María Álvarez (2005, p. 433-34). Não deixa de ser curioso, então, que Herberto Helder assim comece seu poema: “profano, prático, público, político, presto, profundo, precário,/ improvável poema,” (2014b, p. 676). Tal surpresa também aparece expressa nas palavras finais do poema “No meio da praça”, que integra *A sombra do mar* (2015), de Armando Silva Carvalho:

Estou só no duro chão da praça solitária,
 numa terra de pesca que já nem cheira a pescado.
 Chão seco, sem ondas, sem lugar sequer
 para o meu arrepio de alma social.
 E nela deixo cair este verso:
 profano, prático, público, político, presto, profundo, precário,
 dum improvável, recente, poema
 de Herberto Helder. (2015, p. 36-7)

Esse improvável poema herbertiano encerra-se com a exclamação: “oh nunca mais quero viver no mundo!” (2014b, p. 677), um tipo de assertiva que só poderia vir de um homem já em idade avançada e que, desiludido, não conserva maiores esperanças para o mundo “prático”. Leiamos o poema na íntegra:

profano, prático, público, político, presto, profundo, precário,

com pratas e adornos de ouro extraordinariamente cinzelados?

Porque os bárbaros chegarão hoje;
 e tais coisas deslumbram os bárbaros.

– E porque não vêm os valiosos oradores como sempre
 para fazerem os seus discursos, dizerem das suas coisas?

Porque os bárbaros chegarão hoje;
 e eles aborrecem-se com eloquências e orações políticas.

– Porque terá começado de repente este desassossego
 e confusão. (Como se tornaram sérios os rostos.)
 Porque se esvaziam rapidamente as ruas e as praças,
 e todos regressam às suas casas muito pensativos?

Porque anoiteceu e os bárbaros não vieram.
 E chegaram alguns das fronteiras,
 e disseram que já não há bárbaros.

E agora que vai ser de nós sem bárbaros.
 Esta gente era alguma solução.

improvável poema,
 contudo
 nem eu estava à espera dos bárbaros que viriam devastar a terra,
 porque éramos inocentes,
 nós que só queríamos o silêncio,
 e a voz diria que se fosse preciso traziam Deus,
 e é sim possível que trouxessem qualquer espectáculo com cristos nus
 e saltimbancos de feira,

 e paus vermelhos,
 paus amarelos,
 paus virgens com linho e algodão pintado,
 paus compridos com petúnias como borboletas:
 e eu achava inadmissível,
 e tinha a meio da minha própria linguagem a dor sòzinha em que
 súbito se repara,

 e de que o poema se faz carregado e quente,
 e não explicava nada,
 e lá vinham os bárbaros como no episódio de Alexandria,
 mais uma vez depois de Cavafis,
 incendiada pelos soldados de César e do califa Omar,
 por franceses e ingleses e todos os outros bárbaros,
 por todos os incapazes da medida intrínseca,
 a densa meditação que conduz ao poema puro,
 e nunca, nunca mais a paixão,
 e então o centro mesmo do mundo é o centro de Alexandria,
 livros, música, mão calígrafa movendo-se ainda,
 olhos fechados víamos através das pálpebras a nossa vida ardente e
 muda e lenta,

 e a carne desde o imo desfazia-se num soluço,
 magoada, humana,
 alexandrina,
 e o mundo era pequeno,
 mais pequeno com certeza que um poema de um verso único,
 universo:
 oh nunca mais quero viver no mundo!

Essa crítica ao contemporâneo, atravessada pela referência a Alexandria⁵⁶, é pouco comum na poética herbertiana, o que nos motiva a colocá-la entre os aspectos mais próprios de sua última fase. Helder estabelece a distinção entre os que queriam silêncio – os poetas, podemos pensar – e os que eram “incapazes da medida intrínseca, a densa meditação que conduz ao poema puro”. Ele parece nos levar a uma ideia de afastamento

⁵⁶ Podemos referir ainda ao poema “Alexandria”, de Pedro Mexia, que desenvolve uma reflexão sobre o carácter mítico a ela atrelado pela escrita kavafiana. Assim começa Mexia o seu poema, que fala de uma “Alexandria do pensamento”, “unreal city”: “Lisboa não é Alexandria mas/ Alexandria não passa de uma metrópole/ em versos subida e sublimada, a sua geometria,/ as incisões do pequeno desespero.” (2016, p. 67).

do mundo prático para que a poesia tenha espaço: “*lavorare stanca*”⁵⁷ (2014b, p. 688), diz em outro poema, que dialoga imensamente com esta discussão:

irmãos humanos que depois de mim vivereis,
eu que fui obrigado a viver dobrados os oitenta,
faizei por acabar mais cedo vossos trabalhos cegos,
porque nestas idades já não nunca,
nem leituras embrumadas,
nem crenças, nem política das formas, nem poemas no futuro, nem
visitas extraterrestres de mulheres
exorbitantemente
nuas, cruas, sexuais, luminosas,
só vê-las um pouco, sim, mas vê-las também cansa,
é como trabalhar: stanca,
lavorare stanca,
queríamos tanto acreditar no milagre isabelino do pão e das rosas,
e só tínhamos que perder a alma,
hoje talvez eu mesmo acreditasse melhor, mas foi-se tudo,
enfim esses jogos gerais, ao tempo que se esgotaram!
livros, je les ai lus tous, e como de costume a carne é insondável,
estou mais pobre do que ao comêço,
e o mundo é pequeníssimo, dá-se-lhe corda, dá-se uma volta,
meia volta, e já era,
irmãos futuros do génio de Villon e do meu género baixo,
não peço piedade, apenas peço:
não me esqueceis só a mim, esquecei a geração inteira,
inclitamente vergonhosa,
que em testamento vos deixou esta montanha de merda:
o mundo como vontade e representação que afinal é como era,
como há-de ser: alta,
alta montanha de merda — trepai por ela acima até à vertigem,
merda eminentíssima:
daqui se vêem os mistérios, os mesteres, os ministérios,
cada qual obrando a sua própria magia:
merda que há-de medrar melhor na memória do mundo (2014b, p. 688-89)

O colérico recado deixado à posteridade, ecoando Villon e sua “Balada dos enforcados”, denuncia a carga irônica presente de modo mais patente na última produção de Helder. O peso da vida aos oitenta é sintoma de uma velhice mais atormentada que apaziguada

⁵⁷ Aqui podemos sem medo apontar a referência ao título original do primeiro livro de poemas de Cesare Pavese: *Lavorare stanca*, traduzido no Brasil por *Trabalhar cansa*. Na seção “Cidade no campo”, encontramos os poemas mais engajados do volume, com a aparição de camponeses e operários que trabalham duro e se sentem cansados. O poema que carrega o título ali aparece comparando vida adulta e infância: “Travessar uma rua fugindo de casa/ só um menino o faria, mas este homem que passa/ todo o dia nas ruas não é mais menino/ e não foge de casa”. Contemplativo, o sujeito do poema se põe a divagar sobre as ações no mundo, como é o caso das conquistas amorosas, citadas no poema herbertiano e no de Pavese: “[...] Forçoso é abordar uma mulher/ e falar-lhe e fazê-la viver com você.” É notória a diferença entre os dois poemas: uma visão matrimonial e uma visão sexual se chocam inevitavelmente.

por uma possível sabedoria (“estou mais pobre do que ao comêço”) – mesmo que ele tenha lido todos os livros, repetindo a “Brise marine” de Mallarmé: “La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres.” –, em que sente a ausência das visitas femininas, das “crenças”, das “políticas das formas” e mesmo dos “poemas no futuro”, poemas esses que seriam impensáveis – salvo alguma ingenuidade ou inocência, que ele rejeita: “queríamos tanto acreditar no milagre isabelino do pão e das rosas,” – num sujeito mais próximo da mortalha que na juventude.

As despedidas do mundo não deixam de se mostrar de maneiras aparentemente discordantes na relação com a proximidade da morte: por um lado, vemos o poeta a “olhar a morte incalculável”, “[...] súbito, atônito,/ e agarrado a tudo” (2014b, p. 708), e por outro a trocar do mundo e de quem nele há-de permanecer: “o mundo como vontade e representação que afinal é como era,/ como há-de ser: alta,/ alta montanha de merda”. Notamos, então, que em *Servidões* não poderíamos fixar uma atitude unívoca perante a presença da morte, revelando o modo contraditório dessa relação na última fase poética de Herberto Helder.

3.3 Depois da morte

Era depois da morte herberto helder

Ruy Belo

Em *Servidões*, encontramos ainda, além do tema da proximidade da morte, as cenas *post mortem*, em que o poeta procura dar conta de sua ausência por vir, daquilo que nunca poderia viver e presenciar. Os cadáveres, as cinzas de mortos e a funerária são os elementos que nos ajudarão aqui a pensar seu intento de elaborar para além da “morte escrita”, devindo “nome escoado para sempre” (2014b, p. 709).

Não sendo aqui questão o “desaparecimento elocutório do poeta”⁵⁸ demandado por uma obra pura (2003, p. 256), na concepção de Stéphane Mallarmé, ou do nascimento enquanto afastamento da figura do autor moderno desenvolvido em textos como “A

⁵⁸ No original: “la disparition élocutoire du poète”.

morte do autor” – “o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto” (2004, p. 61) –, de Roland Barthes, procuraremos voltar a alguns textos herbertianos presentes em *Servidões* para buscar compreender essas imagens *post mortem*.

A antecipação da morte – “um dia destes tenho o dia inteiro para morrer,/ espero que me não doa,” (2014b, p. 660) – encontra eco na confirmação do medo, inevitável perante o amadurecimento da fruta/poema que há muito encontrou acolhimento na boca do sujeito que agora apenas se demora: “um dia inteiro para morrer completamente” (2014b, p. 660).

Desde o início do referido volume encontramos vida e morte entrelaçadas de modo a formar uma só maneira de existência poética: “cordão de sangue à volta do pescoço” (2014b, p. 628):

saio hoje ao mundo,
cordão de sangue à volta do pescoço,
e tão sôfrego e delicado e furioso,
de um lado ou de outro para sempre num sufôco,
iminente para sempre

23.XI.2010: 80 ANOS

Curiosamente, esse poema, que, se desconsiderado o dístico de abertura, pode ser lido como o primeiro do conjunto, termina com um verso (“iminente para sempre”) que irá ecoar no último verso do poema final de *Servidões*: “o nome escoado para sempre” (2014b, p. 709), revelando um possível desejo de permanência contra a força da morte, algo concebível apenas no nível da linguagem poética.

O cadáver, um dos elementos das cenas *post mortem*, é tratado como carga com taxa já paga e com direito de atravessar a “única porta improvável”:

oh não, por favor não impeçam o cadáver,
deixem-no lá passar, a portagem foi já paga,
quando assaz desabridamente pela única porta improvável
passou o dono sem custos nem modos:
arrasou tudo e arrastou tudo consigo:
a laranja, o orvalho, o ar, a rosa
— mas penso: ¿não é assim que se passa
(ou é assim mesmo que se passa),
alheio aos mortos e aos vivos,
ou afrontando-os a todos? (2014b, p. 687)

Se à vida cabe perguntar quais as servidões que ela carrega, à morte não há pergunta. O morto, incólume, é “dono” de sua própria morte e passa, “sem custos nem modos”, “afrontando-os a todos”. Nesse poema, somos levados a aproximar o morto do sujeito poético, ainda que, como nele vemos, esse sujeito seja aquele que pensa – “mas penso” – e, portanto, reflete sobre a morte do morto. Nessa análise exterior dos efeitos do cortejo do morto, o sujeito do poema se aproxima e se torna indistinto: pensar a morte e entrar nela terminam por ser o mesmo gesto. Assim, não nos parece estranho que a “porta improvável” seja a única saída: inerte, o cadáver tem o poder de devastar o caminho (“arrasou tudo e arrastou tudo consigo”). Os elementos arrastados para dentro da morte são muito representativos das várias imagens que Herberto Helder erigiu ao longo de sua vida poética para compor o seu *poema contínuo*: “a laranja, o orvalho, o ar, a rosa”.

É no velório alheio que o poeta se põe a pensar na morte própria, sempre colocada como próxima e inevitável, portanto humana: “daqui a uns tempos acho que vou arvoar/ através dos temas ar e fogo,” (2014b, p. 700). O termo “arvoar”, escolhido pelo poeta provavelmente pela sua formação (ar + voar), reiteram o papel do ar e do fogo – e em outros momentos a terra e principalmente a água – para os procedimentos da morte. Mas, neste caso, o tom é levemente vestido de humor negro, comparável ao que encontramos no texto “(o humor em cotidiano negro)”, de *Photomaton & vox* (2006c, p. 85-100):

daqui a uns tempos acho que vou arvoar
através dos temas ar e fogo,
a mim já me foram contando umas histórias que me deixaram meio
louco furioso:
um bando de bêbados entrou num velório e pôs-se à bofetada no
morto,
e riram-se todos muitíssimo,
que lavre então a loucura, disse eu, e toda a gente se ria,
até a família,
tudo tão contra a criatura ali parada em tudo,
equânime, nenhuma,
contudo, bem, talvez, quem sabe?
talvez se lhe devesse a honra de uma pergunta imóvel, uma nova
inclinação de cabeça
— à bofetada! —
fiquei passado mas,

pensando durante duas insónias seguidas,
 pedi:
 metam-me, mal comece a arvoar,
 directo, roupas e tudo, no fogo,
 e quem sabe?
 talvez assim as mãos violentas se não atrevam por causa da
 abrasadura,
 porém enquanto vim por aqui linhas abaixo:
 ora, estou-me nas tintas:
 pior que apanhar bofetadas depois de morto é apanhá-las vivo ainda,
 e se me entram portas adentro!
 ¿Eli, Eli?
 um tipo de oitentas está fodido,
 morto ou vivo,
 e os truques: não batam mais no velhinho,
 olhem que eu chamo a polícia, etc. — já não faíscam nas abóbadas do
 mundo:
 vou comprar uma pistola,
 ou mato-os a eles ou mato-me a mim mesmo,
 para resgatar uns poemas que tenho ali na gaveta,
 nunca pensei viver tanto, e sempre e tanto
 no meio dos medos e pesadelos e poemas inacabados,
 e sem ter lido todos os livros que, de intuição, teria lido e relido, e
 treslido num alumbramento,
 e é pior que bofetadas, vivo ou morto,
 pior que o mundo,
 e o pior de tudo é mesmo não ter escrito o poema soberbo acerca do
 fim da inocência,
 da aguda urgência do mal:
 em todos os sítios de todos os dias pela idade fora como uma ferida,
 arvoar para o nada de nada se faz favor, e muito, e o mais depressa
 impossível,
 e com menos anos, mais nu, mais lavado de biografia e de estudos
 da puta que os pariu (2014b, p. 700-1)

Esse velório de morto desconhecido é o pretexto para que o sujeito se ponha a inventariar sua própria saída de cena, que, ao contrário das risadas geradas pela bofetada no morto, não parece conduzir a uma serenidade. Suas “mãos violentas”, de poeta, estão dispostas a agir até o fim, sendo, portanto, necessário partir para ações mais drásticas, como a cremação sugerida (“metam-me, mal comece a arvoar,/ directo, roupas e tudo, no fogo”). “arvoar”, então, é o termo utilizado pelo poeta para remeter a um estado de quase morte, de vertigens, que o impossibilitaria de *servir* ao mundo. E se “um tipo de oitentas está fodido,/ morto ou vivo,”, não deixa de ser surpreendente a reação do “velhinho”: “vou comprar uma pistola,/ ou mato-os a eles ou mato-me a mim mesmo,”. Colérico (“da puta que os pariu”), o poeta evoca a passagem bíblica da morte de Jesus

(“¿Eli, Eli?”)⁵⁹, que ele já havia utilizado de forma mais completa em *A faca não corta o fogo*: “Eli, Eli, lamma sabachthani, porque me abandonaste entre os semáforos da gramática,” (2014b, p. 582). Entretanto, notamos a diferença crucial entre uma remissão à língua e à poesia e àquela que não deixa de nos parecer mais profundamente conectada a uma questão exclamativa de vida ou morte. A reincidência dessa citação é marcada em *A morte sem mestre*, “e mais uma vez: Eli, Eli, lamna sabachthani —” (2014b, p. 743). Não por acaso o grito de desespero à beira da morte é utilizado nos três últimos livros publicados em vida, corroborando para nossa leitura da imagem do escritor moribundo.

Em outro poema de *Servidões*, as “retretes terrestres” (2014b, p. 699), outrora chamadas “retretes eternas” (2013, p. 104), são o modo pelo qual o poeta, agora todo cinzas, sai do mundo e habita o plano aquático.

cheirava mal, a morto, até me purificarem pelo fogo,
e alguém pegou nas cinzas e deitou-as na retrete e puxou o
autoclismo,
requiescat in pace,
e eu não descanso em paz nas retretes terrestres,
a água puxaram-na talvez para inspirar o epitáfio,
como quem diz:
aqui vai mais um poeta antigo, já defunto, é certo, mas em vernáculo e
tudo,
que Deus, ou o equívoco dos peixes, ou a ressaca,
o receba como ambrosia sutilíssima nas profundas dos esgotos,
merda perpétua,
e fique enfim liberto do peso e agrura do seu nome:
vita nuova para este rouxinol dos desvãos do mundo,
passarão a quem aos poucos foi falhando o sopro
até a noite desfazer o canto,
errático canto e errado no coração da garganta,
canto que o trespassava pela metade das músicas
— e ao toque no autoclismo ascendia a golfada de merda enquanto as
turbas águas últimas
se misturavam com as águas primeiras (2014b, p. 699)

A partir desse poema e com Maria Lúcia Dal Farra (2015, p. 61), é possível afirmar que “estamos diante de uma obra escatológica – tanto de fim dos tempos quanto na sua versão de emprego do obsceno e da auto-execração”. Não será difícil, portanto, aceitar

⁵⁹ Tradução: “Meu Deus, meu Deus”. A frase completa, “Eli, Eli, lamma sabachthani”, é traduzida por “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” e se encontra no livro de Mateus 27, 46 (BÍBLIA, 2017, p. 151).

que a auto-execração indicada por Dal Farra seja o modo de ação de Helder em seus últimos livros, resultado do conflito entre a energia do velho e a auto-irônica depreciação, revelando inclusive certa desistência de seu projeto poético anterior e reconhecendo a inevitabilidade de seu fim – fim de sua vida poética, sim, mas também de sua existência como fato dado, com endereço marcado.

O fogo cria na medida em que também é o elemento que purifica e ajuda na eliminação dos restos mortais do sujeito, restando o poema (ou, nas palavras em sequência aliterativa: “pó, poeira, poalha” (2014b, p. 654)). Nele, é possível notar a progressiva percepção da degradação do corpo metaforizada pelo sopro em falha, o “errático canto” desfeito pela noite. É na ação de descida (catábase) aos infernos de merda que temos o encontro das águas pútridas das retrete terrestres com as águas primeiras, as puras águas sagradas bíblicas. Podemos entender ainda essas “turvas águas últimas” como a última produção herbertiana, em que os “armazéns confusos” (2014b, p. 639) também são um modo poético, aqui denominado como o próprio tardio do autor.

Neste ponto convém ainda pensar em pelos menos duas situações curiosas envolvendo a retrete: a primeira, que acabamos de transcrever, em que o poeta é destinado às “turvas águas últimas”, retrete terrestre abaixo, destino incerto, aquático, onde não haja fogo possível; e, muito antes, o uso bem curioso da retrete como aparece no conto “Vida e obra de um poeta”, de *Os passos em volta*, em que ela é lugar de sono, de refúgio para o peregrino, mas também de propulsor escritural para o poeta que ali encontra um espaço todo seu: “Levava tudo para a retrete: o amor, o terror, a grande cidade, o anjo da guarda com quem atravessara o bairro atulhado de putas. A minha obra nascia.” (2005, p. 117). Irônico em ambas as situações, ainda que de modo destrutivo apenas no caso mais recente, não chega a ser surpreendente que o poeta personagem do conto tenha representado uma suposta iniciação às práticas da literatura justamente onde, no poema de *Servidões*, o sujeito encontra seu fim definitivo, ou, como disse, a “vita nuova”.

Os ofícios de “trabalhar a morte” e de “trabalhar as cinzas” (2014b, p. 706), “interrompida a canção ininterrupta” (2014b, p. 690), são também parte dos rituais da morte. Em *A faca não corta o fogo*, encontramos a referência a esses procedimentos necessários do *post mortem*. No poema em homenagem a Mário Cesariny, quando de

sua morte em 2006 – “a morte a trabalhar entre recto e uretra” (2014b, p. 617) –, Helder escreveu (2014b, p. 615):

corpos visíveis,
nobilíssimos,
inseparável luz que move as coisas,
ter um inferno à mão seja qual for a língua,
toda a água é inocente e escoá-se entre as unhas,
à porta do forno crematório alguém lhe toca,
vai lá, vai que te acolham, brilha, brilha muito, brilha tanto quanto não
possas, brilha acima,
faz brilhar a mão que melhor redemoinha,
a mão mais inundada,
e ele entra sem esperança nenhuma,
só na última linha quando o coração rebenta,
reconhece quem o olha

O fogo crematório faz reluzir pela última vez os “corpos visíveis” de Cesariny, confirmando a leitura pré-socrática de que se tudo começa no fogo também nele termina: “um canto último fundido ao início do canto” (2014b, p. 610). Olhado, é-lhe dado o poder do conhecimento apenas no instante final, quando a “mão mais inundada” de inferno aquático escreve por fim a “última linha”⁶⁰.

Depois da morte, ainda, os necrológios; mas, para Helder, assim como para os gregos antigos, bastava perguntar: “tinha paixão?” (2014b, p. 612). Depois da morte, ainda, o “corrupio funerário” (2014b, p. 707):

logo pela manhã é um corrupio funerário nos telefones,
um quer enterrar o pai todo nu embrulhado num lençol branco,
outro que o filho seja cremado e as cinzas espalhadas
sobre as rosas do jardim botânico,
outro vai suicidar-se e pede que o enterrem de cabeça para baixo
(diz: há entre mim e as minhas mãos um rastro de sangue),
outro quer ainda que seja eu próprio a morrer com os braços abertos,
que seja levado para um penhasco abraçado pela espuma,
no índico longínquo, no mar do norte atlântico,
que o sal me cubra,
que o sol me curta,
que as águas vibrem contra o meu coração devorado
— eu que sou tão subtil e acerbo,
eu que nunca escapo (2014b, p. 707)

⁶⁰ Por vezes, encontramos em Herberto Helder o termo “linha” a referir-se a “verso”: “escrevi um curto poema trémulo e severo,/ sete ou nove linhas,” (2014b, p. 675).

Os telefonemas trazendo notícias de mortes e enterros em diferentes culturas (judaica, muçulmana, grega antiga, cristã) introduzem a cena do poeta crucificado no penhasco, “abraçado pela espuma” marítima. Ele que já disse “não chamem logo as funerárias,/ cortem-me as veias dos pulsos pra que me saibam bem morto,” (2014b, p. 614), em *A faca não corta o fogo*, desejando, ainda a essa altura, quando marcadamente reiterava seus “setenta e sete vezes êrro” (2014b, p. 549), “que a terra me não cômá vivo” (2014b, p. 614-15). Nada de extraordinário em “um tipo de oitentas” (2014b, p. 701) receber muitos telefonemas de amigos, conhecidos e familiares que estão a morrer, ele mesmo então muito mais perto da morte que “aos vinte ou quarenta” (2014b, p. 548).

