

Beatriz Fam de Sousa Lima

Entre a ruptura e o contínuo:
a poética da fragmentação em *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

Beatriz Fam de Sousa Lima

Entre a ruptura e o contínuo:
a poética da fragmentação em *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sabrina Sedlmayer-Pinto

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

para os meus pais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela imensidão que representam; por me ensinarem, principalmente, que nada tem valor se não é feito com amor.

Ao meu irmão, por ser minha maior certeza.

À minha grande família – tios, tias, primos, primas e afilhada: porque o barulho de nossos encontros enchia de vida o silêncio do meu quarto. Em especial, ao Tio Paulo – meu padrinho intelectual – e à Tia Lã, pois a confiança de vocês me faz ir além.

À minha madrinha e ao meu padrinho, por estarem sempre tão perto.

À Mariinha, pelas limonadas que não me deixaram adoecer.

À Professora Sabrina Sedlmayer, por tudo e por tanto. Pela alegria do nosso encontro que, “entre todos eles, é dos mais intensos, dos mais belos” (HH).

Aos membros da banca: ao Professor Georg Otte, por ter sido tão generoso e atencioso, sempre disposto a me ajudar; às Professoras Izabela Leal e Ana Maria Clark Peres, pela disponibilidade e gentileza em aceitar o convite para esta leitura.

Aos meus amigos, vocês sabem quem são: por tornarem tudo mais fácil.

Ao Paulo Geovane e ao Adílson, por não medirem esforços para me ajudar nas caçadas bibliográficas.

À Janine Rocha, antes professora e hoje amiga, por ter me impulsionado rumo à Literatura.

À Manuela Barbosa, pelas contribuições teóricas e pela revisão terna e rigorosa.

À Susi Schünemann, por não desistir de me fazer entender o alemão.

A Cíntia França, Débora Drumond, Gabriela Freitas, Luiza Tângari, Rafael Sousa e Tiago Pissolati: por atenderem prontamente aos meus (desesperados) pedidos de ajuda.

Ao Colégio Pitágoras, por ser meu porto seguro.

Aos membros do Núcleo Walter Benjamin, pelas interlocuções e pela companhia nos colóquios.

“Hoje, nada sei de quem me amou ou ama. Nada me reparte no tempo. Abro-me à unidade da vida – e amo o passado e o futuro com um só fervor: completo. A geografia não existe. Quem está em Johannesburg e me ama ou possui um breve poema rabiscado nas costas de um envelope, ou quem me odeia em Rotterdam e apenas tem algumas palavras sem destinatário, nada poderá supor da minha lenta maturidade. Esses papeis pouco valem, e esses sentimentos (de amor e ódio). Vale quem sou. Ultrapasso as palavras escritas aos trinta anos. O poema que agora escrevesse diria como estou pronto para morrer, referiria enfim a excelência do meu corpo urdido nas aventuras da solidão e da comunhão, e falaria de tudo quanto auxilia um homem no seu ofício – a ferocidade dos outros, o apartamento, ou o seu amor que, ferido pela ignorância, se inclina para ele, para o seu trabalho, o desejo, a expectativa. Morrerei como se fosse numa retrete de Paris – só, com a minha visão, o pressentido segredo das coisas.

E é na morte de um poeta que se principia a ver que o mundo é eterno”.

Herberto Helder

RESUMO

A aparente fragmentação da obra *Photomaton & Vox*, do poeta português Herberto Helder, suscita um diálogo com o Romantismo de Jena, berço dos estudos sobre a modalidade textual denominada fragmento. Outras vertentes teóricas são convocadas para a discussão do assunto, mas é a partir da ideia de uma *poética da fragmentação*, conceito que traz consigo preceitos românticos e modernos do fragmento, que se acredita ser possível ler a obra de Helder. Esta dissertação coteja, ainda, textos das obras *Apresentação do Rosto* (1968) e *Photomaton & Vox* (1979), a fim de localizar pontos de semelhanças e diferenças, contribuindo para se refletir sobre a (des)continuidade na poética helderiana.

Palavras-chave: Herberto Helder; fragmento; Romantismo Alemão; poética da fragmentação.

ABSTRACT

The apparent fragmentation of *Photomaton & Vox*, by Portuguese poet Herberto Helder, raises a dialog with Jena Romanticism, source of the studies of the textual modality called *fragment*. Other theoretical frameworks are brought into the discussion, but is the idea of a *poetics of fragmentation*, a concept which brings romantic and modern ideas of the fragment, that is believed to provide the basis to the reading of Helder's literature. This study also compares texts of the works *Apresentação do Rosto* (1968) and *Photomaton & Vox* (1979) in order to identify similarities and differences, contributing to reflections on the (dis)continuity in Helderian poetic.

Keywords: Herberto Helder; fragment; Jena Romanticism; *poetics of fragmentation*.

SUMÁRIO

“Existe quem não entenda destes divertimentos. Entendíamos, nós”	9
1. O fragmento	18
1.1. <i>Athenäum</i> : o primeiro passo	19
1.2. Romantismo Alemão e o caos de fragmentos	23
1.3. Fragmento: rumor que murmura	27
1.3.1. Mônada: determinação e finalidade	28
1.4. O fragmento helderiano	29
2. “Tudo se expõe através do ritmo”	36
2.1. Da poética helderiana	36
2.2. Da imagem à voz	40
2.3. Da de-formação, da trans-formação	45
2.3.1.	47
2.3.2.	49
2.3.3.	50
2.3.4.	52
2.3.5.	54
2.3.6.	56
3. Herberto Helder ou a <i>Poética da fragmentação</i>	58
3.1. Dos conceitos: fragmento, fragmentação e totalidade	59
3.2. Do inacabamento	63
3.3. Da interrupção	66
3.4. Da <i>Poética da fragmentação</i>	68
Referências	72

“Existe quem não entenda destes divertimentos. Entendíamos, nós”.

Um homem para diante do espelho. Naquele momento, já imagina tudo o que verá: sua autoimagem antecipa o encontro, permitindo que ele se identifique no reflexo que paira a sua frente. Contrariando a expectativa, a imagem que o espelho lhe devolve, no entanto, é outra: suas costas, a recusa do reflexo frontal, amplo, aberto, sincero. A angústia de não ver a face, de não prender-se pelo olhar que o encararia, manifesta-se na repulsa, na restrição e na inconformidade consigo mesmo. Dar as costas é negar a existência, pois nessa posição somos todos iguais. Logo, o rosto não mais se apresenta. Eis a relação explícita com a “Ideia do amor”, de Giorgio Agamben:

Viver na intimidade de um ser estranho não para dele se aproximar, para torná-lo conhecido, mas para o manter estranho, distante e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome contenha-o todo. E, mesmo no desconforto, dia após dia não ser outro que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável, no qual esse ser único, essa coisa, permanece sempre exposta e murada (AGAMBEN, 2012, p. 51).

O não reconhecimento se estabelece tanto na distância quanto na intimidade. Nunca se vê, jamais se conhece.

“A reprodução proibida”, de 1937, não é a única tela de René Magritte que se utiliza da oposição visível x invisível como recurso de construção. O artista surrealista belga, fazendo jus a sua escola, desejava transpor a realidade, negar a aceitação de coisas concretas, ignorando a lógica pré-formulada. Além disso, demonstrava profunda sensibilidade a tudo o que fugia à compreensão, trabalhando sempre com elementos que apresentavam, entre si, um contraste agudo. Talvez seja por essas características que Herberto Helder permitiu que a imagem do quadro, também intitulado “O retrato de Edward James”, fosse colocada na capa da primeira edição de *Photomaton & Vox*, obra publicada em 1979. Magritte afirmara que “tudo quanto vemos esconde outra coisa; adoráramos ver o que aquilo que vemos esconde de nós”, e esse parece ser o fio-condutor da poética helderiana.

Talvez como um consolo, o espelho da obra, no entanto, não recusa o livro. O reflexo convencional do objeto reitera a ideia de que o artefato, que fascina a humanidade por diferentes motivos desde a Antiguidade, assim como o texto literário, oferece uma representação da realidade, ainda que esta seja uma cópia artificial. As páginas do livro não

dizem o que querem dizer, pois, de acordo com Helder, “de tudo, os espelhos são a invenção mais impura” (HELDER, 2006a, p. 9).

Como se sabe, o verbo “refletir” apresenta dois sentidos evidentes: os relativos à imagem, como espelhar-se, representar-se e retratar-se; e considerar, ponderar, reflexionar e raciocinar se referem ao pensar. Semanticamente falando, um está diretamente ligado ao outro, já que não haverá reflexão sem reflexo, o que comprova a afirmação de Fernando Pessoa: “sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma, e está em todas”. A afinidade de Helder com os românticos alemães se faz presente no modo como o autor encara a obra e o ato de escrever, e no ideário de que a escrita é sempre contínua. E contínua é, também, a reflexão, tema filosófico de grande importância para os pensadores de Jena, visto que, para eles, a obra tem valor quando reflete sobre si mesma, se aniquilando, se negando e tendo como conteúdo essencial exatamente aquilo que nela não se encontra.

Falo então de um autor que reflete sobre sua obra e que deixa nela seu reflexo, ainda que este não seja de seu rosto. A constante mutação de seus textos já não é mais novidade, espera-se, sempre, uma edição inédita de uma obra já publicada. Entre as rupturas e as continuidades de sua escrita, Helder coloca o leitor no centro de um jogo de espelhos, onde o verdadeiro e o aparente se confundem, onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e de difícil de perceber. Dessa forma, a obra helderiana e o reflexo do espelho mostram não somente o que está lá, mas também o que não está. A saída de cena de *Apresentação do Rosto*, quando o autor recolhe de todas as livrarias os exemplares, é o primeiro indício de que algo está prestes a ser mudado. O leitor espera quase dez anos para reencontrar alguns daqueles textos, considerados autobiográficos, dos quais não mais podia se aproximar. E o que encontra é a maior contradição helderiana: em uma obra cujo título carrega, lado a lado, imagem e voz, há a tela do homem que não vê seu rosto. A reprodução do quadro do pintor surrealista nega o título da obra e, conseqüentemente, nega o que está naquelas páginas.

Se analisarmos as capas de todas as edições de *Photomaton & Vox*, percebemos que, ao longo dos anos, houve uma depuração de todos os elementos figurativos considerados supérfluos para o autor. A imagem de Magritte foi subtraída, dando lugar a um cromatismo puro e intenso, sem quaisquer rastros ou vestígios de um autor que, uma vez, já esteve ali. A aridez da capa é também a aridez do texto, que o transforma em uma escrita única, incomparável, capaz de prender o leitor e instigá-lo a continuar, mesmo que muitos obstáculos sejam colocados no caminho. Foi assim que me senti ao abrir, pela primeira vez, *Photomaton & Vox*: desafiada. À medida que eu lia, menos entendia, mas era tomada cada vez mais pela

vontade de continuar. A presença dos fragmentos, assunto pelo qual já me interessava, consolidou o desejo de estudar aquele autor que, aparentemente tão hermético, às vezes parecia reluzir como um relâmpago. A questão com a qual eu brigava era, sempre, a mesma: o que leva um autor a escrever textos fragmentados? O que lhe falta no romance ou no poema, por exemplo, para que certas coisas tenham que adotar uma outra forma?

Ao tentar responder a essas indagações, buscando uma possível leitura da obra de Helder, encontrei dois fatos que me saltaram aos olhos: primeiro a escrita descontínua e, ao mesmo tempo, ininterrupta, de ritmo brusco, obsessivo, repetitivo; depois, a ideia de que o texto do autor português pode ser comparado à constelação: cada estrela apresenta luz própria, mas o que a destaca no meio das outras é justamente a interrupção, o espaço que há entre elas. Tudo isso esteve em minha mente durante os dois últimos anos, como uma dor latente para a qual não há remédio. A angústia que me acompanhava por não encontrar uma definição aplicável aos trechos de *Photomaton & Vox*, foi dando lugar à certeza de que a obra helderiana precisava de outro olhar, de outra leitura. Assim nasceu o conceito de *poética da fragmentação*, como uma tentativa de explicar, e nomear, a escrita contínua concretizada em deslocamentos e a negação da leitura do texto do poeta como, simplesmente, um fragmento romântico ou uma mônada. Deixo claro, ainda, que a *poética da fragmentação* não está na questão formal do texto, mas apresenta-se no modo em que a escrita e a leitura lucilam em curtas e repentinas aparições, como sinalizações efêmeras. Isso ocorre assim como o reflexo no espelho, no qual a presença marca, também, a sua ausência.

Para desenvolver minha dissertação, busquei utilizar os métodos mais sinceros e honestos que consegui: no primeiro capítulo, ao tentar situar o fragmento nos estudos filosófico-literários, me aproximei da teoria de Jena, que, como dito anteriormente, também dialoga com as crenças de Helder. No entanto, não era suficiente entender o fragmento romântico, mesmo porque ele, em alguns momentos, apresentava deslizes teóricos que o distanciavam da escrita do autor português. Por esse motivo, me pareceu necessário ouvir a voz do poeta, recorrer ao que ele considera uma escrita fragmentada; afinal, quem fala é ele. Foi possível colocar lado a lado, então, o Helder teórico e os pressupostos mais modernos relativos ao fragmento.

O segundo capítulo é a apresentação do poeta, mas jamais de seu rosto. É o momento em que mais me aproximo de sua poética e cotejo os textos comuns a *Apresentação do Rosto* e *Photomaton & Vox*, a fim de buscar respostas para questões que não se pode responder. E, na falta de esclarecimentos, me deixo levar pela inter-relação constante, dinâmica e paradoxal que Helder imprime em sua obra.

Depois de comprovar que, na poética helderiana, fragmento e totalidade são dois conceitos dialeticamente subordinados um ao outro, o terceiro capítulo fica a cargo da discussão acerca de conceitos como fragmento, fragmentação, totalidade, inacabamento e interrupção, todos eles servindo como esteio para, finalmente, se pensar a *poética da fragmentação*. Percebe-se que todas as incursões feitas anteriormente foram válidas, pois, para construir o conceito que se propõe, fez-se necessário entender o que é um fragmento romântico e aproximar as ideias de continuidade, descontinuidade e interrupção.

No fim, percebi que, talvez, fossem esses capítulos intercambiáveis, pois, a meu ver, não há uma ordem a ser respeitada, do mesmo modo que os textos de *Photomaton & Vox* não respondem a uma rígida disposição. Senti-me, então, como Schlegel, que, em uma carta ao irmão, datada de dezembro de 1797, busca defender-se das acusações da crítica que o condenavam pela incapacidade de especulação e sistematização e pelo inacabamento das obras já publicadas. O filósofo afirma: “De mim, de todo o meu eu, não posso absolutamente dar outra amostra que um tal sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um” (SCHLEGEL apud SUZUKI, 1997, p. 11).

Agora, volto meus olhos na direção do espelho. Os versos de Helder ressoam dentro da minha cabeça:

Um espelho em frente de um espelho: imagem
que arranca da imagem, oh
maravilha do profundo de si, fonte fechada
na sua obra, luz que se faz
para se ver a luz

(HELDER, 2006b, p. 519).

Que imagem vejo? Minhas costas? Os cacos pessoanos, absurdamente conscientes de si-mesmos? Uma obra? Uma alma principal? Uma vida? Ou só fragmentos, fragmentos, fragmentos? A poética helderiana, diferentemente de outras, não é aquilo que ela é, mas sim aquilo em que ela se torna nos movimentos de nascimento e morte, cortes e recessos, continuidade e descontinuidade. Como diz Helder,

Escrever não afasta; aproxima. Escrever é o pior de tudo. (...) Escrever não mostra o que fica mas o que falta. Para tocar o fundo. Disso se morre, de escrita. Mas nada vale senão morrer. O sentido revelador disto está em que tudo desaparece com cada um (HELDER, 2006b, p. 147).

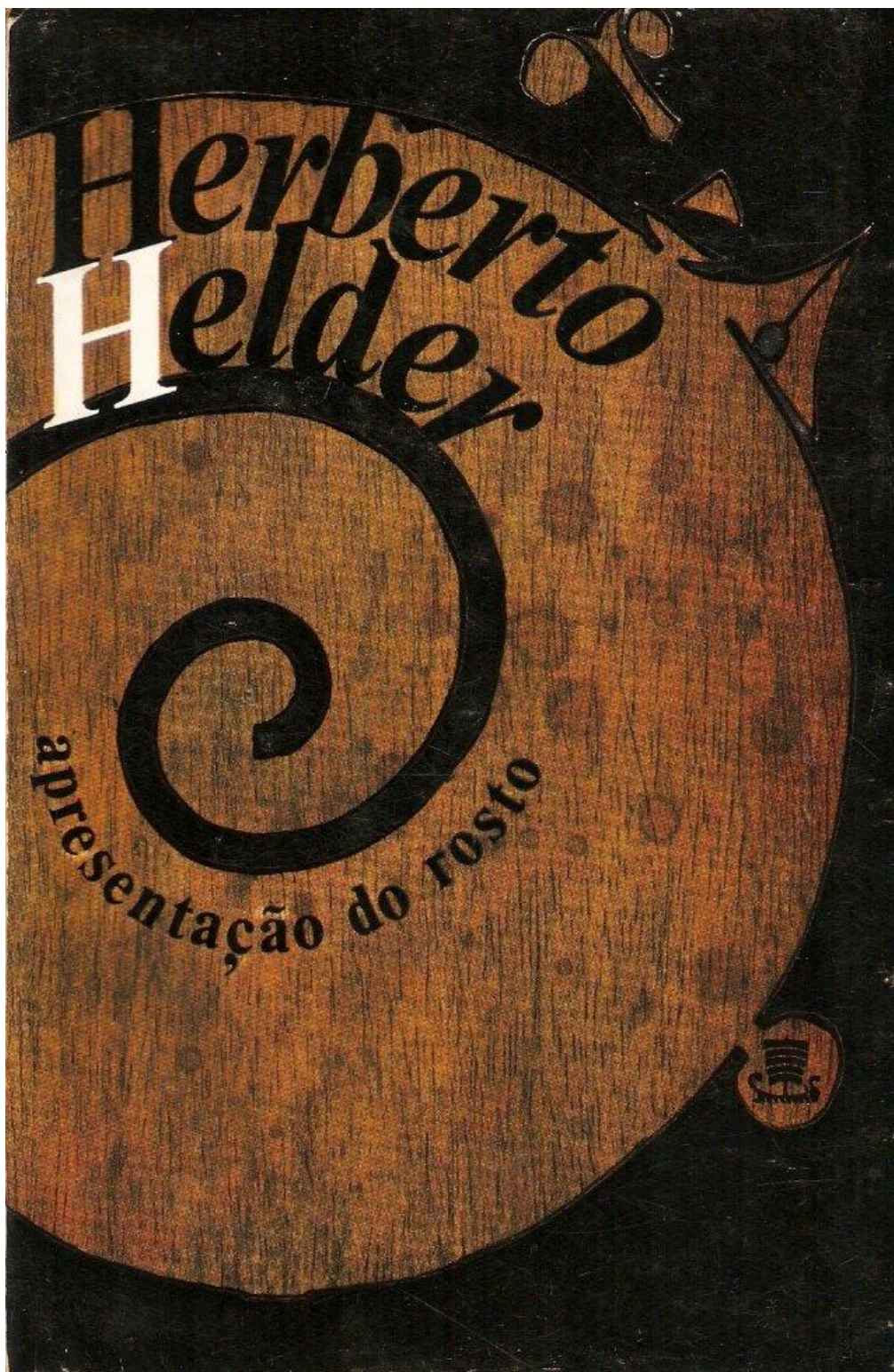
Se escrever é morrer, o espelho reflete justamente a ausência, minha e de todos os escribas que conhecemos. Não é preciso enumerá-los, eles existem na consciência de cada um; nunca nos esquecemos deles. Apesar de serem um enigma, assim como a escrita, não há como negar que o texto apresenta-se vivo e intenso, sempre. Escrever que não se pode escrever é também escrever; e é ainda morrer. Fecho minha apresentação afirmando que as recusas helderianas, como não apresentar o rosto, negar a imagem e depurar o texto em nome de mais concisão e concentração, só se fizeram inteligíveis para mim quando me deparei com o poema “O escriba acorçado”, de Rui Knopfli, que faz alusão à escultura egípcia “O escriba sentado”. Aquele que escreve, por escrever, perde o rosto, ou seja, morre da, e pela, escrita. Helder é, para mim, o mais obscuro dos enigmas vivos, aquele que perdeu o rosto para deixar falar a voz.