O pensamento não da morte mas dos momentos após a morte, como vimos, também pode ser considerado parte das figurações tardias herbertianas. Podemos inclusive aventar uma vontade de controle do imaginário em torno da própria morte. O mesmo sucedeu a Ruy Belo, em poema publicado postumamente e incluído entre seus “Dispersos” – “Um dia alguém numa grande cidade longínqua dirá que morri/ di-lo-á decerto com pena mas sem o alívio que eu próprio decerto senti” (2009, p. 867) –, em que “o poeta vê-se na condição de espectador de si próprio após a morte” (CRUZ, 2003, s/p.). Antes deste poema, porém, Ruy Belo escreveu o já famoso “VAT 69” (2009, p. 297-99), incluído em *Homem de palavra[s]*⁶¹: “Era depois da morte herberto helder”. A operação efetuada por Belo foi a de extração de “Era depois da morte”, presente no segundo verso do segundo poema das *Cinco canções lacunares*, “Canção despovoada” (2014b, p. 245), e justapôs ao nome do poeta, grafado com iniciais minúsculas. O nome do autor passa a ser não apenas referência da citação, mas elemento gramaticalmente estranho, inarticulado e mesmo assim presente. O poema é todo feito de memórias – lembremos do elogio ao Rio Eufrates, “o rio da memória”, como assinalou Eduardo Lourenço (2016, p. 615) – da infância (“A infância tinha febre” (HELDER, 2014b, p. 245)), com um claro encadeamento de ações passadas indicado pelo uso do pretérito

⁶¹ No texto intitulado “De como um poeta acha não se haver desencontrado com a publicação deste livro”, uma “explicação preliminar à sua segunda edição” (2009, p. 245), Ruy Belo comenta o poema “VAT 69”: “«Vat 69» joga com a ambiguidade entre a conhecida marca de whisky e a implícita crítica à figura do vate, tudo isto escrito em 1969. Trata-se, genericamente, de uma homenagem a Herberto Helder, que acabara de me mandar uma *plaque*, editada por Valentim de Carvalho, com um longo poema, que tinha como segundo hemistíquio no segundo verso: «Era depois da morte». Num tempo sentado, o poema de Helder, trata-se de um jogo, aliás sedutor, da imaginação, ao passo que no meu se trata de uma simples recuperação da infância. Deve ser o poema meu onde mais falo da infância, tendo em conta mesmo essa «Fala de um homem afogado ao largo da Senhora da Guia no dia 31 de Agosto de 1971». É curioso que a ideia da morte me aproxime tanto da infância.” (2009, p. 252-53).

mais-que-perfeito (“Ia fazer três anos que morrêramos”). Para Silvina Rodrigues Lopes, contudo, “O *Poema Contínuo* é uma homenagem que, sendo, como tudo, ‘depois da morte’, transporta pela invocação para um «nem antes nem depois», a eternidade, um não-tempo em que não há morte” (2003, p. 86). O herberto helder em minúsculas, aquele que Ruy Belo, neste mesmo poema, chama “meu poeta”, torna-se todo ele texto. O título, que remete tanto ao vate, figura iminentemente ligada à poesia, quanto à marca de whisky *Vat 69*, ainda se refere ao ano em que o livro foi publicado: 1969. Não sendo possível identificar extratextualmente o que intentou Belo, pensemos o poema enquanto uma justa homenagem antecipada àquele que se tornou *nosso* poeta. A pergunta “Mas haveria morte verdadeiramente?” (2009, p. 299) pode, então, ser respondida com o anseio de permanência do poeta e de sua poesia, em gestos como o de Gastão Cruz⁶² ao estabelecer diálogo direto com esse poema, em “Antes da morte” (2009, p. 100), cuja epígrafe cita o início do primeiro verso de Belo, “Era depois da morte Herberto Helder”, que, em Cruz, é invertido e perde a ambiguidade (Herberto Helder, com iniciais maiúsculas, passa a vocativo), parecendo-nos uma espécie de correção do poema de Ruy Belo pelo poeta da *Poesia 61*:

Há um foco incidindo nessa noite, uma luz da memória
dividindo os terrenos.
Somos os vivos, o menor número. Ainda.
Poderemos comer a essa mesa, usar o terreno dos
sobreviventes?
Era antes da morte, Herberto Helder.
Um erro da memória este presente.

Esse poema, publicado em 1984 no livro *O pianista*, foi escrito *antes* da morte de Herberto Helder, de fato, assim como aquele de Ruy Belo. Evocando o conjunto dos mortos, a tradição, o poema fala de um lugar de vida sintetizado no “presente”, ainda que ele seja “um erro da memória”, remetendo aos procedimentos memorialísticos de Ruy Belo. Gastão Cruz, por sua vez, transforma Herberto Helder em interlocutor

⁶² Ao escrever sobre o diálogo de quatro escritores brasileiros com Portugal, Jorge Fernandes da Silveira, professor emérito da Faculdade de Letras da UFRJ, estabelece uma ponte entre o poema “VAT 69”, de Ruy Belo, o poema “Antes da morte”, de Gastão Cruz, e um poema de Luis Maffei, publicado em *A*, seu livro de poesia de estreia, que começa precisamente assim: “era antes da morte de gastão cruz mas era também/ antes do almoço quando pegamo-nos cercados pelas/ lentes de miragem dos dedos de mariana e foi assim que descobri/ que as mãos de alguns poetas podem ter cinco dedos de cada/ lado mesmo que dentro do fogo” (*apud* SILVEIRA, 2008, p. 75).

(vocativo) para indagar sobre a separação do terreno dos vivos e dos mortos, não sabendo muito bem delinear a qual ambos pertencem.

O mesmo gesto de interlocução sucede a Adília Lopes. Não somente ela justapõe em poema Herberto Helder e Ruy Belo – lemos no poema “Louvor de Ruy Belo e de Herberto Helder”, de *César a César*: “Eu jogo/ eu juro// Eu rezo/ eu rio” (2014, p. 494) –, mas, noutro poema, “Le rouge et le noir”, de *A mulher-a-dias*, Adília Lopes usa como epígrafe o início do poema de Ruy Belo: “Era depois da morte herberto helder” (2014, p. 453). O “antes” e o “depois” voltam a ser matéria de poesia e ela assim reinventa a seu modo a questão: “Antes da menstruação/ depois da morte/ antes da escrita/ depois da história” (2014, p. 453-54).

3.4 o poema cada vez mais curto para chegar mais depressa

Herberto Helder, no segundo fragmento do texto em prosa que abre *Servidões*, retirado da introdução à *Edoi lelia doura* – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa, trecho que mais sofreu modificações e atualizações, como apontamos no início deste capítulo, nos apresenta “duas histórias”: “uma afro-carnívora, simbólica, a outra silenciosa, subtil, japonesa” (2014b, p. 623). É nessa menção à linhagem japonesa que procuraremos dar início a esta reflexão sobre o poema curto, reiterado diversas vezes ao longo de *Servidões*. Helder parece obstinado em, antes de morrer, encontrar o “pequeno poema” em que pudesse “meter tudo lá dentro” (2014b, p. 681).

No texto em prosa, Helder reitera que “De cada uma delas acabariam por decorrer um tom e um tema” (2014b, p. 623). A relação do autor com a cultura do continente africano é patente em seus livros de “poemas mudados para o português”, assim como com a japonesa. Da africana, podemos destacar, em *As magias*, os poemas pigmeus, do Sudão e do Gabão, mas também reiterar, com Sandra Teixeira, a presença do enigma como abordagem da matéria africana em *Photomaton & vox* – “a África é o lugar e o tempo de uma experiência fundadora que explica o mundo” (TEIXEIRA, 2015, p. 200) –, livro que traz ainda referências diretas à estadia do poeta na região. Em sua poesia, encontramos, por exemplo, a imagem do entrançador de tabaco na abertura do sétimo

texto de *Antropofagias*: “Tenho uma pequena coisa africana para dizer aos senhores/ «um velho negro num mercado indígena/ a entrançar tabaco»” (2014b, p. 285). O gesto do velho com sua mão feita de “falanges falanginhas e falangetas no «tabaco terreno»/ a pulsar” (2014b, p. 286) é comparado ao gesto do poeta: “«é isto o estilo?»”, escutamos a pergunta, que antimallarmeamente é respondida com “a ideia desta coisa se transforma «nesta coisa»” (2014b, p. 286). Da japonesa, encontramos em *O bebedor nocturno*, livro que já integrou a *Poesia toda*, as seções “Canções de camponeses do Japão” e “Quinze haikus japoneses”, em que, nesta última, encontramos dois poemas de Issa Kobayashi (1763-1827), diretamente referido em *Servidões – “d’après Issa”* (2014b, p. 634, p. 705), como também já o fez, com a mesma partícula da língua francesa, Manuel António Pina, no poema “D’après D. Francisco de Quevedo” (PINA, 2013, p. 183) –, como veremos mais detalhadamente à frente.

Para ilustrar a linhagem japonesa, Helder diz:

Num Japão corolário, o discípulo pergunta ao mestre o que é o Zen, e o mestre descalça as sandálias e coloca-as em cima da cabeça. Eu penso que o discípulo era ainda pouco lavado na inteligência das coisas, do seu pouso e geometria, pouco inteligente da inteligência que aparelha o caos em relações sensíveis de elementos. Não lhe era enfim sabido que discorrer sobre a ordem do mundo, e de qualquer capítulo dele, é menos que nomear. É o desencontro no acto das palavras. Como ressalta então o recôndito, o lugar onde a carne é comida, e ressurgue, mercê da aliança da linguagem com as formas! Não se discorre. A vitalidade nominal é intrínseca, metabólica: pode tender para o silêncio ou tomar o ganho de uma voz, mas não explica, age apenas, age como substância, forma e nome da realidade. (2014b, p. 624)

Enquanto a história afro-carnívora serve para explicar o “plano prático da poesia” (2014b, p. 624), a japonesa procura demonstrar que a linguagem poética não serve para discorrer *sobre* algo, mas para “agir” (no sentido de “atuar”), seja em forma de silêncio ou de uma voz que não tende à comunicação: “Não se discorre”. Para o poeta madeirense, então, é preciso que cada um encontre sua “árvore vorazmente nupcial” (2014b, p. 625), a confluência com sua linhagem que permita “encontrar a razão das razões, pessoal, e o fundamento agora inabalável de uma figura da realidade que, apenas manifesta, se torna encontrada como única” (2014b, p. 625).

O poema curto não é relativamente novidade formal na poética herbertiana. Encontramos em diversos livros do autor textos curtos, se atentarmos ao número de versos e de linhas. Antes de *Servidões*, encontramos em *Última ciência*, *Do mundo* e *A faca não corta o fogo* poemas que podem ser ditos curtos, com 4, 5, 6 versos. Porém, essa tópica é-nos ressaltada no livro de 2013 pelo tratamento dado ao tema em diversos poemas, além, obviamente, do retorno à forma literária japonesa e da presença de Issa Kobayashi, presentes em *O bebedor nocturno*. Tudo isso posto, poderemos aqui pensar de que modo o tamanho do poema enquanto preocupação do poeta velho ajuda a elaborar a imagem do último Herberto Helder.

Por outro lado, não podemos dizer que o poema longo seja uma característica da poética herbertiana, mesmo considerando que o *poema contínuo* foi por muito tempo a imagem que o autor procurou forjar, pelo menos não do mesmo jeito que o é para Ruy Belo. O poema longo de Belo, o “*poème-fleuve*” (1996, p. 69), como assinalado por João Barrento ao desenvolver reflexão sobre o paradigma da narratividade na poesia de 80, *Aquele grande Rio Eufrates*, é exemplo de como o desenvolvimento do curso do poema tomou extensas proporções. O argumento de João Barrento procura diferenciar essa situação, presente em alguma poesia de 80, com o “corte rigoroso e surpreendente do verso, a que nos habituou a melhor poesia depois de 61” (1996, p. 70). Sendo Herberto Helder um poeta eminentemente da década de 60, ainda que tenha publicado poesia no fim da década anterior, não podemos afastá-lo dessa prática poética alinhavada ao corte.

Na poesia portuguesa, encontramos algumas imagens que podem ajudar a pensar o poema curto enquanto prática poética. É o caso, por exemplo, de Fiamma Hasse Pais Brandão, que intitulou sua poesia reunida *Obra breve*. As mais de 700 páginas poderiam atestar se tratar de uma aguda ironia da autora. Porém, se bem atentarmos à nota que precede os poemas, encontramos uma reflexão nesse sentido que muito bem explica que a ironia não é a justificativa ideal:

Em Obra Breve, os pequenos livros de meus poemas reúnem-se de uma forma contígua — tal como foram vividos. As cortinas delimitam, confundindo-os, livros e partes de livros; poemas inéditos preenchem alguns intervalos. Na verdade, cada livro tinha sido apenas um corte — a poesia vai sendo escrita, transformada, recordada, ao correr do tempo todo. (2006, p. 12)

Essa nota, assinada e datada pela autora (“*Lisboa, Junho de 1991*”), é chave para entender que a ideia de contiguidade está no cerne do título, aliando vida e obra, vida breve e obra breve: “Para tão longo amor tão curta a vida!” (CAMÕES, 1972, p. 108). Como Helder que chamou a seus livros “folhetos” (2001a, p. 190), Brandão ressalta a publicação de livros como sendo apenas cortes do grande (porém breve) poema escrito ao longo da vida.

Em *Aquele que quer morrer* (1978), Manuel António Pina repete o que já havia feito em seu livro de estreia, *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*, de 1974: criou um personagem-autor que publica junto a si, dividindo os livros. Billy The Kid de Mota de Pina, Clóvis da Silva e Slim da Silva são considerados falsos heterônimos de Pina, marcando significativamente sua primeira fase poética. Mas interessa-nos aqui o curioso nome dado a Slim da Silva. O termo *slim* vem da língua inglesa e é utilizado normalmente para indicar a forma magra, fina, esbelta e, quiçá, diminuta de um sujeito. Partindo dessas acepções, não podemos deixar de notar que o objetivo do autor foi conferir uma particularidade ao estilo desse personagem. Seus textos, alocados na seção “Duas biografias de Slim da Silva”, são compostos de notas biográficas, narrativas e poemas, todos assinalados com data e supostamente retirados de seu *Diário* (PINA, 2013, p. 90). Mencionamos Slim da Silva pelo fato de Pina criá-lo com a disposição para a brevidade. Lemos no primeiro texto, que se assume como nota biográfica:

Um escritor cuja obra, estrita, foi determinada por duas condições: Não consigo escrever coisas compridas, vou logo direto ao fim, escreveu ele no seu *Diário*, em 1942; e: *A minha situação é um pouco a de quem anda à procura de uma pessoa e encontra outras. Estou sempre a começar e a acabar tudo, e tenho um sentimento de flutuação em qualquer sítio fora de qualquer sítio. É sempre outro quem está a escrever isto, e às vezes alguém conhecido! Escrevo à máquina porque a minha letra, ou lá de quem ela é, não me sai bem. É melhor parar de falar também sobre isto — quem quer que esteja a fazê-lo — para não correr o risco de, em vez de Escrever, fazer Psicologia... [...].* (PINA, 2013, p. 90)

A referência a Slim da Silva, então, nos direciona a pensar nessa falta de habilidade para a escrita comprida, como ele disse acima. É evidente que não é este o caso de Herberto Helder, mas não deixa de ser interessante notar que a *magreza* poética já foi de algum

modo tratada no percurso da poesia portuguesa: “Não é verdade que estou a escrever parágrafos cada vez mais pequenos?” (2013, p. 93), questiona Slim da Silva/Manuel António Pina.

Mais recentemente, em *A sombra do mar*, Armando Silva Carvalho dedica-se ao tema em um poema que contradiz diretamente a ideia de poema curto tal como a encontramos no último Herberto Helder:

POEMA QUE FOI CURTO

Num poema curto a corrente do sangue corria
como um atleta levando no dorsal
a filosofia pública da hora,
e a luz nua e directa incidia sobre o corpo,
real, absoluta.

Hoje o poema teima sempre em ser maior,
e a história, o tempo, a memória e o verso porque é velho,
ocultam-lhe a idade nas curvas irreconhecíveis
dum vulto.
É sempre cada vez mais longa a maratona,
e as insistentes palavras
parecem desistir enquanto avançam. (2015, p. 74)

Não seria estranho imaginar que a motivação deste poema partiu da vontade de estabelecer um contraponto a Herberto Helder, uma vez que Carvalho tem dialogado não somente com uma tradição literária mas também com os livros de poesia seus contemporâneos, como é exemplo a citação direta ao verso de *Servidões* a que aludimos anteriormente. Este seu último livro de poemas, de 2015, antecede sua morte (1 de junho de 2017, aos 79 anos, vítima de câncer) em dois anos. Sendo também a essa altura um poeta velho, é normal que as referências à idade – “a idade traz as metáforas do perigo” (2015, p. 39) – apareçam desabridamente como no Helder último. Já antes, em 2010, mais precisamente no livro *Anthero areia & água*, em que o autor estabelece uma interlocução com o quadro “Anthero”, de Mário Cesariny, encontramos o diálogo com *A faca não corta o fogo*, de Herberto Helder: “A faca não lhe cortou o fogo,/ Hão-de escrever, como os gregos, quando as entranhas/ Se me abrirem num buraco enorme,/ Ébrio de infinito.” (2010, p. 13).

Voltando ao caso herbertiano, notamos que, comparativamente, o número de poemas por livro vai diminuindo depois do ápice numérico encontrado em *A faca não corta o fogo*, que, na segunda versão, conta com 99 poemas: *Servidões* com 73⁶³, *A morte sem mestre* com 28 e *Poemas canhotos* com 16⁶⁴. Essa diminuição não aponta nada para além disto mesmo: livros com menos poemas, escritos em um menor espaço de tempo e com uma urgência de publicação até então inusitada no autor. Portanto, não estamos aqui a falar de qualidade e de valor literário.

Em matéria de poema curto, o dístico de abertura é o que se destaca pela sua posição no conjunto, mas também por conter o título e prolongá-lo: “dos trabalhos do mundo corrompida/ que servidões carrega a minha vida” (2014b, p. 627). Estruturado em decassílabos, o dístico já deu muito assunto à crítica herbertiana. Luis Maffei o lê não como pergunta, mas como afirmação (2017, p. 452). Rosa Maria Martelo assinala o “tom quinhentista deste título, a ênfase na paixão e na entrega” (2013, s. p.), com marcação do tom camoniano, algo que Diana Pimentel também fez questão de demarcar (2016, p. 38). Esse tom camoniano deriva da comparação que se faz da servidão presente no soneto “Sete anos de pastor, Jacó servia”, em que Camões usa da história bíblica do amor de Jacó por Raquel, com a de Helder:

Sete anos de pastor, Jacó servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
Mas não servia ao pai, servia a ela,
E a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contendo-se com vê-la;
Porém o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
Lhe fôra assim negada a sua pastôra,
Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,
Dizendo: — Mais servira, se não fôra

⁶³ Nesta contagem não consideramos o texto em prosa.

⁶⁴ Incluímos o volume póstumo *Poemas canhotos* (2015) nesta contagem pois, segundo sinopse do livro no site da Porto Editora, ele o finalizou pouco antes de falecer. Não podemos mensurar a veracidade dessa informação, uma vez que normalmente o autor se punha a revisar e corrigir seus livros, mas é indisfarçável o enxugamento do número de poemas ano após ano, livro após livro desde *A faca não corta o fogo*.

Para tão longo amor tão curta a vida! (1972, p. 108)

A ideia de servidão é muito bem detalhada no poema de Camões. Podemos dizer com certa segurança que ela remete ao amor enquanto dedicação, o amor servil de Jacó por Raquel, disposto a dedicar-se a mais sete anos de trabalho para a conquista de seu objetivo amoroso. Camões nos deixa claro que essa servidão é singular e única, como o amor de Jacó. Herberto Helder, por sua vez, usa a palavra no plural, aportando alguma tensão de sentido no uso do termo. A servidão como trabalho, consequência do amor servil em Camões – “Mas não servia ao pai, servia a ela,” –, não é totalmente ausente em Helder. Nos “trabalhos do mundo” do poeta madeirense muito provavelmente poderíamos também incluir “os burrocratas” (2014b, p. 684). O poeta cuja vida está corrompida pelos trabalhos do mundo é todo servil: ao fogo, ao ar, à mulher, à energia poética, à morte e, sobretudo, à poesia. Lembramos da imagem da agave e de sua servidão à beleza: a alta flor que nasce uma só vez na vida e que também permite a sua morte, terminado o serviço. E se no livro de 2013 são muitas as servidões, em *A morte sem mestre*, do ano seguinte, ele a singulariza: “que tudo acaba, e mal acaba/ recomeça/ a servidão” (2014b, p. 746).

A influência de Issa Kobayashi é explicitada em dois poemas de três versos que, pela concisão, lembram haikus. Sob o título “*d’après Issa*”, as duas peças quase funcionam como abertura e fechamento do livro devido a sua proximidade com o início e o fim do conjunto respectivamente. Essa disposição não parece ser casual, uma vez que Helder sempre demonstrou total domínio sobre sua obra. O primeiro poema diz o seguinte: “no mais carnal das nádegas/ as marcas/ das frescas cuecas” (2014b, p. 634). Nele, encontramos a presença do corpo, agora representado pelas nádegas. Esse poema vem logo após outros dois que se inclinam na mesma ideia de transformação a partir do toque: “fôsses tu um grande espaço e eu tacteasse/ com o meu corpo sôfrego e cego” (2014b, p. 633). Há ainda a versão errática de um poema anônimo datado de 1560 e transcrito também em língua inglesa:

*That happy hand, wich hardly did touch
Thy tender body to my deep delight*

ANON, 1560

versão errática:
mão tão feliz de ter tocado

teu corpo atento ao meu desejo (2014b, p. 632)

Acreditamos, portanto, que nesse momento do livro há um encadeamento de poemas curtos que dialogam a partir da ideia de interação corporal, temática comum na poesia herbertiana. Notamos, contudo, que, assim como iniciado em *A faca não corta o fogo*, o sujeito se identifica com o “corpo inteiro e idade inteira” (2014b, p. 631), mas também já “corpo sôfrego e cego” (2014b, p. 633).

Issa Kobayashi foi um poeta japonês que, segundo Paulo Franchetti (2012), um dos maiores pesquisadores brasileiros do assunto, gerou muita controvérsia por sua “sentimentalidade excessiva” ou “excessiva subjetividade”. Os grandes problemas familiares, como a morte da mãe aos dois anos e a perda de diversos filhos, são apontados como influenciadores desse desvio da neutralidade do haikai que desaguou na marcação da subjetividade. Para Franchetti, esse estilo de Issa é o que garante a sua popularidade, uma vez que ele não se prende ao estilo elevado de um Bashô, com suas referências à cultura japonesa. Encontramos em sua poesia “a biografia atormentada” do poeta expressa em uma linguagem despojada. Essa subjetividade é marcante, por exemplo, neste poema: “A gente rareia./ Também as folhas caem,/ uma após a outra.” (ISSA, 2003, p. 46).

O segundo poema, alocado mais ao final do conjunto, diz: “ao vento deste outono/ avanço/ para que inferno?” (2014b, p. 705). As estações do ano são referências recorrentes em haikus. Encontramos entre os poemas de Issa um que em muito se assemelha ao poema herbertiano: “Em solidão,/ Como a minha comida –/ E sopra o vento do Outono” (*apud* FRANCHETTI, 1996, p. 141). O vento outonal é o elemento que se repete nos dois poemas, fazendo-nos crer que de fato há uma influência direta de Issa nesses poemas de *Servidões*, para além de uma simples referência à poesia japonesa.

“económico, íntimo, anónimo” (2014b, p. 652), assim sintetiza Helder seu poema feito sob o signo da brasa, num elogio a Rimbaud e a Villon, novamente convocados no primeiro verso:

não me amputaram as pernas nem condenaram à fôrca,
não disseram de mim:

ele inventou a rosa,
 contudo quando acordei a minha mão estava em brasa,
 contudo escrevi o poema cada vez mais curto para chegar mais
 depressa,
 escrevi-o tão directo que não fosse entendido,
 nem em baixo,
 nem em cima,
 nem no sítio do umbigo que se liga ao sangue impuro,
 nem no sítio da boca onde se nomeia o sopro,
 e ficou assim:
 económico, íntimo, anónimo
 ou:
 chaga das unhas cravadas na carne irreparável (2014b, p. 652)

A escrita do poema é mais uma vez tema de Helder. Colocando-se abaixo dos acontecimentos poéticos de Rimbaud, Villon e, possivelmente, Celan⁶⁵, a mão em brasa do poeta o desperta para a escrita, mas para uma escrita rápida: “contudo escrevi o poema cada vez mais curto para chegar mais depressa,/ escrevi-o tão directo que não fosse entendido”, ele diz. Ao contrário do senso comum, de que uma escrita direta, portanto clara, seria mais compreensível que uma tortuosa, obscura, o poeta aposta numa poética “da mímica”, como dirá Maria Lúcia Dal Farra: “o sentido de urgência que atravessa este livro, a sublinhada carência de tempo que, por vezes, esboça uma poética do pouco, da carência, da economia, do espaço apertado, da mímica” (2015, p. 60). Ao fazer uma aproximação entre alguns poemas deste último Herberto Helder, que precisa “cumprir agora a impossível missão de se defrontar sarcástica (e comovidamente!) com a morte aos 80 anos” (2015, p. 64), e o heterônimo pessoano Álvaro de Campos, Dal Farra assinala ainda que os “poemas que convivem com o fantasma de Campos [...] são menos curtos” (2015, p. 66).

Esse poema “económico, íntimo, anónimo” tem seu lugar numa exatidão especificada apenas por negações: “nem em baixo,/ nem em cima,/ nem no sítio do umbigo que se

⁶⁵ Penso aqui especificamente em Paul Celan por conta de seu título *A rosa de ninguém*, de 1963, que, possivelmente, é também referenciado em *Letra aberta*, precisamente em “uma rosa de nada” (2016, p. 43). Mas também porque Fiamma Hasse Pais Brandão o inseriu em seu texto “Autor fragmento”, de *O texto de João Zorro* (1974), que serviu de epígrafe à *Poesia toda* (1953-1980), de 1981: “Da metáfora e veracidade do chão recolho a *poesia toda*; herberto ou autor, no túnel/ do universo pensa no exemplar bilingue de celan ou na vontade/ de morrer sensivelmente sem a escrita, no esmalte.” (HELDER, 1981, p. 9; BRANDÃO, 2006, p. 171). Entretanto, também seria possível uma referência a Mallarmé, que, em seu *Crise de verso*, falou não da rosa, mas da flor ausente de todos os buquês: “*Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que le calices sus, musicalement se leve, idée même et suave, l’absente de tous bouquets.*” (2003, p. 259).

liga ao sangue impuro,/ nem no sítio da boca onde se nomeia o sopro,” ecoando a pergunta: “¿oh será que um poema entre todos pode ser absoluto?” (2014b, p. 660):

um dia destes tenho o dia inteiro para morrer,
 espero que me não doa,
 um dia destes em todas as partes do corpo,
 onde por enquanto ninguém sabe de que maneira,
 um dia inteiro para morrer completamente,
 quando a fruta com seus muitos vagares amadura,
 o dom — que é um toque fundo na ferida da inteligência:
 ¿oh será que um poema entre todos pode ser absoluto?
 : escrevê-lo, e ele ser a nossa morte na perfeição de poucas linhas

A aliança entre escrita e morte é agora sintetizada na “perfeição de poucas linhas”, o poema curto perfeito entre a salvação e a morte do sujeito. Mas parece que esse feito não é de todo fácil para o poeta – “já não apanho o ritmo” (2014b, p. 697), ele diz. Presenciamos a entrada da revisão no primeiro plano da escrita, e ele não hesita em dizer claramente: “nem a dor escrita e lida me serve para nada” (2014b, p. 665), ecoando inusitadamente Fernando Pessoa – “E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem” (2007, p. 131). “sáfara safra” (2014b, p. 665), resume o poeta, desocultando o revés com a escrita.

O desejo de encontro do “curto poema completo” (2014b, p. 658) é pincelado ao longo de *Servidões*, que, em outro momento, é “curto de um lado e comprido de outro” (2014b, p. 641), reiterando o paradoxo presente nesta ambição: “restrito e errado e restituído e absoluto” (2014b, p. 641). A busca do poema perfeito e absoluto se choca com a realidade – “ao polegar falta, a mim falta-me tudo” (2014b, p. 640) – e resta-lhe reiterar sua módica visão de si: “e no chão, sempre pequeno, vil, de vulgo e de rastejo,/ menor em idioma, em pensamento e música,” (2014b, p. 640). Esta última, a música, em consonância com a melopeia poundiana (POUND, 2006), que no mesmo conjunto de poemas aparece envolta em grandes aspirações – “¿e a música, a música, quando, como, em que termos extremos/ a ouvirei eu,/ e ela me salvará da perda da terra [...]?” (2014b, p. 658) – também é referida como “curta ária” (2014, p. 644), em contraste com a “profunda música” (2014b, p. 40) emitida pela mesa ardente da série “O poema” e o

“Longamente cantar” (2014b, p. 19) de “O amor em visita”, ambos de *A colher na boca*⁶⁶.

O poema curto, do modo que Helder o entende, é teorizado em “um curto poema trémulo e severo”, de *Servidões*, e que pode ser visto como uma arte poética:

escrevi um curto poema trémulo e severo,
sete ou nove linhas,
e a densa delicadeza dessas linhas
era cortada por uma ferida cega,
mas aquilo que o alimentava e unia
— fundo, devastador, incompreensível —
nem eu sabia o que era:
talvez a técnica atenção da morte
vigiasse arte tão breve, tão furtiva (2014b, p. 675)

Não é forçoso dizer que “trémulo e severo” sintetizam as duas forças encontradas no último Herberto Helder: “trémulo” denunciando os efeitos da velhice e “severo” o intransigente e irônico modo como ele externa esse estremecimento diante do tempo a se esgotar. Sobre isso, encontramos em Gaëtan Picon uma reflexão apropriada e que está em perfeita consonância com a pesquisa do *estilo tardio*. Em seu livro *Admirable tremblement du temps* (1970), seu argumento inicial parte de um comentário de Chateaubriand, em *Vie de Rancé*, sobre o quadro “Déluge”, de Poussin, no qual reconhece o que chamou “mão do velho”⁶⁷ (PICON, 2015, p. 6): “Ele não imagina que tal defeito [tremor da mão] seja um motivo de admiração”⁶⁸ (PICON, 2015, p. 11). Há quem pense que apontar tais traços na poesia herbertiana, em especial a última, seria apontar defeitos, quando, na verdade, procuramos mostrar que esse “poema trémulo e severo” carrega suas idiossincrasias e, portanto, merece ser tratado tanto em perspectiva quanto em uma reflexão sincrônica, ao sabor do pesquisador.

Se avançarmos o passo por um momento, encontraremos, em *A morte sem mestre*, livro no qual nos deteremos no capítulo seguinte, mais uma auto comparação com a tradição literária. Neste caso, a referência é vaga, mas remete ao “poema sumério”, que, não

⁶⁶ Sobre a presença da música na poética de Herberto Helder, podemos reiterar a relação órfica por ele largamente empreendida na primeira parte de sua obra com uma citação de *Photomaton & vox*: “(O dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto, é tarefa para cada um — e isso nos baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a possível salvação de quem nela se empenhe.)” (2006c, p. 134).

⁶⁷ “la main du vieillard”, no original.

⁶⁸ “Il n’imagine pas qu’un tel défaut soit un motif d’admiration”, no original.

sendo possível definir⁶⁹ de qual se trata, aponta para a origem da escrita cuneiforme. Helder diz: “entre o poema sumério e este poema de curto fôlego” (2014b, p. 716), rebaixando-se frente o poema que *dura* no tempo. Não vamos nos alongar em analisar esse poema agora, mas podemos adiantar que ele – eles, pois este poema aparece em duas versões, nas quais encontramos o mencionado verso inalterado – oferece uma leitura do mundo contemporâneo, com seus eletrodomésticos, e da matéria poética, com seu possível poder de permanência – “tão fortes eram que sobreviveram à língua morta” (2014b, p. 716) –, como é o caso do “poema sumério”. Dito isso, fica impossível não aceitar que nestas últimas obras Herberto Helder se confrontou com a escassez do tempo, fabulando uma ideia de poema curto que não está completamente desligada de sua então realidade sensível: aos oitenta se está muito mais próximo da morte e, ao mesmo tempo, segundo o desejo de Helder, mais longe dela – “quem fabrica um poema curto morrerá muito mais tarde,/ só depois de estar maduro” (2014b, p. 656).

No poema de “sete ou nove linhas”, encontramos, ao final, uma referência (invertida) ao famoso aforismo de Hipócrates, “pai” dos médicos, popularizado por Sêneca em seu diálogo *Sobre a brevidade da vida* (1993, p. 25), “*vita brevis, ars longa*”⁷⁰: “arte tão breve, tão furtiva” (2014b, p. 675), diz a seu modo Helder, unindo vida e arte pelos mesmos qualificadores. Os últimos momentos de vida/arte, poucos como as poucas linhas que diz escrever, são assinalados pelo poeta: “pedras quadradas, árvores vermelhas, atmosfera,/ estou aqui para quê porquê e como?/ e mal pergunto sei que morro todo entre pés e cabeça,/ e restam apenas estas linhas como sinal do medo:/ pó, poeira, poalha” (2014b, p. 654). “estas linhas”, abreviadas no verso aliterante: “pó, poeira, poalha”, variações de uma mesma matéria diminuta, leve, furtiva, uma “poalha luminosa” (2014b, p. 658), porventura “*uns punti luminosi poundianos*” (HELDER, 1998, p. 30). Escreve, portanto, “antes que as palavras desapareçam” (2014b, p. 662).

nunca mais quero escrever numa língua voraz,
porque já sei que não há entendimento,
quero encontrar uma voz paupérrima,

⁶⁹ Uma das possibilidades seria a menção a *Gilgámesh*, epopeia transposta para o português, em sua versão mais recente, por Jacyntho Lins Brandão: SIN-LÉQI-UNNÍMNI. *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgámesh. Tradução do Acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Gilgámesh, cujo nome pode ser traduzido por “o velho que rejuvenesce”, foi rei da Suméria e fundador da cidade de Uruk.

⁷⁰ Tradução: “A vida é breve, longa, a arte”.

para nada atmosférico de mim mesmo: um aceno de mão rasa
 abaixo do motor da cabeça,
 tanto a noite caminhando quanto a manhã que irrompe,
 uma e outra só acham
 a poeira do mundo:
 antes fosse a montanha ou o abismo —
 estou farto de tanto vazio à volta de nada,
 porque não é língua onde se morra,
 esta cabeça não é minha, dizia o amigo,
 esta morte não me pertence,
 este mundo não é o outro mundo que a outra cabeça urdia
 como se urdem os subúrbios do inferno
 num poema rápido tão rápido que não doa
 e passa-se numa sala com livros, flores e tudo,
 e merda, não é justo!
 quero criar uma língua tão restrita que só eu saiba,
 e falar nela de tudo o que não faz sentido
 nem se pode traduzir no pânico de outras línguas,
 e estes livros, estas flores, quem me dera tocá-los numa vertigem
 como quem fabrica uma festa, um teorema, um absurdo,
 ah! um poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio (2014b, p. 659)

A “língua voraz” de que Helder fala pode muito bem ser aproximada à poesia em seu estado idealizado de pureza extrema, uma força imaginada, uma “espécie de extática e sagrada loucura” (2014b, p. 31), como encontramos em *A colher na boca*, ou mesmo a “língua flamejante” (2014b, p. 137) de *Lugar*. Nesse poema de *Servidões*, ao contrário, o poeta parece abdicar dessa escrita em que “não há entendimento”, preferindo procurar “uma voz paupérrima”, que, a este ponto, aproximamos à ideia do poema curto e, possivelmente, irrelevante: “a poeira do mundo”. Mas não seria mesmo dessa “poeira do mundo”, a “poalha luminosa”, a essência da poesia? A escrita do poema em “língua voraz” é dolorosa, algo que no “poema rápido” pode ser evitado: “num poema rápido tão rápido que não doa”, ele diz, e no poema imediatamente seguinte ecoará: “um dia destes tenho o dia inteiro para morrer,/ espero que me não doa,” (2014b, p. 660), alinhando escrita e morte numa mesma imagem. Em *Letra aberta*, o ímpeto de reavaliação do percurso empreendido perante a proximidade da morte toma forma em um poema que começa precisamente assim:

eu cá acho que sim,
 acho que apesar de tudo escrevi um poema aceitável,
 um poema que amadurou em mim ao longo de oitenta anos,
 bem sei que tanto tempo merecia a qualidade que Deus pede,
 mas tendo em conta que sou ateu tenho direito a que me tolerem a
 baixa

difícil virtude dos nomes rasos,
não sou dado a impropérios e impaciências,
ah, aceitem lá a pequenez geral da minha vida
[...] (2016, p. 23)

Depois de todas as experiências de linguagem empreendidas por muitos anos, Helder reiteradamente subscreve seu contínuo desejo de “criar uma língua tão restrita que só eu saiba” – “a frase rítmica e restrita que não pode ser posta em língua,/ elíptica,/ a frase de que sou filho” (2014b, p. 602), escutamos em *A faca não corta o fogo* –, sendo, curiosamente, ele aquele que, na opinião de muitos, erigiu uma linguagem própria, um modo de expressão poética que pode ser resumido no *estilo*: “O poeta não morre da morte da poesia. É o estilo” (2005, p. 14). A aspiração é condensada no último verso: “ah! um poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio”. Ou, como encontramos mais ao final do volume, o reconhecimento de “não ter escrito o poema soberbo acerca do fim da inocência” (2014b, p. 701), o curto poema absoluto, feito “poalha luminosa” (2014b, p. 658), incandescente: “poema perfeito prometido que não nunca” (2014b, p. 670), “tão curta canção para tamanha vida” (2014b, p. 554).

Capítulo 4

A MORTE SEM MESTRE: O CAPÍTULO INFERNAL

MORANGOS

*No começo do amor, quando as cidades
nos eram desconhecidas, de que nos serviria
a certeza da morte se podíamos correr
de ponta a ponta a veia eléctrica da noite
e acabar na praia a comer morangos
ao amanhecer? Diziam-nos que tínhamos*

*a vida inteira pela frente. Mas, amigos,
como pudemos pensar que seria assim
para sempre? Ou que a música e o desejo
nos conduziram de estação em estação
até ao pleno futuro que julgávamos*

*merecer? Afinal, o futuro era isto.
Não somos mais sábios, não temos
melhores razões. Na viagem necessária
para o escuro, o amor é um passageiro
ocasional e difícil. E a partir de certa altura
todas as cidades se parecem.*

Rui Pires Cabral

4 A MORTE SEM MESTRE: O CAPÍTULO INFERNAL

Neste quarto capítulo, procuraremos oferecer uma reflexão sobre o conjunto de poemas publicados em 2014, *A morte sem mestre*, o último antes da morte de Herberto Helder em 2015. Pela peculiaridade com que estes poemas foram recebidos, dedicamo-nos a recuperar alguma discussão em torno disso no primeiro tópico deste capítulo. No segundo, voltamos à reflexão do *estilo tardio* para pensar de que modo as figurações do velho podem nos ajudar a compreender a tônica desta poética final. Por fim, no terceiro tópico, a presença da morte e os ofícios do poeta são o centro da reflexão, desenvolvida em termos de continuidade e transformação.

4.1 A recepção de *A morte sem mestre*

A publicação de *A morte sem mestre* em 2014⁷¹ esteve envolta em sobressaltos editoriais: um novo livro de Herberto Helder em tão pouco tempo (distanto apenas um ano de *Servidões*), uma edição recheada de fetiches mercadológicos (sobrecapa com caligrafia do autor e a voz de Helder em cd a ler cinco poemas do volume) e repercussão midiática surpreendente para um livro de poesia. Estava construída a aura em torno do poeta, então vivo, que conseguiu esgotar suas tiragens únicas de 3.000 exemplares, estava alcançada a glória que, no poema de Malcolm Lowry mudado para o português por Helder é a responsável por “uma terrível catástrofe” (1997b, p. 103):

⁷¹ É do mesmo ano a publicação do volume *Poemas completos*, no qual foram incluídas as versões mais atualizadas dos poemas de *Servidões* e de *A morte sem mestre*. No capítulo anterior, nos dedicamos a mostrar de maneira mais detalhada as mudanças pelo autor efetuadas tanto na concepção de *Servidões* quanto na sua segunda versão. No caso dos poemas de 2014, poucas foram as alterações. Além da ausência dos detalhes extraliterários que envolvem a edição (como a nota que nos alertava que “Tudo quanto neste livro possa parecer acidental é de facto intencional” (2014a)), encontramos: 1) “um em frente ao outro” (2014a, p. 7) tornado “um em frente do outro” (2014b, p. 713); 2) “em nossa primeira noite” (2014a, p. 7) tornado “na nossa primeira noite” (2014b, p. 713); 3) “o inferno, o inverno,” (2014a, p. 9) tornado “o inferno,” (2014b, p. 715); 4) avanço do penúltimo verso, deixando-o com alinhamento diferente dos demais (2014b, p. 719); 5) exclusão de dois-pontos: “ou dois, ou três dias: mais:” (2014a, p. 21) tornado “ou dois, ou três dias mais:” (2014b, p. 722); e 6) “o tamanho banho:” (2014a, p. 52) tornado apenas “tamanho banho” (2014b, p. 748).

A glória é como uma terrível catástrofe,
 pior que a casa incendiada; enquanto
 se abate a trave-mestra, o fragor
 da destruição repercute-se cada vez mais depressa;
 e tu contemplas tudo aquilo, inane
 testemunha da danação.

Como uma bebedeira a glória devora
 a casa da alma, revela que trabalhaste
 para coisa pouca: para ela —
 ah, queria que esse beijo traiçoeiro nunca tivesse
 molhado a minha face: queria
 fundir-me, só, para sempre, na obscuridade, na noite.

A escolha por essas tiragens, fundamentada em uma ideia de *poema contínuo*, em que os livros autônomos depois passam a integrar o volume de reunião poética subsequente, se voltou contra o desejo do autor: a procura apressada pelo livro indicava mais o seu valor enquanto objeto no mundo capitalista do que como suporte para a leitura de sua poesia.

Entre as primeiras críticas que o livro recebeu está a de Diogo Vaz Pinto, escritor e co-fundador das Edições Língua Morta. Com o título “Poesia. O bluff sem mestre, ou a oclusão de Herberto Helder” (2014), Vaz Pinto se dedica a mostrar sua indignação com os rumos do *poema contínuo* herbertiano, encontrando nele apenas um tom “lamuriento”. Ele pergunta: “o que terá levado Herberto Helder a lançar a desconfiança sobre o seu poema contínuo”? E completa: “Muito aborrecido foi uma vez mais o levantar de penas sem qualquer admirável ‘golpe de asa’ que se seguiu à aparição do novo livro de Herberto”, não encontrando qualquer vestígio do que para ele era plausível em poesia. A análise de Diogo Vaz Pinto é, certamente, muito agressiva, porém, acaba por revelar mais o leitor que a natureza dos então novos poemas de Helder. Vejamos abaixo uns poucos trechos, os mais enfáticos:

Então sua eminência, o supremo bardo, depois de um magnífico ressurgimento ao fim de oito anos de silêncio com "A Faca não Corta o Fogo" (Assírio & Alvim, 2008) e de um acto de bravura tauromáquica frente à Grande Besta com "Servidões" (Assírio & Alvim, 2013), vem agora fazer a fita de "burro velho" e distribuir pelas moscas uns últimos coices já sem pujança. Num acto impulsivo irrompe para uma vénia grosseira, como diva a quem subiram uns calores senis, não se decidindo a deixar o palco sem uns ajustes de conta finais. Mas com quem? Com "este público", com a vida em geral, ou com a cabra em particular?

[...]

Mas se o tom, mais que queixoso, lamuriento, surpreende por se tratar de um registo até aqui arredado de tão magna obra, o pior vem mais à frente, quando o poeta se representa assim: “E aqui jaz, acomodado, oitenta e três [...] uma reforma de pilha-galinhas e poeticamente/enterrado vivo”.

[...]

Quanto a este, “A Morte sem Mestre”, fica a clara sensação de que não tem lugar no grande “ministério lírico” do autor. Não está à altura. É quase uma bofetada na cara do contentamento podre deste tempo com as servidões a que se assujeitou. Uma acusação à alma baixa de um mundo que se deita e rebola na lama da sua existência desprovida de qualidades.

[...]

Depois do acto final de “Servidões”, este livro é já a Morte [...]. (PINTO, 2014)

Se, por um lado, podemos ficar um tanto desconfortáveis com a recepção de Diogo Vaz Pinto, por outro, ela não encontrou tantos ecos. Sim, alguma opinião houve que indicasse haver algo de diferente na edição e no tom deste livro, e é precisamente esse tom que procuraremos investigar neste capítulo. Lembremos que Beethoven, segundo Adorno e Said, também padeceu do mesmo julgamento: suas obras tardias foram ignoradas por longo tempo, acusadas de não estar à altura de sua suposta glória. É bem verdade que Herberto Helder não vive exatamente o mesmo dilema, uma vez que desde *Servidões*, com o episódio do esgotamento do livro nas livrarias físicas e virtuais, sua imagem se multiplicou mundo afora.

Em texto para o *Público*, Luís Miguel Queirós (2014) rebate as críticas (quase pessoais) de Vaz Pinto, reclamando-lhe verdadeiramente respeito: “se me sentisse tentado a ofender um poeta de 80 anos, o mero juízo negativo que pudesse fazer da obra não seria motivo suficiente, e ainda menos o seriam quaisquer fragilidades imputáveis ao envelhecimento biológico do autor”. De acordo com Queirós, é verdadeiramente uma perplexidade não ter Vaz Pinto reconhecido em alguns dos poemas “sua capacidade de invenção verbal”, “sua singularidade” e a “espantosa imaginação que exigem, por muito autobiográficos que possam ser”.

Herberto Helder parece ter elaborado também a sua resposta, ainda que em forma de poética ironia, em alguns dos *Poemas canhotos*. É o caso deste poema, no qual “entra

um jovem sobraçando um maço de poemas cortados em diagonal pelo mito Rimbaud” (2015a, p. 30). Vejamos um trecho:

poemas cortados em diagonal pelo mito Rimbaud,
 um jovem ávido cheio de cotovelos
 no meio da multidão
 — afastem-se afastem-se que eu quero entrar no filme,
 eu quero que me descubram,
 eu vim a correr de noite até aqui,
 eu sou o astro de que grandeza primeira,
 tragam depressa o rapaz das filmagens,
 eu quero ser o actor do terramoto
 — afaste-se, senhor, não é a sua vez
 — não me afasto que a minha vez é sempre,
 oh dêem qualquer coisa ao rapaz frenético:
 um relâmpago fotográfico em cheio no rosto,
 um calmante,
 um sôco,
 um bombom recheado maria gloriazinha,
 vai ser difícil vai ser difícil o rapaz não tem escrúpulos,
 tem uma fome que vem das primeiras letras,
 o rapaz é órfão de toda a gente,
 ele quer à força entrar no filme:
 logo a primeira imagem em plano glorioso,
 mas calma aí, isso não é assim tão raro
 ¿mas não vêem vocês aí aquele rosto faminto
 não vêem os olhos assassinos?
 ele era capaz de matar para ter uma chamada ao palco,
 ora ora o mundo está cheio disso:
 rapazes que nunca foram amados quando crianças com ranho no nariz
 e lágrimas nos olhos ardentes,

[...] (2015a, p. 30-1)

Para este autor vorazmente dedicado a aparecer, Helder pede: “vá lá, dêem-lhe os prémios todos,/ que ele decerto ficará em paz” (2015a, p. 32). E a irônica resposta herbertiana não fica somente nisso. Em outro poema diz: “fico tão feliz quando vejo como os golfinhos são inteligentes/ tão subtis no súbito entendimento das intenções segundas que temos em relação a eles/ se lhes dessem a ler bons poemas maior proveito teriam aqueles que o escrevem/ do que têm com A ou B” (2015a, p. 22). Em *Letra aberta*, o poeta retorna ao tema e diz: “bom é ser odiado simetricamente por gregos e troianos/ que se matem entre eles/ a ver quem me odeia mais extenso e fundo:/ e eu fora, citando os astros mudos:/ os clássicos!” (2016, p. 35), reiterando sua conexão com os mortos, os clássicos mudos.

Ao contrário do que apontou Pinto, acreditamos que em *A morte sem mestre* podemos compreender melhor de que matéria se fez o estilo tardio de Herberto Helder, que, diferentemente do que se pode superficialmente entender, não é todo feito de incoerência em relação a sua produção anterior. Notamos em Helder claramente uma gradação que, acreditamos, encontra seu ponto alto de distensão em *A morte sem mestre*, livro que poderia servir de último testamento poético do autor, não tivessem surgido os livros póstumos⁷².

Em nosso primeiro capítulo, apresentamos a reflexão de Giorgio Agamben sobre a poesia de Caproni e o desenvolvimento da ideia de *maneira*, que muito se aproveita da reflexão em torno do *estilo tardio*. Lembremos que para Agamben “se o estilo representa para o artista seu traço mais próprio, a maneira registra um processo inverso de desapropriação e de não pertença” (2011, p. 36). Com isso, poderíamos supor, a partir da análise de Diogo Vaz Pinto, que Herberto Helder operou uma guinada em sua poética, desapropriando-se daquilo que qualificava e identificava sua produção. Entretanto, ao longo desta tese, procuramos mostrar que desde *A faca não corta o fogo* o que lemos em *A morte sem mestre* estava sendo gestado. O termo “inflexão” – pescado justamente do poeta madeirense, em *Antropofagias*: “Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão/ da voz” (2014b, p. 273) – serve-nos para pensar o trajeto empreendido pelo autor e que resultou no tom tardio aqui em causa, iniciado, assim cremos, na *dobra* anunciada em nosso segundo capítulo. Se colocados lado a lado, o primeiro e o último conjunto de poemas do autor, poderíamos ter uma visão clara dessa diferença de tom, mas, acreditamos, nessa aproximação residiria uma injustificada resposta que apenas serviria para ilustrar, de modo fácil, o óbvio: em uma trajetória de quase 60 anos de produção poética, as transformações e variações seriam não só necessárias mas inevitáveis, o que, para Vaz Pinto, parece ser inaceitável, pelo menos do modo como foi, afinal, feito.