Sentado na pedra de ti próprio,
não tens rosto, senão o que,
de anónimo, a ela afeiçoou
a mão que assim te quis. Do resto,
do que de individualidade, porventura,

em ti existiria, se encarregou
a persistente erosão dos dias. De vago,
neutro olhar sem órbitas, permaneces
hírtio, fitando sempre mais além
da morna penumbra que te envolve

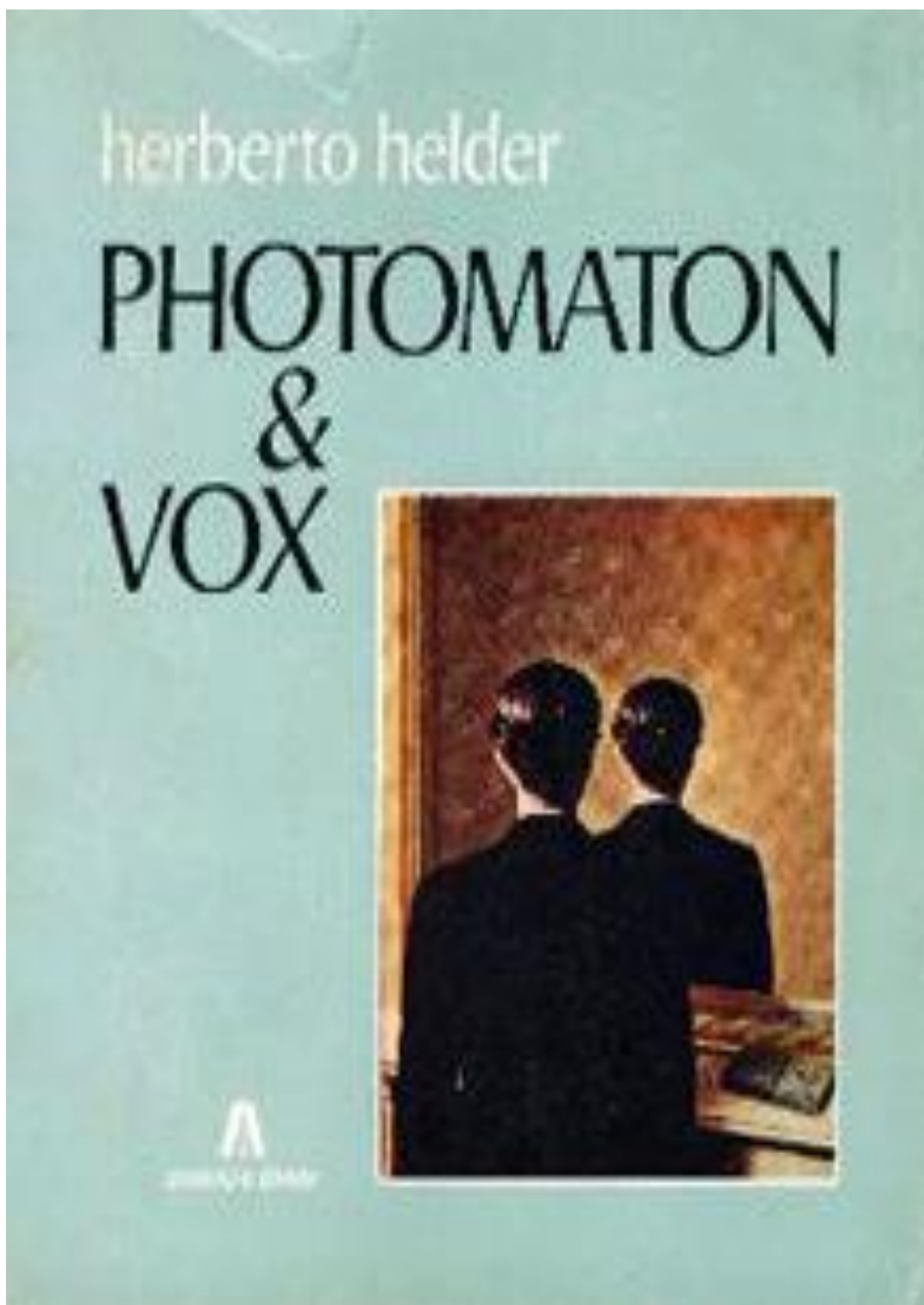
no halo intemporal que é, do tempo,
o nexo único. Nesse olhar
de não ver tudo se inscreve,
repensa e adivinha: teus limites
e, ainda, o que excederia tua humana

estatura. Sem contornos, em sombra
e sono te diluís no que, de ti,
nunca saberemos. Porém, límpida
e escoreita, até nós chega a laboriosa
escrita que no papiro ias lavrando.



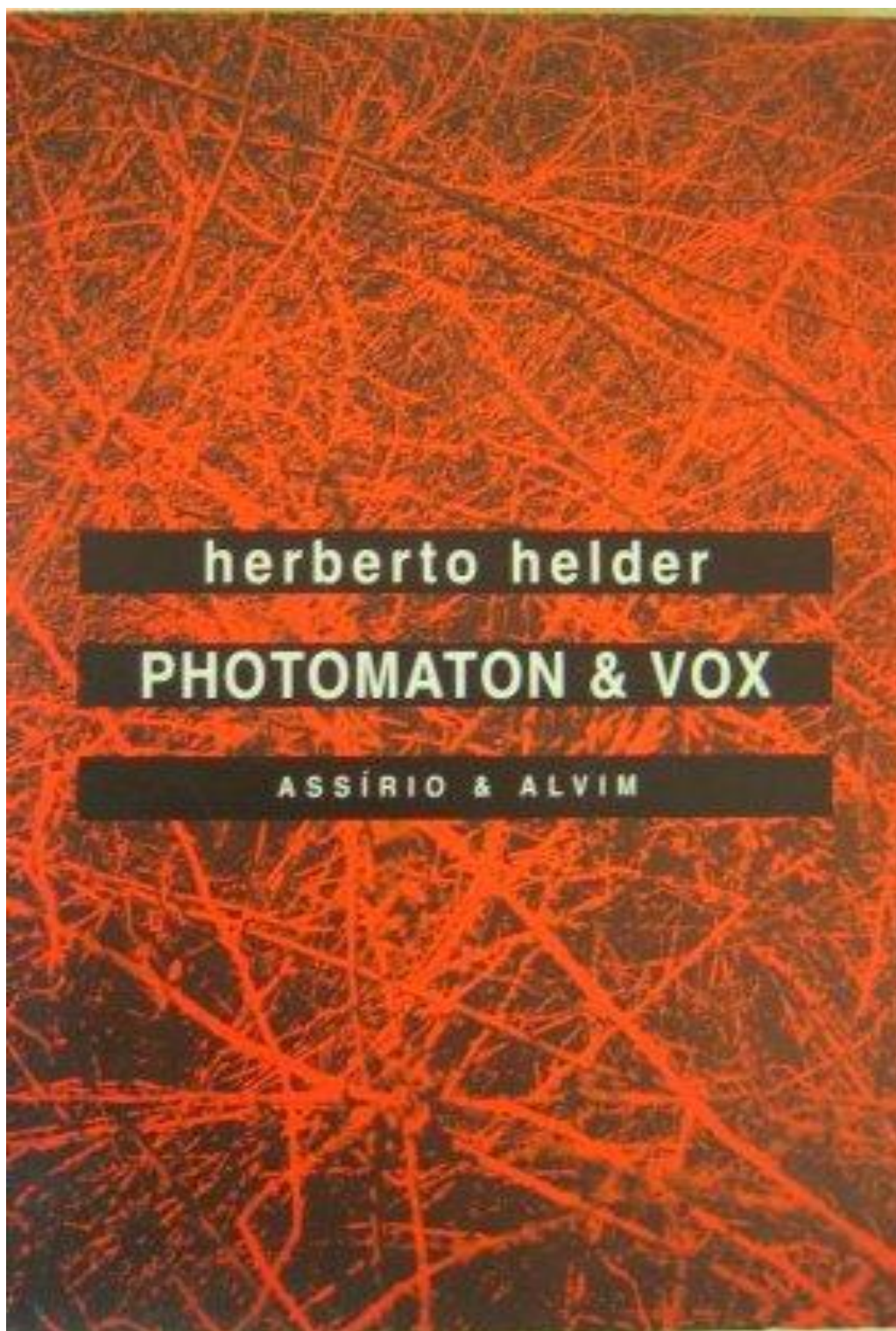
Capa de *Apresentação do Rosto*, 1968.

Disponível em: < <http://www.doutrotempo.com/livros/apresentacao-do-rosto/146/>>. Acesso em: 20 fev. 2013.



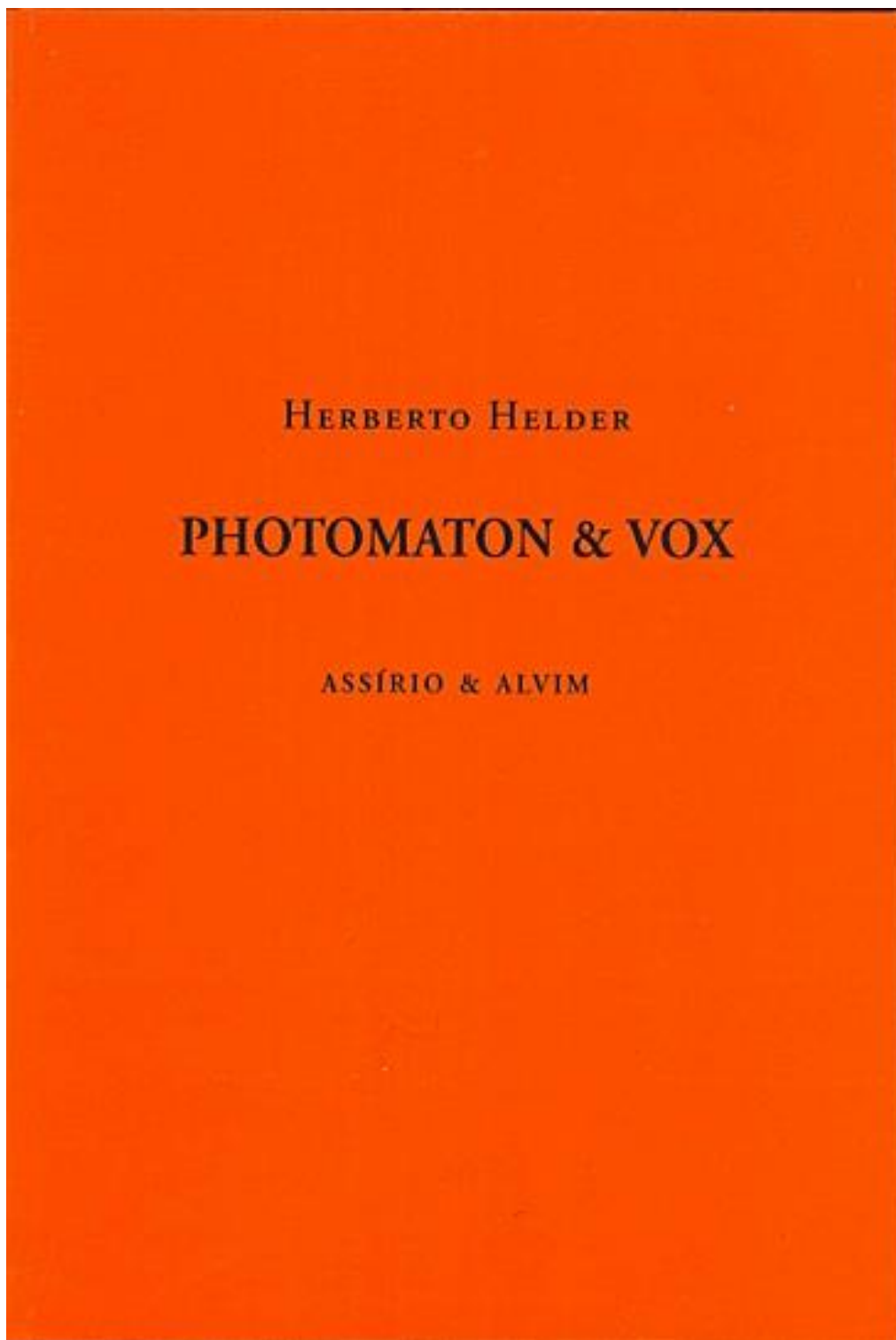
Capa de *Photomaton & Vox*, de 1979.

Disponível em: < <http://olamtagv.wordpress.com/2008/03/24/vulcao-ii/>>. Acesso em: 20 fev. 2013.



Capa de *Photomaton & Vox*, anos 90.

Disponível em: < <http://literaturabr.blogspot.com.br/2012/09/o-movimento-interior-de-uma-escrita.html>>. Acesso em: 20 fev. 2013.



Capa de *Photomaton & Vox*, anos 2000.

Disponível em: < <http://poesia-incompleta.blogspot.com.br/2012/03/nao-oferecas-compra-para-ti.html>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

Capítulo I – O fragmento

No cenário literário português contemporâneo não existe outro autor que possa ilustrar tão bem a noção de *poética da fragmentação* quanto Herberto Helder. Sua produção, quase sempre metaliterária, serve de esteio para o aprofundamento dessa temática, devido a sua intensa relação com o Romantismo Alemão. Em uma primeira leitura, os 59 textos presentes na obra-objeto desta pesquisa parecem tratar sobre diferentes assuntos, como vida, morte, acontecimentos do dia a dia, entre outros; porém, analisando-os com cuidado, percebe-se que todos eles se desenvolvem a partir de um mesmo centro: a escrita. Seja ela ato ou potência, trabalho ou inspiração, os fragmentos da “prosa quebrada com aparências poemáticas¹” conduzem o leitor a experimentar o ponto que aqui se busca defender de forma teórica e argumentativa: o caráter fragmentário da obra não reside no aspecto formal nem na dimensão desta forma breve a que se chama fragmento, fato que se comprova a partir do momento em que constatamos que muitos textos de *Photomaton & Vox* têm início, meio e fim; apresentam uma sequência lógica e uma estrutura formal coerente. É importante deixar claro, portanto, que a presente pesquisa pretende analisar não o fragmento enquanto forma, mas o modo como a escrita e a leitura conseguem inventar o que aqui será nomeado *poética da fragmentação*. Nesse sentido, é pertinente o que o ensaísta Pedro Eiras afirma a propósito do fragmento:

se não há fragmento nem totalidade por si próprios, se ambos dependem de uma diferença que os constrói, o objeto de estudo é menos a totalidade ou os fragmentos do que o modo pelo qual a escrita/leitura os inventa (EIRAS, 2005, p. 32).

Mas onde estão, então, os traços que levam a acreditar que a obra do poeta português possa ser considerada uma *poética da fragmentação*? A seguir, elegerei alguns pontos para estabelecer uma associação entre Helder e as teorias românticas, a fim de que se busque uma possível resposta para a questão que foi suscitada.

¹ Helder, no fragmento (*antropofagias*), afirma: “(...) Quanto a poemas, escrevi-os em prosa, noutro tempo, numa fugida paisagem. (Depois excluí-os). Escrevo agora, ali, prosa quebrada com aparências poemáticas. Por causa de um sentido rítmico porque sim. Tomo a liberdade dessa licença” (HELDER, 2006b, p. 128).

1.1. *Athenäum*: o primeiro passo

A *embriaguez de um começo*, o *rompante que não espera provocação*: assim se delineia o primeiro Romantismo Alemão², um movimento artístico, político e filosófico que se iniciou no final do século XVIII e predominou durante a primeira metade do século XIX. A tendência tinha como objetivo reagir contra o espírito racionalista que, sozinho, pretendia dar conta da sociedade e de toda a realidade existente no mundo. Para os românticos, a racionalização e a mecanização – traços do mundo industrial que estava por vir – já ameaçavam o florescimento dos sentimentos e das emoções, deixando em segundo plano a expressão dos indivíduos. O movimento pretendia atingir a plenitude do possível por meio da reflexão e, para isso, poesia e filosofia deveriam realizar-se juntas. Essa valorização da sensibilidade e da subjetividade era, então, uma das respostas à inconformidade com o cenário social vigente.

No ano de 1798, na Alemanha, mais especificamente em Jena, cidade marcada pela vida intelectual de um grupo de poetas, um passo decisivo é dado: a criação e distribuição – ainda que curta e intermitente, uma vez que durou apenas dois anos – de *Athenäum*, revista-manifesto que deu suporte e apresentou ao público as experiências formais, artísticas e intelectuais dos pensadores alemães. Editada pelos irmãos Schlegel, a publicação, catalisadora do ideário poético dos românticos, foi responsável por revolucionar profundamente os conceitos de linguagem, obra, reflexão e pensamento, além de mudar as manifestações do discurso literário e mostrar ao mundo o ideário poético do *Frühromantik*. Já no primeiro número do periódico, a extremada liberdade do pensamento romântico é evidenciada, mostrando, ainda, que o movimento

não se limitava, ideológica, política ou esteticamente, a um único ponto de vista ou perspectiva, privilegiando, ao contrário, a abertura ao pensamento, a livre circulação de ideias e a afirmação da crítica, de influência kantiana, como pressuposto fundamental do conhecimento (SCHEEL, 2010, s/p)³.

² Embora os termos “romântico” e “Romantismo” costumem ser usados de forma indiscriminada, esclarecemos que aqui, para nós, os vocábulos descrevem especificamente as ponderações desenvolvidas em Jena, dando origem ao que hoje conhecemos como Romantismo Alemão.

³ SCHEEL, Márcio. O fragmento literário e o horizonte da escritura. In: CIELLI – Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 4., 2010, Maringá. Anais... Maringá: UEM, 2010. Disponível em: <<http://anais2010.cielli.com.br/downloads/228.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

O pensamento romântico impunha uma resistência a qualquer generalização apaziguante e, devido a isso, sua reflexão permitia transformar o princípio de rejeição das fronteiras em uma ótica peculiar, consciente e produtiva.

Com a proposição de distinguir poesia e disciplinas crítico-filológicas, o grupo de Jena defendia a ideia de que uma obra só poderia ser qualificada como crítica a partir do momento em que negasse a si própria e que tivesse como conteúdo essencial exatamente aquilo que nela não se encontrava. Giorgio Agamben, no prefácio a *Estâncias*, afirma que talvez somente um único livro mereça, nesse sentido, ser chamado de obra crítica: este seria *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin. Curioso é perceber que esse posicionamento é endossado por Márcio Seligmann-Silva, quando o estudioso enuncia que o filósofo alemão “foi o primeiro a valorizar a teoria romântica da reflexão. Este conceito está no centro de sua tese” (SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 10). Pode-se afirmar que, de modo sistemático, a valorização do movimento do pensamento sobre si próprio – a fim de promover a reflexão sobre o ato poético – originou-se, bem sabemos, nesse período. Tal processo resulta numa “escavação” do Eu sobre o Eu, marcha que só se realiza por meio da reflexão. O diálogo que se estabelece entre poesia e filosofia delineia-se como importante condutor da *imaginação* ao posto que ela passa a ocupar: é por meio dela, e só dela, que a poesia reflexiva transforma-se em consciência da realidade.

As ideias românticas de arte solicitavam um novo modelo de artista: pensadores atentos, intelectuais ligados a um projeto verdadeiramente teórico. Como afirma Benjamin, “requer-se, para tanto, uma cabeça na qual o espírito poético e o espírito filosófico tenham se penetrado no todo de sua plenitude” (BENJAMIN, 1993, p. 78). Tendo tais exigências consolidadas, seria possível pensar e produzir criticamente, problematizando os juízos formativos clássicos. É interessante pensar, ainda que, para os românticos, o valor clássico primordial, contrariamente ao que ocorria em períodos anteriores, era o da originalidade, que só podia ser obtido a partir de uma criação marcada pela ruptura e pela descontinuidade daquelas formas historicamente conhecidas. Considerando o ideal romântico primeiro – “a arte já deve encerrar em si seu próprio movimento crítico, enquanto a crítica, por sua vez, só pode alcançar a verdade da arte se puder partilhar da mesma linguagem que a engendra” (SCHEEL, 2010, s/p) –, compreende-se a precedência da teoria e da crítica no processo criador. Para os românticos, a realização artística é um veículo de representação do mundo, ela reflete sobre si mesma, acompanha seus próprios movimentos e revela sua materialidade como produto do pensamento.

Muitos foram os teóricos que ficaram conhecidos como “românticos de Jena”⁴, como, por exemplo, Ludwig Tieck e Friedrich Schelling, – mas entre eles há dois que buscaram incansavelmente meios que devolvessem ao homem o sentimento de plenitude e de pertencimento a uma totalidade que ele não mais reconhece, já que vive meio à fragmentação racionalista do mundo. Friedrich Schlegel e Friedrich von Hardenberg, que, após publicar seus escritos na *Athenäum*, rogou pelo *Beywort* de Novalis, foram os responsáveis por descobrir – e desenvolver – o fragmento como forma de expressão filosófica, assunto que será trabalhado posteriormente nesta dissertação, visto que ele ocupa uma posição de destaque no âmbito das inovações trazidas pelo Romantismo, pois representa estruturalmente a materialização da ruptura.

O filósofo Victor-Pierre Stirnimann, no prefácio à *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, de Schlegel, sugere que o teórico tenha ouvido um sussurro dizendo-lhe: “é imperativo restaurar a eternidade nos próximos cinco minutos”. Acrescenta o estudioso que isso foi, portanto, o que o poeta alemão fez. Seu ardor pela lógica, pelo discurso e a alegria romântica do espírito, herdados também do pai, Johann Adolf Schlegel – teólogo protestante de inclinações literárias –, foram responsáveis para que ele elaborasse uma noção de poesia universal progressiva como gênero poético único que abarca todos os demais. Schlegel, o primeiro homem da modernidade a concentrar toda a sua formação no objetivo de se tornar um crítico, construiu a sua filosofia sobre um caos de fragmentos, como afirma Seligmann-Silva. O filósofo colaborou, ainda, para tornar sua disciplina de estudo menos tecnicista no momento em que defendeu a concepção de que poesia e filosofia têm o mesmo fio condutor: uma ausência, uma falta, um fracionamento, algo que é necessário à existência e à realização da arte, pois esta, assim como a linguagem, só é passível de existir perante uma fratura. Assim, realizou um procedimento filosófico único: dividiu o sujeito em dois. Um, espectador, capaz de ser crítico e racional, era distanciado, ao passo que o outro, objeto e corpo ativo, estava sempre envolvido emocionalmente. Tal conquista constitui-se, portanto, como o fundamento da teoria schlegeliana dos fragmentos, transformando-a num sistema político-filosófico constituidor da Modernidade. O século XX foi, então, o período do dilaceramento da consciência: o sujeito se decompõe, se perde, torna-se um melancólico, pois, sem identidade, tudo o que lhe resta é voltar-se para si em busca de se reorganizar e, quem sabe, encontrar, novamente, o seu desejo. Porém, o mais interessante não é considerar *onde*, mas

⁴ Recorde-se a consideração de Stirnimann a respeito do grupo romântico segundo a qual Schlegel ficaria irritado se soubesse que, atualmente, junto com todos os colegas que lhe eram contemporâneos, é prisioneiro de um rótulo: Românticos de Jena. Apresentar o Romantismo, hoje, como um movimento coeso é acabar com a equação, tão defendida pelo movimento, de que ORIGINALIDADE = INDIVÍDUO.

como o sujeito chega; nesse longo processo, ele é, simultaneamente, crítico de si mesmo e ator envolvido emocionalmente.

A importância de Novalis não foi menor. Seus dois únicos romances filosóficos, ironicamente, foram deixados incompletos, mas, apesar disso, foram de extrema valia para a teoria romântica que Jena desenvolveu. Em *Die Lehrlinge zu Sais (Os aprendizes em Saís)*, o filósofo empresta sua voz a um jovem noviço para transmitir sua mensagem: “Só os poetas deviam ocupar-se do evanescente e ter o direito de falar dele à juventude ardente”. O outro romance, um pouco mais conhecido – provavelmente porque inspirou obras de outros artistas –, intitulava-se *Heinrich von Ofterdingen*, e apresenta-nos um jovem poeta medieval que procura insistente e misteriosamente uma flor azul. Esta ocupou, depois, o posto de símbolo romântico da melancolia, da espera messiânica: o objeto de desejo é sempre inatingível e, assim, para sempre continua⁵. O Messias não veio, não vem e nunca virá: ele está sempre vindo. Ao ler as anotações de Novalis, percebe-se que a tradição da leitura deste romântico estudioso – como é reconhecido pela crítica – é a história de um longo processo de desfiguramento da obra e da pessoa física do autor. Ao dar a seu livro o título *Fragmente oder Denkaufgaben (Fragmentos ou Tarefas de Pensamento)*, von Hardenberg – juntamente com Schlegel – oferece, por meio de seus fragmentos, a mais original contribuição romântica à modernidade artística. Apesar de esta não ser a única forma de expressão dos românticos, visto que eles publicaram vários outros tipos textuais, pode-se dizer que o fragmento é precisamente o gênero romântico por excelência. Levando em consideração, portanto, que “fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode, sem dúvida, haver muito grão mouro entre eles – mas contanto que alguns brotem” (SCHLEGEL, 1997, p. 51) e que “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51), é necessário entender a importância da forma fragmento para os pensadores de Jena.

⁵ Interessante é ressaltar que desde o século XII essa ideia perpassa a literatura. O *Romance da Rosa* (obra dividida em duas partes, e cada uma delas escrita por um autor) trata exatamente do amor por uma imagem, aquele que lembra o louco enamoramento dos poetas do amor cortês. A história do homem que se apaixona por uma estátua surda, muda, gélida e que não se move mostra, justamente, a impossibilidade de o amor acontecer, pois, de acordo com Agamben, “os objetos imprimem nos sentidos a sua forma, e esta impressão sensível, ou imagem, ou fantasma, (...) é posteriormente recebida pela fantasia, ou virtude imaginativa, que a conserva, mesmo na ausência do objeto que a produziu” (AGAMBEN, 2007, p. 130).

1.2. Romantismo alemão e o caos de fragmentos

O Romantismo alemão, tomando para si a responsabilidade de realizar até o fim a ideia do poeta francês Nicolas de Chamfort, que publicou, em 1795, *Pensamentos, Máximas e Anedotas* – trabalho de caráter fragmentário –, põe em jogo outro modelo de produção, o único que garante a expressão do absoluto poético: o fragmento. Considerada a encarnação do romantismo teórico, a marca mais distintiva de sua originalidade, e o signo de sua radical modernidade, de acordo com Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy no texto “A Exigência Fragmentária”, tal forma almejava ser como um relâmpago elétrico e iluminado. Para os teóricos franceses, a opção pelo fragmento é um “artifício tático”, pois ele parece avisar ao leitor que o que ali é mostrado definitivamente não é o que se quer mostrar; “é pela sua própria progressividade e infinitude de seu movimento que a poesia romântica forma, desde a Antiguidade e para todo o futuro, a verdade de toda poesia” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2004, p. 80).

Tais românticos afirmavam que o fragmento é a forma genuína do pensamento filosófico crítico, que visa combater a letargia daqueles sistemas que se apresentam como acabados, pois a filosofia só é possível em um sistema em devir, ou seja, ela está sempre em vias de realização, ela é um sistema de fragmentos. De acordo com a teoria formulada pelo grupo, a forma mais lapidada do fragmento poderia ser comparada à imagem do ouriço: cumpre que aquele se assemelhe a uma pequena obra de arte e, por isso, exige-se que seja totalmente separado do mundo que o circunda e pleno em si mesmo. No entanto, ele não subsiste sozinho, pois “é como um animal gregário que só atinge o objetivo visado graças à ressonância do conjunto” (STIRNIMANN, 1994, p. 17). O ouriço, por sua aparência espinhosa, parece ser totalmente isolado, mas, na verdade, vive em pequenas comunidades. Por isso, cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer e pontuar todos os outros que o acompanham. Para reiterar esta ideia, é interessante recuperar um fragmento schlegeliano do *Lyceum*:

Não seria supérfluo escrever mais de um romance, se o artista não se tornou um novo homem? – Não raro todos os romances de um autor são manifestamente interdependentes uns dos outros e, de certo modo, apenas um romance (enquanto sistema de obras complementares ou enquanto repetição de uma única e mesma) (SCHLEGEL, 1997, p. 34).

Por conseguinte, fica claro que a essência da poesia romântica é jamais ser uma maneira perfeita e acabada, nunca atingir em definitivo aquilo que deseja ser; em outras palavras, neste trabalho de condensação e deslocamento, o fragmento é o vestígio de uma forma não realizada. É válido ressaltar, a propósito, que existia uma ideia moderna de que o inacabado podia, e deveria, ser publicado, pois qualquer criação humana, mesmo que já tenha vindo à luz, nunca será genuinamente acabada. Segundo o fragmento 103 do *Lyceum*

Muitas obras apreciadas pelo belo encadeamento têm menos unidade do que uma diversificada porção de achados que, animados apenas pelo espírito de um espírito, apontam para uma meta única. (...) alguns produtos, de cuja coesão ninguém duvida, não são, como bem sabe o próprio artista, uma obra, mas apenas um ou muitos trechos, massa, disposição. O impulso de unidade é, porém, tão poderoso no homem, que frequentemente, já durante a composição, o próprio criador complementa ao menos aquilo que não pode absolutamente perfazer ou unificar; e frequentemente o faz com grande riqueza de sentido, mas de modo inteiramente antinatural. O pior nesse caso é que tudo aquilo que, para dar uma aparência de totalidade, se agrega às partes sólidas efetivamente existentes geralmente não passa de remendos coloridos. Se estes são bons, ornados para enganar e guarnecidos com inteligência, tanto pior. Então, de início se enganará também o indivíduo privilegiado que tem sentido profundo para o pouco de esmeradamente bom e belo que ainda se encontra, parcimoniosamente aqui e ali, tanto nos escritos quanto nas ações. Ele terá de chegar à justa sensação somente mediante juízo! Por mais rápida que seja a dissecação, o frescor da primeira impressão já passou (SCHLEGEL, 1997, p. 35-36).

Eis, então, a diferença entre fragmento e outras tipologias textuais, como *trecho*, *pensamento*, *máxima*, *anedota*⁶: nestes há uma pretensão ao inacabamento, ou seja, deseja-se salientar tal característica; aquele, por outro lado, “compreende um inacabamento essencial” (LACQUE-LABARTHE e NANCY, 2004, p. 73), ele é incompletude. Os filósofos franceses aproveitam o fragmento 22 do *Athenäum* para estabelecer uma associação entre a forma romântica de escrita e o projeto:

Um projeto é o germe subjetivo de um objeto em devir. Um projeto completo teria de ser ao mesmo tempo inteiramente subjetivo e inteiramente objetivo, um indivíduo indiviso e vivo. Segundo sua origem, inteiramente subjetivo, original, somente possível justamente nesse espírito; segundo seu caráter, inteiramente objetivo, física e moralmente necessário. O sentido para projetos que poderiam ser chamados de fragmentos do futuro é diferente do

⁶ Cada um dos termos acima detém um significado próprio, apesar de, em muitos casos, serem sinônimos. *Trecho* significa excerto, extrato, fragmento de um todo; *pensamento* é ideia, opinião, intenção, conjunto de ideias, valorações, atitudes e conceitos; *máxima* remete a axioma, conceito, sentença, princípio; e *anedota* seria um relato abreviado. Todos, portanto, aproximam-se do inacabamento.

sentido para projetos do passado somente pela direção, que é progressiva naquele, mas regressiva neste. O essencial é a capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente os objetos, de os complementar e em parte executar em si. Uma vez que é transcendental é justamente aquilo que se refere ao vínculo ou à separação do ideal e do real, se poderia dizer que o sentido para fragmentos e projetos é o componente transcendental do espírito histórico (SCHLEGEL, 1997, p. 50).

Todo fragmento é projeto, pois este vem a ser um plano para a realização de um ato, uma ideia, uma intenção. É uma projeção imediata daquilo que, depois, ele deixa inacabado. Como está sempre em permanente devir, o fragmento detém uma condição de projeto que se anuncia, embora não esteja nunca completamente finalizado.

Para o primeiro número da revista citada, os irmãos Friedrich e Wilhelm Schlegel tinham em vista a publicação de fragmentos de autores diversos, o que reitera a característica romântica de universalidade da obra, pois dessa forma há um apagamento da noção de autoria. Porém, ao receberem o manuscrito de Novalis, os editores

“perceberam o quanto a coletânea, para além de sua dispersão, era deliberadamente articulada; renunciaram a colher arbitrariamente fragmentos soltos para fazer parte da coletânea coletiva planejada, adiaram para o número seguinte a publicação de sua própria coletânea e deram, no primeiro número, com título, epígrafe e assinatura, a de Novalis” (FILHO, 1988, p. 21).

Desse modo, Novalis publica os fragmentos que compõem o *Blüthenstaub*, demonstrando que há neles uma formulação própria, de uma especificidade da experiência escrita. Para Márcio Scheel,

trata-se de um conjunto de peças curtas, atomizadas, que versam sobre os mais diferentes assuntos: da reflexão filosófica à problemática do conhecimento, da natureza da linguagem às funções da crítica e, sobretudo, da poesia como *poiésis*, produto ativo do pensamento cuja força simbólica deve irromper no interior dos mais diferentes tipos de discursos, marcando, inclusive, o exercício crítico-teórico e engendrando novas formas de expressão, novos modelos de exposição do pensamento (SCHEEL, 2010, s/p).

A figura fulgurante e intensa que Novalis representou para o Romantismo de Jena se deve, muito, ao fato de a ele ter sido dada essa oportunidade. Além disso, o ritmo de seus fragmentos era fortalecido pelas imperfeições e contratempos da escrita.

Encontrar uma definição específica de fragmento nas obras dos românticos, contudo, é uma tarefa quase impossível. O máximo que se consegue fazer na difícil empresa é, ao analisar os fragmentos do *Athenäum* ou do *Lyceum*, por exemplo, tentar apreender a natureza do que se está em jogo nesta forma. Uma das questões suscitadas quando se pensa a respeito dessas teorias é: o que pode ser chamado de fragmento? Quando o texto é intencionalmente fragmentário? Como estabelecer a diferença entre fragmento e esboço? Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy afirmaram que o fragmento apresenta “um propósito determinado e deliberado, assumindo ou transfigurando o acidental e o involuntário da fragmentação” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2004, p. 70). Portanto, há uma *exigência fragmentária* no fragmento, uma razão pela qual ele se articula como uma falta, uma ausência da própria obra. De acordo com João Barrento, em seu recente livro, intitulado *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*,

O fragmento (o romântico), esse é a materialização mesma do poético: põe em acção a imaginação, eleva as coisas do mundo a uma potência superior, sonha com uma totalidade – é totalidade intensiva, ausência presente convergindo para um centro. Para os primeiros românticos alemães, a expressão do absoluto poético tem de passar por uma forma como a do fragmento (BARRENTO, 2010, p. 64).

A poesia é sempre fragmento, ao passo que fragmentos são sempre poemas. O crítico português afirma que tal forma de escrita é o único suporte eficiente para a nova noção de poesia que passou a ser praticada por Novalis e Schlegel.

O movimento romântico de renovação da arte e do discurso, no entanto, também se mostrou ingênuo (e aqui não se toma o sentido adotado na caracterização dos poetas *ingênuos* e *sentimentais*, de Schiller) e pouco simplório. Os românticos foram radicais ao proporem uma romantização de tudo. Alguns teóricos consideram que o erro cometido pelo grupo foi o de ser extremo a ponto de eles mesmos verem à sua frente um trabalho tão árduo que era de execução inviável. Além disso, os estudos românticos sobre o fragmento ficaram muito presos a uma questão da forma, e não tanto da particularidade da escrita. Conforme já foi dito, entretanto, esta pesquisa não pretende fazer uma leitura formal dos fragmentos de Herberto

Helder; portanto, partiremos para outras teorias, a fim de que se possa construir, posteriormente, um conceito relativo à fragmentariedade da poética helderiana.

1.3.Fragmento: rumor que murmura

*Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre,
ruine de parole, defaillance par l'écriture, rumeur qui murmure:
ce qui reste sans reste (le fragmentaire).*

(Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*)

Como se viu anteriormente, a Modernidade – que se estabelece a partir da primeira geração romântica alemã – demonstrou um fascínio pela expressão fragmentária, e Novalis já confirmara tal ideia quando afirmou que o fragmento é intrinsecamente moderno, ao passo que a Modernidade é intrinsecamente fragmentária. Não há dúvidas da importância de Jena para tais estudos e, por isso, caminharemos em direção a outras possíveis leituras. Afirmando, aqui, o propósito de iluminar e aproximar a obra de Herberto Helder de uma teoria sobre a fragmentação, usaremos, ainda, alguns trechos da obra *Photomaton & Vox*.

Barrento considera que a primeira geração do Romantismo Alemão, especialmente Novalis, foi responsável por realizar uma viragem epistemológica e poética, mudando parâmetros: os modelos narrativos-extensivos tornam-se os fragmentários-intensivos; não há mais apelo à interpretação, somente à imaginação; a argumentatividade se transforma em argumento, ao passo que o arquiteto vem a ser o arqueólogo. No entanto, o crítico reconhece as fraturas existentes no pensamento romântico, mas não deixa, em hipótese alguma, de valorizar o grupo de Jena. Ao afirmar que as coletâneas de Schlegel e Novalis organizam-se em textos dessemelhantes, que são estilhaços de sentido, Barrento defende a presença de uma totalidade exterior a cada um e presente em cada um. Tal fato, então, provoca uma crítica à analogia romântica do fragmento com o ouriço de Schlegel, que se fecha sobre si mesmo para constituir um microcosmo autônomo. De acordo com o crítico português, “não há autonomia do fragmento, que não é uma forma-em-si, nem nos românticos, nem nos modernos – embora nestes seja, não resto ou ruína de uma totalidade perdida, mas o resultado de uma vontade do

fragmentário” (BARRENTO, 2010, p. 68-69). Portanto, concordando com Barrento no que tange à impossibilidade da comparação entre fragmento e ouriço, partir-se-á para uma outra noção: a mônada.

1.3.1. Mônada: determinação e finalidade

No *Discurso de Metafísica*, de 1686, Gottfried Leibniz afirma que o átomo equivale, para os fenômenos físicos, ao que a mônada, *unidade*, em grego, representa para a realidade metafísica. Essa teoria, que foi desenvolvida lado a lado com o cálculo infinitesimal, permite que se afirme que no infinitésimo – na menor parte –, ou seja, na mônada, está contido todo o universo. Walter Benjamin, na *Origem do drama barroco alemão*, ressalta que “em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais” (BENJAMIN, 1984, p. 70); isso possibilita que se conclua que o todo está em cada coisa e, como diz Helder em um dos fragmentos de *Photomaton & Vox*, “tudo está dito em si” (HELDER, 2006b, p. 163), “tudo acaba onde começa” (HELDER, 2006b, p.164). A partir disso, acredita-se ser possível considerar que, dentro da obra do poeta português, o fragmento é mônada, pois em cada um deles temos a “sinopse” dos demais. Na dissertação “A alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do Barroco”, Zahira Souki afirma que “o conceito de mônada vem trazer uma contribuição decisiva no recolhimento daquilo que permanece disperso ou acidental na obra” (SOUKI, 1992, p. 44), mostrando, então, que existe uma relação entre a teoria monadológica e a poética de Helder: “as mônadas são dotadas de uma tendência espontânea para passar das percepções mais obscuras às mais claras” (SOUKI, 1992, p. 42), o que pode ser facilmente percebido no fragmento (*antropofagias*), no momento em que Helder, com o perdão da expressão, “puxa o tapete” do seu leitor: ele discorre a respeito da escrita, falando com propriedade sobre a sua arte de escrever e, de repente, no final do texto, diz: “E não me creiam, pois o erro está no coração do acerto” (HELDER, 2006b, p. 128).

Das Passagen-Werk, talvez o mais importante projeto de Walter Benjamin, é inacabado e, em torno dele, muitas lendas foram tecidas, como afirma Rolf Tiedemann, na introdução à edição alemã. Após a Segunda Guerra Mundial, o conjunto de textos, citações, comentários e fragmentos foi encontrado na Biblioteca Nacional de Paris, cidade na qual o filósofo alemão trabalhou durante anos para embasar e consolidar sua pesquisa sobre a capital

francesa no século XIX. Em relação aos fragmentos e ensaios benjaminianos, Emílio Maciel, em “Usurpações da continuidade”, afirma que

é como se o que está formulado de maneira tão lapidar no interior desses textos fosse implacavelmente fraturado pelo jogo de remissões que os atravessa, dando a essas indiscutíveis obras-primas da prosa moderna um aspecto em nada menos residual do que a massa de citações amorfas que vão se sobrepondo ao longo das *Passagens*, e que não se sabe mais se são desses ensaios os precursores ou a versão definitiva (MACIEL, 2009, p. 6).