A irônica resposta de Vaz Pinto ao último livro publicado em vida por Helder nos lembra o que Adorno disse ter encontrado no Beethoven tardio: um distanciamento dos

⁷² Reiteramos aqui mais uma vez a impossibilidade de se verificar a vontade do poeta em publicar os *Poemas canhotos*, uma vez que ele tinha acabado de rebatizar seu *poema contínuo* de *Poemas completos*, incorporando *Servidões* e *A morte sem mestre*, após algumas alterações, à sua *poesia toda*. Os poemas incluídos em *Letra aberta*, como sabemos, foram escolhidos pela viúva do escritor, Olga Lima, entre os que encontrou no espólio.

seus contemporâneos, um desvio do que já havia feito e do que se fazia a seu tempo, um verdadeiro desafio para o público e para a crítica. Edward Said, ao comentar a *Sonata nº 31 opus 111*, de Beethoven, disse que ela, uma das últimas obras do compositor, carrega a aparência de um material não processado, que contrasta com o acabamento das obras anteriores:

o velho Beethoven, diante da morte, percebe que sua obra comprova (nas palavras de Rose Subotnik) que “nenhuma síntese é concebível”, apenas “o resquício de uma síntese, o vestígio de um indivíduo humano dolorosamente sabedor da totalidade, e portanto da sobrevivência, que lhe escapou para sempre”. (SAID, 2009, p. 31)

António Guerreiro (2014), por sua vez, aponta nesses poemas uma aproximação ao “inumano” e ao “Mal”, sob o signo de autores como Sade e Bataille. O crítico também assinala a diferença de tom encontrada neste volume se comparado com o anterior, *Servidões*: “Herberto Helder parece ter radicalizado e gritado em voz alta uma prescrição que já tinha sido sussurrada em *Servidões*, e que consiste em baixar a metafísica”. E explica: “Baixar a metafísica significa, neste caso, seguir as vias de um baixo materialismo e permanecer nesse nível de baixeza”. Estamos de acordo com Guerreiro ao diferenciar o tom baixo destes poemas da “elevadíssima entoação órfica a que acedeu desde o início a poesia de Herberto Helder”. Encontramo-nos pois em um “mundo completamente diferente”, ele continua, que “tem no seu centro a dimensão burlesca da carne e do corpo”. Ao contrário de Vaz Pinto, Guerreiro, em nota, afirma que, apesar de ter dado cinco estrelas ao livro, considera-o “incomensurável, no modo como se expõe”.

Outra crítica importante ao livro vem de Pedro Mexia (2015), na qual assinala, ao lado de António Guerreiro, “um prolongamento temático de ‘*Servidões*’”. Para ele, esse conjunto “é uma celebração de Eros”, com “odes vorazes a mulheres, meninas e putas, ‘femeazinhas’ de todo o género e feitio, longilíneas, espessas, sedosas, árduas, amaras, bravas, humílimas, subtis, nuas, vestidas, violentas, descalças, catorzinhas, inspiradas, revoltas”, colocando lado a lado, sem intenção talvez, também as mulheres presentes em *A faca não corta o fogo* e em *Servidões*.

Cumpra ainda destacar, neste tópico introdutório, o texto “vivo moribundo morto”, de Maria Filomena Molder, publicado originalmente no suplemento *Ípsilon*, do jornal *Público*, em 2014, e incluído no volume brasileiro de ensaios *Cerimónias*, de 2017. Em um tom mais ensaístico que crítico, Molder reitera que Helder não aprendeu a morrer: “A morte sem mestre, sim, aprender a morrer, não: mesmo quando abre as veias e deixa correr o sangue, não é para surpreender o quão pouco custa morrer [...], mas para que algum nome se deixe ainda agarrar, talhado entre os dedos feridos” (2017, p. 159). A ensaísta costura citações dos poemas e amarra a seu modo algumas das imagens presentes no livro: as várias pessoas (eu, tu, ele), a impreparação para a morte, a fala sobre os que não morrem (“coisas sumérias”), as figurações da velhice e de auto irrisão.

4.2 oh Anjo Príapo

Logo na entrada do volume, após o bolso que guarda o disco com a voz do poeta e antes mesmo da folha de rosto, encontramos o aviso: “*Tudo quanto neste livro possa parecer accidental é de facto intencional.*” (2014a, p. 1). A essa altura, antes de ler os poemas, poderíamos conjecturar que neste “accidental” que de fato é “intencional” estão os aspectos físicos e editoriais que envolveram a obra: a troca da chancela Assírio & Alvim pela assinatura da Porto Editora, a sobrecapa com a caligrafia de Helder a imitar seu suposto hábito de encadernar os seus livros com papel de embrulho castanho e escrever por fora com caneta de feltro vermelha o título e o nome do autor, o disco com a trêmula voz do autor ao fim da vida e as estratégias mercadológicas preparadas para o lançamento (divulgação de uma faixa do disco por dia, até o lançamento, por exemplo). Não sabemos, mas é fato que, na inclusão do conjunto no volume *Poemas completos*, as mudanças nos poemas foram mínimas e o aviso desapareceu. Eunice Ribeiro disse encontrar neste livro “uma espécie de prática de bastidor cuja urgência em manifestar-se levaria a que se apresente sem revisão, sem apuro, sem aprumo: impreparadamente” (2015, p. 126). Sobre essa ideia de erro, o autor abre o conjunto com um “poema-inscrição” (MAFFEI, 2017, p. 499):

nunca estive numa só linha a tão vertiginosa altura,
oh Anjo Príapo, oh Nossa Senhora Cõna!
quando nos vimos nus um em frente do outro,

na nossa primeira noite nos começos do mundo,
 numa pensão rasca de um bairro de quinta ordem,
 o putedo sai que entra pelos quartos à volta
 — peço por isso que um qualquer erro de ortografia ou sentido
 seja um grão de sal aberto na boca do bom leitor impuro. (2014b, p. 713)

Colocando em primeiro plano novamente o “erro”, como apontamos no capítulo anterior, Herberto Helder apela ao “bom leitor impuro” o entendimento de “um qualquer erro de ortografia ou sentido”. Se no livro de 2008 o erro era muito mais uma correção – “oh maravilha da frase corrigida pelos erros” (2014b, p. 602) – em 2014 ele deve ser ativado por esse “bom leitor impuro”. E se voltarmos mais, encontraremos no poema “Para o leitor ler de/vagar” a exaltação do “redobrado leitor moroso”, “Que entende o relato sem poros” (2014b, p. 129). De acordo com Rosa Martelo (2016, p. 76), esse poema mistura “tempos e intensidades individuais e universais”, também em decorrência da presença de Príapo e de “Nossa Senhora Côna”, estabelecendo não só uma união sincrético religiosa mas também sexual.

De acordo com Alfonso Cuatrecasas, em sua pesquisa sobre o *Erotismo no império romano*, o culto fálico e a presença de Príapo tem origem na Antiguidade e carregavam um caráter religioso:

Na mitologia, Priapo era considerado filho de Baco e Vênus. Segundo esta última tradição, Juno, a esposa de Júpiter, irritada pela infidelidade do marido e temerosa do poder e beleza que pudesse ter o filho de semelhantes deuses, tocou o ventre de Vênus, fazendo com que esta desse à luz um ser disforme: ao nascer, Priapo, tinha efetivamente um membro viril enorme, desmedido, descomunal. Temendo sua mãe a provável zombaria dos deuses, abandonou-o num monte onde o encontraram pastores que renderam louvores divinos a sua virilidade. Daí o fato de Priapo ter sido considerado um deus rústico e camponês. Por isso costumava-se colocar sua efígie à entrada das hortas e jardins. (1997, p. 157)

Da degradação desse culto religioso surgiu o *Corpus Priapeorum*: “80 poemas anônimos de caráter erótico-festivo” (CUATRECASAS, 1997, p. 158). No conjunto dos poemas priapeus (ou priápicos), em que encontramos a invocação a Príapo – seja colocando as palavras em sua boca, transportando-o para a cena, ou inspirado por ele – não é incluído o hino a Príapo de Tivoli, Roma, que Herberto Helder incorporou aos textos mudados para o português de *As magias* (2010a, p. 54-6):

Salvé, ó santo Príapo, pai geral, salvé!
 Dá-me uma juventude viva,
 faz com que eu agrade aos rapazes e às belas raparigas, que o meu
 encanto seja irresistível;
 que festas e jogos ininterruptos afastem de mim os cuidados,
 e me poupe o medo da velhice lenta,
 da morte longa, a morte
 que leva às regiões fatais do Averno,
 lá onde o rei guarda as almas dos mortos como fantasmas vagos,
 funesto reino de que se não regressa nunca.
 Salvé, Príapo, santo pai, salvé!
 Vinde em bandos, todas, raparigas
 que venerais os bosques sagrados, as águas limpas;
 vinde, todas vós, e docemente dissei ao glorioso Príapo:
 Salvé, ó santo Príapo, pai de todas as coisas, salvé!
 E ele, afastando as gentes cruéis e sanguinárias,
 deixa-vos atravessar as florestas no silêncio das sombras calmas.
 Ele, o deus, afugenta das fontes os impuros que se metem pelos
 ribeiros dentro, que lavam as mãos, que turvam as águas,
 que não chamam as raparigas divinas.
 Disse: Que Príapo nos seja propício!
 Salvé, ó santo, ó pai de tudo, salvé!
 Com teu poder, salvé, Príapo!
 Salvé!
 Tu que és nomeado o Gerador e o Autor do mundo,
 Pã confundido com a Natureza e o Universo inteiro.
 Tudo se concebeu pela tua força, tudo quanto vive no mar, no céu, na
 terra.
 Príapo, salvé, ó santo, ó pai, salvé!
 O próprio Júpiter depõe os raios terríveis e, inspirado pelo desejo,
 abandona o trono claro.
 A ti se dobram Vénus, a bela, e o ardente Cupido, e a Graça com as
 irmãs gémeas, e Baco, o deus que traz o júbilo.
 Sem ti não vencem as armas de Vénus,
 e as Graças não são graciosas, e Cupido e Baco não nos enredam em
 seu encanto.
 Com teu vigor sagrado, Príapo, salvé, salvé!
 Invocam-te as tímidas raparigas para que lhes desfaças os cordões das
 vestes há tanto tempo cingidas.
 Invocam-te as mulheres para que os seus homens tenham o nervo
 sempre potente e rígido.
 Salvé, ó santo, ó pai, ó Príapo!
 Salvé!

O tom sério do hino acima é o critério utilizado para a sua exclusão desse hino do *Corpus Priapeorum*, que carregam o pressuposto da brincadeira, da jocosidade, sobre a natureza do deus, sem definição de metro, mas com uma extensão geralmente mais curta (OLIVA NETO, 2006, p. 114), como é o caso do poema herbertiano presente na abertura de *A morte sem mestre*.

Em *Poemas canhotos*, livro póstumo do autor alegadamente já finalizado quando veio a falecer, encontramos mais uma referência herbertiana a Príapo, desta vez em um poema estruturado sob a forma de uma redondilha falhada e que apresenta o tema do incesto. Vejamos um trecho:

[...]
 ó meu senhor e meu pai
 e meu amante, meu dono,
 tu que me arrancaste ao sono
 da razão, e nos criaste
 num todo, parte mais parte,
 de uma só razão obscura, estrela de grande altura
 em cima de água:
 fogo, entra por mim adentro:
 Pai, Príapo — é o que lembro.
 Não sinto nenhuma mágoa.
 Lava-me, funda desordem.
 À alta torre subi,
 fazes-me tu e a ti faço
 braço do corpo que é braço
 de um outro corpo,
 ou muito limpo do sopro,
 atravesso-te o corpo,
 sou teu senhor e teu dono:
 tiro do fundo do sono
 o mais alto do teu corpo.
 — Abre-me a porta do quarto,
 deita-me nua na cama,
 desmaia-me os teus braços,
 enche-me de ti até
 que o mundo me reconheça,
 ouço lá em baixo os passos,
 ou então pé ante pé
 me reconheça quem chama,
 — entra por mim adentro,
 entra e desfaz-me
 — é o meu quarto, pai, é a minha cama
 — é contra a lei,
 — eu sei, mas é já noite,
 [...] (2015a, p. 34-35)

De acordo com Luis Maffei, a presença de Príapo nos livros finais de Herberto Helder como o “fornecedor da potência à ‘nudez horrenda’ do velho homem e à fragilidade de uma morte que terceto de *Poemas canhotos* (2015, p. 41) monossignifica: ‘eles estão a morrer de todas as maneiras/ mas diga-me: não há apenas uma maneira:/ a maneira cega?’” (2017, p. 500). A voz feminina pela qual o poema se expressa (“e toda me

embrulho em ti” (2015a, p. 34)) narra esse incesto (“ó meu senhor e meu pai/ e meu amante , meu dono” (2015a, 35)) e o coloca na conta de Priapo, “metonímia fálica, indicação hiperbólica do órgão sexual masculino” (MAFFEI, 2017, p. 500). O modo como o poema termina reenvia ao erro que em *A morte sem mestre* era um “grão de sal aberto” (2014b, p. 713): “inda nada está aprendido/ mas tudo está ensinado/ e o errado está certo/ e ao inferno por decreto/ está o pai condenado/ e a filha por arrasto” (2015a, p. 37).

4.3 bruto, bom sacana, estupor velho e relho, cabrão

É inegável que as aproximações que se tem feito entre o sujeito empírico e o sujeito poético dos últimos poemas herbertianos passam necessariamente pelas figurações da velhice. É principalmente a partir desse dado factual que se afirma haver nesses livros mais autorreferencialidade que nos anteriores. De acordo com Rosa Maria Martelo, “A ambição de ser poema parece nortear Herberto Helder desde o início, facto a que não era por certo alheio o modo como, na maior parte dos livros, os poemas evitavam leituras de projecção biográfica” (2016, p. 17). Entretanto, como a professora da Universidade do Porto esclareceu em nota, “Nas obras finais, quando os biografemas emergem mais distintamente, também encontramos algum distanciamento (irónico ou não, não é fácil dizer) relativamente a esta poética” (2016, p. 17). A proximidade da morte física do sujeito empírico, como lida por Adorno e Said, é um dos principais catalizadores para as mudanças de tom aqui encontradas. Neste tópico, procuraremos colocar isso em evidência a partir das representações da idade e da velhice como elementos identificadores do tardio nesta última produção de Herberto Helder.

Entretanto, antes de aceder diretamente a essa discussão, julgamos importante partir da leitura do texto em prosa “Os pensamentos de um velho artista”⁷³, de Konstantinos

⁷³ Segundo nos esclarece Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, em nota, tanto este texto em prosa quanto os poemas com o tema da velhice foram escritos entre 1894 e 1906, quando o poeta ainda estava na metade da vida (nasceu em 1863 e faleceu em 1933). Os poemas a que eles se referem são: “Um velho” (2005, p. 205), “As almas dos anciãos” (2005, p. 209) e “Muito raramente” (2005, p. 111).

Kavafis, um dos interlocutores de Herberto Helder. Passemos primeiramente ao texto na íntegra:

Envelheceu o escritor. Tem oitenta anos. Está atordoado pela glória das suas obras em prosa e dos seus poemas, e pela velhice. A sua muita confiança interior e a aprovação das pessoas contribuem para embotar-lhe o juízo. Mas não o embotam inteiramente. Observa que sob a admiração oficial de muitos, existe uma leve frieza de poucos. As suas obras não são tão admiradas por alguns dos jovens. A escola deles não é a sua escola, e o estilo deles não é o seu estilo. Pensam e sobretudo escrevem de modo diferente. O velho artista lê e estuda conscientemente as obras deles e acha-as abaixo das suas, e considera a nova escola inferior, pelo menos não superior, à sua. Julga que se quisesse, poderia escrever desse modo. Mas, por certo, não imediatamente. Precisaria de 8, 10 anos para entrar no espírito do novo estilo – e agora aproxima-se o tempo de morrer.

Há momentos em que despreza as novidades. Que importância têm? Um pequeno número de jovens que não gosta tanto dele! São, porém, milhões os que o admiram. Mas sente que diz sofismas a si próprio. Ele também começara dessa maneira. Era um desses mais ou menos cinquenta jovens que fizeram nova escola, escreveram num estilo diferente e mudaram a opinião de milhões que honravam alguns dos antepassados e alguns velhos artistas. Os últimos facilitaram muito a vitória dele com a sua morte. Disso deduz o velho escritor que é coisa vã fazer arte com as suas vogas que mudam frequentemente. Por certo também a obra destes jovens será provisória como a sua – mas isso não o consola.

Na evolução dos seus pensamentos e elocubrações, observa com amargura que o Entusiasmo e o Poético de cada escritor, quando envelhecem 40 ou 50 anos, começam a parecer bizarros ou ridículos. Talvez – isto é uma esperança – deixem de ser bizarros ou ridículos quando envelhecem 150 ou 200 anos – quando, em vez de serem *démodés*, são antigos.

E também dele se apodera alguma dúvida sobre o valor absoluto ou abstracto de muitas das suas críticas. Aqueles escritores que criticava quando era jovem e a quem substituiu, talvez os criticasse porque não os entendia – não por falta de génio, mas provavelmente porque a força do entendimento se corrompe pelas conjunturas de uma época ou se calhar pelas vogas. O exterior da sua crítica era em tudo parecido com a crítica que lhe fazem os jovens de hoje. Não mudou de opinião – pelo menos na maioria dos casos. A maior parte daqueles velhos artistas critica-a hoje como há 60 anos. Mas isso por certo não é grande prova de que a crítica que lhes faz seja correcta. É a prova de que, psiquicamente, é o mesmo jovem de então. (1994, p. 142-143)

A partir das diferenças entre o escritor já velho e a geração nova, presenciamos a rememoração da escrita da juventude e como ela permanece a seu modo no escritor velho. Num Herberto Helder inédito, cedido pela viúva Olga Lima para compor o número especial da *Relâmpago* que o homenageou, encontramos um poema que inicia

precisamente assim: “fico indiferente a vê-los gostar de poemas meus da juventude,/ poemas tão inconscientes de si quando se coloca a mão/ numa fruta, num livro encadernado” (2015b, p. 17). No volume de poemas pinçados do espólio, *Letra aberta*, essa reflexão sobre a diferença entre a juventude e a velhice retorna sob a forma de alguma aceitação das circunstâncias da velhice, “com 84 anos” e “duro”. Leiamos:

de um certo ponto de vista,
ou mesmo sem ponto de vista nenhum,
a verdade é que eu estou melhor agora
com 84 anos:
primeiro, como me acham muito muito velho, pensam que sou
inofensivo, e não me chateiam,
segundo, deduzido do anterior, não posso ser um rival perigoso,
terceiro, estou à partida fora de combate,
quarto, já não fodo,
quinto, em linha recta, nem é preciso perder tempo comigo, sou doce,
sweet, frágil, etéreo, gasoso
e é exatamente o erro deles
— duro duro duro
Quanto mais velho mais duro é o corno – disse o papa Malaquias e
que por isso foi morto
— mas o papa de agora, digo eu, até sabe judo e karaté e luta livre
e pensa ferozmente como um infante
olha ferozmente para o mundo
sorri e esfrega as mãos
olha directo coisa a coisa, conhece
os poemas que se fazem a si mesmos,
nem que seja à custa de napalm e bombas atômicas portáteis
assassinas
este papa, se eles não têm cuidado, vai salvar a leitura da poesia
(2016, p. 59-60)

Com alguma precaução, podemos tentar relacionar o pensamento sobre o contemporâneo, da forma como o concebeu Giorgio Agamben, com o texto de Kavafis e a poesia do Helder tardio, pois, como lemos, o tempo é o responsável por atualizar e conceder certa aurática feição ao texto do autor velho, deixando de ser *démodé* e passando a ser “antigo”. O contemporâneo, então, a par da noção de *arcaico* do presente – “uma arqueologia que não regrida, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver, e restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la” (AGAMBEN, 2009, p. 70) –, está em conformidade com o pensamento de Silvina Rodrigues Lopes

sobre esta poesia, para quem Helder pratica “inactuais, e por conseguinte modernas, investigações poéticas do terror” (2009, p. 170).

Segundo António Guerreiro (2014), em *A morte sem mestre* “Herberto Helder mostra, com toda a clareza que o abaixamento da metafísica permite, o seu lado de poeta-energúmeno (não, isto não é um insulto), solitário, singular e sem família poética, tendo como únicos ascendentes os poemas escritos numa língua morta”. Essa afirmação pode ser verificada não somente no livro em questão, mas também em *Servidões*, se retomarmos a discussão sobre o poema curto e mesmo as evocações aos diversos poetas da tradição literária (Rimbaud, Villon, Celan, Pavese etc.). Helder, de fato, parece sentir-se irmanado não aos vivos, mas aos mortos, enquanto ele próprio caminha para semelhante fim, terminada a velhice de que é vítima e algoz.

Nesse sentido, as representações do velho e da velhice têm suscitado diversas reflexões de cunho filosófico e mesmo literário. O diálogo de Cícero, *Da velhice* (44 a. C.), é um dos mais antigos exemplos. Seu tratado coloca na boca de Catão, o Censor, a defesa da velhice do homem público. Conhecido por sua vivacidade aos 82 anos, Catão, em diálogo com o segundo Cipião, o Africano, e Lélcio, um amigo, procura refutar as críticas feitas à velhice, a saber: ela afasta o homem público dos negócios, tira suas forças, priva-o de quase todos os prazeres e o aproxima da morte. Catão contrapõe-se, então, a cada um desses supostos prejuízos acarretados pela idade avançada. Reitera em sua defesa, por fim, a importância dos velhos para o aconselhamento dos jovens e para o desenvolvimento de trabalhos do espírito, já que estão livres das volúpias da carne. Além disso, a vizinhança com a morte não seria um problema, uma vez que a ele seria dada uma morte mais natural e mais doce, com a esperança na imortalidade, a partir dos ensinamentos de Platão e Sócrates.