Sem dúvida, as considerações de Maciel a respeito da escrita benjaminiana são relevantes para se compreender a lógica helderiana, pois é possível perceber um constante diálogo entre as obras do poeta português: o que um dia foi citado *en passant* em *Os passos em volta* – livro de contos editado originalmente em 1963 – é trabalhado com mais minúcia em *Photomaton & Vox*, de 1979, e de modo complementar, o que se explora em profundidade na produção mais antiga retorna, diluído ou modificado, no texto posterior.

1.4. O fragmento helderiano

Dando continuidade às investigações a respeito do fragmento, é oportuno examinar o que, segundo o próprio Herberto Helder, significa “fragmento”. Como já se afirmou anteriormente, *Photomaton & Vox* é uma obra metapoética, e nela o autor discute muitas questões teóricas a respeito de sua produção. Para ele, fragmento é uma

forma que lucila em curtas e repentinas formas – uma sinalização efêmera – pesa a mudez: essa forma instiga ocultamente as formas que desejam viver; e pede tudo tamanha concentração de energias que o mundo inteiro tem de ser protegido (HELDER, 2006b, p. 163).

Em outro texto, intitulado (*carta ao silêncio*), o leitor é levado a pensar que a ausência é condição, e não opção, para a escrita: “Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio. (...) Há uma tensão extenuante neste movimento do silêncio sobre si mesmo” (HELDER, 2006b, p. 162). Reiterando tal convicção,

João Barrento acredita que o fragmento⁷ é “o órgão do infinito em moldes aparentemente finitos e limitados, mas na verdade abertos e sem margens” (BARRENTO, 2010, p. 64); porém, essa abertura não significa expansão desenfreada, pois ele apresenta uma resistência ao discursivo:

é resistência à desmesura da língua – no cotidiano, na poesia do romantismo sentimental e no romance burguês –, à indefinida expansão da língua, à sua tagarelice constitutiva, cujo reverso seria a exatidão sem resto (BARRENTO, 2010, p. 64).

A “exatidão sem resto”, da qual Barrento fala, remete ao ensaio *Resistência da poesia*, de Jean-Luc Nancy, que afirma que “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (NANCY, 2005, p. 11). Embora muito significativas, as descobertas do crítico francês são demasiadamente radicais: resistir à tagarelice, dizer somente o necessário, não significa, precisamente, obter uma exatidão absoluta, sem restos. Barrento acredita no resto, visto que este promove no fragmento uma “condição de possibilidade do alargamento de sentido pela imaginação” (BARRENTO, 2010, p. 64). Ele ainda se apoia em Heidegger para discutir a questão da hermenêutica:

todo o fragmento tem um lugar a partir do qual fala, e que é uma das pontas da relação presença-ausência, velamento-desvelamento, constitutiva do modo particular de escrita e composição do fragmento, e também do Ser que se abre e se fecha no mistério ontológico das coisas. A vontade de ocultação do Ser (...) está também presente no ser de palavras que é o fragmento, na sua predisposição para o enigma, para a ocultação que é inseparável da vontade de desocultação, de chegada ao sentido – que quase sempre se furta ou se estilhaça ou se divide numa encruzilhada semântica ou conceptual (BARRENTO, 2010, p. 66).

Portanto, entende-se a inacessibilidade ao sentido: justamente o fato de não conseguir alcançá-lo é que faz a poesia, ela é o próprio fracasso. No fragmento “(em volta de)”, Helder afirma que o texto é aberto e fechado ao mesmo tempo: “fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os

⁷ A afirmação do tradutor português não se relaciona diretamente com os fragmentos de *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder. Barrento discorre a respeito de qualquer fragmento, e não especificamente o helderiano. Todavia, suas formulações aplicam-se perfeitamente à escrita do poeta.

mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número” (HELDER, 2006b, p. 64). A sua recusa em comunicar por meio da poesia é tão grande que o poeta consigna que, na recepção de seus escritos, as pessoas pedem para que ele seja mais claro. No entanto, ele assegura que jamais contará anedotas para se fazer entender, o que deseja é ver a metáfora apocalíptica ganhar um sentido literal.

E o sentido disto? Em mim é que ele está. Mas quem me pede significações? Não, não querem metáforas. (...) É uma coisa minha. Fala-se para estar só, ser contra os outros (...) Não me venham com inocências nem sabedorias (HELDER, 2006b, p. 26).

A partir do momento em que a presença do leitor é evocada, fica claro que Helder jamais entregará os sentidos prontos, explicitados, direcionados. Apesar de afirmar que o sentido está nele, a voz criativa, sabe-se que a figura do leitor é importante na poética helderiana, pois a interpretação é fruto do diálogo entre as mãos que escrevem e os olhos que leem.

A falta de adequação aos gêneros, a recusa à síntese e a opção por ser um autor de folhetos⁸ demonstram que, para Helder, é uma violência verticalizar a sua obra, ou seja, transformá-la em livro, dar a ela o caráter de finitude que existe em uma publicação encerrada. Não obstante o incômodo com a totalização típica das realizações editoriais, contudo, surgiu *Poesia Toda*, com primeira edição em 1973, que surpreendeu ao próprio autor não somente pelo volume, mas por sua coesão interna. *Ou o poema contínuo* – um de seus livros mais conhecidos – é a contradição por excelência: ao mesmo tempo em que apresenta uma forma coesa, e uma organização interna, tende ao infinito, condição *sine qua non* para a poesia dos românticos de Jena. Obviamente, o uso da conjunção *ou* no título da obra é intencional. Tal partícula, como se sabe, é empregada para unir palavras ou orações que exprimem ideias alternadas. O que se vê na poética de Helder é, por consequência, a alternância entre a ruptura e o contínuo, a qual ora se faz por meio de fendas, cortes e interrupções, ora de forma imediata, sucessiva.

A afinidade do poeta com os mestres alemães elencados vai muito além disso: ambos rejeitam a instância/categoria literária denominada *autor*, pois o que defendem é a presença,

⁸ O número 11 da revista *Inimigo Rumor* traz uma autoentrevista com Herberto Helder, na qual ele faz a seguinte afirmação: “- Sou um autor de folhetos. Um dia alguém perguntou-me: por que não reúne tudo? De facto, por que não? E apareceram livros, esse livro, *Poesia Toda*. O que me surpreendeu não foi o volume, enfim, não tão grande como isso, contudo para mim próprio de uma espessura inesperada, não foi o volume do volume mas a sua forma coesa, a coesão interna, isso, claro, surpreendeu-me bastante” (HELDER, 2001, p. 190).

em si, de uma voz milenar que permeia diferentes tempos. O texto “Aos amigos” exemplifica muito bem o posicionamento do poeta:

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

(HELDER, 2006a, p. 125).

Os amigos dos quais Helder fala são os escritores aos quais ele se vincula e dos quais se coloca como herdeiro, aqueles que não é preciso chamar, pois estão sempre presentes e próximos, por isso ele não se esquia de considerá-los amigos. Em *Edoi Lelia Doura*, “antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal, e ferozmente parcialíssima” (HELDER, 1985, p. 8), o autor usa o termo “vozes comunicantes” para apontar os poetas e os poemas que constroem tanto a sua poética quanto a si próprio:

Quando lemos lado a lado, todos estes poetas e poemas, sabemos estarem eles entregues ao serviço de uma inspiração comum, a uma comum arte do fogo e da noite, ao mesmo tempo 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 (HELDER, 1985, p. 8).

Há outro trecho helderiano que toca pontualmente nessa questão. No fragmento (*lembança*), de *Photomaton & Vox*, ele sustenta, citando Hölderlin, que o poeta “desapareceu, mas é no seu desaparecimento que se nos concede aparecermos. Pois ‘o que fica os poetas o fundam’. E só poderemos aparecer no que ficou fundado” (HELDER, 2006b, p. 160). Portanto, a poesia contínua que ele produz não corresponde à Literatura enquanto instituição moderna, mas a uma única voz poética, da qual o luso afirma ser um continuador, perpetuador e renovador.

Um dos pressupostos teóricos do Romantismo Alemão, “tudo o que não se aniquila não é livre e não tem valor” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 72), parece ser uma prática helderiana, e pode ser encontrado ao longo das páginas de sua obra. Para o poeta, os constantes movimentos da sua escrita é que a transformam, dando-lhe valor e reconhecimento, como pode ser visto no fragmento (*antropofagias*):

São textos de crítica, claro. Mas, com licença, desarticulados. Mal se pode pegar neles. Caem aos pedaços. (...) Também não vai se tornar “novo”, evidentemente. De qualquer modo, fez-se um percurso que cabia fazer. O que afinal pouco importa. Chama-se apenas a atenção para certa festividade destrutiva. Abunda em tudo isso alguma alegria antropofágica. Esse canibalismo dançante não comporta (extensamente) legislação mas (que diabo!) tem o seu ritual” (HELDER, 2006b, p. 128).

Já que se falou em destruição, destaca-se outro fato que ratifica a relação da voz de Helder com os românticos: em 1917, o escritor português Raul Brandão publicava *Húmus*, para muitos críticos, sua obra-prima. Em 1966, Helder escrevia outro *Húmus*, mas que não era tão outro assim. Abrindo o longo poema, ele escreve: “Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do *Húmus* de Raul Brandão. Regra: liberdades, liberdade” (HELDER, 2006a, p. 222)⁹. O que ele faz, destarte, é, além de deambular pela matéria putrefata, colocar a prosa de Brandão em sua máquina lírica e transformá-la em um poema, desconstruindo o que estava pronto e transgredindo novos/velhos termos.

A impossibilidade de se localizar um centro, origem ou começo exatos, outra alusão ao Romantismo, também aparece no fragmento (*os modos sem modelo*), de Helder: “volto ao começo que já não é o mesmo começo mas o começo de outros começos. Uma confusão” (HELDER, 2006b, p. 130). O centro, que nunca é encontrado, remete-nos ao conceito de origem desenvolvido por Benjamin em sua tese de livre-docência. O filósofo berlinense faz questão de declarar que origem não é o início, a gênese; ela é algo que emerge do processo de vir e desaparecer. Se imaginarmos um furacão, a origem está no fluxo, e não no olho. Para Helder, tudo se opera pela linguagem em constante movimento.

Porque não há unidade. (...) Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. Este é outro modo de ver a questão, mas sabe-se imediatamente que é outro modo do mesmo modo (HELDER, 2006b, p. 130).

Um pouco mais adiante, ainda em *Photomaton & Vox*, Helder deixa sua afinidade com os românticos ainda mais explícita:

⁹ O fragmento “(*o bebedor nocturno*)” traz a seguinte reflexão, reiterando a prática de liberdade adotada por Helder: “E agora, que já disse tudo, digo que não gosto de justificações. A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder” (HELDER, 2006b, p.69).

(Novalis: O caminho que conduz ao interior.
Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior.
O carácter de continuidade energética, vital.

Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra.

O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica.

Verifica-se a negação destes dois tipos de realidade pela adopção do princípio de continuidade energética, que permite uma continuidade de vida.)

(A coerência dos meus poemas é a coerência da energia.)

(HELDER, 2006b, p. 135)

O que importa, portanto, é a energia, é a autonomia que as palavras têm de executar movimentos, de estabelecer um diálogo, uma comunicação. Nunca há exclusão ou isolamento, elas estão sempre em contato. Se não há centro, se não há unidade, se não há gênero, se não há autor, a poética helderiana nos arremessa para uma ideia de que toda a sua escrita é contínua. Silvina Rodrigues Lopes, no livro *A inocência do devir*, ressalta que a obra de Helder pode ser vista como “poemas que se continuam sem pretenderem a autonomia de um fechamento, e o encadeamento dos versos, quase sempre caracterizado pela ruptura correspondente a uma multiplicidade de operações” (LOPES, 2003, p. 14). A noção de *contínuo* é latente: em *Photomaton & Vox*, “o que está em causa na **continuidade-descontinuidade** do poema é a produção do múltiplo: uma continuidade totalizadora” (LOPES, 2003, p. 14, grifo da autora).

Partindo, então, para a última conexão entre o poeta português e Jena, analisaremos duas imagens, “constelação” e “arquipélago”, que remetem ao fragmento. Elas tanto foram trabalhadas por Benjamin como, posteriormente, vieram a ser relidas por Lopes. Para a ensaísta portuguesa,

o poema é assim uma constelação ou um arquipélago, cujas estrelas ou ilhas, signos luminosos e imagens visíveis, se destacam pela interrupção de uma continuidade diferenciada. A água que banha as ilhas, e na qual estas se recortam enquanto totalidades fragmentárias, circula entre elas como o seu outro, instaurando-se desse modo uma relação entre morte e vida, aparecer e desaparecer (LOPES, 2003, p. 9).

Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin, ao falar do conceito de constelação, afirma que os fragmentos são estrelas que, apesar de existirem por si mesmas e terem luz própria, fazem parte de um conjunto, e cada uma delas é capaz de iluminar ou escurecer as outras. E assim são, também, os textos da obra de Herberto Helder. Sozinhos, e ainda um pouco sombrios, deixam claro que a aproximação entre eles os iluminará, porque tudo acaba onde começa. E tudo começa onde acaba.

A afinidade de Herberto Helder com o Romantismo Alemão, como vimos, é perceptível. A aproximação de seu “modelo de escrita” à mônada, por exemplo, é aceitável. No entanto, tais conformidades não são suficientes para que as adotemos como chaves para leitura da escrita helderiana. Sabe-se que há, nas teorias românticas, algumas incongruências e inconsistências em relação aos parâmetros ideais fixados pelo próprio grupo. Falar sobre o fragmento, dando a ele uma definição – o que os românticos não conseguiram fazer –, já é resvalar na própria problemática do fragmento. É por essa razão que o objetivo desta dissertação não é encontrar uma teoria já existente para ler a obra fragmentada de Helder, mas sim buscar ferramentas para construir uma possível leitura: a *poética da fragmentação*. Dessa forma, passaremos ao segundo capítulo, a fim de trabalhar, detalhadamente, com a obra helderiana.

Capítulo II – “Tudo se expõe através do ritmo”

2.1. Da poética helderiana

Herberto Helder é um autor que nunca pediu explicações. Qualquer investigação sobre a sua obra parece trair a profunda e intensa relação que ele estabelece com a escrita, deixando claro que o que lhe interessa está além. Sempre. Sergio Cohn, na edição brasileira de *Os passos em volta*, obra publicada pela primeira vez em Portugal, no ano de 1963, afirma que sua recusa, por exemplo, a receber prêmios, ou sua reclusão, visto que o escritor há décadas não aparece publicamente, são indícios de um certo temor: o poeta não quer ver a sua obra contaminada por aquilo que supõe externo à literatura. No entanto, é impossível permanecermos impassíveis ao depararmo-nos com essa escrita de ritmo célere, tumultuoso e brutal; faz-se necessário, para não dizer obrigatório, participar da exaltação ininterrupta que Helder, com sua crença nas palavras, exprime em suas obras.

Não há um texto, por menor que seja, em que o português não brinque com os sentidos: eles são ora inventados, ora distendidos. Estes, de maneira indomável e por vezes violenta, surgem e desaparecem em lampejos poéticos; no fim, vê-se que tudo foi reinventado. Porém, tal criação não se delimita ao campo de significações das palavras. Como entender um autor que interfere, constantemente, nas reedições de suas obras? Em algumas situações, Helder retira parte do material escrito anteriormente e, em outras, acrescenta novidades. Há casos em que a primeira edição de um livro apresenta prefácio – escrito por ele – com o objetivo de situar o seu leitor no que concerne ao que se lerá; já na edição seguinte, o autor desconsidera a importância do paratexto e recolhe-o, transformando¹⁰ aquela primeira edição em uma raridade no perverso mercado editorial¹¹. Todos esses fatos caminham em direção ao

¹⁰ O autor, apesar de saber que seu prefácio funcionará como um esclarecimento, uma ferramenta que permitirá ao leitor enfrentar sua poesia, não se cansa de impor seu discurso arredo, construindo uma imagem daquele que não facilita. Ele sente a necessidade de se explicar, mas, posteriormente, quando a comunicação já ocorreu, desaparece com todos esses vestígios. Essa ideia permite que pensemos em Helder não como o “poeta obscuro”, mas sim como o “poeta crepuscular”, que se coloca entre a claridade e escuridão.

¹¹ Acompanhar sistematicamente tais variações é um trabalho árduo que, felizmente, foi empreendido e pode ser encontrado na seção “Bibliografia” de *Ver a voz, ler o rosto*, de Diana Pimentel. A autora registra comentários acerca de sua investigação da obra helderiana, que abarca publicações, textos não publicados, entrevistas, cartas, entre outros.

conceito mais caro à poética helderiana: a metamorfose¹². Retratar a mutação em si é o que o poeta faz e aquilo em que acredita; como confessa, “trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa” (HELDER, 2006b, p. 144). Vejamos o conto “Teoria das cores”, de *Os passos em volta*:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranqüilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos fatos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor — sendo o vermelho o nexó entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (HELDER, 2010, p. 18-19).

A impossibilidade que o personagem depara em sua tentativa de colocar na tela a cor exata do peixe que nada no aquário, logo à sua frente, serve de metáfora para a aporia da metamorfose. Como escolher a cor certa para retratar aquele que tem um tom sempre em movimento? Não há como acertar, pois existe “apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. (...) a lei da metamorfose” (HELDER, 2010, p. 19). Se o próprio olhar se transforma, se, como afirma o autor, “o fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável” (HELDER, 2006b, p. 67), a sua produção literária não escapa a ele, o alterador de si próprio.

Manuel Gusmão, no posfácio “Herberto Helder ou a estrela plenária¹³”, corrobora tais considerações e comenta que

¹² Tradicionalmente, “metamorfose” é um tema poético português. Sá de Miranda, Camões, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa são alguns dos poetas que, assim como Helder, colocaram sua produção literária entre a tradição e a ruptura.

¹³ O texto acompanha a edição francesa de uma espécie de antologia bilingue organizada com poemas de *Ou o Poema Contínuo*.

na poesia de Herberto há um modo de caotização das imagens do corpo e do mundo que parece (e esse parecer não deve ser apagado) colocar-nos perante algo de primitivo, arcaico e imemorial, de alucinado e terrível, que é entretanto a invenção fabulosa de novas formas de um *maravilhoso* da poesia, *obra* do poema na linguagem e, nesse sentido, invenção de forma, de-formação, trans-formação (GUSMÃO, 2002, p. 385).

Inventar a forma, deformá-la e, no fim, transformá-la. São esses os atos comuns à poética helderiana, que se estabelece como uma constante investigação das possibilidades da linguagem. Em *Ouolof*¹⁴, de 1997, Helder se dedica quase que inteiramente a uma tradução singular de poemas para o português, apresentando versões de textos maias, de índios Caxinauás (da Amazônia) e dos poetas Zbigniew Herbert, Jean Cocteau, Marina Tsvetaieva e Malcolm Lowry. A exceção fica a cargo de “Carta para Ruggero Jacobbi”, de Emilio Villa, poeta italiano que viveu no Brasil. A surpresa de encontrar, naquela obra, um poema já originalmente publicado na língua portuguesa não é maior do que o impacto que o leitor sofre ao se deparar com o texto que o antecede:

Porque introduzo eu, neste livro de poemas originalmente escritos noutras línguas (ou que me foram acessíveis em línguas que frequento) e mudados para o português, um poema a que não mudei nada? O meu único trabalho foi encontrá-lo no remoto ano de 1964 e publicá-lo numa revista (HELDER, 1997, p. 77).

Helder argumenta que tal apropriação foi inocente e, pouco mais de três décadas depois, decide ser ainda mais audacioso: publica o texto em seu livro de poemas *mudados* para o português (essa é a terminologia proposta por ele, em detrimento de expressões como “traduções” ou “versões”) “como se tivesse traduzido o poema, como se o tivesse mudado para o português e para mim – e esse ‘mim’ é um idioma¹⁵, suponho, ou pretendo” (HELDER, 1997, p. 77). O que o autor explica, pois, ao seu leitor, é que deixar-se atravessar pela linguagem do outro é dar o poema como traduzido. Traduz-se para si, pois a linguagem é de quem lê, não mais de quem escreve.

¹⁴ A palavra “ouolof” provém de uma citação do poema “Télégramme de Dakar”, de Henri Michaux, poeta surrealista com quem Helder trava constantes diálogos em suas obras. O uso do termo – que designa a língua falada por um grupo tribal, com o qual o francês conviveu – prova a dimensão mágica que Helder, afinado ao Surrealismo, quis dar a sua produção literária.