A velhice, tal como aparece nos últimos livros de Helder, não se assemelha em nada à defesa de Cícero. Expressões como “estupor velho e relho/ um bom sacana” (2014b, p. 726) servem de exemplo para traçar essa oposição. No Helder tardio, ao contrário, não encontramos apaziguamento com a proximidade da morte em vista de uma transcendência, as volúpias da carne se mostram cada vez menos revestidas de pudores e o poeta reitera continuamente que nada tem a ensinar, mas tudo a aprender. Sobre isso, António Guerreiro tem mais a nos dizer:

A morte sem mestre, que se manifesta cruamente sem mediações nem idealizações, suscita o tema obsceno e jocoso, como nalguma poesia trovadoresca. E faz emergir a questão de uma “eloquência vulgar”, própria da comédia – e não da tragédia – da vida e da morte (*De Vulgari Eloquentia*, recordemos, é um título de Dante, quase um tratado sobre a commedia). (GUERREIRO, 2014)

Muito mais próximo da comédia que da tragédia é “*A Elegia de um Burro*” que encontramos em *A morte sem mestre*. Passemos à leitura completa do longo poema:

a burro velho dê-se-lhe uma pouca de palha velha
e uma pouca de água turva,
e como fica jovem de repente durante cinco minutos!
dê-se-lhe isso por amor do Cristo, que ele faz logo o trilho todo e
agradece muito,

Deus zela de facto pelos servidores
e o Cristo, patrono deles, é o filho de seu pai,
tudo concorde com as genealogias celestes e suas sombras na terra,
ó pai nosso que estás nos céus, alô, daqui fala da terra ingrata,
só tu é que exerces a piedade magnânima sobre nós,
vozes de burro não chegam ao céu, dizem eles
eles,
os mestres inflexíveis e eficazes,
Cristo foi uma espécie de marxista-leninista mas com alguns
escrúpulos extra-partidários,
estive preso por incitamento à rebelião popular contra o regime,
por fomentação de grupúsculos revoltosos,
por palavras e obras fora da lei,
cometeu prodígios marginais tais como:
a) prática ilegal da medicina com alegadas curas fraudulentas:
um morto levantou-se e pôs-se a caminhar e a falar
como se estivesse comerciável
b) anunciou que o pai dele estava acima dos códigos do mundo
c) que ele próprio ia pagar com a vida por essas outras razões,
mas que logo ressuscitaria e depois é que todos veriam
como tudo ia fiar mais fino
d) e então sussurrou: um de vós me trairá, e então olharam
todos uns para os outros a ver onde haveria algum
sinal nefando, mas nenhum deles sentiu em si mesmo
qualquer anúncio de crime e culpa,
depois foram dali dar uma volta fora de muros e, cansados
de palavras e passeios, deitaram-se debaixo de umas
oliveiras, e adormeceram, límpidos e vazios como os
desertos derredor,
e toda esta história acabou bastante mal, como aliás acabam
todas as histórias de grupo:
e um deles disse que não, não senhores, ele cá não sabia nada
dessa cabala de mestre e discípulos, nem participara em
reuniões clandestinas, nem queria derrubar o regime,
etc. e tal, o costume,
e todos os outros, de uma ou de outra maneira, lhe seguiram o

exemplo,
 enfim, baldaram-se como puderam,
 e sinceramente pensavam: somos todos uns pobres pescadores,
 a vida é dura, este gajo até parece porreiro, mas também
 parece um bocado fala-
 -barato, e esta história de grupinhos marginais, e de
 acreditar que depois o poder vai-nos cair nas mãos,
 e os fracos e subjugados serão os fortes escolhidos do
 futuro, essa história já a gente ouviu na União Soviética,
 etc., e depois soube-se como afinal tudo aquilo era:
 desaparecimentos inexplicáveis, goulagues, anos depois
 alguns raros sobreviventes a escrever como acontecera, e
 o que acontecera fora incrivelmente péssimo,
 e depois veio o 25 de abril, cravos vermelhos, Grândola
 vila morena, e o povo é quem mais ordena, e então
 aparecem em toda a parte uns gajos que, faz favor, era a
 eito, desde o Cristo Cunhal até ao Jotinha: o meu reino
 é para já;
 foda-se
 vou-me embora pra Pasárgada, disse então o Manuel Bandeira;
 quanto a mim, não me interessa ter a filha do rei; com a
 minha idade já se não arrisca nada por uma aventura
 sexual minada por tantas dúvidas ideológicas
 (e tantas turvas aventuras da prática poética)
 e, enfim, vinha isto a propósito de um pobre burro velho que
 viu, mirabilia!, de repente melhorada a ração de palha
 seca e água ambígua; e
 Pai, Pai, porque me abandonaste?
 e já não sei em que edição vai este romance que nem tem a
 apoiá-lo o prémio Nobel, coisa que principiou logo
 assim: ganhou-o (1901), contra Tolstoi, um tal Sully
 Prudhomme;
 e mais uma vez: Eli, Eli, lamna sabachthani —
 ou: Vou-me embora pra Pasárgada —
 e aqui jaz, acomodado, oitenta e três, parece que pelo menos
 sem grandes achaques físicos, o todo vosso burro com
 palha pouca e fora de uso, quer dizer: uma reforma de
 pilha-galinhas e poeticamente enterrado vivo, e sem
 poder visível e sem contacto com o invisível, o burro
 sim com o nome a fogo na testa: eu sou apenas deste
 mundo, isto é: estou praticamente morto, mas todo
 vosso: nenhures é o meu pouso.
 Esta é a minha elegia.
A Elegia de um Burro. (2014b, p. 741-44)

Modernamente, a elegia é uma forma poemática que apresenta pendor para a
 lamentação, para a tristeza, e normalmente é motivada pela morte de alguém. Na esteira
 de elevadas elegias da poesia portuguesa, como as de Camões e de Sá de Miranda,
 Helder propõe a sua elegia – a “*de um Burro*”, não a de um morto. Moribundo, talvez.

Velho, com certeza. Curiosamente, esta não é a primeira elegia do autor, que, em *Colher na boca*, já havia proposto sua “Elegia múltipla”. Podemos retornar especificamente à elegia de número VII, que começa precisamente assim: “Os ombros estremecem-me com a inesperada onda dos meus/ vinte e nove anos. Devo despedir-me de ti,/ amanhã morrerei.” (2014b, p. 72). A esta altura da vida, com os seus “vinte e nove anos”, o poeta se volta à despedida e ao “misterioso trabalho da idade” (2014b, p. 72), idade que se repete sete vezes no mesmo poema, ressaltando uma juventude que se confunde com a proximidade da morte: “Amanhã morrerei” (2014b, p. 74). Entretanto, essa morte é novamente envolta em planos metafóricos que resultam em imagens como esta: “Tenho vinte e nove anos ou uma onda/ inesperada que me estremece a carne ou a minha garganta/ cheia de sangue actual” (2014b, p. 73). Ao contrário, a autodenominação escolhida em *A morte sem mestre*, “Burro”, está a par da anteriormente recolhida do mesmo livro, “estupor velho e relho”, reiterando a atitude auto irrisória frequentemente encontrada nesta última produção. Para Pedro Serra, “A tonalidade deste poema, em rigor, não é exatamente elegíaca. Diria antes que a move uma ironia acre, o exercício do pensamento que, claro, é sempre um ato de memória” (2016, p. 167). A presença da “palha velha” e da “água turva” como elementos salvíficos, ou, ao menos, como reanimadores momentâneos, lembra-nos não só o episódio do dilúvio de Gilgamesh, como apontou Rosa Martelo (2016, p. 75), mas também o poema que recupera a cultura dos Anzadi: “quando um homem sofre de impotência sexual episódica, pede à mãe que o masturbe e assim lhe devolva o poder” (2014b, p. 536). O rejuvenescimento e a recuperação de uma força perdida são tematizados e podem vir a simbolizar a difícil relação com o corpo decrepito da velhice e suas baixas energéticas. Lembremos que, no poema de *A morte sem mestre*, o rejuvenescimento dura apenas “cinco minutos”, sendo, portanto, apenas um efêmero esfuzio.

Herberto Helder reiteradamente refere-se às figuras de “Deus”, “Cristo”, “pai nosso que está nos céus”, “Eli, Eli, lamna sabachthani” (e sua versão em português: “Pai, Pai, porque me abandonaste?”⁷⁴), entre outras, de modo irónico – “esteve preso por

⁷⁴ É importante lembrar que Herberto Helder, em *O bebedor nocturno*, muda para o português um conjunto de salmos, “Segundo montagem de Jean Grosjean” (2010b, p. 15), sob o título “Saltério”, e entre eles encontramos o vigésimo segundo, no qual a expressão “Eli, Eli, lamna sabachthani” aparece em português: “Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste” (2010b, p. 17).

incitamento à rebelião popular contra o regime” ou “a) prática ilegal da medicina com alegadas curas fraudulentas:/ um morto levantou-se e pôs-se a caminhar e a falar/ como se estivesse comerciável”. Longe de representar aqui um Deus salvífico, aquele que concede o perdão aos erros dos humanos e os recebe nos céus – “ó pai nosso que estás nos céus, alô, daqui fala da terra ingrata,/ só tu é que exerces a piedade magnânima sobre nós,/ vozes de burro não chegam ao céu, dizem eles”, para, em *Letra aberta*, dizer de maneira retumbante: “e eu não quero mais perdões de nada” (2016, p. 13) –, Cristo é o chefe de um grupo, que “acabou bastante mal, como aliás/ acabam todas as histórias de grupos”, comentário que nos permite enxergar o Café Gelo ao fundo. É nele que o poeta identifica a origem de outros agrupamentos e movimentos ditos “sociais”, como a União Soviética e a Revolução dos Cravos: “Cristo foi uma espécie de marxista-leninista mas com alguns escrúpulos extra-partidários”.

O aspecto político das bravatas herbertianas é também bem marcado e merece destaque. Sobre isso, Rosa Martelo diz:

[...] e mesmo se à medida que a idade ia avançando o poeta se recolheu mais, o certo é que se manteve muito atento ao mundo à sua volta, acompanhando as evoluções políticas, a literatura, o cinema, as artes. As obras mais recentes dão bem conta dessa atenção, nas referências à corrupção política, nas alusões a casos noticiados pelos meios de comunicação, nas imprecações dirigidas aos «burrocratas indizíveis» (2014: 682), nas ironias sobre certo tipo de jovens poetas, etc. (2016, p. 20)

Helder já havia se referido a Auschwitz – “¿como foi possível escrevê-lo antes ou depois de Auschwitz?” (2014b, p. 589), ecoando a famosa frase de Adorno (“A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, p. 26.)) e o título *Escrever depois de Auschwitz*, de Günter Grass – e agora o faz ao 25 de abril, aos cravos, à “Grândola/ vila morena”, canção de José Afonso que se tornou senha da Revolução. Entretanto, o Herberto político parece mesmo desmerecer os resultados da Revolução, pois “aparecem em toda a parte uns gajos que, faz favor,/ era a oito, desde o Cristo Cunhal até ao Jotinha: o/ meu reino é para já”. A crítica ao Nobel também tem seu lugar, ao mencionar a vitória de Sully Prudhomme sobre Tolstoi, mas poderia

também ter mencionado o segundo lugar que *Mensagem*, de Fernando Pessoa, recebeu no Prêmio Antero de Quental, em 1933, contra *A romaria* de um até hoje desconhecido Vasco Reis, não fosse Herberto Helder tão pouco (ou quase nada) pessoano.

A saída para a Pasárgada de Manuel Bandeira não é uma opção, uma vez que “não me interessa ter a filha do rei; com a/ minha idade já não se arrisca nada por uma/ aventura sexual minada por tantas dúvidas/ ideológicas/ (e tantas turvas aventuras da prática poética)”. O movimento de partida é, então, definitivamente refutado pela constatação da idade do corpo que não pode mais se dispor a aventuras, restando prostrado, quase morto mas irado, como assinalou António Guerreiro (2014), ao dizer que Helder é um “poeta do Mal, demoníaco”, “com uma ira errante dirigida à sua época, e escreve o seu próprio epitáfio, em tom jocoso, no final de uma elegia”: “e aqui jaz, acomodado, oitenta e três, parece que/ pelo menos sem grandes achaques físicos, o todo vosso/ burro com palha pouca e fora de uso”.

Nesse longo poema, como o são outros do mesmo livro, encontramos Helder a assinalar sua humanidade (“eu sou apenas deste mundo, isto é: estou/ praticamente morto”), a ironizar-se (“vozes de burro não chegam ao céu”), a ironizar seus contemporâneos (“os mestres inflexíveis e eficazes”), a criticar as festas literárias (“e já nem sei em que edição vai este romance que nem tem/ a apoiá-lo o prêmio Nobel”), a evocar Cristo (“Eli, Eli, lamna sabachthani”) e, por fim, a depreciar-se (“Esta é a minha elegia./ *A Elegia de um Burro*”). Percebe-se, em todos esses procedimentos, a mão do poeta a se desenhar ora no mundo, a vê-lo tão bem para criticá-lo, ora alheio a ele, recusando todas as estratégias do jogo da vida.

Hermann Broch (1947), em texto originalmente destinado ao prefácio da edição em inglês de *On the Iliad*, de Rachel Bepaloff, argumenta sobre o lugar do mito e sua relação com o que denomina “estilo maduro”. Esse texto é citado por Edward Said em sua argumentação presente em *Estilo tardio*. Neste livro do intelectual palestino, em sua versão brasileira, a expressão é traduzida por “estilo de velhice” (2009, p. 156), não “estilo maduro”, como encontramos na tradução brasileira do ensaio de Broch. Não sendo apenas uma questão de escolha entre um vocábulo e outro, acreditamos que, neste caso, a seleção ajuda a esclarecer ou a obliterar o entendimento da reflexão de Broch. A palavra “maduro” pressupõe um escalonamento evolutivo que leva a um ápice de estilo,

o completo domínio sobre a arte de que o artista se ocupa. Por outro lado, o “estilo de velhice” implica necessariamente a entrada nessa fase da vida e estaria em suposto desacordo com o que foi feito na juventude ou na idade adulta. O estilo tardio, do modo como a ideia foi expandida por Said, não implica necessariamente nem a entrada na velhice (veja-se o caso de Kavafis) e muito menos o completo domínio de um estilo próprio. Antes, ele pode surgir na forma de um material não processado, como Said apontou encontrar no Beethoven e no Goethe tardios. Hermann Broch, por seu turno, defende que o estilo maduro é uma “dádiva”:

O “estilo maduro” nem sempre é apenas resultado dos anos; ele é uma dádiva entre outras dádivas concedidas ao artista, que, por mais que amadureça com o avançar dos anos, alcançando muitas vezes antes do tempo, ao pressupor a morte próxima, sua florescência absoluta, mas às vezes também se desdobrando ricamente antes mesmo que a idade e a morte lancem suas sombras: o estilo maduro é a passagem para um novo nível de expressão, semelhante àquela descoberta, concedida ao ancião Ticiano, da luz que tudo penetra, e que logra fundir em uma unidade superior o aspecto carnal do ser humano com sua alma; ou como aquela revelação presenteada a Rembrandt e Goya – ambos ainda em seus melhores anos másculos – de uma superfície por assim dizer mais profunda e metafísica, capaz de carregar o aspecto visível de homem e objeto, e ainda assim passível de ser representada pictoricamente; ou com aquilo que parece estar encarnado na *Arte da fuga*, a coletânea de composições que Bach ditou em idade prolecta sem pensar em um instrumento determinado, porque o que ele tinha a expressar ficava abaixo ou além das fronteiras audíveis da música; ou igual aos quartetos tardios de Beethoven, nos quais este – ainda que na época mal contasse cinquenta anos, mas já marcado pela proximidade da morte – encontrou o caminho da música terrena para o da música do infinito; ou como aquele dos últimos registros escritos de Goethe, por exemplo as cenas derradeiras do Fausto, nos quais a língua revela seus próprios mistérios e com isso também e ao mesmo tempo os mistérios do ser como um todo. (2014, p. 106)

Com base nesse trecho, podemos dizer que, ainda que os exemplos de Adorno, Said e Broch se cruzem, a reflexão deste último leva em conta o que chamou o “nível de expressão”, mais uma vez colocando em cena a questão do valor como fundamental nessa análise. Broch chega mesmo a dizer que o estilo maduro se aproxima do mito na tentativa de compreender o mundo em sua totalidade: “Tanto mito quanto estilo maduro se transformam em selos de conteúdo universal, ao demonstrar a estrutura do mesmo em sua verdadeira essência” (2014, p. 109). Conserva, portanto, uma distinção

fundamental do pensamento de Adorno e do exercício de prolongamento efetuado por Said.

O notório crítico literário austríaco naturalizado brasileiro, Otto Maria Carpeaux, publicou, em 1947, no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, um texto em que fala sobre a “evolução estilística do artista”, que, segundo ele, “percorre fases diferentes: dos impulsos juvenis, através do amadurecimento, até a serenidade, às vezes amarga, da velhice” (1992, p. 17). Ainda que os textos de Broch e de Carpeaux sejam datados do mesmo ano, é improvável que este tenha lido aquele a tempo de influenciar tal reflexão, ainda que ambos sejam austríacos. O pequeno ensaio de Adorno havia sido publicado uma década antes, sendo, portanto, preferível apostar nessa leitura⁷⁵. Além disso, Carpeaux indica muito brevemente apoiar-se em alguma reflexão do “historiador Brinckmann” (1992, p. 17), Albert Erich Brinckmann, alemão historiador da arte pouco ou nada conhecido no Brasil. De acordo com o ensaísta austríaco, o estilo da velhice “tem suas raízes psicológicas na solidão do artista que sobreviveu aos companheiros encontrando-se sozinho numa nova época que ele despreza e que, por sua vez, não o compreende”, ao que completa: “Mas o velho já não liga muito a ser compreendido” (1992, p. 17). Para Carpeaux, com o que concordamos, “O ‘estilo da velhice’ não depende portanto da idade ‘civil’, do número de anos vividos” (1992, p. 19). Antes, diz ele, encontramos casos de artistas que tampouco chegaram a uma idade avançada e apresentam um estilo da velhice: Shakespeare, Beethoven, Rilke, para ficar entre os que morreram na casa dos cinquenta anos.

Importa-nos também nesse texto a relação que o autor faz entre estilo da velhice e hermetismo, como ele aponta encontrar em Hölderlin. Para Carpeaux, a velhice seria muito mais um voltar-se à metafísica – às “experiências fora do tempo; até experiências transcendentais” (1992, p. 20) – que a exibição de sinais da decadência física ou mental. Como vimos há pouco, apoiados na visão de António Guerreiro, o que acontece ao Herberto Helder das últimas obras é justamente o contrário: o rebaixamento da metafísica. A reação do autor à iminência da morte (e à realidade da velhice) não é, portanto, a elaboração de um tratado sobre a existência humana, mas, com coragem, ele

⁷⁵ No mesmo livro, que recolhe muitos dos textos publicados na coluna de Carpeaux, encontramos um que se intitula “O final de Beethoven”, em que podemos identificar claramente a reprodução do pensamento de Adorno, ainda que nenhuma menção a ele seja feita.

volta-se a si, desnudado de ambições transcendentais, como observamos no poema abaixo:

e só agora penso:
 porque é que nunca olho quando passo defronte de mim mesmo?
 para não ver quão pouca luz tenho dentro?
 ou o soluço atravessado no rosto velho e furioso,
 agora que o penso e vejo mesmo sem espelho?
 — cem anos ou quinhentos ou mil anos devorados pelo fundo e
 amargo espelho velho:
 e penso que só olhar agora ou não olhar é finalmente o mesmo (2014b,
 p. 719)

Desse poema depreendemos que o “agora” – “e só agora penso:” – é dado que reitera a fase em que o sujeito se encontra, a velhice, diferente, portanto, de um outrora. Quase ao fim da vida, “a vida inteira para fundar um poema” (2014b, p. 611), o poeta reclama ter “pouca luz” e um “rosto velho e furioso”, percebido não pelo recurso ao espelho – “E de tudo os espelhos são a invenção mais impura” (2014b, p. 11), escutamos em *A colher na boca* –, também “velho”, mas por uma consciência do logro que a vida é, a despeito do reflexo, “um sentido agudo da identidade como ruína, como enigma, como absoluto irreconhecimento de si” (RIBEIRO, 2015, p. 133). Situação inteiramente diferente do que encontramos no poema “O espelho à entrada”, de Konstantinos Kavafis, por exemplo:

A casa rica tinha à entrada
um grandíssimo espelho, muito velho:
comprado pelo menos há oitenta anos.

Um rapaz lindíssimo, empregado num alfaiate (aos domingos, desportista amador), estava com um embrulho. Entregou-o a alguém da casa, e este levou-o para dentro para trazer o recibo. O empregado do alfaiate ficou sozinho, e esperava. Aproximou-se do espelho e olhava-se e arranjava a sua gravata. Após cinco minutos trouxeram-lhe o recibo. Pegou nele e foi-se embora.

Mas o velho espelho que a tanto e tanto assistira, durante a sua existência que muitos anos vira, milhares de coisas e pessoas; mas o velho espelho agora alegrava-se e vangloriava-se por ter recebido sobre si a beleza inteira por alguns minutos. (2005, p. 391)

Esse poema de Kavafis celebra de algum modo a beleza física do jovem “rapaz lindíssimo, empregado num alfaiate”. O rejuvenescimento do espelho, representado pela sua alegria e por sua vaidade em “ter recebido sobre si/ a beleza inteira por alguns minutos”, termina por surpreender, visto que lhe confere certa alma em regozijo, não sendo, pois, o rapaz aquele que se vangloria de sua beleza ao espelho, tal qual Narciso. De fato, o caso herbertiano é não só diferente do de Kavafis, mas nele encontramos ainda uma proeminência da primeira pessoa, enquanto neste último a voz é-nos dada por um observador da cena. Em Helder, a expressão em primeira pessoa é determinante para desenhar essa imagem do poeta de “rosto velho e furioso” que independe do espelho para assim saber-se sem ter-se visto o exterior. O modo como o poeta finaliza o poema – “só olhar agora ou não olhar é finalmente o mesmo” – poderia nos levar a supor certa lassidão de sua parte. Porém, antes, procuramos identificar nessa indistinção a irreversibilidade do factual: o visto e o sentido, o imaginado, se imiscuem.

Neste *A morte sem mestre*, encontramos “patentes irregularidades de pulsação e fôlego” (RIBEIRO, 2015, p. 126), em que a irada ironia se intercala com o cansaço da idade. No trecho a seguir, por exemplo, podemos ver o poeta a inventariar, mais uma vez, a sua morte, uma certeza que se fez verbo:

[...]
eu que em verdade não sei nada senão que me pareceu um momento
que estava pronto para ver,
e afinal só quero cair a um canto, fechar os olhos e, em havendo
algun calor,
chegar-me a ele, e quem sabe se pegar fogo,
ir embora numa labareda grande de meia dúzia de palmos de
iluminura:
purificação de esterco, oh glória que nunca ninguém me prometera
nunca nunca:
uma espécie de musa ou de puta (2014b, p. 721)

Esse poema inicia-se com a referência ao “leão atrás da porta” (2014b, p. 720), remetendo diretamente a um outro texto, desta vez o comentário elaborado a partir do poema de Mário Cesariny, “sombra de almagre”, em que Helder, ao final, diz: “O poema lembrar-me-ia, se lembrasse, a canção sagesa infantil intacta que fala de um leão

atrás da porta. Julgo tratar-se do leão vermelho dos alquimistas.” (2007, p. 58). Segundo Rosa Martelo, essa cena evoca ainda a

conhecida narrativa oitocentista, «The Lady, or the Tiger», na qual um homem se salvaria de um castigo imposto pelo rei, caso, diante de duas portas, soubesse escolher aquela que o conduzia a uma mulher belíssima, evitando a que o teria levado ao encontro de um leão (ou tigre) feroz e esfamado (2016, p. 74).

O exame da “mulher grande toda nua” (2014b, p. 720) é o pretexto para que o sujeito busque “um milagre que a acerte toda” (2014b, p. 720). Ao final, como transcrevemos anteriormente em destaque, vemos que combalido o sujeito resta caído a um canto, com os olhos fechados, nos reenviando diretamente ao poema “já não tenho tempo para ganhar o amor, a glória ou a Abissínia,” de *Servidões*: “esquecido de mim mesmo num saco atado cegamente,/ [...] um saco sem qualquer salvação nos armazéns confusos” (2014b, p. 639). Em *A morte sem mestre*, no já referido poema, encontramos uma aproximação ao “esterco”, um saco de esterco, portanto, esquecido no fundo dos armazéns confusos, se quisermos fundir essas duas imagens. Entretanto, devemos ressaltar que o esterco não se assemelha à simples “merda” humana retrete abaixo. Ele tem uma função no mundo: adubar as terras para o plantio. A “purificação de esterco” – “cheirava mal, a morto, até me purificarem pelo fogo” (2014b, p. 699), escutamos em *Servidões* –, salvaguardada pela possibilidade de fogo, de cremação, evoca outra imagem presente em *Servidões*: “e eis súbito ouço num transporte público:/ *as luzes todas acesas e ninguém dentro da casa:/ sete ou nove metros de labaredas,/ e nem um grito, um sussurro, uma palavra:/ só a casa ocupada pela grandeza da estrela,/ a grandeza primeira*” (2014b, p. 642). Ou, como lemos em *A faca não corta o fogo*: “estrela muitíssima, tremenda, às labaredas” (2014b, p. 586). As labaredas, a luz, a estrela e outros *punti luminosi* são, na poética de Helder, sinais da presença da poesia. Se articulado ao imaginário de Sá-Carneiro, que era principalmente amante do fogo, do ouro e da luz – lembremos, por exemplo, seus títulos *Céu em fogo*, *Indícios de oiro* e *A confissão de Lúcio* (este último conservando no nome próprio os termos latinos *lux* e *lucis*) –, podemos referir à descrição que Helder fez do suicídio do amigo de Fernando

Pessoa: “Sá-Carneiro com as veias luzindo de estricnina” (2006c, p. 164)⁷⁶. A luz é poesia, mas também é morte: o “ígneo donaire” (2014b, p. 585) que invade os canais do ser e, “electrocutado, luz sacudida no cabelo” (2014b, p. 607), o potencializa e o calcina – “purificação de esterco”. Entre os poemas inéditos publicados na revista *Relâmpago*, encontramos um que coloca a “beleza assassina” das labaredas das queimadas a transformar o sujeito, agora “(ass)assinado” (2014b, p. 182), tornado “morte abraçada”:

a queimada que fez nas silvas em volta da casa
descontrolou-se ao vento levantado de repente,
e naquele tempo em que já lhe não tocava qualquer beleza
ele ficou a olhar a beleza assassina:
as labaredas abraçaram-no todo,
tornando-se então ele mesmo a sua morte abraçada:
e mais ninguém sabia que a beleza se consuma
num abraço a vento e ar alto
com fogo dentro (2015b, p. 19)

Mal consigo e “mal com as – soberbas! – pequenas putas”, o sujeito reconhece que “bom é acabar”:

¿mal com as — soberbas! — pequenas putas que me ensinaram tudo
por amor d’el-rei, mal com el-rei por amor das putas?
bom é acabar —
mal com as academias por amor da língua portuguesa,
mal com tudo por amor do inferno,
mal com o fulgor dos dias perdidos,
uma a uma com as pessoas gerais que não conheço,

⁷⁶ No texto “Em língua plena — notas sobre *A Morte sem Mestre* de Herberto Helder”, Pedro Eiras aproxima Helder e Sá-Carneiro pelas atitudes auto irrisórias de ambos perante a morte, utilizando como exemplo maior o poema “Aqueloutro”, que reproduzimos abaixo (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 117):

O dúbio mascarado — o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito
O Rei-lua postiço, o falso atônito —
Bem no fundo o covarde rigoroso.