¹⁵ A ideia do “Eu como idioma” comprova, mais uma vez, a estreita ligação que Helder estabelece com o Romantismo, pois sabe-se que tal movimento, além da recusa das formas pré-estabelecidas, colocava o sujeito no centro, detentor e ciente de seus sentimentos.

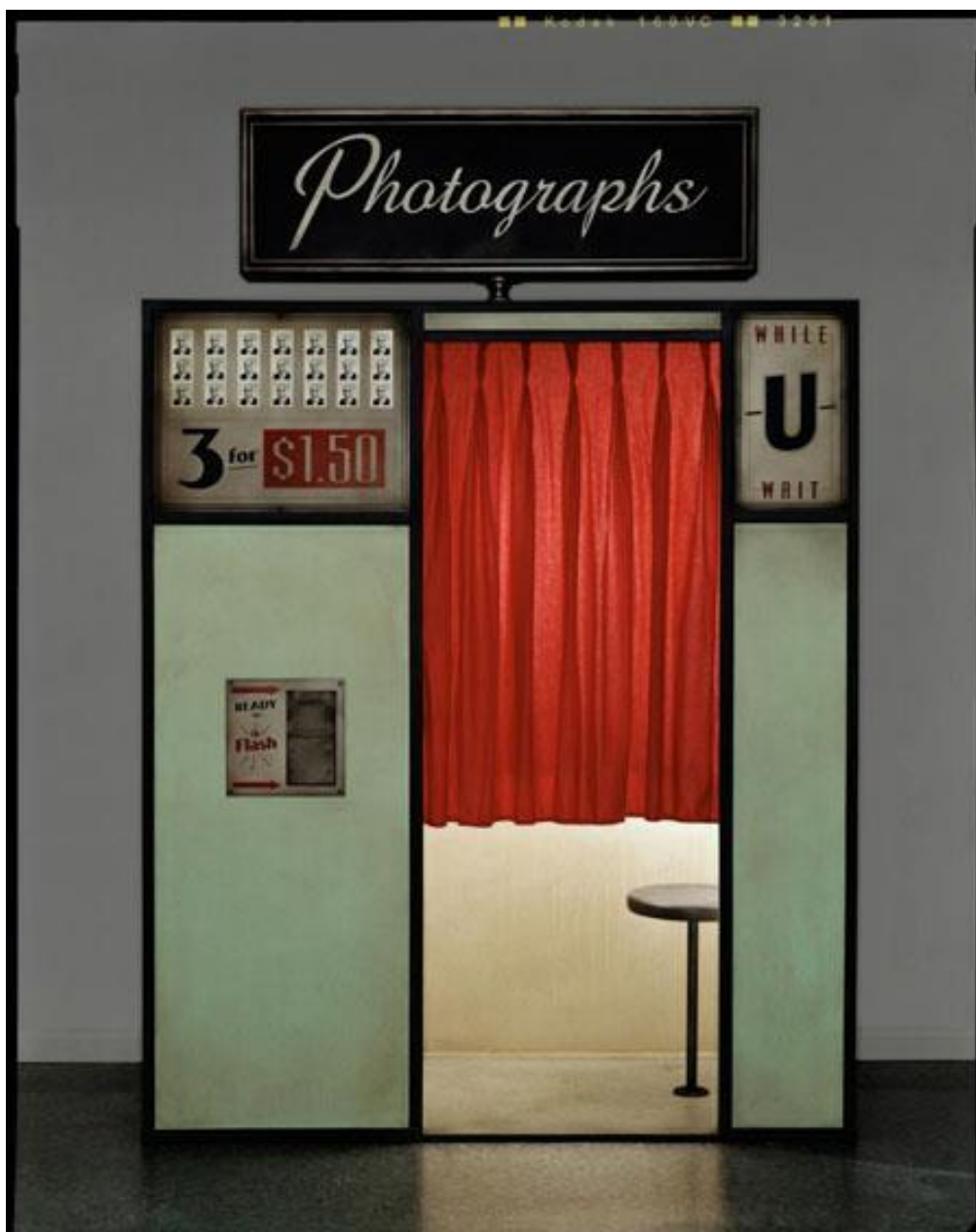
O acto traduz, sim, alguns pontos do que considero ser tradução de poesia. (...) E dito assim, já não consigo saber o que implica: se implica inocência ou libertinagem. Sei que constitui, ou institui, um acto extremo. Quanto a inocência ou libertinagem, talvez neste caso signifiquem o mesmo. Quero dizer que realmente mudei o poema para português, e ele se encontra com muita legitimidade junto aos outros. E entre todos eles, é dos mais intensos, dos mais belos (HELDER, 1997, p. 78).

Questionar se vemos, aqui, um Helder cândido ou licencioso não vem ao caso. O que não se pode é esquecer que o autor traz consigo traços de um surrealismo português que tinha como palavra de ordem “liberdade”. Sua relação com o movimento é ambígua. No fragmento “(*galinholas*)” há uma crítica contundente: “temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoa, surrealismos, (...) Acabou-se. E afastem daqui o surrealismo” (HELDER, 2006b, p. 117). Como afirma Izabela Leal, em *Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes*, pode-se dizer que essa crítica é feita em relação à escola, como instituição que enquadra pensamento e ato poéticos. Por outro lado, frisa a pesquisadora, ao firmar como vozes comunicantes Mário Cesariny, António Maria Lisboa e António José Forte, Helder testemunha sua admiração. Dessa forma, o surrealismo, para o poeta, está ligado à sacralidade e é por isso que ele usa (e abusa) de sua liberdade criativa. De fato, além de apontar o questionamento feito às normas instituídas pelo movimento poético, Leal discute uma ideia muito interessante: não podemos ser ingênuos a ponto de pensarmos que o poeta usa da sua liberdade sem quaisquer constrangimentos ou embaraços.

Ao contrário, a liberdade também é dialética, e quando o poeta afirma libertar-se do texto anterior – seja ele o original de uma tradução, um outro livro, como ocorre no caso do *Húmus* de Raul Brandão, que Herberto Helder “deslê”, ou até mesmo da própria literatura –, ele está, ao mesmo tempo, reafirmando a sua dívida com o passado (LEAL, 2008, p. 131).

Portanto, entendendo que tal liberdade é parcial, ao evocar alguns poetas em *Edoi Lelia Doura*, traduzir outros em *Ouolof* e *Magias* e ler (ou reler) Raul Brandão, o que Helder faz é assinalar cada vez mais a sua dependência e coexistência. A separação, assim como a união, mostra uma aliança.

2.2. Da imagem à voz



Cabine de fotos instantâneas

Disponível em: < <http://legout.blog.com/files/2013/02/image1.jpg>>. Acesso em: 20 fev. 2013.



Cabine de fotos instantâneas

Disponível em: < <http://www.photohistory-sussex.co.uk/AutoPortraitsDudkin.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2013.



Fotografias tiradas na máquina instantânea

Disponível em: < <http://www.photobooth.net/archive/category/history/page/3>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

Photomaton & Vox – obra que começa e termina com poemas – guarda enigmas até mesmo em seu título. A partir de uma análise etimológica das palavras que o compõem, é possível perceber quão intrigante e experimental é a sua escrita. Com *Vox*, o autor faz uso do latim, referindo-se, claramente, à voz. *Photomaton*, por outro lado, é uma palavra de origem grega (“*pháos*”, que dará origem a “foto” e significa “luz”), mas de formação moderna. A desinência “ma” é um sufixo formador de resultado de ação. A palavra, no entanto, nomeia um mecanismo de tirar fotos que funciona da seguinte maneira: há uma cabine fechada, a máquina em modo automático e a revelação instantânea. *Photomaton*¹⁶ seria, portanto, um composto de *photographie automatique*, fotografia essa que, tal como se observa na prática, devido à rapidez¹⁷ de sua revelação, se torna pouco nítida. E a falta de clareza parece ser o *leitmotiv* de toda a poética helderiana: o autor não facilita, não se coloca límpido perante o seu leitor. Acredita-se que, neste ponto da elaboração deste trabalho, já conseguimos demonstrar como Helder se envolve organicamente com a sua obra. Ela é feita por meio de experiências corporais, da escrita e do mundo. Isso prova que cada palavra, para o autor, tem um peso e uma vida. Deseja-se, agora, apontar um fato que comprova muito do que é dito aqui: como será visto a seguir, *Photomaton & Vox* só surgiu após Helder ter se negado a manter inalterada a *Apresentação do Rosto*, obra que ele mesmo dizia ter inicialmente planejado como uma autobiografia. Na transformação de uma obra em outra, o autor retirou muitos textos e acrescentou outros. A princípio, considerando os títulos, percebe-se que ambas expõem conceitos semelhantes: há o rosto, há a voz. No entanto, uma sutileza quase passa despercebida: no primeiro título, o substantivo “apresentação” subentende um ritual formal, claro e objetivo; tudo isso falta à fotografia instantânea (*photomaton*), pois esta não permite que os detalhes apareçam. O autor se esconde justamente na imperfeição e na falta de rigor da imagem repentina. Dessa forma, é possível enxergar nos textos de *Apresentação do Rosto* um Helder que se coloca, se impõe. Em *Photomaton & Vox*, o que encontramos é um autor disfarçado, pantomímico, que evita mostrar os pormenores que seu semblante carrega.

E, realmente, essa imagem pouco fulgente percorre e perdura na obra, abrindo espaço para que a continuidade e a descontinuidade oscilem entre os 59 textos. Fica evidente que há uma manifestação holística na obra: cada elemento do texto reflete e contém todas as dimensões do conjunto, evidenciando que a parte está no todo, assim como o todo está na

¹⁶ Ao articular as palavras “photomaton” – uma máquina que realmente existe, um substantivo próprio que se transmutou em substantivo comum – e “vox”, uma palavra de outro tempo, que não tem significado contemporâneo, Helder confronta realidades e acaba deslocando um vocábulo de uso concreto – *photomaton* – para o domínio do abstrato, e um de uso abstrato (voz, palavra estrangeira), para a associação com o concreto.

¹⁷ A poesia de Helder, apesar da densidade, apresenta uma força imagética tão intensa que é capaz de provocar reações imediatas no leitor.

parte. Dessa forma, percebe-se uma inter-relação constante, dinâmica e paradoxal entre os textos-fragmentos. A escrita helderiana é processo, e não produto. Percebe-se isso tanto em *Photomaton & Vox* quanto em toda a obra poética do autor, pois, como já foi exposto anteriormente, a escrita para ele é sempre um processo de (des)construção e de cortes.

Algumas vezes (...) 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 refluxadamente destituídos, projectam a sua mácula nos poemas legítimos. Cada erro, mesmo ignorado, introduz-se nas conjecturas do acerto (HELDER *apud* EIRAS, 2005, p. 397).

Helder, que afirma que sua força é a desordem, como bom fingidor¹⁸, macula sua produção: ele leva o leitor inadvertido a pensar que a desordem é, necessariamente, a forma expressa por seu texto fragmentário; mas não, isso não é o desalinho helderiano, e sim a imposição de *Photomaton & Vox* como obra que serve de contra-modelo vanguardista, negando o cânone da totalidade. Evoca-se, sempre, o texto sistemático e contínuo, porém, escancara-se a ideia de afirmar sempre uma ordem baseada na descontinuidade. Portanto, a obra é, ao mesmo tempo, totalidade e fragmentação; mas o mais notável disso é considerar que uma está sempre ligada à outra, ou seja, uma está implicada, dialeticamente em contato com a outra. Pedro Eiras, em *Esquecer Fausto*, discute esse ponto com profunda dedicação, ao considerar que

Photomaton & Vox é também *in-completo* porque implica (a leitura de) a obra poética de Helder, nele comentada; diversos prefácios de livros de poesia são integrados em *Photomaton & Vox* enquanto os poemas se reúnem em *Poesia Toda* (os textos “(o bebedor nocturno)”, “(antropofagias)” e “(o corpo o luxo a obra)” eram inicialmente prefácios aos livros homônimos). Mas também a obra poética torna-se *in-completa* antes de *Photomaton & Vox*, que explicita e prolonga a organização semântica dos poemas. Esta impossibilidade de isolar poesia e prosa pode justificar em *Photomaton & Vox* a inclusão de seis poemas entre os textos de prosa, em posições topologicamente pertinentes: o livro inicia-se e termina com poemas (EIRAS, 2005, p. 398).

Posteriormente, alguns dos textos de *Photomaton & Vox* apareceram em *Poesia Toda*, provando que são um conjunto textual móvel, capaz de constituir sempre uma nova totalidade.

¹⁸ Vale estabelecer uma associação entre Herberto Helder e o poeta fingidor de Fernando Pessoa. Este, no poema “Autopsicografia”, afirma: “O poeta é um fingidor/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente./ E os que leem o que escreve,/ na dor lida sentem bem,/ não só as duas que ele teve,/ mas só a que eles não têm. (...)” (PESSOA, 2008b, p. 42). O fingimento em Helder também se faz muito presente, seja em *Photomaton & Vox*, seja em outras obras, como *Os Passos em Volta*. O autor parece sempre brincar com o leitor, lembrá-lo de que tudo o que está sendo dito pode, ou não, ser verdade.

O desejo de construir uma obra contínua parece evocar uma concepção do livro mallarmaico, pois o que Helder busca defender “é o tudo (aberto) que nunca se deixará confinar entre as margens de *um* todo” (MARTELO, 2011, p. 90), como afirma a estudiosa Rosa Maria Martelo, professora da Universidade do Porto. Os poemas se encadeiam em sequência, se completam e se complementam. O fato de aparecerem, tanto em *Photomaton & Vox* (1979) quanto em *A Faca Não Corta o Fogo* (2008), por exemplo, separados por asteriscos, enfatiza uma ideia de continuidade e de organicidade aberta, que está sempre em movimento.

Muitos críticos afirmam que Helder parece conhecer apenas uma língua: a poesia. Tudo o que ele escreve – inclusive os paratextos que acompanham suas obras, de extrema importância para que se consiga entender um pouco de sua poética – nos dá esta impressão: sua dicção é a da poesia, é a de uma gramática cantada. Em uma nota prévia ao livro *Do Mundo*, de 1994, o autor afirma que

Inserem-se aqui *Os Selos, Outros, Últimos*, publicados primeiro na folha editorial da Assírio & Alvim *A Phala*, nº 27, dezembro de 1991, e que deveriam aparecer junto a *Os Selos* em *Poesia Toda*, ed. 1990, por pertencerem ao mesmo impulso de escrita e com eles formarem um ciclo completo. Aparecem agora em livro e remetem-se ao volume onde estariam melhor. *Do Mundo*, inédito, constitui aquilo que foi possível fragmentariamente salvar de *Retrato em Movimento*, ou foi possível fazer partindo de sugestões nele esparsas, ou nem uma coisa nem outra, e encontra-se portanto no conjunto por razões poéticas naturais, razões de acção e dicção (HELDER, 1994, s/p).

A lucidez do autor para discutir a presença ou não de um texto em uma obra fechada, a afinidade de temas e momentos e o desejo de compartilhar com o leitor essas informações chamam a atenção no excerto acima. Porém, mais curioso ainda é tentar descobrir por qual razão Helder revisita tanto suas obras, fragmenta-as ainda mais, colocando-as, muitas vezes, em um estado larvar.

2.3. Da de-formação, da trans-formação

Photomaton & Vox detém inúmeras peculiaridades que, por estarem envoltas em uma misteriosa aura, nos levam a crer que existe algo de muito complexo e de difícil acesso naquelas páginas. Isso porque a leitura da obra em questão sempre nos leva à sua

predecessora: *Apresentação do Rosto*, que, publicada em 1968, foi, semanas após o lançamento, apreendida pela censura portuguesa. Logo depois, incrivelmente, a repressão veio de outra parte: Helder, que permitiu a definição da obra como uma “autobiografia romanceada”, passou a renegá-la, proibindo quaisquer tipos de reprodução e impedindo sua circulação (sim, o autor foi radical a ponto de recolher todos exemplares que ainda estavam à venda em Portugal). A obra da década de 60 é ainda mais fragmentada do que a do fim dos anos 70. Enquanto a versão recolhida pelo autor se divide em seções – e seus textos se delimitam por meio de espaços em branco –, a última apresenta fragmentos que vêm acompanhados de título. No entanto, por mais que a organização seja diferente, há bastantes aspectos em comum entre eles, principalmente no que tange ao objetivo claro do autor: exhibir a pulverização da escrita. Em *Apresentação do Rosto*, há um texto que trata da questão da quebra, da fragmentação, da ruptura.

Vou contar uma história.
Havia uma rapariga que era maior de um lado do
que de outro.
Cortaram-lhe um bocado do lado maior.
Foi de mais.
Ficou maior do lado que era dantes mais pequeno.
Cortaram.
Ficou de novo maior do lado que era primitivamente
maior.
Tornaram a cortar.
Foram cortando, cortando, cortando.
O objectivo era este: criar um ser normal.
Não conseguiam.
A rapariga acabou por desaparecer, de tão cortada
nos dois lados.
Isto levou muitas pessoas ao suicídio.
Outras riram, apenas – o que era uma forma de
suicídio.
Algumas compreenderam.
Não me venham com teorias, estou farto.
Acontecimentos, seres, objectos, lugares.
A coluna vertebral disso tudo.
A posição vertical – eis que me parece justo.
Se se anda com a cabeça e se põe o chapéu nos pés,
não é a coluna vertebral que tem culpa.
O erro pode estar em andar com os pés e pôr o
chapéu na cabeça

(HELDER, 1968, p. 199).

Considerando que a obra de Helder é sempre (ou quase sempre) metalinguística, é possível ler a história da jovem que desaparece como uma anedota que alude ao mito de Procusto para se tratar das rupturas na escrita. O autor, então, se mostra irônico: a busca por “um ser normal” acaba por dizimá-lo, torná-lo inexistente, pois, na verdade, a perfeição não existe, assim como não existe a totalidade. Esta é somente uma invenção, a reunião de fragmentos diversos que geram algo inteiro, mas jamais completo e coeso. É interessante, ainda, considerar que o poema (cujos traços lembram, também, a prosa) apresenta cortes e quebras em seus versos, características da escrita que influenciam na leitura.

Como já foi dito, as atitudes de Herberto Helder em relação à publicação de suas obras acabam por legitimá-las ainda mais, transformando-as em objetos de desejo e sonhos de consumo de muitos estudiosos¹⁹. Mesmo estando ciente das dificuldades que os textos de *Photomaton & Vox* já impõem a esta pesquisa, pareceu-nos impossível não examinar também, ainda que superficialmente, alguns dos fragmentos de *Apresentação do Rosto*. Dessa forma, e sabendo que tal análise tende a enriquecer a tese que buscamos comprovar, selecionamos alguns textos da obra de 1968 que, ao serem transpostos para sua “versão” atual, sofreram mudanças, estruturais ou conceituais. Para facilitar o trabalho vindouro, acreditamos ser fecundo afirmar que a transformação dos versos em pequenos parágrafos, a intitulação dos textos de *Photomaton & Vox* (abandonando-se, portanto, a organização em seções) e a mudança de ordem dos textos (provando que a continuidade se faz sempre presente), são pontos comuns encontrados em todas as comparações.

2.3.1

Em *Apresentação do Rosto*, “Os Prólogos”, p. 16:

Escreve-se.
Há nuvens, as árvores, as cores, as temperaturas.
Há o espaço.
É preciso encontrar a nossa relação com o espaço.
Fazer escultura.

¹⁹ São tantas as obras que receberam “súmulas” ao longo dos anos que é impossível citá-las todas. *A Faca Não Corta o Fogo*, de 2008, foi publicada com uma tiragem tão reduzida que, em pouquíssimos dias, esgotou. A reunião de seus poemas, uma vez intitulada *Poesia Toda*, não mais existe; agora se chama *Ou o Poema Contínuo*, que vem sendo atualizada de edição para edição. Com isso, o leitor ávido de Herberto Helder muito ganha e muito perde. Será que, quando da morte do autor, surgirá uma arca cheia de poemas – como a de Fernando Pessoa –, trazendo tudo aquilo que um dia, como um relâmpago, surgiu e desapareceu?).

Escultura: objecto.
Objectos para a criação de espaço, espelhos para a criação de imagens, pessoas para a criação de silêncio.
Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio.
Objectos para a criação de silêncio.
Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia.
É algo que se conquista à força de palavras.
Pode-se morrer, depois, quero dizer.
Um amigo: quando já sabemos como viver estamos prontos para a morte.
Estou descontente.
Há primavera, verão, outono e inverno – no espaço.
(...)

Em *Photomaton & Vox*, “(as transmutações)”, p. 76:

Escultura: objecto.

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

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

Objectos para a criação de silêncio.

Ao comparar os dois fragmentos, uma descoberta salta aos olhos: o primeiro texto, bem mais longo, para se tornar o segundo, foi intensamente dizimado. As vírgulas deram lugar a pontos finais. O cerne da questão, no entanto, permanece: compara-se o nascimento de uma escultura ao nascimento de um texto. É necessário colocar a mão, sujar-se, pois não há criação sem a busca daquilo que há de mais profundo e elementar no homem. Por isso a ideia latente do espaço que nos ronda: somos transformados por ele, mas também transformadores dele. “(as transmutações)”, título que o texto de *Photomaton & Vox* recebeu, prova que tal ideia já se mostrava fundamental na poética helderiana, pois já estava presente na obra *O Corpo O Luxo A Obra*, de 1977. Além disso, reiterando a noção de que o autor muda constantemente a sua escrita, o texto “(o corpo o luxo a obra)” – desta vez todo escrito em letras minúsculas – faz uma afirmação que não existia na versão do final da década de 70: “a transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem como o seu corpo e a sua linguagem” (HELDER, 2000, p. 21).

2.3.2

Em *Apresentação do Rosto*, “Os Prólogos”, p. 17 - 23:

O amor e a palavra são belos crimes – e imperdoáveis.

E quem pode amar o crime senão o criminoso e, por vezes, devido a um ainda mais raro talento, a sua vítima?

O autobiógrafo é a vítima do seu crime.

Melhor verdade, porém, é que a única graça concedida ao próprio criminoso é o seu próprio crime.

Estou só: escrevo.

A alegria de escrever.

A temperatura, a velocidade, a cor das palavras – a maneira.

Latejam e respiram.

Dormem e despertam – andam.

Olham para a nossa ciência e para a nossa inocência.

Amam-nos.

Descobrir o seu sistema de cristalização, ver como a luz se refracta através delas.

As montanhas deslocam-se, pela energia das palavras aparecem pessoas, animais, girassóis, plantas negras, lugares negros – e o sol, pela energia das palavras, cria-se o silêncio, pela energia das palavras.

année par année sont des années sans années

pas par pas sont des pas sans pas

Uma notícia de jornal: uma estátua em granito, com mais de 2 metros de altura e pesando meia tonelada, desequilibrou-se e tombou sobre o escultor que a tinha feito, esmagando-o.

Porque não é assim: o homem pesa 60 toneladas, mede 22 metros de altura e 24 de largura, e ocupa uma superfície de 70 metros quadrados – é em aço inoxidável.

Escrever é perigoso.

(...)

Sim – no entanto, já me disseram isso: que eu devia ser paciente.

E os que mo disseram foram tão pacientes, pelo seu lado, que apodreceram.

Quanto a mim, tenho pressa.

Porque penso que vou morrer, e então como posso ser paciente?

Gostaria de escrever o livro de que tenho medo, mas os meus dias, afinal longos, são ameaçados pela esterilidade.

Nada disto é fácil.

Suporto mal a carga das experiências e in experiências: um homem, bela fábula também para apodrecer, e (desta vez) depressa.

(...)

Em *Photomaton & Vox*, “(os cadernos imaginários)”, p. 32 - 35:

O amor e a palavra são crimes sem perdão. E quem pode amar o crime senão o criminoso e, por vezes, devido a um ainda mais apurado talento, ou a

uma espécie de acerto no extravio, a sua vítima? O autobiógrafo é a vítima do seu crime. Mas a única graça concedida ao criminoso é o seu próprio crime.

Esta força inóspita que me corrói de dentro e extravasa pelo mundo como uma calcinação.

As montanhas deslocam-se pela energia das palavras, aparecem pessoas, animais, corolas, sítios negros, e os astros crispados pela energia das palavras, cria-se o silêncio pela energia das palavras.

Escrever é perigoso.

Tenho pressa porque penso que vou morrer, e então como posso ser paciente? Gostaria de escrever o livro que me amedronta mas os meus dias, afinal grandes, são ameaçados pela esterilidade. Entre mim e eles estabelece-se uma troca e lenta indisciplina.

(...)

Talvez sejam esses os textos que maiores mudanças sofreram com a passagem de uma obra à outra. Seleccionamos, aqui, uma pequena parte deles, devido à extensão de ambos. A discussão a respeito do nascimento do livro (os cadernos imaginários), permanece em *Photomaton & Vox* nas três páginas seguintes. Em *Apresentação do Rosto*, porém, tal reflexão se mistura com análises – sempre metafóricas – sobre o espaço. Helder afirma que o norte funciona “como um estilo ao mesmo tempo rigoroso e livre, onde as primeiras qualidades são talvez a verdade, a pureza e o esforço” (HELDER, 1968, p. 19). Ao fazer a mala e dirigir-se para o norte, o autor chega à nova obra, que, ao contrário do local de onde fala, exige que se atinja depressa os limites do livro que o persegue. O que acreditamos ter encontrado nesses dois fragmentos é a ideia de que *Photomaton & Vox*, por ser um trabalho posterior, é, sim, mais trabalhada, mais depurada e menos impulsiva – se é que tal termo pode (deixar de) exprimir algo relativo à poética helderiana.

2.3.3.

Em *Apresentação do Rosto*, “Os Ritmos”, p. 101 - 105:

Mandaram-me fazer um eletro-encefalograma.
Era para ver como ia o meu ritmo alfa.

(...)
 A sua cabeça é sólida.
 Bem, eu tinha uma cabeça sólida.
 Era uma coisa alegre.
 (...)
 Nessa altura, ele interessava-se particularmente pelo *Apocalipse*.
 (...)
 Mas eu tinha uma cabeça sólida, um belo ritmo alfa.
 Então, com a minha sólida cabeça, comecei a pensar na morte.
 (...)
 Gosto da palavra suicídio.
 A frequência dos ii, como golpes, as duas sibilantes, e a última consoante, malignamente dental, fascinam-me – fascinam-me.
 (...)
 Havia uma árvore inocente no meio da cidade.
 Na primavera, enchia-se de espinhos e (...).
 Nada havia a fazer com a minha maturidade.
 (...)
 A minha juventude, disse-lhe eu, foi uma violenta e fulminante viagem através do terror e da alegria.
 (...)
 Esta é, realmente, a minha embaraçosa chegada à maturidade.
 Não me é possível pensar em qualquer salvação.

Em *Photomaton & Vox*, “(os diálogos)”, p. 30 - 32:

Mandaram-me fazer um eletro-encefalograma para ver como ia meu ritmo alfa. (...) “A sua cabeça está firme”. Porreiro, eu tinha uma cabeça firme. (...) Eu saía do consultório fervendo de inspiração. Escrevi enormes poemas apocalípticos (...). Gosto da palavra suicídio. A frequência dos is como golpes, as duas sibilantes e a última consoante, malignamente dental, fascinam-me. (...) Havia uma árvore sumptuária no meio da cidade. Na primavera, cobria-se de espinhos e (...). Nada havia a fazer com as minhas metamorfoses interiores. (...) E eu confessei que a minha juventude fora uma viagem violenta e fulminante através de medos e alegrias brutais. (...) Esta é realmente a minha embaraçosa chegada à maturidade. Não serve para espetáculo nem dá nada como exemplo ou símbolo. Tenho de inventar minha vida verdadeira.

Além da substituição de alguns termos – como *sólida* por *firme*, *inocente* por *sumptuária* (que, inclusive, apresentam significados distintos) e *maturidade* por *metamorfoses interiores* –, Helder parece organizar melhor as ideias no texto de *Photomaton & Vox*. O leitor consegue acompanhar seu raciocínio, ao passo que no de *Apresentação do Rosto* os empecilhos são maiores. No entanto, ele continua a dizer o que se propõe: amadurecer enquanto escritor é deixar de ser um símbolo da imaginação alheia, imagem que ele parece ter até a sua “juventude”. Para o autor, tudo o que foi vivido/produzido é digno de vergonha (por isso,

então, ele altera tanto suas obras?), não há como salvar nada. A maturidade é a hora, finalmente, de viver/produzir o que gostaria.

2.3.4.

Em *Apresentação do Rosto*, “Os Epílogos”, p. 198 - 200:

Às vezes as coisas desatam a crescer numa espécie de sentido ao contrário.

Desenvolvem-se em dois planos, movem-se em lugares diferentes.

(...)

Imaginemos uma planta com as raízes no ar e a flor debaixo da terra – mas raízes eficazes, e uma flor perfeitamente organizada.

(...)

O conjunto estremece, abalado por uma luz nova.

Então há um refluir de todas as coisas para este centro devorador, este aparelho centrípeto.

(...)

Não me venham com teorias, estou farto.

Acontecimentos, seres, objectos, lugares.

A coluna vertebral disto tudo.

A posição vertical, eis o que me parece justo.

Se se anda com a cabeça e se põe o chapéu nos pés, não é a coluna vertebral que tem culpa.

O erro pode estar em andar com os pés e pôr o chapéu na cabeça.

De qualquer maneira, é magnífico ver uma flor ter delicadeza debaixo da terra.

Bem: pode tornar-se um espelho e colocá-lo em frente das coisas.

Na melhor das hipóteses, onde era esquerdo fica direito, e vice-versa.

Pode aparecer tudo negro, noutros casos.

É porque as coisas são negras.

Dormimos ou estamos acordados, conforme a escolha.

Atenção.

É uma espécie de espetáculo.

Vem anunciado nos jornais.

Não se inventou, apenas se tornou mais forte a pancada do martelo.

Chama-se a isto malícia ou intenção.

Segue.

Em *Photomaton & Vox*, “(introdução ao cotidiano)”, p. 84 e 85:

Às vezes as coisas desatam a crescer numa espécie de sentido ao contrário.
Desenvolvem-se em dois planos, movem-se em lugares diferentes. (...)

Imaginemos uma planta com as raízes no ar e a flor debaixo da terra – mas raízes eficazes, uma flor perfeitamente organizada. (...) O conjunto estremece abalado por uma luz nova. Todas as coisas refluem para este centro devorador, este aparelho centrípeto. (...)

(...)

Não me venham com teorias, estou farto. Acontecimentos, seres, objectos, lugares. A coluna vertebral disto tudo, a posição vertical. Se se anda com a cabeça e se põe o chapéu nos pés, não é a coluna vertebral que tem culpa. Trata-se de uma fé antípoda. Porque o erro pode estar em mover-se com os pés e pôr o chapéu na cabeça. De qualquer maneira é magnífica a delicadeza de uma flor debaixo e por fora de terra. Bem: pode agarrar-se num espelho e colocá-lo em frente das coisas. Onde era esquerdo fica direito e vice-versa. Ou pode aparecer tudo negro. Porque as coisas são negras. Dormimos ou estamos acordados. Atenção. É uma espécie de espetáculo. Vem anunciado nos jornais. Não se inventou, apenas se tornou mais forte a pancada do martelo. Sim, na cabeça. Chama-se malícia ou intenção.

Os dois textos acima, na íntegra, apresentam muitas semelhanças. As diferenças que podem ser apontadas são, quase sempre, gráficas: pontos finais ao invés de vírgulas, parágrafos, inexistência de versos, entre outros. O conteúdo é o mesmo: Helder quer se mostrar consciente de sua insubordinação perante as regras da escrita. Como ele próprio afirma, “o contra-senso é o senso” (HELDER, 2006b, p. 84). Depois de relatar a sua insistência em se fazer diferente, o que, então, se segue? Em *Photomaton & Vox*, após o trecho acima, Helder traz um dos textos mais provocativos de sua obra. Com o título “(o humor em quotidiano negro)”, a lei parece ser esvaziar todo o sentido e aproximar o leitor do *non sense* que, por tantas vezes, ronda as criações do poeta. Imitando um relato pretensamente neutro das notícias de jornal e jogando com a fórmula “humor negro”, vemos desastres que, de tão negativos, tornam-se cômicos e positivos, reafirmando que a violência e o crime são condições essenciais para a escrita. Ainda vale ressaltar que em *Apresentação do Rosto* esses textos não aparecem, com exceção de um fragmento, similar, mas deslocado do contexto, em que a falta de sentido e o humor parecem se tocar.

2.3.5.

Em *Apresentação do Rosto*, “Os Epílogos”, p. 200 - 202:

Estava no rés-do-chão, nu, aplainando as tábuas.
Inclinava-se sobre a inocência das tábuas, sobre a sua própria inocência de criatura nua – e aplainava.
Depois subiu até o último andar daquela ciência, e era negra a sua nudez, de onde nascera uma cadeira.
Então lançou-a ao ar, e a cadeira voou.
Ele trabalhara segundo o ritmo mais antigo da terra – isso queimara-lhe o corpo, e a cadeira voava.
Era um mestre.
As pessoas desejam saber como é a sabedoria por dentro – e ele diz que é um ritmo, até a beleza se tornar negra, até voar a cadeira.
Diz ainda que não experimentem, e fecha os olhos.
Seca, pura, voadora cadeira – uma flor estrita e alta.
A sabedoria mata em sua forma viva de cadeira.
Outro pôs-se a andar de cabeça para baixo, e depois via, falava, pensava, cantava, sorria com os pés.
Tinha uma malícia rápida, e andava depressa com o cabelo comprido.
Também voou, este – de tal modo que ele era a sua própria obra.
E à noite sangrava dos cabelos, com a dor da sabedoria.
Quiseram saber, e ele disse: tenho medo de toda a minha ciência.
Houve também quem dormisse, para aprender até ao mais fundo como a memória respira, como o desejo e o corpo respiram, como respira a treva.
Tornou-se sábio à força de respiração nocturna.
Tivera revelações, sabia dos nascimentos, das formas imóveis, de cores dobradas no escuro, dolorosamente, até que delas rebentava a luz aterradora das paisagens.
Ele tremia com esta ciência toda – perdera os nomes, o seu corpo fervia com a peste do conhecimento.
Aprendi uma ciência mortal, disse ele, nada me salvará.
Mas o último não amava a invenção – sentara-se em frente dos trabalhos alheios, não se mexia.
(...)
Viu o ritmo humano estabelecendo relações no espaço, viu as coisas entre si, o movimento primitivo dos animais, os ciclos vegetativos, as imagens nocturnas e diurnas.
As casas cresciam e a aveia, e os pomares cresciam, e as cores e as vozes cresciam.
Havia motores, o petróleo subia do coração tenebroso da terra, purificava-se e, ao alto de belas torres metálicas, grandes chamas de uma sacralidade moderna glorificavam as forças obscuras da terra.
Já tenho a minha sabedoria, disse o último homem, estou triste.
E fechou os olhos, porque estava cansado da sua sabedoria da visão.
Gostaria de poder morrer, disse ele, a terra é extraordinariamente rica e constante, estou cansado.
A terra está cheia de coisas vivas e inúteis, coisas irrompentes, palpitantes, ardentes – coisas de uma fulgurante inutilidade.
(...)

Estava no rés-do-chão aplainando as tábuas. Inclina-se sobre a inocência das tábuas, sobre a sua própria inocência de criatura: e aplainava. Depois subiu até o último andar daquela sabedoria de que nascera uma coisa, um objecto, uma utilidade. Ele trabalhara segundo o ritmo mais antigo. Era um mestre. As pessoas desejam saber como é a ciência por dentro; ele diz que é um ritmo. Diz ainda que não experimentem, e fecha os olhos. A ciência mata na sua forma viva de marcenaria.

Outro pôs-se a andar de cabeça para baixo, e depois via, falava, pensava, cantava. Tinha uma malícia rápida, andava depressa com o cabelo comprido. Ele era a sua própria obra. À noite sangrava dos cabelos, com a dor da sabedoria. Quiseram saber, e ele disse: tenho medo de toda a minha ciência.

Houve também quem dormisse, para aprender até ao mais fundo como a memória respira, como o desejo e o corpo respiram, como respira a treva. Tornou-se sábio, este, à força de respiração nocturna. Tivera revelações, sabia dos nascimentos, das formas imóveis, cores dobradas no escuro, dolorosamente, até que delas rebentava a luz aterradora das paisagens. Ele tremia com esta ciência toda: perdera os nomes, o corpo fervia-lhe com a peste do conhecimento. Aprendi uma ciência mortal, disse ele, nada me salvará.

Mas o último não amava a invenção: sentara-se em frente dos trabalhos alheios, não se mexia. (...) Viu o ritmo humano estabelecendo relações no espaço, viu as coisas entre si, o movimento primitivo dos animais, os ciclos vegetativos, as imagens nocturnas e diurnas. As casas aumentavam e a aveia, e os pomares aumentavam, e as cores e as vozes aumentavam. Havia motores, o petróleo subia do coração da terra, purificava-se e, ao alto de belas torres metálicas grandes chamas de uma sacralidade moderna glorificavam as forças obscuras da terra. Já tenho a minha sabedoria, disse o último homem, estou triste. E fechou os olhos, porque estava cansado da sua ciência da visão. Quero morrer, disse ele, a terra é extraordinariamente rica e inexorável, estou cansado. A terra está cheia de coisas vivas e práticas, coisas irrompentes, palpitantes, ardentes – coisas de uma fulgurante inutilidade. (...)

A princípio, o que mais chama a atenção nos dois textos acima é que o corpo, primeiramente nu, agora está vestido. Ou então permanece nu, mas esse elemento deixa de ser importante para o que autor pretende dizer. A imagem do homem que, ao andar de cabeça para baixo, passou a ver, pensar, sorrir e cantar com os pés, é surpreendente, principalmente no momento em que se relata que a dor da sabedoria faz com que seus cabelos sangrem. Ele, detentor dessa diferença, dessa deficiência, é a sua própria obra. Esta é, então, sempre falha, do mesmo modo que a rapariga (de um lado maior que o outro) e que a planta (com as raízes no ar e a flor na terra); ambas são perfeitas em sua imperfeição. As duas frases que fecham os textos são idênticas, e só corroboram para que fiquemos com a dúvida: qual a motivação que o texto de

Apresentação do Rosto dá ao autor para que ele sinta necessidade de fazer tão poucas alterações? Pergunta-se, logo: é o mesmo texto ou são textos diferentes?

2.3.6.

Em *Apresentação do Rosto*, “Os Epílogos”, p. 205 - 217:

É uma ilha em forma de cão sentado, com a cabeça inclinada para perscrutar o enigma da água.

O cão tem as orelhas fitas, porque, ao mesmo tempo que cheira e olha o mar, recebe notícias de vento.

O cão está sentado no atlântico.

(...)

É uma água vasta, nua e maternal.

(...)

Cai o sol sobre os campos seco onde as mulheres recolhem a bosta ressequida.

As crianças matam, e as lagartixas morrem.

É uma ilha em forma de cão sentado.

Em *Photomaton & Vox*, “(uma ilha em sketches)”, p. 13 - 22:

É uma ilha em forma de cão sentado com a cabeça inclinada para perscrutar o enigma da água. O cão tem as orelhas fitas porque recebe notícias de vento ao mesmo tempo que cheira e olha o mar. O cão está sentado no atlântico.

(...)Uma água vasta e nua, uma água maternal.

(...) O sol cai sobre os campos onde as mulheres recolhem a bosta ressequida. As crianças matam, as lagartixas morrem.

É uma ilha em forma de cão sentado.

Como se pode perceber pela numeração das páginas, dos textos transpostos de *Apresentação do Rosto* para *Photomaton & Vox*, os primeiros são significativamente maiores. Por essa razão, escolhemos somente algumas partes, que servem como exemplares, de todo o conjunto. Os espaços em branco entre os textos – característica encontrada nas duas versões – acabam por construir aquilo que o autor deseja quando coloca no título a palavra *sketches*: ele cria

pequenas sequências de imagens²⁰, com poucos personagens e curta duração. A ilha da qual fala é sua terra natal, a Ilha da Madeira. Vista de cima, a água se torna matéria, mesmo estando lado a lado com a terra. Segundo Diana Pimentel, é possível notar a curiosa presença da água nesse texto: ao inverter as leis da física, a água não corre seguindo o seu curso normal. Isso mostra, portanto, que todas as leis, da física, da química ou outras quaisquer, são alteradas na poética de Helder. Os textos são quase idênticos, eles não contam uma história. A diferença mais contundente é que em *Apresentação do Rosto* o autor usa muitas vírgulas, ao passo que em *Photomaton & Vox* a maioria delas é suprimida, dando outro ritmo à leitura.