Em vez de Pajem bobo presunçoso.
Sua Alma de neve asco de um vômito.
Seu ânimo cantado como indômito
Um laçao invertido e pressuroso.

O sem nervos nem ânsia — o papa-açorda,
(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao Ideal

O corrido, o raivoso, o desleal,
O balofo arrotando Império astral
O mago sem condão, o Esfinge Gorda.

mal com tudo por amor de um pequeno e ínvio poema,
e mal ainda com o orvalho que aprisiona a borboleta raríssima como
um poema sumério,
bom é acabar mal com este petit monde à volta,
por amor do mundo que também me cerca incertamente,
o modo como te aproximas deste poema e se vê
que o teu nome é constelação,
tu tão fixa,
mal com tudo o mais por amor de ti, quente de tão impura,
tão móvel onde se aproxima o mundo que tanto tarda —
nos dicionários que abro ao acaso das línguas:
stella, queima-me tu as palmas das mãos,
depressa manto real depressa lençol de cima para baixo,
embrulha-me desembrulha-me porque ressuscito agora mesmo,
que afinal me envolves porque sim,
desata-me, nó de luz,
e ata-me depressa enquanto eles não sabem,
abraça-me,
abarca-me,
abrasa-me,
mal com a terra por amor dos caminhos marítimos,
a estas horas do sal espalhado fundo na noite,
quando se olhava da pedra preta a pique
e se dizia:
mergulha lá de cima a mão esquerda dá-que-dá
completamente bêbeda;
depois mão de basalto dormindo por baixo de algumas linhas de
espuma,
sim sim afinal escrevera um poema durante um reinado de muitas
guerras,
uma pouca de areia afogada quase imperceptível,
quando vinha o estio os banhistas batiam com os pés no fundo,
ou alguém mergulhava para apanhar moedas
redondas, triangulares, quadradas, esféricas,
de ouro, de prata, de bronze,
moedas cunhadas ao mesmo tempo que se passava o sal grosso de
mão em mão,
não nunca jamais ninguém deu por nada
— a essa pouca mão, a esse pouco de escrita
insensata, sensível, canhota,
se calhar, que sei eu?, devo a vida,
e se a vida, a minha, me vale de alguma coisa,
não para fortuna do mundo,
mas para mim mesmo que respiro enquanto escrevo,
embora possa haver quem o não creia ou não queira,
então, para acabar, agradeço como acabo:
estupor velho e relho,
um bom sacana (2014b, p. 724-26)

São vítimas da irada indisposição desse sujeito não apenas as mulheres (“pequenas putas que me ensinaram tudo”), mas a academia e o acordo ortográfico, “por amor da

língua portuguesa”. E é precisamente nela e “nos dicionários que abro ao acaso das línguas” que o poeta inscreve sua “stella”, a estrela agora grafada em latim, parente linguística remota da língua portuguesa, mas que também serve para designar a coluna de pedra monolítica com inscrição funerária, resultando em uma ambiguidade que funde a imagem da luz e o canto fúnebre. Com a(s) língua(s), Helder espera vir a ser desatado e novamente atado por um “nó de luz”: “abraça-me,/ abarca-me,/ abrasa-me”. A velhice, estágio em que poderia estar mais realizado, termina por lhe conferir um outro poder: despir-se dos grandes projetos. Com Pedro Eiras, podemos pensar que essa auto irrisão também serviria para mostrar uma soberania: “E, contudo, quando este sujeito toma a iniciativa da irrisão, quando assume o jogo paródico e furioso, quando reivindica a definição de si mesmo, acaso não alcança uma forma secreta e paradoxal de soberania – contra o mundo e contra a morte?” (2015, p. 147).

Ao final do poema, encontramos evidenciada uma reflexão sobre o valor da vida para o empreendimento da escrita, sendo mesmo possível pensar que o autor está a zombar daqueles que o subtraem da equação da poesia: “e se a vida, a minha, me vale de alguma coisa,/ não para fortuna do mundo,/ mas para mim mesmo que respiro enquanto escrevo,/ Embora possa haver quem o não creia ou não queira” (2014b, p. 725-26). A essa vida de pouco valor comercial – “devo a vida” –, segundo a visão do sujeito que escreve e que respira, acrescentamos “essa pouca mão”, “esse pouco de escrita”, autoavaliações nada animadoras do poeta velho, “estupor velho e relho,/ um bom sacana”.

4.4 o trabalho artesanal da morte

Não há, nestes poemas de *A morte sem mestre*, uma sugestão de que a aprendizagem do mundo e da morte sejam possíveis. Algo que irá fazer Pedro Eiras apontar, a partir de análise do título do livro, um humor incontornável (2015a, p. 141). Para Eiras, “o livro substitui o mestre, o livro é o mestre paradoxal, que ensina aquilo que não conhece, que não pode conhecer, que é a contradição do próprio conhecimento” (2015a, p. 141). A impossibilidade de se aprender a morte/a morrer, e mesmo a viver, faz o poeta se indagar: “se calhar, que sei eu?” (2014b, p. 725), nos deixando sem resposta e por isso

no trânsito das minhas cinzas:/ oh retretes terrestres com destino final nas grandes águas marítimas:/ glória atlântica,/ índica megalomania das tripas!” (2014b, p. 740). Nesse poema, o sujeito diz claramente que toda a sua energia final está posta “no trânsito das minhas cinzas”, evidenciando, com efeito, o lugar onde a atenção de Helder repousou em suas obras finais. Em *Poemas canhotos*, a atitude de lassidão fica evidente em um momento ainda pré-cinzas: “¿que interessa fazer a barba se é tudo para cremar,/ desde as unhas dos pés aos espelhos soberanos —/ Leonardo, Camões, Newton, Amadeus Mozart,/ et coetera/ que interessa? (2015a, p. 16). Concordamos com Eunice Ribeiro ao assinalar que o poeta segue

pela negação de toda delicadeza, de toda dignidade, de toda a graça, através de uma ferocidade e de um escárnio impiedosos, indiferente a decoros de qualquer espécie e vazado num registo de vulgaridade e escandalosa irreverência que reduz o corpo, dessacralizadamente, a simples massa pútrida, a dejecto, a lixo. (2015, p. 131)

Em “Ofício de poeta”, texto publicado na revista *Êxodo*, em 1961, Herberto Helder reflete sobre o artesanato que, para ele, é a poesia. Estabelece aí uma diferença entre o poeta que carrega uma “ideia exclusivista da poesia” (1961, p. 32), tornando-se um “metafísico da poesia” (1961, p. 32), e aqueles, entre os quais ele se coloca, que a consideram uma “atividade no fundo tão terrena” (1961, p. 32). Sendo, então, uma atividade entre outras, Helder acredita que a poesia tem um papel na cultura e não deve ser vista como inútil. Não sendo, dessa forma, um “metafísico da poesia”, o poeta madeirense, ao final de seu percurso poético, volta ao tema para desmitificar as ideias sobreterrenas que lhe imputam.

A dedicação oficial à poesia por parte daquele que esqueceu “de cultivar: família, inocência, delicadeza” (2014b, p. 737) fica bem evidente no poema a seguir:

filhos não te são nada, carne da tua carne são os poemas
que escreveste contra tudo, pais e filhos,
lugar e tempo,
filha é aquela que despes dos pés à cabeça,
perdendo os dedos nos nós que tem pelo cabelo abaixo,
e só pelo desejo que te traz de viver ou morrer dela,
desejo de ser o mesmo punho de cinza
deitado à espuma nos extremos da terra,
filha é a palavra carregada que arrancas aos dicionários quando
dormem,

essa palavra escolheu-te e tu escolheste as roucas linhas
 onde hás-de ter o trabalho artesanal da morte:
 o que de tudo reste pode ser testemunho distraído e mais nada,
 tu sim vais tecendo e vendo tecer-se a tua dita atrás,
 e essa atenção ilumina-te os nós dos dedos
 e o cabelo todo aos nós por ela abaixo
 — a morte faz do teu corpo um nó que bruxuleia e se apaga,
 e tu olhas entre as coisas pequenas
 e para onde olhas é essa parte alumiada toda (2014b, p. 717)

A servidão poética de Herberto Helder é, neste poema, muito bem representada pela transmutação de toda possibilidade de família em elemento escritural: “carne da tua carne são os poemas/ que escreveste contra tudo”, ele diz. E reitera: “filha é a palavra carregada que arrancas aos dicionários quando dormem”. Nesta cena com escrita, somos testemunhas do ato que é a poesia — “tu sim vais tecendo e vendo tecer-se a tua dita atrás” —, mais uma vez sendo aproximada ao artesanato, ao “trabalho artesanal da morte”: “tu escolheste as roucas linhas/ onde hás-de ter o trabalho artesanal da morte”. De modo semelhante ao que trabalhamos no capítulo anterior sobre o poema curto, esse poema coloca o sujeito próximo da morte atento às minúcias cotidianas e poéticas: “— a morte faz do teu corpo um nó que bruxuleia e se apaga,/ e tu olhas entre as coisas pequenas/ e para onde olhas é essa parte alumiada toda”. Olhar “entre as coisas pequenas” pode ser ainda mais complexo que olhar as “coisas pequenas”. O que poderia haver “*entre* as coisas pequenas”? A atenção da morte, então, é a responsável por suscitar esse olhar, ainda feito de luz (“essa parte alumiada toda”), mas prestes a se apagar, corpo incandescente no horizonte da página.

Outras imagens da servidão poética, recorrente desde *A faca não corta o fogo* (“e eu, servente, nem sei o que me pôs nas obras dessa língua” (2014b, p. 582)), e consequente analogia entre família e poemas, podemos encontrar em *A morte sem mestre*, corroborando o argumento de Pedro Mexia (2015) que assinala “um prolongamento temático de ‘Servidões’”.

meus veros filhos em que mudei a carne aflita
 com o arrepio a que chamam alma,
 e a luz com nome desconhecido,
 filhos vivos à força de dor e condição escrava,
 vivos como quem espera um dia para morrer mais,
 ou mais depressa,
 ou mais devagar como sempre acontece a quem ainda espera:

poemas
[...] (2014b, p. 728)

A “condição escrava” a que o sujeito é submetido pela força poética é mais uma vez reiterada, imiscuindo a esta equação a porção de dor que a dimensão corporal concede à artesanaria. De dor e servidão é feito o ofício deste poeta já com o corpo velho, “sensível apenas ao papel e à esferográfica:/ à mão que me administra a alma” (2014b, p. 727). Em outro poema, mais próximo do fim do volume, ele reitera: “que tudo acaba, e mal acaba/ recomeça/ a servidão” (2014b, p. 746), instaurando novamente a ideia cíclica de refazimento do poema, pois, como lemos em *Servidões*, “o prestígio da poesia é menos ela não acabar nunca do que propriamente começar. É um início perene, nunca uma chegada seja ao que for” (2014b, p. 623). Mas se a poesia, o poema, perdura, não podemos dizer o mesmo da integridade física do corpo que escreve, sendo, por isso mesmo, ao longo do conjunto de poemas, temática recorrente.

Pedro Eiras, oportunamente, ensaia uma comparação entre o Helder da juventude, que publicou “O amor em visita”⁷⁷, e o poeta velho que se constrói neste livro de 2014. Diz o pesquisador português:

A morte sem mestre, essa que se aprende e que não pode ser aprendida, é a morte que vem no fim de uma vida de poderes, de uma idade outrora poderosa. Tempo do fim do tempo pujante, tempo que inclui e recorda em si o tempo anterior; *A Morte sem Mestre* constrói-se sobre esse movimento, esse contraste entre os tempos, irreconciliável, sem solução. (2015a, p. 144)

Para Pedro Eiras, então, no encerramento do poema de 1958, “Beijarei em ti a vida enorme, e em cada espasmo/ eu morrerei contigo” (2014b, p. 27), encontramos a morte

⁷⁷ Recentemente, com a publicação das cartas dirigidas a António Ramos Rosa no número 196 da *Colóquio/Letras*, tivemos acesso à conversa entre os dois amigos. Numa carta que data de 17 de setembro de 1958, Helder esclarece a Ramos Rosa que seu então editor, o Luiz Pacheco, da Contraponto, impôs um outro título ao poema, rejeitando aquele dado pelo amigo: “Canto Nupcial”, como se lê, em vermelho, em uma cópia manuscrita do poema (HELDER, 2017, p. 50). Ele diz: “E agora, um assunto um pouco melindroso: Sem culpa, tenho de pedir-lhe desculpa de um acontecimento desagradável. Eu pedira-lhe um título para o meu poema que Você baptizou a meu gosto. Contudo, o editor forçou-me a modifica-lo. Você sabe como são estas coisas: tive de ceder, porque ambicionava publicar o livro e não podia fazê-lo por mim próprio. O título que agora tem nem é original, é copiado indecentemente de Alfred Jarry. Mas que fazer? Espero que Você compreenda e desculpe a parte de culpa – que não é muita, asseguro – que me pode ser atribuída. Não leva a mal eu ter cedido, pois não? Não significa coisa alguma o volume não levar o título que Você lhe deu. Compreende o que quero dizer? Estou ligado a si muito mais do que ao editor e devo-lhe bastante mais do que se pode dever a uma pessoa que nos publica um livro.” (2017, p. 62).

envolta em metáforas, como a do êxtase e a da *petite mort*. Por outro lado, a morte que lemos em *A morte sem mestre* é “literal” (EIRAS, 2015a, p. 144). E é precisamente dessa literalidade que podemos depreender a queda da metafísica, como apontou Guerreiro, traduzida numa queda da voluptuosidade metafórica.

O gesto de talho da madeira pela mão poética aparece neste livro comprometido pela ausência de poder que devasta o sujeito. Vejamos:

o teu nome novo, comecei eu a tirá-lo com uma navalha da madeira
grossa,
e nunca mais saía a única letra até dentro,
a primeira, e já toda a mão me sangrava
com o talho à volta dos dedos,
e a letra e o melhor do meu sangue e a seiva
metiam-se pela ferida como se ela mesma fosse
o meu trabalho apenas,
sangue que escorria pulso abaixo e me escoava:
a própria lavra da escrita —
¿oh quando arranjarei mão que alcance em sangue e força
o fundo final desse começo de ti,
nome terreno,
isso: coisa amada tanto quanto o alvoroço mortal deste fim de idade:
será que nenhum poder me devasta ainda? (2014b, p. 714)

A cena acima não é totalmente inédita na poética de Helder. Lembremos, por exemplo, o papel das mãos para “polir a jóia extenuante” (2014b, p. 423), para acessar as “superfícies centrífugas” – “Só essa mão que mexes/ ao alto e a outra mão que brancamente/ trabalha/ nas superfícies centrífugas.” (2014b, p. 433) – e as “matérias virgens” (2014b, p. 598). Ou, ainda em *Última ciência*, a “profissão de marceneiro” inspirada na embriaguez lírica:

A lua leveda o mênstruo, vira o peixe no frio, ilumina
o objeto brusco. É um trabalho recôndito
do nome, que o nome escrito
na lenha,
o tronco reverdeceu. E da madeira a mão levanta abismadamente
a corola.
A profissão de marceneiro, inspira-a
a embriaguez. Deus vê a talha cândida
da sua obra. Matriz, umbigo, meio da tábua,
a estrela principal, transfundem-se
em palavra. O marceneiro arranca das entranhas
a sua rosa. A pulso e bebedeira.
Arranca o olho que a olhava

espelhada. Enquanto se ligam lua e sol
debaixo
da plaina. (2014b, p. 432)

Inspirado na tradição órfica que centraliza o papel da noite para a criação literária, esse poema do conjunto de 1987 nos oferece uma verdadeira simbiose entre o ofício do marceneiro e o do poeta. Nele, encontramos a noção de “profissão”, já revelada no texto “Ofício de poeta” (1961), e também o gesto de talhar a obra, ainda envolto em uma noção de composição da unidade que muito caracterizou a poética do autor, ainda que unidade movente, em fluxo. Num movimento comparativo, podemos justapor este “trabalho recôndito/ do nome, que o nome escrito/ na lenha,/ o tronco reverdeceu”⁷⁸ com o início do poema de 2014: “o teu nome novo, comecei eu a tirá-lo com uma navalha da madeira grossa,/ e nunca mais saía a única letra até dentro,/ a primeira, e já toda a mão me sangrava/ com o talho à volta dos dedos,”. No primeiro, o poder de “reverdecer” o tronco; no segundo, o instrumento (“mão”) sai ferido, sem “nome novo”. Se antes “O marceneiro arranca das entranhas/ a sua rosa. A pulso e bebedeira.”⁷⁹, agora sobressai-se a questão com que encerra o poema: “oh quando arranjarei mão que alcance em sangue e força/ o fundo final desse começo de ti,/ nome terreno,/ isso: coisa amada tanto quanto o alvoroço mortal deste fim de idade:/ será que nenhum poder me devasta ainda?”. Dito de outro modo, mais afirmativamente, escutamos no segundo poema inédito da *Relâmpago*: “e os frágeis dedos mal conseguem/ domar a vibração esferográfica: eu que me espanto de estar ainda vivo” (2015b, p. 18).

O ofício da escrita é uma vez mais comparado a outra profissão, em *A morte sem mestre*. Estamos a falar do poema que transforma em letra a padeira Emília David, da cidade de Almeirim, distrito de Santarém. O poema, possivelmente, foi motivado por uma matéria jornalística⁸⁰, em que se escuta precisamente o primeiro verso deste poema de Helder:

⁷⁸ O excerto “o nome escrito na lenha, o tronco reverdeceu” foi, segundo Herberto Helder, aproveitado de quadras populares portuguesas (HELDER, 2014b, p. 398).

⁷⁹ Há, em *Ultima ciência*, a presença marcante da “rosa” como metáfora da poesia e do poema. O poeta nos apresenta a arte poética da roseira (2014b, p. 438) e surge daí a sua “rosa esquerda” (2014b, p. 437), que, nas últimas obras, torna-se parte do imaginário herbertiano, representando aquilo que foi roubado de si e/ou mesmo perdido no percurso poético, sem vistas a recuperá-lo (2014b, p. 651 e p. 720).

⁸⁰ O primeiro verso com a frase atribuída a Emília David é uma citação quase *ipsis litteris* do que encontramos tanto em uma reportagem em vídeo (<https://www.youtube.com/watch?v=YwsdlUvygi4>)

se um dia destes parar não sei se não morro logo,
disse Emília David, padeira,
não sei se fazer um poema não é fazer um pão
um pão que se tire do forno e se coma quente ainda por entre as linhas,
um dia destes vejo que não vou parar nunca,
as mãos súbito cheias:
o mundo é só fogo e pão cozido,
e o fogo é que dá ao mundo os fundamentos da forma,
pão comprido nas terras de França,
pão curto agora nestes reinos salgados,
se parar não sei se não caio logo ali redonda no chão frio
como se caísse fundo em mim mesma,
a mão dentro do pão para comê-lo
— disse ela (2014b, p. 729)

Não é a primeira vez que o poeta usa de um fato do mundo para compor seus poemas. Podemos aqui remeter a não muito longe, ainda n’A *faca não corta o fogo*, mais diretamente ao poema que nasceu da notícia da morte do escultor norte-americano Luis Jiménez, “esmagado pela sua obra” (2014b, p. 609), em 2006⁸¹. Mas também poderíamos referir ao texto “(o humor em quotidiano negro)”, de *Photomaton & vox*, que narra diversas situações inusitadas, feito quadro de notícias breves, como a do operário que “caiu num misturador e ficou literalmente transformado em papel” (2006c, p. 86), historieta anteriormente aludida no catálogo da exposição *Visopoemas*⁸², de

quanto em uma matéria do *Correio da Manhã* (<https://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/amp/este-ano-volta-a-haver-caralhotas>), que provavelmente datam de 2013 e 2012, respectivamente. Emília David é famosa em Almeirim por suas caralhotas, um pão caseiro assado em forno a lenha que apresenta formato fálico. Outro fato que nos chama a atenção no vídeo é a presença de quadras escritas por David afixadas próximo à caixa registradora de sua padaria. A contar sua vida dedicada ao amor pelos pães, David diz: “Foi num dia à 30 anos/ não sabia o que fazer/ p’ra me conseguir sustentar/ Caralhotas comecei a cozer// Carregava lenha com uma mota/ e um reboque p’ra ajudar/ para conseguir cozer o pão/ tinha muito que penar// Um dia disseram-me assim/ Dona Emília, você têm coração/ nós vamos ajuda-la/ p’ra cozer pão da região”, como lemos na matéria em vídeo. Do *Correio da Manhã*, sabemos que assim terminam as quadras: “O segredo da caralhota, nunca vos hei de dizer/ Porque hei de ser velhinha e continuar a cozer.” Mas essas quadras aqui nos chamam a atenção pois, como relatou em palestra na UFMG o professor Arnaldo Saraiva, no dia 03 de novembro de 2016, Herberto Helder deixou em seu espólio um extenso conjunto de quadras que, segundo ele, devem vir a público futuramente. Ademais, em *Última ciência*, Helder já havia feito uso das quadras populares portuguesas, tendo deixado mesmo uma nota inicial ao conjunto que diz o seguinte: “Não sendo citações necessariamente fiéis extraídas de quadras populares, nelas contudo se inspiram, ou as tomam como seus modelos directos ou indirectos, as seguintes expressões utilizadas neste poema: «Abaixa-te, vara alta, (...) põe-te os dedos, deita um braço de fora, serve de estrela», «onde a laranja recebe soberania», «o canteiro (pedreiro) cheira à pedra», «a lua vira o peixe no frio», «o nome escrito na lenha, o tronco reverdeceu.»” (2014b, p. 398).

⁸¹ A escultura intitulada “Mustang”, em que se tem um grande cavalo azul, foi instalada no Peña Boulevard, no Aeroporto Internacional de Denver. O escultor, que morreu aos 65 anos, não conseguiu finalizar a seu gosto a peça, tendo literalmente dado a vida no processo.

⁸² O catálogo da exposição encontra-se on-line no arquivo digital da PO.EX – Poesia Experimental Portuguesa: <https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas/>. Lemos no referido catálogo: “Numa importante fábrica de papel registou-se um invulgar desastre no trabalho: um operário caiu num

1965, da qual Herberto Helder participou com poemas e colagens. Se no poema de 2008 o amor – “com os órgãos do amor” (2014b, p. 608) – pela obra levou o escultor à morte, no poema da padaria a morte poderia ser evitada pela continuidade de seu ofício (“pão profundo mastigado” (HELDER, 2016, p. 39). Como expresse em carta a António Ramos Rosa, após não ter recebido notícias de Vergílio Ferreira a propósito do livro que lhe enviara, fazer poemas “é a maneira de estar vivo. Não é preciso que concordem com ou louvem este simples facto. Mas é indiscutível que estou vivo” (2017, p. 69). A massa do pão e a massa do poema são colocadas lado a lado, ressaltando mais uma vez a dimensão corporal necessária para o processo de escrita. Necessário também é o poder do fogo, capaz de alterar as matérias do pão/poema. A escrita, ou melhor, o ofício da escrita é a única maneira de não morrer, e, caso aconteça, a imagem final do poema dá a ver uma conexão entre o corpo da defunta e o centro do pão, retroalimentando-se pelo “artesanato poético” (SERRA, 2016, p. 168). O sujeito todo voltado para si, “como se caísse fundo em mim mesma”, fechado inteiro em um poema:

queria fechar-se inteiro num poema
 lavrado em língua ao mesmo tempo plana e plena
 poema enfim onde coubessem os dez dedos
 desde a roca ao fuso
 para lá dentro ficar estrito direito e esquerdo
 quero eu dizer: todo
 vivo moribundo morto
 a sombra dos elementos por cima (2014b, p. 730)

Mais à frente, o poeta autocorrigue-se: “e encerrar-me todo num poema,/ não em língua plana mas em língua plena” (2014b, p. 749). A “língua plena” era, em *A faca não corta o fogo*, associada a um analfabetismo – “uma língua analfabeta, plena” (2014b, p. 573) –, insinuando que o poema não obedece às gramáticas das línguas. Podemos pensar essa “língua ao mesmo tempo plana e plena” representativa da sua poética final: a pura música feita pelas “mãos estilísticas” (2014b, p. 583), “incorruptíveis” (2014b, p. 598), “desenvolvida[s] pela/ luminotecnia” (2014b, p. 600), convivendo e sendo inflexionada

misturador e ficou literalmente transformado em pasta para papel. Só se deu pelo acidente quando os filtros da pasta entupiram. Nessa altura, já só restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, uma madeixa de cabelos e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que continuavam, entretanto, a sair das prensas. (Dos jornais e para servir de epígrafe a um poema chamado “O Homem Que Se Fez Papel”, que o Autor talvez um dia escreva).”

por esta poética “intransigente com jogos estilísticos, radicalmente não decorativa” (RIBEIRO, 2015, p. 128).