Ainda que as análises anteriores fossem (re)feitas de modo mais detalhado, nunca seria possível esclarecer todas as dúvidas que as cercam. Não há como saber os princípios eletivos que fazem com que Helder trabalhe insistentemente em suas obras. Apesar dessa impossibilidade, o autor por vezes traça algum comentário que pode vir a elucidar, ao menos um pouco, as razões que cercam tantas correções. Segundo Martelo, no texto “Assassinato e Assinatura”, Herberto Helder publicou, em 2001, uma obra intitulada *Ou o Poema Contínuo – Súmula*, na qual trouxe alguns “novos” poemas e, também, revelou a ausência de muitos outros. A título de explicação, o autor faz uma Nota, na qual afirma que excluiu do corpo de *Poesia Toda* partes que não eram *punti luminosi* poundianos, ou núcleos de energia assegurando uma continuidade imediatamente sensível. Dessa forma, entendemos como a poética helderiana é sincera: se algo muda dentro do autor, muda também sua obra.

Além disso, em sua auto entrevista, já mencionada anteriormente, há a seguinte afirmação:

só é seguro que a pergunta, a procura, o poema reincidente, cristalizam numa grande massa translúcida, um bloco de quartzo. Talvez seja tranquilizador quando olhado defronte, ali, no chão, do tamanho da casa: parece nascer ininterruptamente (HELDER, 2001, p. 197).

O poema reincidente é aquele que continuamente começa, ou seja, aquele que nega a noção de estático, de estanque: o poema nasce e morre contínuo.

²⁰ A potência imagética da poética helderiana é tão forte que Diniz Conefrey traduziu em imagens dois dos textos do poeta: “Aquele que dá a vida”, de *Os passos em volta*, e “(uma ilha em sketches)”, de *Photomaton & Vox*. O desenhista afirma que, em uma conversa com Helder, descobriu que este gostaria de ter sido pintor. Talvez seja por isso que sua escrita é tão visual.

Capítulo III – Herberto Helder ou a *Poética da fragmentação*

Em “Apontamento”, poema de Álvaro de Campos, heterônimo mais emocional de Fernando Pessoa, o eu-lírico revela, logo nos primeiros versos, a natureza múltipla de sua alma:

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Caiu pela escada excessivamente abaixo.
Caiu das mãos da criada descuidada.
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

(...)

Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes deles.

(...)

(PESSOA, 2008b, p. 193)

A queda tão violenta da alma faz com que o *eu* fragmente-se, quebre-se em centenas de pedaços; ao perder a unidade, ele se vê multiplicado²¹. Tadavia, a ruptura, ao contrário do que se esperaria a partir da reflexão inicial do eu-lírico, não gera uma perda da consciência; suas sensações se tornam ainda mais aguçadas, ele está mais sensível. A impossibilidade de reunir tudo novamente – pois é impraticável juntar todos os cacos – serve de metáfora, aqui, para continuarmos a reflexão acerca da fragmentação.

²¹ A fragmentação – seja da escrita ou do sujeito – é um ponto recorrente na obra pessoana. Há inúmeros poemas em que o eu-lírico questiona sua existência, mostrando sua inconformidade com o Ser; “Lisbon Revisited (1926)” é um deles: “Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,/ E aqui tornei a voltar, e a voltar./ E aqui de novo tornei a voltar?/ Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,/ Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,/ Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?/ (...) / Outra vez te revejo,/ Mas, ai, a mim não me revejo!/ Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,/ E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim -/ Um bocado de ti e de mim!...” (PESSOA, 2008, p. 151-152).

3.1. Dos conceitos: fragmento, fragmentação e totalidade

O segundo capítulo desta dissertação indica que, sob a ótica da poética helderiana, é possível afirmar que fragmento e totalidade são conceitos dialeticamente subordinados um ao outro. Isso significa dizer que os fragmentos acabam por estabelecer diferenças e continuidades entre si, ao passo que a totalidade é sempre uma reunião do heterogêneo, ou seja, se reconhece nela uma organização de partes e fraturas. Um fragmento pode, dependendo de sua intenção, colocar-se como totalidade, corpo fechado e autossuficiente; ao mesmo tempo, a totalidade pode, por vezes, se firmar como fragmento de um sistema mais vasto. É assim, portanto, a obra de Herberto Helder: podemos considerar, por exemplo, que “(é uma dedicatória)”, texto que abre *Photomaton & Vox*, é completo e acabado, principalmente porque – assim como o último do livro – apresenta-se em versos. Não há nada nele – no campo formal – que indique uma ideia de fragmentação. No entanto, se o analisarmos dentro de um conjunto, percebemos que há uma dependência recíproca: dele para com a obra, e desta para com ele – pois eles se incluem e se transcendem.

Pedro Eiras, no livro citado, alerta o seu leitor a respeito de uma característica da modernidade, já que sabemos que, desde *Fausto*, de Goethe, há uma angústia da incompletude, na qual a totalidade desejada é sempre adiada: nota-se uma transformação das obras literárias e, com isso, corre-se o risco de se deparar com uma experiência estética pouco usual. Explora-se o diferente, o descontínuo, o incompleto, o fragmento e o heterogêneo, e tudo isso passa a ser encarado como valor. Qualquer texto está apto a se (re)inventar e a criar seu próprio efeito de totalidade, podendo se tornar, simplesmente, a fragmentação de uma antiga e pré-existente plenitude. É por meio desse processo, dessa invenção, que um fragmento se (auto) sustenta; sua legitimidade não depende do conhecimento do texto acabado/completo do qual ele afirma ser somente uma parte. O crítico português, inclusive, dá um exemplo curioso para a tese que defende: conhecemos, e lemos, os Manuscritos do Mar Morto, coleção de centenas de textos e fragmentos de textos encontrados em cavernas, oriundos do período antes de Cristo. Jamais se teve acesso à totalidade desses textos, ao que eles pretendiam ser, mas, ainda assim, reconhecemos que o que foi encontrado constitui, sim, fragmentos de um horizonte de totalidade.

O texto tem autonomia para inventar a sua própria sistematicidade, jogando por terra, muitas vezes, aquelas formas uma vez codificadas. De acordo com Jonathan Culler,

“O essencial é que se suponha esta unidade e engendre um esforço para perceber como um momento ou um elemento do texto pode relacionar-se com outros, transformá-los, inclusive confrontá-los, e criar uma estrutura de conjunto. Esse aspecto da literatura se põe em evidência de maneira surpreendente em textos de aparência fragmentária que exigem um esforço especial do leitor” (CULLER, 1993, p. 5-6).

Há alguns traços que permitem identificar a fragmentação em um texto: a sugestão de incompletude, o inacabamento sintático (de frases ou palavras), a autodefinição de um texto como esboço ou resto de outra obra, a não linearidade lógica da argumentação, a divisão do texto em partes, entre outros. Há uma tendência a se pensar que um texto fragmentado deve apresentar efeitos de disposição gráfica ou de organização textual que remetam à forma do incompleto; no entanto, isso não é condição básica para afirmar que haja fragmentação. Podemos citar vários autores que escreveram obras que parecem fragmentadas, mas, na realidade, não o são: Julio Cortázar, Paul Auster, Philip Roth, entre outros. Nem tudo o que parece é, e nem tudo o que é parece: ao final da leitura, vê-se que tudo dialoga entre si, desconstruindo a imagem do fragmento pleno em si mesmo e distante do que o circunda. Deve-se considerar, portanto, que cada texto apresenta uma particularidade, ou seja, um modo de exprimir sua fragmentação. Desse modo, pode-se concluir que *fragmentação* e a forma *fragmento* são duas instâncias diferentes, polaridade extremamente importante para o que será trabalhado a partir da obra literária em questão.

Voltando ao que foi defendido no primeiro capítulo, não pretendemos tratar, aqui, da forma fragmento, e sim de um de seus desdobramentos, a fragmentação. Tendo isso em vista, é válido considerar o que Maurice Blanchot afirma em *A Escrita do Desastre*:

Confirma-se – na incerteza e pela incerteza – que nem todo o fragmento se relaciona com o fragmentário. O fragmentário, ‘potência’ do desastre de que não há experiência, e a intensidade desastrosa, fora do prazer, fora da fruição, marcam-se, isto é, demarcam-se: o fragmento seria esta marca, sempre ameaçada por uma qualquer concretização. Não pode haver fragmento concretizado, satisfeito ou indicando a saída, a cessação do erro, nem que seja porque todo o fragmento, mesmo único, se repete, se desfaz pela repetição (BLANCHOT *apud* EIRAS, 2005, p. 36).

O devir e o fragmentário, então, se coincidem. Este jamais se apresenta como uma forma, só existe em vias de realização, pois é potência contínua. A fragmentação nasce, por conseguinte, a partir da escrita, e não o contrário. Por essa razão é que não se pode falar da

forma fragmento na obra de Herberto Helder, o ser em processo constante é sua escrita, sua metamorfose. Como afirma Silvina Rodrigues Lopes, “o que é fundamental não é a construção de uma imagem acabada mas o modo como se estabelecem ligações” (LOPES, 2003, p. 13).

Vejamos um trecho de “(em volta de)”, de *Photomaton & Vox*:

Cada texto possui o seu natural movimento interior. Há uma escrita que corresponde ao ritmo brusco, obsessivo, repetitivo, suspenso, recorrente, problemático, descontínuo da investigação que ela mesma, escrita, é – e da realidade que cria. Certas obsessões (até vocabulares) iluminam-se durante a realização de um texto. A escrever é que se aprende o que somos. Referências a objectos, situações, movimentos, aparecem como imagens ou metáforas de experiências muito antigas, como elementos da composição interior: portanto, do mundo, da vida. A experiência é uma invenção (HELDER, 2006b, p. 66).

Essa escrita da qual Helder fala – e que ele postula existir – irrompe de sua poética, mostrando que o autor acredita no poder daquilo que é criado. Aquela tem um ritmo e um movimento próprios, que oscilam entre ruptura e continuidade. O agente transformador é, nesse caso, a linguagem: é ela a responsável por romper com a totalidade, impedindo que se imponha a organização sistemática e o efeito de unidade. Quem se opõe à totalidade, então, é a fragmentação (e não o fragmento), visto que é a ela que a escrita em devir está ligada. Isso serve, pois, para provar que considerar o fragmento uma *forma* textual é insustentável, pois a fragmentação do texto está na produção de diferenças e de incompletudes, que são protagonistas na desconstrução da noção de fragmento²².

Toda essa reflexão abre caminho para que se discuta, também, a contradição que existe na teoria romântica do fragmento. Tanto o grão de pólen, de Novalis, quanto o ouriço, Schlegel, constituem uma totalidade, apesar de serem exemplificados, sempre, por meio de textos formal ou graficamente fragmentados – tão sistemáticos quanto os modelos que o Romantismo de Jena queria recusar. João Barrento, seguindo a mesma linha reflexiva de Eiras, afirma que

Os primeiros românticos alemães não abdicam, nomeadamente na prática da escrita fragmentária, da religação a uma noção de totalidade, agora entendida mais como unidade reconstituída dos estilhaços do caos, ainda que apenas de forma pontual e transitória. O lugar dessa recuperação, de marca

²² Faz-se necessário salientar que essa hipótese diz respeito, somente, à poética de Herberto Helder. Não é nosso desejo generalizar os conceitos e aplicá-los a toda e qualquer obra literária.

inequivocamente utópica e também idealista, é a ‘poesia universal’, melhor, as suas diversas concretizações no plano da poética total do Romantismo, em que o fragmento ocupa lugar central. É assim que as colectâneas de fragmentos de Novalis ou Friedrich Schlegel respondem às pretensões totalizantes do sistema hegeliano, organizando-se em textos díspares que são estilhaços de sentido constelados em sequências fluidas, remetendo para uma totalidade exterior a cada um e presente em cada um (BARRENTO, 2010, p. 68).

Dessa forma, o crítico português conclui, como tivemos a oportunidade de registrar antes, que não é possível confirmar a famosa analogia do fragmento com o ouriço, pois naquele não há autonomia. Ele não é uma forma-em-si nem nos românticos nem nos modernos, é somente uma vontade do fragmentário.

O termo “fragmento”, assim como “texto”, se tornou, com o passar do tempo, uma rubrica elástica, ou seja, um conceito não mais objetivo, usado sem cautela ou diferenciação. Pascal Quignard, na obra *Um incômodo técnico em relação ao fragmento*, questiona o emprego abusivo e generalizado do termo fragmento:

Fr. Nietzsche escreve: ‘O aforismo, em que sou o maior entre os mestres alemães, é uma forma de eternidade (...)’ (...) O fragmento é concebido aqui como concentração, nó de pensamento, plenitude essencial, ideal, platônica, autárquica, limada, polida. Dificilmente se vê o plural, o mortal, o rasgado e o descontínuo que certos modernos afirmam descobrir nele. (...) Por outro lado, o provérbio, a adivinha, a rima infantil, o aforismo são gêneros tanto mais distintos do gênero do fragmento quanto este último não pode fundar-se sob a forma de gênero. Assim, emprega-se amiúde o termo ‘fragmento’ de forma muito abusiva (QUIGNARD, 2010, p. 38).

O que se entende, portanto, é que *Athenäum* relaciona o fragmento a uma pequena totalidade, e não à fragmentação (daí a importância de se entender a diferença entre os dois conceitos). O fragmento, sob a ótica da fragmentação, é o local empírico onde não se delimita princípio e fim, acabado e inacabado, nascimento e morte, pleno e vazio.

Agora que já se discutiu as diferenças entre os três conceitos, é apropriado pensarmos com Blanchot que os textos fragmentados são obras que têm outro modo de realização, e não obras não-realizadas. Dentro dessa concepção, pode-se considerar que

(...) não é forçoso que no texto literário a realidade fragmentada seja originária e a totalidade uma resultante, ou vice-versa: *não há um privilégio original da totalidade ou do fragmento, a não ser que o texto o defina*. E se cada uma destas cosmovisões pressupõe a outra, não há fragmento nem

totalidade puros. Esta implicação mútua, por sua vez, é já um fenômeno de *fragmentação* do todo; e se esta fragmentação não pode ser representada em si própria, ela atravessa contudo quaisquer representações do todo ou do fragmento (EIRAS, 2005, p. 43).

Portanto, não importa se o texto fragmentário tem duas linhas ou quinhentas páginas, o que interessa é que nele exista a ideia de descontinuidade. Para provar tal ideia, o crítico francês, em *O Livro por vir*, conduz o leitor à suprema obra de Marcel Proust: *Em busca do tempo perdido*, “obra maciça, ininterrupta, conseguiu acrescentar, aos pontos estrelados, o vazio como plenitude, e fazer então cintilar maravilhosamente as estrelas” (BLANCHOT, 2005, p. 29).

3.2. Do inacabamento

Nos chamados “cânones da literatura mundial” há diversas obras-primas que ficaram como inacabadas: alguns dos grandes romances de Franz Kafka, como *Amerika*; *O homem sem qualidades*, de Robert Musil; *Em busca do tempo perdido*, de Proust; o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, mas escrito sob a ótica de Bernardo Soares, semi-heterônimo²³ do autor; *Bilderatlas*, de Aby Warburg; e *Das Passagen Werk*, de Walter Benjamin. Isso prova que tanto a fragmentação quanto a ruína se firmam como temas essenciais da estética contemporânea, além de serem responsáveis por revelar aspectos da situação ontológica do homem moderno.

Fernando Pessoa, em novembro de 1914, num célebre excerto de uma carta redigida ao amigo Armando Cortes-Rodrigues, na qual falava sobre o *Livro do Desassossego*, proclamou que tudo consistia em “fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 1982, p. XLI); ao fazer tal afirmação para designar seu projeto inacabado, ele reitera a ideia do fragmento associada à noção de corte, ruptura e de fracasso. Sabe-se que muito já foi pesquisado em relação a essa obra, no entanto, suas peculiaridades alimentam cada vez mais o poder de atração misteriosa que envolve aquelas páginas. O fragmentário em Pessoa sempre

²³ Fernando Pessoa afirma que Bernardo Soares é seu semi-heterônimo porque é diferente de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Ele se parecia um pouco com Campos e, segundo o ortônimo, surgia sempre que ele estava cansado ou sonolento, fazendo de seus escritos um constante devaneio. Pessoa, em uma carta a Adolfo Casais Monteiro, em 1935, explica que Soares não era um heterônimo “(...) porque não sendo a personalidade minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade” (PESSOA, 1982, p. XLVI).

foi uma característica latente²⁴, visto que ele transpôs para o mundo literário as diferentes personalidades e vozes que saíam de si. Romper-se em Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares, entre outros, é assumir-se vítima de um desmembramento interno que só obteve cura no ato de poetar.

Não se pode dizer que o *Livro do Desassossego* apresenta fragmentos – e não textos completos e fechados – porque é uma obra inacabada, visto que Pessoa morreu antes de finalizar a “produção doentia” (PESSOA, 2006, p. 517), modo como ele próprio se referia ao livro. Como dito anteriormente, o aspecto bruto e não lapidado faz-se presente em suas obras, e, ao escrever a Armando Cortes-Rodrigues, ele parecia se orgulhar disto: “o resto tem sido quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*. Verdade seja que descobri um novo gênero de paulismo” (PESSOA, 2006, p. 517). Além disso, ao pensar na publicação do livro, ele afirma que “(...) há que fazer uma revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam” (PESSOA, 2006, p. 519).

O que se pode perceber, até agora, é que Pessoa via o fragmento de acordo com as premissas de sua Modernidade vanguardista. Com as raízes em uma época, e em uma vertente, que enxergava o sujeito como um ser fragmentado, desmembrado e prenhe de melancolia, o poeta vanguardista construiu o *Desassossego* através de uma ideia de descontinuidade. A Modernidade à qual Fernando Pessoa está atrelado, no entanto, não enxerga o fragmento da mesma maneira que os românticos. O modo sucinto de dizer dos modernistas denuncia a lacuna, a falta, a ausência, a interrupção, o intervalo; e tais características rondam, também, o sujeito que escreve. O *flâneur* de Baudelaire, que facilmente pode ser comparado a Bernardo Soares, o autor/semi-heterônimo do *Livro do Desassossego*, simboliza a aceleração do mundo moderno, que afetou, também, a literatura. A experiência estética passou a ser temporalizada, e a percepção de se estar em um mundo em movimento fragmentou a escrita, deixando-a com um inacabamento essencial aos estudos da forma fragmentária na chamada Modernidade Literária. Essa época defendia a ideia de que a noção de acabamento e totalidade não passavam de ilusionismos impostos por um pensamento reducionista, e justamente o fragmentário e o inacabado são instâncias em devir. Articulando-se nessa ideia, celebra-se, então, a interrupção como sentido e a ruptura como

²⁴ Vale lembrar, neste momento, a noção – muito discutida por Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot – do *désœuvrement*, sendo esta, grosso modo, a ausência e impossibilidade da obra e, principalmente, a inoperatividade daquilo que poderia ser chamado de Obra. Em Fernando Pessoa, isso é percebido não somente no *Livro do Desassossego*, mas também em *Fausto*, que o poeta português quis publicar ao longo de toda a sua vida, porém não conseguiu.

forma, como afirmou Blanchot. É o filósofo francês quem também afirma que a interrupção faz-se necessária no pensamento, e este só tem a sua continuidade assegurada a partir do momento em que é descontínuo.

A noção de inacabamento pode ser encontrada em *Das Passagen Werk*, que abriga fragmentos, citações, aforismos, pensamentos e reflexões. Desde a primeira vez que a expressão alemã foi mencionada, em 1950, por Theodor Adorno, a obra foi alvo de muitas especulações e expectativas. Muito porque Benjamin passou treze anos de sua vida escrevendo-a, muito também porque a obra seria, se tivesse sido concluída²⁵, uma filosofia material da história do século XIX, como afirma Rolf Tiedemann no texto introdutório à edição alemã da obra, de 1982. No entanto, não se pode dizer que ela não o é. J. M. Coetzee, no texto “As maravilhas de Walter Benjamin”, comenta, além de alguns aspectos da vida do pensador judeu, o contexto de produção de seu *magnum opus*. Como se sabe, em 1940, na fronteira franco-espanhola, Benjamin, fugindo da perseguição nazista, tentava chegar à Espanha, zona neutra na Segunda Guerra Mundial. Atravessando a região montanhosa, era necessário parar, com muita frequência, para descansar, pois seu coração já estava fraco. Como se não bastasse a exaustão que a jornada já impunha, o pensador alemão carregava, embaixo dos braços, uma pasta; afirmava, ainda, que esta era mais importante do que ele próprio. Infelizmente, o plano não deu certo: na fronteira, a polícia declara que seus documentos não estão em ordem e, por isso, não poderia entrar no país. Seu ato de desespero é (intencionalmente) mortal: ingere uma dose altíssima de morfina, abandonando para trás o que não podia deixar de ser salvo. Estranhamente, as forças policiais, ao fazer o inventário do morto, não registraram a presença de nenhum manuscrito (que, segundo Gershom Scholem, grande amigo de Benjamin, era a última revisão de *Das Passagen Werk*). O trabalho de uma vida, no entanto, tinha uma cópia – escondida por Georges Bataille – na Biblioteca Nacional de Paris. Foi assim, então, que tivemos acesso ao amálgama de passagens inacabadas de Benjamin, expressão criada por Seligmann-Silva.