Em um curto poema canhoto, Herberto Helder volta-se novamente a essa imagem do sujeito todo “compacto”, inteiramente fechado num poema. Neste caso, o sujeito representado é o poeta e amigo António Ramos Rosa, companheiro de geração e de poesia, como ficou evidente com a divulgação de algumas cartas de Helder dirigidas a ele e publicadas pela revista *Colóquio/Letras* (HELDER, 2017, p. 50-81), mas que, ao final do poema, se confunde com o poeta madeirense, ambos conectados e confundidos pela relação com a morte:

o António Ramos Rosa estava deitado na cama contra a parede
e deu meia volta sobre si mesmo
e ficou de cara voltada contra a parede
e fechou os olhos
e fechou a boca
e ficou todo fechado
e então morreu todo
fundo e completo de uma só vez
e apenas ele no tempo e no espaço
e só agora passado ano e meio eu compreendo
como era preciso ser assim tão íntimo para sempre
tão compacto
mais que o mundo inteiro
— e ele sou eu (2015a, p. 39)

Encontramos ainda na poética final de Helder, aliado a esse olhar retrospectivo, o poeta voltado às questões de seu tempo, como no crítico e irônico poema que “não tem simbolismo nenhum”. Leiamos:

como de facto dia a dia sinto que morro muito,
melhor é pôr-me de lado quando alguém puxa dos números,
agora parece que já ninguém nasce,
as pessoas agora querem é morrer,
e como não morrem bem porque no esplendor das obras as
compensações são baixas,
procuram a morte módica,
vão todos juntos para as praias onde não há socorristas,
praias do inferno sem nenhuma salvação,
às vezes marcam-se encontros nos apogeus dessas tardes desmedidas,
e quando lá chegam já vomitam os bofes,
nestes lugares não há sombras que nos valham,
estes lugares, diz alguém, nem precisam ser simbólicos,
o poema agora por exemplo não tem simbolismo nenhum,

morro dentro dele sem força para respirar,
 toda a gente a caminho das praias culminantes,
 toda a gente calada com medo que a praia se tenha ido embora,
 coisa única do paraíso, pensa ele,
 é saber que nem o inferno nem o paraíso podem mudar de condição e
 sítio,

estátuas gregas nuas sem ponta de excitação, apenas
 solenes anúncios de churrascos,
 a morte não salva nada: começamos pelo menos a entender
 a cultura que nos sufoca,
 eu pelo menos deito os pulmões boca fora,
 mas de repente alguém diz: contudo,
 diz: contudo já se inventou o ar condicionado
 (o ar condicionado na praia?)
 e a maravilha demoníaca desmorona-se,
 e outra vez: pai pai porque me abandonas?
 nenhum mito se cumpre,
 ninguém ainda acredita nos poderes sequer de erudição menos
 inexpugnável,
 nem o capítulo do amor quando ela vem vindo diuturna com fruta à
 escolha nas duas mãos,
 anda como quem dança, o cabelo apartado ao meio,
 vista de todos os ângulos como no cinema,
 magnificamente manobrada por esta luz não assim tão lenta que nos
 há-de a todos devorar,
 não, não me abandonaste,
 as tuas mãos abundantes congeminam milagres atrás de milagres,
 ah enfim alguma coisa muito límpida,
 introduz aqui o capítulo infernal por todos os lados,
 o meu fato de banho não tem bolsos,
 pai, pai, porque me abandonas com a ironia em fato de banho,
 e a areia, e a luz, e o iodo, e essa água toda,
 como se o inferno fosse alegria apenas,
 em setembro,
 corpos mais nus do que se não tivessem fato de banho (2014b, p. 731-32)

Sem disfarçar seu descontentamento com o modo de vida daqueles que “procuram a morte módica”, pequena e cômoda – em tudo diferente da que teve o “*mito Rimbaud*” (2015, p. 30) –, como estar de férias à praia e dispor do “ar condicionado”, Herberto Helder sugere estar mais próximo do número dos mortos que dos vivos: “como de facto dia a dia sinto que morro muito/ melhor é pôr-me de lado quando alguém puxa dos números”. O poeta evoca Portugal, quiçá metonimicamente a Europa, em que “já ninguém nasce”⁸³ e as “estátuas gregas nuas sem ponta de excitação” não têm valor

⁸³ Curiosamente, num curto poema de *Letra aberta*, o poeta diz o contrário: “nesta terra nunca mais se morre/ todos os dias toda a gente/ nasce ou renasce/ porque os que morrem nem dão por isso/ excepto no instante mesmo/ o que é pouco para um capítulo tão peremptório” (2016, p. 16)

cultural, rodeado de uma “cultura que nos sufoca”: “ninguém ainda acredita nos poderes sequer de erudição menos inexpugnável”. Do “capítulo do amor” ao “capítulo infernal”, feito de praia (“e a areia, e a luz, e o iodo, e essa água toda”) assemelhada ao inferno, resta o poeta “com a ironia em fato de banho”, terminando o poema em uma cena ao mesmo tempo cômica e trágica: “corpos mais nus do que se não tivessem fato de banho”. O uso em eco da expressão bíblica “Eli, Eli, lamna sabachthani” (“Pai, Pai, porque me abandonastes?”), três vezes reiterado nesse poema e largamente utilizado desde *A faca não corta o fogo*, dá o tom do desconsolo do sujeito em meio a esse contexto que, sente-o, é tão estranho.

Os dois poemas quase idênticos de *A morte sem mestre* muito poderiam estar entre as coisas que aparentam ser acidentais, mas no fundo são intencionais, como nos alertou no frontispício do volume o autor. Leiamos as duas composições e vejamos que, ao lado do poema anteriormente citado, Helder se posiciona enfaticamente contra um tempo que é nosso contemporâneo:

tão fortes eram que sobreviveram à língua morta,
esses poucos poemas acerca do que hoje me atormenta,
décadas, séculos, milénios,
e eles vibram,
e entre os objetos técnicos no apartamento,
rádio, tv, telemóvel,
relógios de pulso,
esmagam-me por assim dizer com a sua verdade última
sobre a morte do corpo,
dizem apenas: igual ao pó da terra que não respira,
o que é falso, pois eu é que deixarei de respirar
sobre o pó da terra que respira,
entre o poema sumério e este poema de curto fôlego,
mas que talvez respire um dia,
ou dois, ou três dias mais:
quanto às coisas sumérias: as mãos da rapariga,
o cabelo da estreita rapariga,
a luz que estremecia nela,
tudo isso perdura em mim pelos milénios fora,
disso, oh sim, é que eu estou vivo e estremeço ainda (2014b, p. 716)

tão fortes eram que sobreviveram à língua morta
esses poucos poemas acerca do que hoje me atormenta,
décadas, centenas, milhares de anos,
e eles vibram,
e entre as coisas técnicas do apartamento,
máquinas de medir o pequeno tempo, digo:
relógios de parede — um,

relógios de pulso — três, mas apenas um que funciona furiosamente,
 e rádio e tv e telemóveis,
 esmagam-me meu Deus por assim dizer com a sua verdade última
 sobre a morte do corpo,
 dizem apenas: igual ao pó da terra, que não respira,
 o que é falso, pois eu é que deixarei de respirar
 sobre o pó da terra que respira,
 entre o poema sumério e este poema de curto fôlego,
 mas que talvez respire, um dia,
 ou dois, ou três: mais:
 quanto às coisas sumérias: as mãos da rapariga,
 o cabelo da estreita rapariga,
 a luz que estremecia nela,
 tudo isso perdura entre nós dois pelos milénios fora,
 e delas eu estremeço ainda (2014b, p. 722)

Já tivemos a oportunidade de oferecer uma reflexão sobre o processo de reescrita que esses dois poemas deixam tão às claras (MENEZES, 2016) e já enfatizamos a comparação que Herberto Helder faz entre o seu “poema de curto fôlego” e o “poema sumério”, no capítulo anterior. Agora, importa-nos mais pensar de que modo esses objetos domésticos aparecem nos dois poemas e estabelecem uma diferença entre o mundo restrito desse sujeito e o mundo contemporâneo, como procuramos evidenciar na análise do poema da “morte módică”. A força dos poemas “que sobreviveram à língua morta” – os poemas sumérios de que fala Helder, composto de mãos, cabelo e luz da rapariga suméria, as “coisas sumérias” –, é aquilo que atormenta esse sujeito “entre os objetos técnicos no apartamento”, mas também é o que o faz respirar: “disso, oh sim, é que estou vivo e estremeço ainda”. Esse estremecimento é diferente daqueles que encontramos em *Servidões*, mas deles derivam: o “alguém fremente” (2014b, p. 643) que reluz no escuro da casa, o estremecimento da luz que invade os objetos (2014b, p. 648) e, por fim, aquele que vacila diante do olhar da morte: “agora sou olhado, e estremeço/ do incrível natural de ser olhado assim por ela” (2014b, p. 702). Este estremecimento reaparece em *Letra aberta*, assumindo, por sua vez, a feição de um tremor de terra que não trouxe ao poeta a certeza de ter criado os elementos: “e depois fechei os olhos a toda a volta,/ e depois a terra estremeceu,/ e depois eu estremecei no meio dela, mudo e cego e surdo e imóvel:/ mas soube que não tinha criado os elementos do mundo” (2016, p. 40). Parece-nos que em *A morte sem mestre* o estremecimento é fruto de uma conexão com a poesia suméria e com o poder que dela ainda emana, mesmo com sua língua morta. Sob a *influência* dessa tradição eletiva, para lembrar um

termo caro a Harold Bloom, Helder sugere que a poesia é um estremecimento que perdura “décadas, séculos, milénios”. Nesse sentido, a constatação de que “os objetos técnicos” “esmagam-me por assim dizer com a sua verdade última/ sobre a morte do corpo” é fruto de uma percepção do mundo e de suas transformações, das quais o sujeito parece ser muito mais agente passivo que ativo.

Não sabemos a que poema sumério o autor faz referência, e talvez isso não importe tanto, mas aqui já aventamos a possibilidade do diálogo com a epopeia de Gilgamesh. O poema herbertiano também pode fazer alusão aos hinos babilônicos a Ishtar, a mãe dos Deuses, “grande senhora do amor e da guerra”, “uma das mais importantes deusas da Mesopotâmia”⁸⁴, como esclarece Federico Peinado em suas notas à edição dos *Himnos babilónicos*. Em um dos hinos a ela dedicados, por exemplo, escutamos: “Os céus e a terra tremem com a (simples) menção a teu nome,/ os deuses titubeiam, os Anunnaku⁸⁵ estremecem!/ Teu majestoso nome (o) veneram os povos,/ (porque) és tu a (mais) gigante e a (mais) eminente”⁸⁶ (HIMNOS BABILÓNICOS, 1990, p. 44).

Em outro momento, encontramos nova menção ao estremecimento relacionado com a presença da “Assíria”, reino antigo no norte da Mesopotâmia. O mesmo imaginário de que em uma linha temporal podem ser pautadas outras relações, ainda que sensitivas, sustenta o seguinte poema:

há não sei quantos mil anos um canavial estremeceu na Assíria
e um douto poeta inscreveu esse tremor num curto poema lírico
lido agora por mim junto a um canavial nos subúrbios de Lisboa
e eu penso que os dois canaviais estremeceram igualmente
a tantos tempo e lugares de distância
e só se extinguirão devorados pelo fogo
quando o fogo devorar a terra inteira (2014b, p. 750)

Com a enunciação de um apocalipse por vir, como já foi ressaltado por Pedro Eiras (2015, p. 84), esse poema conecta o sujeito “nos subúrbios de Lisboa” e “um douto poeta” da Assíria por meio da imagem do canavial. A partir disso, e com a noção de que

⁸⁴ No original, lemos: “Gran Señora del amor y de la guerra. Una de las más importantes diosas de Mesopotamia.” (HIMNOS BABILÓNICOS, 1990, p. 165).

⁸⁵ “Anunnaki: «Prole do céu». Estes grandes deuses passaram a ser juizes do Inferno.” (HIMNOS BABILÓNICOS, 1990, p. 163)

⁸⁶ No original, lemos: ¡Los cielos y la tierra tiemblan con la (simple) mención de tu nombre,/ los dioses titubean, los Anunnaku se estremecen!/ Tu majestuoso nombre (lo) veneran los pueblos,/ (porque) eres tú quien es la (más) grande y la (más) eminente” (HIMNOS BABILÓNICOS, 1990, p. 44).

fora” (HELDER, 1994, p. 35) – “escrevê-lo, e ele ser a nossa morte na perfeição de poucas linhas” (2014b, p. 660) –, sente lhe escapar das mãos “as coisas colocadas”, pairando num limite em que “eu não tocava em nada e nada me tocara,/ e nada se tocara entre si”, ou seja, nenhum milagre das coisas acontecia.

Ao contrário dos livros publicados em vida, *Poemas canhotos* não apresenta ao fim a datação de sua escrita. Sendo, portanto, crível que eles tenham sido escritos na sequência da publicação de *A morte sem mestre*, podemos aproximar o poema acima transcrito a outro, em que o poeta rememora o tempo em que as artes poéticas faziam sentido. Leiamos:

em boa verdade houve um tempo em que tive uma ou duas artes
poéticas,
agora não tenho nada:
sento-me, abro um caderno, pego uma esferográfica e traço meia dúzia
de linhas:
às vezes apenas duas ou três linhas;
outras, vinte ou trinta:
houve momentos em que fui apanhado neste jogo e cheguei a encher
umas quantas páginas do caderno
aconteceu também por vezes que o papel pareceu estremecer,
mas o mundo, não: nunca senti que o mundo estremecesse sob as
minhas palavras escritas,
o que já senti, e é de facto um pouco estranho, foi isto:
enquanto escrevia, o mundo parecia deslocar-se,
e quando eu chegava ao fim das linhas escritas,
sabia que estava tudo feito,
sentia que deveria morrer
mas, como se vê, nunca o mais simples atingiu em mim a sua
profundidade
(2015a, p. 18-9)

Ao contrário de muitos poemas de *A morte sem mestre*, em que a ironia estava a par da sanha do poeta, nesse poema canhoto encontramos um tom mais conciliado: não ter nada, ou seja, não conservar artes poéticas, é o que lhe confere a liberdade – já na sua releitura de *Húmus*, de Raul Brandão, escutamos que a regra era “*liberdades, liberdade*” (2014b, p. 224), uma herança surrealista – da escrita: “sento-me, abro o caderno, pego numa esferográfica e traço meia dúzia de linhas”, não importando mesmo o tamanho, se “duas ou três linhas” ou se “vinte ou trinta”. Sem milagres de “luminotecnia” (2014b, p. 600) e morrendo “aos poucos como era costume na época”, a “água soberba” com que lavar o corpo falta:

porque já me não lavo,
 porque desde os oitenta só me lavava em água soberba
 (água que não há)
 porque mal acordo tenho muita pressa e vou correndo ver
 se o sonho bate certo
 (com que pode bater certo sonho tão limpo?)
 porque o mundo seria turvo e eu não me curvaria nunca,
 e então não me lavo,
 ileso o corpo,
 [...] (2014b, p. 747-48)

Essa cena que muito poderia recair numa arte poética, não tivesse o autor, como vimos, rechaçado a ideia em sua produção final (2015a, p. 18-9), contrapõe o “sonho tão limpo” do sujeito com o “mundo tão turvo” que o rodeia. A idade, “oitenta”, agora serve de delimitação temporal para a diferença das águas, agora soberba mas em falta, purificação tornada impossível. Não por acaso *A morte sem mestre* encerra com um poema que, além de trazer uma questão domiciliar comezinha (o preço da bilha de gás), coloca o suicídio em cena, uma morte nada “módica” (2014b, p. 731) e que ecoa os destinos de Pavese e Celan, para ficar apenas nestes dois interlocutores de Herberto Helder:

a última bilha de gás durou dois meses e três dias,
 com o gás dos últimos dias podia ter-me suicidado,
 mas eis que se foram os três dias e estou aqui
 e só tenho a dizer que não sei como arranjar dinheiro para outra bilha,
 se vendessem o gás a retalho comprava apenas o gás da morte,
 e mesmo assim tinha de comprá-lo fiado,
 não sei o que vai ser da minha vida,
 tão cara, Deus meu, que está a morte,
 porque já me não fiam nada onde comprava tudo,
 mesmo coisas rápidas,
 se eu fosse judeu e se com um pouco de jeito isto por aqui acabasse
 nazi,
 já seria mais fácil,
 com diria o outro: a minha vida longa por muito pouco,
 uma bilha de gás,
 a minha vida cotidiana e a eternidade que já ouvi dizer que a habita e
 move,
 não me queixo de nada no mundo senão do preço das bilhas de gás,
 ou então de já mas não venderem fiado
 e a pagar um dia a conta toda por junto:
 corpo e alma e bilhas de gás na eternidade
 — e dizem-me que há tanto gás por esse mundo fora,
 países inteiros cheios de gás por baixo! (2014b, p. 752)

Para Eunice Ribeiro, esse poema encerra uma “dramatização antiépica do suicídio” (2015, p. 133), em que o “sujeito em estado de rasura” (2015, p. 133) não hesita em revelar seu negro humor ao propor uma alternativa: “se eu fosse judeu e se com um pouco de jeito isto por aqui acabasse nazi,/ já seria mais fácil”. Entre a “vida cotidiana” e a “eternidade” está o sujeito, sem dinheiro e sem ter como se haver com a morte. Não é a primeira vez que o poeta se utiliza dessa imagem. Em *A faca não corta o fogo*, lemos, em um longo poema que reúne gás de cozinha, fogo, utensílios domésticos, comida e poema, “a ameaça do gás”, mas de todo bem diferente do que encontramos no livro de 2014. Vejamos o poema na íntegra para que a diferença de registro também possa ser melhor percebida:

o fogo arrebatava-se do gás até à cara, e lavra-a,
algures alguém canta,
a ameaça do gás abraça a casa inteira,
e eu ouço na cozinha a canção pura e precária,
e debruço-me sobre a panela,
que sopro no caos da casa!
e em baixo, tirada ao caos e à safra do ouro, a operação miraculosa,
e se decifro o alcance:
sangue denso,
densa língua mestiça em que tudo está escrito,
e deito grão na panela: a luz que roda na mão
faz reluzir o grão: e a ameaça do fogo
abrsa a casa inteira,
e ilumina-a toda:
cantam:
¿será que o organizam, ao nome em exercício, depressa,
exaltante, de pessoa,
para chamar como quem toca na cabeça e se inclina entre cru e
cozido?
e talha uma ferida na têmpora esquerda,
quando a pessoa está mais dentro de um lado e mais fora de outro,
e legumes, sal, azeite, especiarias, ervas,
suam,
rebenta-lhes a flor na fervura
¿que de perfume,
que de lume até ao fundo da boca!
(mínimo, mortal, humílimo, mal-amado do mundo:
Aliteraões bilabiais nasais às vezes sonoras ou isso)
E límpidas — ilícitas? — libertam-se as vozes,
e eu mexo com a colher de pau
imemorialmente
o milagre quotidiano da transmutação dos corpos:
porque é glorioso trazer, de minas da terra, e de
não sei que direitos e avêssos,
os elementos, e trabalhá-los, e a poder de

plantas e óleos,
 atingir a unidade que alguém atinge com o seu nome, oh quantas
 vozes,
 luz nas vozes,
 cantando!
 e se me sento à mesa, e cômô, e crio o ritmo,
 a razão do ritmo,
 colher que desce
 e ascende
 entre as coisas gerais
 e as inspiradas, hábeis
 técnicas do pormenor: uso dos utensílios, talento,
 pensamento, epifania:
 ferida que da têmpora traça o corpo todo: e de um
 lado e de outro, defronte,
 os objetos arcaicos entre dedos e dedos e labaredas:
 e tão levíssimo e arguto o canto ligado a ferver de música
 — ignota, e a obra de comê-la,
 sopa
 superlativa (2014b, p. 567-69)

O fôlego deste poema de *A faca não corta o fogo* é longo e entusiasmado, ao contrário do poema que encerra *A morte sem mestre*. As imagens do gás e do fogo, ainda que aliadas a uma cena domiciliar e cotidiana, como no poema mais recente, estão envolvidas nas metáforas herbertianas que trazem uma reflexão sobre a criação literária, formando mais uma imagem do ofício artesanal do poeta, agora cozinheiro: “e eu mexo com a colher de pau/ imemorialmente/ o milagre quotidiano da transmutação dos corpos” (2014b, p. 568). O fogo, neste poema, é uma ameaça que em sua potência “abrsa a casa inteira, e ilumina-a toda”, repisando a imagem do fogo e da luz como presença do poético. Os utensílios domésticos (“panela”, “colher”, “colher de pau”), os alimentos e óleos (“grão”, “legumes, sal, azeite, especiarias, ervas”, “plantas e óleos”, “sopa”), a ambientação cotidiana (“casa inteira”, “cozinha”, “mesa”), os termos ligados à preparação e à degustação da comida (“deito grão na panela”, “entre cru e cozido”, “fervura”, “mexo com a colher de pau”, “cômô”) e o vocabulário herbertiano inspirado na tradição órfica (“algures alguém canta”, “canção pura e precária”, “sôpro no caos da casa”, “operação miraculosa”, “cantam”, “libertam-se as vozes”, “transmutação dos corpos”, “luz nas vozes”, “crio o ritmo”, “tão levíssimo e arguto o canto ligado a ferver de música”) são costurados de maneira a instaurar uma encenação do ofício de cozimento da língua, tornada poesia na fervura de seus elementos, ainda com a ideia de

unidade no horizonte: “os elementos, e trabalhá-los, e a poder de/ plantas e óleos,/ atingir a unidade que alguém atinge com o seu nome”.

Retornando ao poema de *A morte sem mestre*, vemos que sua motivação não se assemelha a do poema de 2008. Saindo do ambiente poético do sonho, da mesa, da comida, da alimentação, das labaredas entre os dedos vivos, o sujeito preocupa-se com questão prática: o preço da bilha de gás. Não somente seu tom e fôlego se encontram rebaixados, mas também a espiral metafórica é deixada de lado – ou, com Arnaldo Saraiva, podemos dizer que “nos últimos livros de Herberto Helder há um recuo na frequência e na agudeza ou na tensão da metáfora” (2015, p. 27) –, num curioso uso da língua para falar da morte enquanto dado factual, sem cólera ou malquerença, a morte referida no título do conjunto. Entretanto, a ambiguidade encontrada ao final do poema sugere tanto o lado cruel do lucro capitalista que armazena seus recursos, ainda que em abundância, para a competitividade do mercado, quanto a periculosidade iminente de algumas nações que podem vir a explodir, retomando um imaginário de guerra e de destruição. O fogo da morte e da transmutação do corpo moribundo em cinzas retrete abaixo falta. E é nesta cena de escassez, de míngua, que a produção poética de Herberto Helder publicada em vida termina, “o nome escoado para sempre” (2014b, p. 709).

Considerações finais

Percorridas essas páginas, é chegado o ponto de sinalizar o corte. E se usamos tal termo para caracterizar esse momento é porque acreditamos que há muito mais com que se haver nesta última poesia de Herberto Helder, que, como toda experiência poética de fôlego, coloca os investigadores da área numa tensão insolúvel.

A linha de pensamento escolhida, o *estilo tardio* e as ideias correlatas apresentadas no primeiro capítulo e em outros momentos específicos, não compareceram neste trabalho com a intenção de funcionar como operadores de leitura, ainda que, em alguns momentos, a coincidências dos argumentos possam encaminhar o entendimento nesse sentido.