Essa longa história não foi contada fortuitamente. Acreditamos ser proveitoso mostrar as particularidades da obra que é, hoje, reconhecida como “um belo livro e um triunfo de

²⁵ Em “Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin, Georg Otte afirma que o fato de as citações não terem sido recontextualizadas e realinhadas dentro de um texto coeso (elas foram somente organizadas em grandes grupos temáticos), demonstra que o filósofo alemão, não tinha nada a dizer, somente a mostrar, como o próprio afirmou em um dos fragmentos de *Passagens*. Além disso, segundo Otte, “não sabemos até que ponto o próprio Benjamin considerava essas compilações apenas como etapa preliminar para um futuro estudo, elaborado na forma de um texto linear. Sem dúvida, ele sentia prazer em colecionar esses fragmentos, uma vez que a mera atividade do colecionador significava para ele salvar um objeto – ou um texto – da camisa-de-força de sua funcionalidade ou de sua inserção numa lógica qualquer” (OTTE, 2009, p. 215).

engenhosidade tipográfica no trato com as complexas referências” (COETZEE, 2004, p. 109). E o mais importante é dizer que Benjamin – malgrado o escritor sul-africano afirme que o filósofo se perdeu no longo processo de sua produção²⁶ –, sabia que estava estabelecendo um novo conceito de obra. Para o autor, há uma técnica para se construir um mosaico de citações, ou seja, ele só funcionará se houver um padrão que signifique mais do que a soma de suas partes e que não possa existir independentemente delas. Nem quando Benjamin se propôs a escrever textos autobiográficos ele conseguiu aproximar sua escrita de uma narrativa pura e simples. De acordo com Coetzee, o alemão afirmava que a história se decompõe em imagens, não em narrativas e, por isso, as coisas devem poder falar por si mesmas. E as obras benjaminianas sempre falam. Em “Sobre o conceito da História”, um dos textos mais importantes de Benjamin, percebe-se, também, uma ideia de fragmentação, que passa a ser reiterada pela crença do autor no poder daquelas palavras dispostas em uma página em branco. Nesse ponto, é válido voltar a *Photomaton & Vox* para afirmar que a lógica de ambas as obras é a mesma²⁷: ao sobrepor textos, espera-se que eles, faiscando entre si, iluminem-se uns aos outros. Aliado a isso, Maciel defende o princípio fundamental do pensamento do filósofo alemão é a ideia de que “um mínimo ponto ou fragmento do universo é capaz de contrabalançar todo o resto” (MACIEL, 2009, p. 1).

3.3. Da interrupção

No texto “Sobre os restos: *Infância berlinense por volta de 1900*”, Sabrina Sedlmayer discute a brevidade, seja sob a ótica do habitar-se – e dos hábitos que tem aquele morador – ou da escrita breve como

particular experiência empreendida por aqueles que acirradamente se opõem a ideia de linearidade e continuidade histórica, (...) e que defendem, seja pelo uso do fragmento ou do aforismo, da cesura ou da interrupção, certa economia e uso das palavras, determinadas potencialidades reativas contidas na utilização da forma fragmentária (SEDLMAYER, 2011, p. 43).

²⁶ “A história do *Trabalho das Passagens* – uma história de procrastinações e falsas largadas, de perambulações por labirintos arquivísticos na busca de exaustividade tão característica do temperamento colecionador, de fundamentações teóricas movediças, de crítica exercida precipitadamente e, em termos gerais, de um Benjamin que não sabia aonde queria chegar – denota que o livro que nos restou é radicalmente incompleto: incompletamente concebido e dificilmente composto em qualquer acepção convencional” (COETZEE, 2004, p. 109).

²⁷ Outra coincidência entre Benjamin e Helder é a negação a dizer. O alemão afirmou que não precisava dizer nada, apenas mostrar; Helder, em um texto de *Photomaton & Vox*, nega-se a dar o sentido das coisas.

Quem nos ajuda a refletir sobre as questões suscitadas acima é Blanchot, pois, segundo o crítico, “a interrupção é a respiração do discurso” (BLANCHOT, 2001a, p. 133); ou seja, em toda a sequência de palavras é necessário haver uma ruptura. É fácil entender tal proposição se a trouxermos para perto de nós: quem conseguiria prestar atenção a uma pessoa que fala sem parar? A impossibilidade se dá dos dois lados: ninguém é fisicamente capaz de falar ininterruptamente (nem o tagarela), ao passo que o ouvinte tem um tempo determinado em que seu raciocínio está canalizado para aquela situação. Passado esse período, o foco se desfaz. Conclui-se, portanto, que o que assegura o entendimento é, justamente, a descontinuidade.

Em *Photomaton & Vox*, há um texto que discute muitas dessas questões. Intitulado “(carta ao silêncio)”, ele busca estabelecer uma comparação entre a poesia e o silêncio.

Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio.

A poesia vem dele, atravessa-o na pauta verbal como se apurasse a subtileza de um timbre último, evaporável.

Atravessa-o então e procura-o no próprio centro onde nasceu.

Há uma tensão extenuante neste movimento do silêncio sobre si mesmo.

A veemência, a devoração reptilínea pela cauda, são uma pessoal experiência aniquiladora e regenerativa.

Como no percurso hermético, enleia-nos primeiro um apelo errático, e insinuações, a sugestão de uma extensa imagem fragmentada.

Sobre a forma que lucila em curtas e repentinas formas – uma sinalização efêmera – pesa a mudez: essa forma instiga ocultamente as formas que desejam viver, e pede tudo tamanha concentração de energias que o mundo inteiro tem de ser protegido.

Vai-se sabendo pelos erros e desatenções, e pela atenção a eles dada e ao acerto disso, que as condições não são as da palavra, mas as expectantes e provocadoras condições da ausência.

A imagem ganha é uma metáfora: a da unidade, a correspondência e equivalência, o símbolo do real.

Tudo está dito em si.

(...)

(HELDER, 2006b, p. 162-163).

Escrever pressupõe, sempre, uma interrupção. Para trabalhar com as palavras, é preciso deixá-las um pouco de lado, deixar que a ausência delas, ou seja, a ruptura causada por elas, fragmente, contrarie e, principalmente, ajude a dizer. O silêncio é violento, pois ele carrega a presença daquilo que está ausente. O ensaísta francês afirma que tanto a separação quanto o intervalo servem para mostrar que um corpo está longe do outro. Essa distância, porém, acaba

por afirmar a ambos: um só existe porque o outro existe. Um só pergunta porque o outro responde.

À escrita fragmentária – “forma que lucila em curtas e repentinas formas” – é dada a imagem da unidade, mas sabe-se que, dentro dela, é possível enxergar, tremeluzindo como relâmpagos, uma extensa imagem fragmentada²⁸.

A tensão extenuante que há no movimento do silêncio sobre si mesmo é análoga às potencialidades reativas que Sedlmayer citou no excerto anterior. Escreve-se apesar, mas, principalmente, a partir do silêncio. Conclui-se que, sem o silêncio, não há a fala, ele precisa existir para que a comunicação se concretize. É assim, com a mesma intensidade, a ideia de que, sem uma página em branco, não se escreve. É preciso um intervalo, no mínimo alguns centímetros livres da tinta da caneta, para que o autor diga; porque um escritor só silencia quando quer.

3.4. Da *Poética da fragmentação*

Realizadas desde o primeiro capítulo desta pesquisa, as incursões em diferentes teorias não foram gratuitas: para se chegar até o conceito de *poética da fragmentação*, muito do que passou teve de ser considerado, por diversas razões. Porque não seria possível alcançar tal noção sem entender o que era um fragmento romântico. Porque as ideias de (des)continuidade e interrupção explicam muito da obra de Helder. Mas principalmente porque foi justamente a não-coincidência da poética helderiana com as teorias já existentes que trouxe a necessidade de se pensar outra leitura. Desejamos associar *poética da fragmentação* à imagem de uma estrela: ela pode ter inúmeras pontas (ou diferenças) – que apontam para distintas direções (teorias) –, mas há um local onde todas elas se encontram, e esse local é o centro. É ele quem equilibra as pontas da estrela, permitindo que esta se (auto)sustente. Se nem os românticos (que dedicaram uma vida para estudar o fragmento) deram a este um significado claro e objetivo, não ousaremos delimitar – com exatidão – o conceito que aqui se defende, mesmo porque ele não existe dessa forma. Falar de poética já é falar de subjetividade, de sentimento, de ausência de regras. É falar de Arte, e esta não pode ser enquadrada.

²⁸ É impossível não lembrar, aqui, o texto “Ideia da cesura”, de Giorgio Agamben. A partir da análise de um dístico do poeta Sandro Penna, o italiano lê a cesura como uma posição antirrítmica do verso, contrastando com a mudança das representações. O que ocorre, então, é que é justamente a cesura que coloca em evidência não a alternância das representações, mas sim a própria representação.

Photomaton & Vox é uma obra metaliterária e, na Modernidade, a linguagem poética passou a ser o próprio tema da poesia. De acordo com Blanchot, esse foi um movimento ‘suicida’, pois o sujeito poético é o primeiro a desmascarar-se como falta e ausência. À luz da imagem blanchotiana, na qual um escorpião pica sua própria cauda, percebemos que Helder vive tal suicídio²⁹ em sua obra. A escrita do português, por sua força própria, parece consagrar-se a si mesma, supondo a morte do Livro, pois este “indica sempre uma ordem submetida à unidade, um sistema de noções em que se afirma o primado da palavra sobre a escrita, do pensamento sobre a linguagem” (BLANCHOT, 2001a, p. 9).

Muitos são os textos que serviriam como exemplo para comprovar a noção de *poética da fragmentação*, mas foi preciso selecionar somente alguns. Como já foi muito discutido, a questão da forma não é condição *sine qua non* para que haja fragmentação. E vice-versa. Em “(*photomaton*)”, o segundo fragmento do livro, Helder se coloca presente do início ao fim – justificando, talvez, o título –, mas também entrecorta as reflexões sobre a infância e a adolescência para falar da escrita.

Até quando pode a memória, e quanto pode, sou o actor e o espectador cúmplice de uma vida perturbada, dramática e irónica. O pouco que percebo dessa massa teatral caótica pode inscrever-se na pauta de uma interpretação menor. Não compreendo nada.

(...)

Procurando investigar os sentidos desta saída de um primeiro episódio do tormento, pelo que eu imaginava ser a revelação do próprio significado desse tormento, supus, para uso meu, um acesso a revelações maiores. Era a escrita – a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal.

(...) A juventude alimenta-se do que as garras apanham, e os antigos defendem-se das gerações insaciáveis atirando carne podre. Mas é carne onde se insinuam ainda o odor e o gosto de sangue, e um tigre juvenil não decorou tão bem a identidade que se não confunda desprevenidamente com uma jovem hiena.

(...)

(...) Desejei então ser eu mesmo o mais obscuro dos enigmas vivos, e aplicar as mãos na matéria primária da terra. Gostaria de ser um entrançador de tabaco.

Não sou vítima de nada; não sou vítima da ilusão do conhecimento. Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória.

(...)

(HELDER, 2006b, p. 10-11).

²⁹ Como foi visto anteriormente, Helder tem um carinho especial por essa palavra: “Gosto da palavra suicídio. A frequência dos ii, como golpes, as duas sibilantes, e a última consoante, malignamente dental, fascinam-me – fascinam-me” (HELDER, 2006b, p. 30).

Alguns termos – como tormento, corporal, odor, sangue, obscuro e carnificina – apresentam-se vivos e intensos no texto. Isso prova que escrever, para o poeta, é uma absurda violência, pois transgride todas as leis. O mundo, por mais que seja escrito, permanece sendo um enigma vazio, assim como a escrita.

A natureza paradoxal do poema helderiano, segundo Lopes, engendra-se por gradações, cortes, cumes e recessos. Isso pode ser encontrado no fragmento “(*memória, montagem*)”, um dos que elucida a noção de *poética da fragmentação*.

O poema é um animal;
nenhum poema se destina ao leitor;
ou, como um quadro, assume o poder dos feitiços, objectos mágicos
ou instrumentos de esconjurar os espíritos, ou emoção, ou o inconsciente,
guardando o homem de uma oculta dependência de tudo;
porque se vive dos lucros da superstição;
(...)
Mas tudo isto reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo,
quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria.
(...) Baudelaire disse: acabou a narração; porque Poe falara dos
poemas instantâneos ligados por faixas verbais mortas.
Não nos acercamos da prosa, a prosa não existe, a prosa é uma
instância degradada do poema, a prosa não presume uma qualidade
particular de visão e execução – especula um modo extensivo e extrapolado
de desgaste do tempo, do espaço.
Não se trata propriamente de montagem, diga-se: uma cuidada
maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e
morre, e vai morrer.
Baudelaire confundiu a sua memória, a montagem, com as exigências
de um certo código narrativo.
Rimbaud partiu de todos os seus lugares para dimensões paralelas, e
fez no poema presente a montagem do poema ausente; (...)

(HELDER, 2006b, p. 138-139).

É a noção de montagem, tão benjaminiana, que nos impressiona. Ele nega o que o conceito traz: a montagem deveria significar a junção de partes diferentes, mas que pressupõem um todo. No entanto, o ato de montar/unir nos encaminha para ideia da ausência. Ao colar as partes, mostra-se que o poema não é mais presente, e sim ausente. A presença assinala, antes, a falta. O fragmento “(*profissão revólver*)” só reitera o que foi dito:

Escrever não afasta; aproxima. Escrever é o pior de tudo. (...) Escrever não mostra o que fica mas o que falta. Para tocar o fundo. Disso se morre, de escrita. Mas nada vale senão morrer. O sentido revelador disto está em que tudo desaparece com cada um (HELDER, 2006b, p. 147).

A *poética da fragmentação* de Helder, portanto, corresponde à escrita de “ritmo brusco, obsessivo, repetitivo, suspenso, recorrente, problemático, descontínuo da investigação que ela mesma, escrita, é – e da realidade que cria” (HELDER, 2006b, p. 66). O movimento, apesar de ser ininterrupto, é marcado por cesuras. Analisemos a imagem da constelação, proposta por Lopes. Cada estrela da constelação apresenta sua própria luz, e se representa, se faz presente, no todo. No entanto, o que as destaca no meio das outras é justamente a interrupção, o espaço que há entre todas elas. Se este não existe, elas também deixariam de existir independentemente, nem seriam vistas, pois se misturariam num bloco iluminado. É a crítica portuguesa quem oferece, ainda, o melhor termo para se colocar lado a lado à *poética da fragmentação* helderiana: as estrelas, ou seja, os textos de *Photomaton & Vox*, podem ser vistos como “totalidades fragmentárias”, corpos que pressupõem uma continuidade concretizada em deslocações.

A título de conclusão, brindemos a vida e a morte do poeta, instâncias que só se dão graças à poesia. Escrever com sangue, mas ter sempre o inacessível diante de si – por isso morrer. Helder afirmou, uma vez, que se o poema matasse, como deveria matar, ele estaria cercado de uma “boa putrefaçãozinha humana” (HELDER, 2006b, p. 37). A *poética* helderiana é, portanto, aquilo em que ela se torna nos movimentos de nascimento e morte, não aquilo que ela é.

Ninguém acrescentará ou diminuirá a minha força ou a minha fraqueza. Um autor está entregue a si mesmo, corre os seus (apenas ou seus) riscos. O fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso. Os outros podem acompanhar com atenção a nossa morte. Obrigado por acompanharem a minha morte (HELDER, 2006b, p. 67).

Referências

Bibliografia de Herberto Helder:

HELDER, Herberto. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.

HELDER, Herberto. *Do Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

HELDER, Herberto. Teoria das cores. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

HELDER, Herberto. Vida e obra de um poeta. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

HELDER, Herberto. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006a.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

HELDER, Herberto. Herberto Helder: entrevista. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 190-197, 2001.

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

Bibliografia sobre Herberto Helder:

COHN, Sérgio. Apresentação. In: HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

CONEFREY, Diniz. *Arquipélagos*. Almada: Iman Edições, 2001.

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

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder ou a ‘estrela plenária’ (posfácio). In: HELDER, Herberto. *Le Póeme Continu. Somme anthologique*. Paris: Instituto Camões/Chandeigne, 2002.

LEAL, Izabela Guimarães Guerra. *Doze nós num poema*: Herberto Helder e as vozes comunicantes. 2008. Tese. (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

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

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

MARTELO, Rosa Maria. Assassinato e assinatura. In: *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 83-111.

PIMENTEL, Diana. *Ver a Voz, Ler o Rosto: uma polaróide de Herberto Helder*. Porto: Campo das Letras, 2007.

REBELO, Marco Alexandre. *O espaço sem volta*. Lisboa: Vendaval, 2008.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da. *A poesia de Herberto Helder: do contexto ao texto - uma palavra sagrada na noite do mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2004.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da. *“Os selos” de Herberto Helder: entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

Bibliografia sobre o fragmento e o Romantismo:

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: a anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2001a.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2001b.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COETZEE, John Maxwell. *As maravilhas de Walter Benjamin*. Trad. de José Rubens Siqueira. Novos Estudos, São Paulo, n. 70, p. 99-113, 2004. Disponível em: <http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/104/20080627_as_maravilhas_de_walter_benjamin.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2013.

CULLER, Jonathan. A literariedade. Trad. de Manoel Francisco Guaranha, p. 1-9, 1993. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/limaspbr/a-literariedade-jonathanculler>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

FILHO, Rubens Rodrigues Torres. Apresentação. In: NOVALIS, Friedrich von. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad. de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: Três visões sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. NANCY, Jean-Luc. *A exigência fragmentária*. Terceira Margem, Rio de Janeiro, n.10, p. 67-94, 2004. Disponível em: <http://www.letas.ufrrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/NUM10_2004.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2013.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Discurso de Metafísica*. Trad. de João Amado. Lisboa: Editora 70, 1985.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MACIEL, Emílio. *Usurpações da continuidade: Benjamin e a escrita da história*. Cadernos Benjaminianos, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2009. Disponível em: <[www.letas.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/06 Emilio Maciel.pdf](http://www.letas.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/06%20Emilio%20Maciel.pdf)>. Acesso em: 20 fev. 2013.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NOVALIS, Friedrich von. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad., apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OTTE, Georg. Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria de. MARQUES, Reinaldo. (Orgs.) *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PENIDO, Luiz Henrique Carvalho. *Escritas da suspensão: a aventura da escrita entre antigos, modernos e O Amanuense Belmiro*. 2010. Dissertação - (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra poética IV: Poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre: L&PM, 2008a.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2008b.

QUIGNARD, Pascal. *Um incômodo técnico em relação aos fragmentos*. Trad. de Pedro Eiras. Porto: Deriva Editores, 2010.

SARLO, Beatriz. Esquecer Benjamin. In: *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. Trad. de Rubia Prates e Sergio Molina. São Paulo: EDUSP, 1997.

SCHEEL, Márcio. O fragmento literário e o horizonte da escritura. In: CIELLI – Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 4., 2010, Maringá. Anais... Maringá: UEM, 2010. Disponível em: <<http://anais2010.cielli.com.br/downloads/228.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética*. Trad. e introdução: Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Conversa sobre a poesia: e outros fragmentos*. Trad., prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich von. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SEDLMAYER, Sabrina. Sobre os restos: *Infância berlinense por volta de 1900*. Cadernos Benjaminianos, Belo Horizonte, n. 4, p. 43-51, 2011. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/06sabrina.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, Romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

SOUKI, Zahira. *A alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do barroco*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Prefácio. In: SCHLEGEL, Friedrich von. *Conversa sobre a poesia*: e outros fragmentos. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

WERKEMA, Andrea Sirihal. Fragmento e incompletude: formas híbridas no romantismo. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Verônica (org.). *Revisitações*: edição comemorativa: 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1999.