Tendo em conta que as reflexões sobre o *estilo tardio* de Theodor W. Adorno e de Edward W. Said ainda não são largamente estudadas na academia brasileira, cumprimos, em nosso primeiro capítulo, a tarefa de revisitar esses textos de modo que eles pudessem contribuir para pensarmos a produção artística do sujeito que se vê próximo da morte, não pelo psicologismo, mas pelas pequenas aberturas vislumbradas na obra, tarefa que implica precaução pela ambiguidade dos termos que ela coloca em trânsito.

Sinteticamente, podemos dizer que o “último Herberto Helder” apresenta uma leitura particular de alguns traços levantados por Adorno, Said e Agamben: o exílio do artista, que, ao cabo, culminou numa auto ironia com sua imagem, do rosto e da voz emprestados ao mercado do objeto livro; a tragicidade da morte, que afinal terminou travestida de sátira e de ironia; a desarmonia entre subjetividade e convenção, esta última desarticulada, por exemplo, pela forma da redondilha e do verso decassílabo, do verso livre tornado discursivo; a produtividade do *contra*, uma intransigência com a continuidade do projeto poético calcado unicamente, para recuperar Beethoven, no uníssonos, multiplicando a voz em diversas direções que confirmam a ousadia do poeta mesmo à beira do precipício da morte; a publicação eufórica de livros consecutivos, pouco comum na linha temporal do autor; a inserção de elementos biográficos (a idade e a data de aniversário, por exemplo) como distanciamento do apagamento moderno do autor, provocando uma instabilidade no pensamento crítico que a essa poesia se volta, então cristalizado; a recusa a uma ideia evolutiva de sua produção, com a recuperação de textos autógrafos antigos e sua rearticulação entre os novos, atitude que, podemos

dizer, também faz parte da eleição de sua tradição: o passado que se confunde com o presente porque indistintos para o poeta; a atitude intempestiva, moderna, de sintonia com o arcaico para a habitação do contemporâneo; a *apropriação desapropriadora* daquilo que, a partir de um olhar externo crítico, era seu *estilo*, incorrendo numa inflexão que podemos chamar *maneira*.

Apesar desses breves apontamentos, a presente tese não objetivou limitar a recepção desses últimos livros de Herberto Helder. Estamos, a esta data, demasiado próximos de nossos objetos de pesquisa, o que tanto nos oferece uma liberdade interpretativa quanto pode nos obliterar a visão. E, diante disso, resta-nos acreditar que esta investigação cumpriu o objetivo primacial de valorizar esse corpo poético, contínuo movimento que nos põe em roda, espectadores.

BIBLIOGRAFIA

Herberto Helder

HELDER, Herberto. *A faca não corta o fogo*: sùmula & inédita. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014a.

_____. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.

_____. *As magias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010a.

_____. “A ordem ininterrupta das magias” e “A soberana escrita das coisas”, *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, n. 27, Out., p. 58-59, 1999.

_____. Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas, *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 de jun. 1980, p. 17. Disponível em: http://www.triplov.com/herberto_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html

_____. Cesariny sombra de almagre, *A Phala*, n. 1 — De S. Jerónimo a Cesariny, Lisboa, 2007, p. 55-58.

_____. Cinemas, *Relâmpago*, Lisboa, n. 3, Dez., p. 7-8, 1998.

_____. Comunicação Académica. Exposição Visopoemas. *Jornal do Fundão – Poesia Experimental Suplemento Especial do Jornal do Fundão*, Lisboa, 24 jan. 1965, p. 3-4.

_____. Correspondência inédita de Herberto Helder/António Ramos Rosa apresentada por Ana Paula Coutinho Mendes, *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 196, Set./Dez., p. 50-81, 2017.

_____. *Doze nós numa corda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997a.

_____. (org.). *Edoi lelia doura*: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. “Entendi que o quirólogo...” e “Os inocentes são...”, *Telhados de Vidro*, n. 4, Mai., p. 111-16, 2005.

_____. Entrevista. In: *Inimigo Rumor*, n. 11. Rio de Janeiro: 7letras, 2º semestre de 2001a.

_____. Inédito, *A Phala*, Lisboa, n. 40, Out./Nov., p. 33-35, 1994.

_____. *Letra aberta*: poemas inéditos escolhidos por Olga Lima. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. *Ofício cantante*: poesia completa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *O bebedor nocturno*: poemas mudados para o português. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010b.

- _____. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- _____. *Ofício de Poeta, Êxodo*, Coimbra, p. 32-34, 1961.
- _____. *O nome coroado, Telhados de vidro*, Lisboa, n. 6, Mai., p. 155-167, 2006a.
- _____. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- _____. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006b.
- _____. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997b.
- _____. *Paradiso, um pouco, Relâmpago*, Lisboa, n. 9, Out., p. 97-99, 2001b.
- _____. *Photomaton & vox*. 4ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006c.
- _____. *Poemas ameríndios*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997c.
- _____. *Poemas canhotos*. Porto: Porto Editora, 2015a.
- _____. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014b.
- _____. *Poemas inéditos, Relâmpago*, Lisboa, n. 36-37, Abr./Out., p. 11-19, 2015b.
- _____. *Poesia toda (1953-1980)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- _____. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- _____. *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- _____. Singularíssimo plural. In: MEDEIROS, Luís Garcia de. *Noites*. Lisboa: & etc, 1998. p. 27-30.
- _____. Vinte e cinco cartas, apresentadas por Gastão Cruz, *Relâmpago*, Lisboa, n. 36-37, Abr./Out., p. 137-195, 2015c.
- _____. *Vocação animal*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

Sobre Herberto Helder

- BASTOS, Jorge Henrique. A Gramática Cruel de Herberto Helder. In: HELDER, Herberto. *O Corpo, O Luxo, a Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- CORTEZ, António Carlos. O extremo exercício do poema. *Jornal de Letras e Artes*, 08-21/10/2008, p. 20-21.
- CRUZ, Gastão. Herberto Helder: “como se ele mesmo fosse o poema” – *Do Mundo*. In: *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- _____. Herberto, primeira década: o olhar das “musas cegas” – o que elas veem. In: DUMAS, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes dos (Org.).

Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 19-27.

DAL FARRA, M. L. *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: IN / CM, 1986.

_____. Um serviço de poesia: o Ofício e as *Servidões* de Herberto Helder. In: DUMAS, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes dos (Org.). *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 51-69.

DÉCIO, João. *Poesia e arte poética em Herberto Helder e outros estudos*. Blumenau: Edifurb, 2002.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*. Coimbra: Almedina: 1990.

EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. Em língua plena – notas sobre *A morte sem mestre* de Herberto Helder. In: DUMAS, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes dos (Org.). *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015a, p. 140-149.

_____. Herberto Helder, poeta apocalíptico, *Relâmpago*, Lisboa, n. 36-37, Abr./Out., p. 73-89, 2015b.

FREITAS, Manuel de. Herberto Helder. In: _____. *Incipit*. Lisboa: Averno, 2015. p. 31-35.

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder: poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

_____. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. Organização de Floriano Martins. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

GUERREIRO, Ana Lúcia. A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder, *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 09-22.

GUERREIRO, António. A poesia, baptismo atónito, *Textos e Pretextos: Herberto Helder*, n. 17, Out., 2012.

_____. Afastem de mim a inocência, *Expresso, Actual*, 11/10/2008, p. 20.

_____. O trabalho da morte, *Ípsilon – Público*, Lisboa, 11 jun. 2014, s.p. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/06/11/culturaipylon/critica/o-trabalho-da-morte-1659005>. Acesso em: 30 jun. 2014.

_____. Poesia e terror, *Ípsilon – Público*, Lisboa, 14 jun. 2013, s.p. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/06/12/culturaipsilon/critica/poesia-e-terror-1659331/amp>. Acesso em: 22 ago. 2014.

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder, “a estrela plenária”. In: _____. *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 367-87.

_____. Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2.º milênio (preparativos), *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 129-144.

_____. O extremo exercício da beleza, *Público*, Ípsilon, 10/10/2008, p. 41.

LEAL, Izabela. Coisas que aprendi com Herberto Helder. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Org.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 169-179.

_____. Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm. Acesso em: 05 de julho de 2011.

_____. *Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes*. Tese de doutoramento em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/ UFRJ, 2008.

_____. Da memória à tradução: o erro das musas distraídas. In: JACOTO, Lílian; MAFFEI, Luis (Org.). *Soldado aos laços das constelações: Herberto Helder*. São Paulo: Lumme Editor, 2011. p. 25-35.

LOPES, Silvina Rodrigues. A imagem ardente, leitura de *Última ciência*, de Herberto Helder. In: _____. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral Edições, 1990. p. 11-20.

_____. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.

_____. Investigações poéticas do terror, *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 169-77.

LOURENÇO, Eduardo. Herberto Helder: sob o signo do fogo. In: _____. *Obras completas III: Tempo e Poesia*. Coordenação e introdução de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016. p. 605-607.

MAFFEI, Luis. (77 x 14) + 2009: 38 $\supset$ beleza (herberteuação). In: *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. pp. 113-128.

_____. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

_____. Entre não e sim, a fome, a maravilha. *Relâmpago*, Lisboa, n. 23, outubro/2008, p. 199-203.

_____. Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder. In: *SCRIPTA*, Departamento de Letras da PUC Minas, v. 10, n. 19, 2º sem., 2006. p. 189-202.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Herberto Helder. In: _____. *Os dois crepúsculos – Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A regra do jogo, 1981. p. 123-38.

_____. Herberto Helder. In: _____. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989. p. 125-36.

MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1982.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe – leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder). In: MORUJÃO, Isabel. SANTOS, Zulmira. *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: Homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: Edições Afrontamento, 2011. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10410.pdf>

_____. Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto). In: _____. *Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004. p. 185-199.

_____. Em que língua escreve Herberto Helder?, *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 151-168.

_____. *Os nomes da obra: Herberto Helder ou o poema contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016.

_____. Um lance último, *Público*, Lisboa, 14 jun. 2013. Ípsilon, p. 9. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/06/14/jornal/um-lance-ultimo-26642143>. Acesso em: 07 nov. 2017.

MARTINS, Manuel Frias. *Herberto Helder: um silêncio de bronze*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

MENEZES, Roberto Bezerra de. *A interminabilidade e a incomunicabilidade da escrita: confluências entre Herberto Helder e Maurice Blanchot*. Dissertação de mestrado em Literatura Comparada. Fortaleza: Centro de Humanidades, 2012.

_____. Antropofagias gramaticais na poética de Herberto Helder. In: *Revista Desassossego*. v. 10, 2013. p. 97-107.

_____. “aos setenta e sete é tudo obsceno”: interditos num poema d’*A faca não corta o fogo*, de Herberto Helder. In: OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SOUZA, Isabella Batista de; PEREIRA, Patrícia Resende (Org.). *Sáfara safra: leituras da poesia de Herberto Helder*. Belo Horizonte: Tamanha Poesia, 2015. p. 61-67. Disponível em: <https://polopesquisapoesia.files.wordpress.com/2016/05/sc3a1fara-safra-leituras-da-poesia-de-hh.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2017.

_____. “essas vozes que batem no ar”: silêncio e voz na poética de Herberto Helder. In: *Revista do SELL*. v. 3, 2011. p. 650-664.

_____. Reescrita e versão em *Servidões* e em *A morte sem mestre*, de Herberto Helder. In: MAFFEI, Luis; PIMENTEL, Diana (Org.). *Até que. Herberto..* Funchal: Guilhotina, 2016. p. 165-173.

MEXIA, Pedro. A última ciência, *Expresso*, Lisboa, 24 mar. 2015, s.p. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura/a-ultima-ciencia=f916668>. Acesso em: 01 mar. 2018.

MOLDER, Maria Filomena. vivo, moribundo, morto. In: _____. *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017. p. 157-162.

OLIVEIRA, Silvana M. P. Herberto Helder: o mundo como gramática e idioma, *Via Atlântica*, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, n. 15, 2º sem., 2009. p. 275-284.

PAIXÃO, Fernando. Além dos gêneros: Herberto Helder,. In: _____. *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2014. p. 167-79.

PEREIRA, Patrícia Resende. “e o sopro unido vem à volta”: reflexões sobre o ato da criação em um poema de *Servidões*, de Herberto Helder. In: OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SOUZA, Isabella Batista de; PEREIRA, Patrícia Resende (Org.). *Sáfara safra: leituras da poesia de Herberto Helder*. Belo Horizonte: Tamanha Poesia, 2015. p. 51-9. Disponível em: <https://polopesquisapoesia.files.wordpress.com/2016/05/sc3a1fara-safra-leituras-da-poesia-de-hh.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2017.

PIMENTEL, Diana. *ca-ir. ao/centro*. Funchal: Guilhotina, 2016.

_____. herberto helder: da composição e da dissolução da matéria do canto ao antepitáfio (de *Ofício cantante* a *Servidões*). In: DUMAS, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes dos (Org.). *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 272-288.

PINTO, Diogo Vaz. Poesia. O bluff sem mestre, ou a oclusão de Herberto Helder, *Jornal i*, Lisboa, 30 jun. 2014. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/287399>. Acesso em: 24 out. 2016.

POMA, Paola. Herberto Helder: o antropófago da linguagem. Disponível em: http://www.abraplip.org/anais_abraplip/documentos/mesas_tematicas/paola_poma.pdf. Acesso em: 28 de novembro de 2011.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Muito barulho por (relativamente) pouco, *Público*, Lisboa, 01 ago. 2014. Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/08/01/culturaipsilon/opiniao/muito-barulho-por-relativamente-pouco-1664971/amp>. Acesso em: 02 set. 2015.

RIBEIRO, Eunice. O sombrio trabalho da beleza (Notas sobre o Barroco na poesia de Herberto Helder), *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 23-48.

_____. O corpo extremo (sobre *A Morte sem Mestre* de Herberto Helder). In: DUMAS, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes dos (Org.). *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 125-139.

RISO, Clara. Auto-bio-thanato-grafia: a experiência do silêncio em *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder. In: *SCRIPTA*, Departamento de Letras da PUC Minas, v. 8, n. 15, 2º sem., 2004. p. 46-59.

ROSA, António Ramos. Herberto Helder ou a imaginação liberta. In: _____. *Incisões oblíquas: Estudos sobre poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Caminho, 1987, p. 75-85.

_____. Herberto Helder – poeta órfico. In: _____. *Poesia, liberdade livre*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962, p. 149-157.

RUBIM, Gustavo. Um texto estranho, *Textos e Pretextos*, n. 17, outubro de 2012.

SARAIVA, Arnaldo. Argúcias e astúcias da metáfora herbertiana, *Relâmpago*, Lisboa, n. 36-37, Abr./Out., p. 25-29, 2015.

SERRA, Pedro. A um deus lisérgico. Herberto Helder e a farmácia poética. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 191, p. 161-176, 2016.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da. *A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia*, *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 65-82.

_____. A morte na poesia de Herberto Helder: entre os índios Caxinauás e a árvore baobab. In: PINTO, Ana Paula *et al* (Org.). *Do reino das sombras – Figurações da morte*. Braga: Aletheia, Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP, 2014. p. 593-599.

_____. *Os selos de Herberto Helder: entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP, 2000.

SILVA, Marco André Fernandes da. Os passos em volta de Herberto Helder: uma viagem pelo inverso da realidade. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP, 2009.

TAVARES, Daniel. Gaëtan e Herberto Helder: do imperceptível. *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 26, 3ª série, 2012. p. 41-59.

TEIXEIRA, Sandra. Clichés africanos em *Photomaton & vox* ou a “estratégia do enigma”. In: DUMAS, Catherine; RODRIGUES, Daniel; SANTOS, Ilda Mendes dos (Org.). *Herberto Helder: Se eu quisesse enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 199-216.

TORRES, Rui. *Herberto Helder leitor de Raul Brandão: uma leitura de Húmus*, poema-montagem. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2010.

Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

_____. El estilo de madurez en Beethoven. In: _____. *Reaccion y progreso y otros ensayos musicales*. 2ª ed. Tradução de José Casanovas. Barcelona: Tusquets Editores, 1984. p. 21-25.

_____. Late Style in Beethoven (1937). In: _____. *Essays on Music*. Introdução de Richard Leppert; Susan Gillespie. Tradução de Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 2002, p. 564-568.

_____. Le style tardif de Beethoven. In: _____. *Moments musicaux*. Tradução e comentários de Martin Kaltenecker. Genebra: Éditions Contrechamps, 2003. p. 9-12

_____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. Spätstil Beethovens. In: _____. *Musikalische Schriften IV: moments musicaux · impromptus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. v. 17. p. 13-17.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*: Um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. Desapropriada maneira. In: *A coisa perdida*: Agamben comenta Caproni. Organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. p. 25-40.

_____. *Estâncias*: A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007a.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides, *Cacto*, n. 1. 2º sem., 2002. p. 142-149.

_____. *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e posfácio de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.

ALVES, Ida. MAFFEI, Luis (Org.). *Poetas que interessam mais*: leituras da poesia pós-Pessoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

ARISTÓTELES. Caráter dos velhos. In: _____. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BARRENTO, João. Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta. In: _____. *A palavra transversal*. Literaturas e ideias no século XX. Lisboa: Cotovia, 1996. p. 69-78.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *A literatura e o mal*. Tradução de Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Braziliense, 1987. Obras escolhidas: Vol. 1.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BÍBLIA. N. T.: os quatro Evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Vol. 1.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Borges oral & sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve — Poesia Reunida*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BROCH, Hermann. Mito e estilo maduro. In: _____. *Espírito e espírito de época*: ensaios sobre a cultura da modernidade. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014. p. 105-27.

CABRAL, Rui Pires. *Morada*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Seleção, introdução e notas de Massaud Moisés. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

CAPRONI, Giorgio. Poemas. In: *A coisa perdida*: Agamben comenta Caproni. Organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. Mocidade e morte. O final de Beethoven. In: _____. *Sobre letras e artes*. Seleção, organização e prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CARVALHO, Armando Silva. *Anthero areia & água*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *A sombra do mar*. Porto, Assírio & Alvim, 2015.

CELAN, Paul. *Não sabemos mesmo o que importa*: cem poemas. Tradução e posfácio de Gilda Lopes Encarnação. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

_____. *Sete rosas mais tarde*. 3ª. ed. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 2006.

CICERO. Da velhice. In: _____. *Da velhice e da amizade*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, s.d.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Gálery. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CRUZ, Gastão. *A moeda do tempo e outros poemas*. Organização de Jorge Fernandes da Silveira. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

_____. *A vida da poesia*: textos críticos reunidos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. "Um dia alguém numa grande cidade...". Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/08/08/jornal/um-dia-alguem-numa-grande-cidade-204254>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

CUATRECASAS, Alfonso. *Erotismo no império romano*. Tradução de Graziela Rodriguez. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Angelus Novus/Cotovia, 1999.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

_____. *A escrita da finitude*: de Orfeu e de Perséfone. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

DUARTE, Rodrigo. A questão do estilo em Theodor W. Adorno. In: PERES, Ana M. Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 129-142.

_____. O que está vivo na estética de T. W. Adorno. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 221-244.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. Tradução de Pierre Santos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956.

EIRAS, Pedro. *Substâncias perigosas*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2012.

ELIOT, T.S. As três vozes da poesia. In: _____. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. pp. 122-139.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz (Org.). *Haikai – Antologia e História*. 3ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

FRANCHETTI, Paulo. *O haikai de Issa*. Campinas. 25 abr. 2012. Disponível em: <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/04/jornal-2-issa-kobayashi-issa-nasceu-em.html>. Acesso em: 16 fev. 2018.

FREITAS, Manuel de. [SIC]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*: pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

GUINDIN, Márcia Lúcia. *Armário de vidro*: velhice em Machado de Assis. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato e alterização, *Semear*, Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 4, 2000. p. 263-279.

_____. *Tatuagem & palimpsesto*: da poesia de alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HIMNOS BABILÓNICOS. Estudo preliminar, tradução e notas de Federico Lara Peinado. Madrid: Tecnos, 1990.

ISSA, Kobayashi. Issa Kobayashi (1763-1827). In: BASHÔ *et al.* *Imagens orientais*. Versão portuguesa de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p. 39-46.

JÚDICE, Nuno. *Viagem por um século de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

KAVAFIS, Konstandinos. *Os poemas*. Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

_____. *Poemas e prosas*. Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

LEFEBVRE, Henri. Les inactuelles. In: _____. *Nietzsche*. Prefácio de Michel Trébitsch. Paris: Syllepse, 2003.

LEIRIS, Michel. *A idade viril: precedido por Da literatura como tauromaquia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LOPES, Graça Videira. Modernidade e tradição na poesia portuguesa contemporânea. In: ALVES, Ida; JÚDICE, Nuno; PEDROSA, Célia (Org.). *Crítica de poesia: tendência e questões*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 39-49.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A estranheza-em-comum*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

_____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. *Obras completas I: Heterodoxias*. Coordenação, introdução e notas de João Tiago Pedroso de Lima. 2ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

MACEDO, Helder. “Contemporâneos são todos aqueles com quem vivemos”: entrevista com Helder Macedo. Disponível em: <https://revistacaliban.net/contempor%C3%A2neos-s%C3%A3o-todos-aqueles-com-quem-vivemos-entrevista-com-helder-macedo-b995f8e29c1a>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur Divagations Un coup de dés*. Edição de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003.

MANDELSCHTAM, Ossip. A era. Tradução de Haroldo de Campos. In: GUINSBURG, J.; TAVARES, Zulmira Ribeiro (Org.). *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 399.

MANDELSTAM, Ossip. *Guarda minha fala para sempre*. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

MENEZES, Roberto Bezerra de (Org.). *Escritura à beira do desastre: escritos sobre literatura contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

MEXIA, Pedro. *Contratempo: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

MOSER, Walter. Spätzeit. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides. *Revista UFMG*. Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 42-57, jan.-dez. 2012.

_____. Fazer, a poesia. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul.-dez. 2013.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo – Como se chega a ser o que se é*. Tradução de José Marinho. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

_____. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. *Segunda consideração intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Tradução do grego e do latim de João Angelo Oliva Neto. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PARCERISAS, Francesc. Prólogo. In: RIMBAUD, Arthur. *Cartas abisinias — 1880-1891*. 2ª ed. Edição, prólogo e tradução de Francesc Parcerisas. Barcelona: Tusquets, 1980. p. 7-13.

PAVESE, Cesare. *Trabalhar cansa*. Tradução de Carlos Leite. Lisboa: Cotovia, 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Texto, crítica, escritura*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro – Obra poética IV*. Organização, introdução e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PICON, Gaëtan. *Admirable tremblement du temps*. Paris: L'Atelier contemporain, 2015.

PINA, Manuel António. *Todas as palavras — poesia reunida (1974-2011)*. 3ª ed. Porto: Porto Editora, 2013.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUINTAIS, Luís. *A noite imóvel*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca12/matraca12ranciere.pdf>. Acesso em: 30 de outubro de 2011.

_____. *La parole muette*: Essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Pluriel, 2011.

RIMBAUD, Arthur. *Cartas abisinias — 1880-1891*. 2ª ed. Edição, prólogo e tradução de Francesc Parcerisas. Barcelona: Tusquets, 1980.

_____. *Iluminações. Uma cerveja no inferno*. Tradução de Mário Cesariny. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. *Uma estadia no inferno*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. Organização, introdução e notas de Fernando Paixão. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução de William Li. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

SERRA, Pedro. Fibrilações ou a febril ação: a figura do “coração tardio” em Ana Hatherly. In: ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério (Org.). *Encontros com Ana Hatherly*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. p. 155-165.

_____. Materiais em transe e estilo tardio em Luiza Neto Jorge. In: ALVES, Ida (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010. p. 115-125.

_____. Ruy Belo e o estilo tardio. In: ATHAYDE, Manaíra Aires (Org.). *Literatura explicativa: ensaios sobre Ruy Belo*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. p. 233-246.

SILVA, Rogério Barbosa da; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de; MOREIRA, Wagner (Orgs.). *Escritos sobre poesia*. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O Tejo é um rio controverso: António José Saraiva contra Luís Vaz de Camões*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que viu o abismo*: epopeia de Gilgamesh. Tradução do Acádio de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. *A vontade radical*: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*: três leituras de Baudelaire. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. Tradução de Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TSVIETAIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Hiena, 1993.

UPDIKE, John. Late works: writers and artists confronting the end, *The New Yorker*, 7 de Agosto, 2006.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartebly e companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILLON, François. *Poesia*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 2000.