

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Constance von Krüger de Alcântara e Silva

**Falemos de casas:**

a arquitetura da poesia de Herberto Helder

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2019

Constance von Krüger de Alcântara e Silva

**Falemos de casas:**

a arquitetura da poesia de Herberto Helder

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

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Políticas do Contemporâneo

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sabrina Sedlmayer-Pinto

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H474o.Yf-s

Krüger, Constance von

Falemos de casas [manuscrito] : a arquitetura da poesia de Herberto Helder / Constance von Krüger de Alcântara e Silva. – 2019.

136 f., enc. : il, color.

Orientadora: Sabrina Sedlmayer Pinto.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Políticas do Contemporâneo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 114-119.

Anexos: f. 120-136.

1. Helder, Herberto, 1930-2015. Ou o poema contínuo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 869.141



**pós-lit**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE

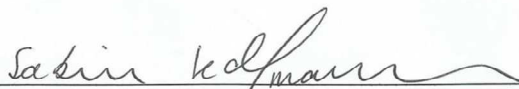


Dissertação intitulada *Falemos de casas: a arquitetura da poesia de Herberto Helder*, de autoria da Mestrandante CONSTANCE VON KRÜGER DE ALCÂNTARA E SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

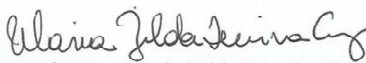
**Linha de Pesquisa:** Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luís Cláudio de Sant'Anna Maffei - UFF

  
Prof.ª. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 8 de fevereiro de 2019.

*para os meus pais*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Raimundo Olavo e Ana Carolina, por todo o amor, pelo cuidado, pela solidez da minha formação, por terem alimentado tudo o que sonhei com a confiança de que eu faria boas escolhas: espero que sintam orgulho do que, juntos, construímos;

ao meu irmão, Fernando, pelo humor, pela parceria, por toda a comida e pelo exemplo de obstinação – e pela Tati;

à minha irmã, Izabele, pelas mãos disponíveis, pela presença absoluta e por me deixar participar desde o desvio do nome (para ficar mais próxima de mim);

à professora e orientadora Sabrina Sedlmayer, sem a qual este trabalho teria feições turvas, pela confiança, pela parceria, pela poesia, pelo afeto e por toda a troca que somente a generosidade promove;

aos meus avós, minhas casas da infância: Reynaldo, por abrir suas prateleiras e seus livros, e por ter se eternizado na minha escolha pela Literatura; Maria, pelo colo e por ainda sorrir ao me ver (sei que dentro dos seus olhos verdes há um doce espaço onde nunca nos esquecemos); Martha, por ser o maior exemplo de força e por ter gentilmente construído um lugar onde tantas pessoas se sentem confortáveis para se chamarem de família; Olavo, que com o triste gesto da partida se eternizou como minha lembrança maior de infância;

à minha família: meus padrinhos, Celina, Paulo e Luciana, com a convicção do cuidado de sempre; aos meus primos, com a alegria da cerveja na calçada; aos meus tios, pelo exemplo poderoso;

à minha sogra Terezinha Abreu, pelo carinho silencioso e pelos almoços temperados com ternura;

aos meus colegas da Faculdade de Letras – Alice Vieira (pelo exemplo na leitura de poesia), Amanda Kimie, Ana Guerra (pelas consultorias em inglês), Carolina Anglada (pela gentileza da atenção), Bárbara Mano, Bárbara Moreira, Clara Garavello, Daniel Aquino, Elisa de Oliveira (pelo sorriso primeiro), Guilherme Leite,

Helder Corrêa (um amigo helderiano), Izabela do Lago, Letícia Araújo, Nathalia Greco (pela doçura e pelo empréstimo impagável do *Edoi Lelia Doura*), Nathália Valentini (por chegar a mim antes mesmo da FALE), Pedro Gomes (pela delicadeza e pelos fichamentos), Rafael Souza (pelos diálogos) – importantes debatedores e amigos que amo de-vagar;

aos amigos, entendedores da ausência ou presentes à espera – Amanda Azevedo (por todo o gerúndio amor, pelos poemas em voz alta e por acreditar em mim), André Motta, Bárbara Miranda, Bruna Pena, Carol Felipe, Carolina Ferreira, Cristiana Cunha (pelos pães de queijo e pelas conversas), Cristiane Diniz (por ser âncora na maré, por embarcar em tudo que eu proponho e por me trazer a Ju), Eduarda Sá, Fernanda Bittencourt, Fernanda Moraes, Filipe Bastos & Filipe Esdras (pelo exemplo de amor), Isabela Macedo, João Paulo Elias, Júlia Maia (pelos muitos abraços e pelo alinhamento cósmico), Júnior (por me receber tão bem, em casa e na vida), Laura Soares, Lavínia Resende (por estar por perto sempre), Letícia Soares, Letícia Ticle (por colorir de Violeta), Luana Juncal (pelos diálogos que me formam até hoje), Luísa Ferreira, Mirella Magalhães (pela persistência do afeto), Natália Maranhã (por me responder antes de eu perguntar, pelos almoços e por se interessar por esta pesquisa), Renata Pimentel, Samara Coutinho, Sâmila Barra, Sílvia Patrus – por permanecerem;

à Truck do Desejo, pelo pertencimento;

à CAPES, por permitir a realização deste trabalho com o apoio financeiro; ao Núcleo Walter Benjamin, pela pujança que promoveu encontros e determinou alguns de meus caminhos; à Faculdade de Letras, cenário de tantas alegrias, e aos seus professores, alunos e funcionários; à Universidade Federal de Minas Gerais, nosso patrimônio vivo;

à banca de defesa, que gentilmente aceitou ler as minhas linhas;

à Professora Vera Casa Nova, por me ensinar a potência das imagens; ao Professor Luis Maffei, por ler Herberto Helder como convém;

aos alunos de toda a vida e, sobretudo, das turmas de graduação da FALE/UFMG de 2018, por me ensinarem a escuta;

&

à minha amada companheira Maria Emília – a primeira pessoa em que penso ao acordar, a última pessoa em que penso ao deitar, e quem me faz sorrir, dormindo, desperta ou no limiar – pela leitura primeira.

*Falemos de casas, da morte. Casas são rosas  
para cheirar muito cedo, ou à noite, quando a esperança  
nos abandona para sempre.  
Casas são rios diurnos, nocturnos rios  
celestes que fulguram lentamente  
até uma baía fria – que talvez não exista,  
como uma secreta eternidade.*

Herberto Helder

## RESUMO

O *poema contínuo* de Herberto Helder, na condição de seu construto poético, é um fluxo cujos estancamentos são temas que, por ocasião de sua repetição e de sua importância no sentido total da obra, solicitam ao leitor maior atenção, a leitura devagar. Este trabalho visa a investigar um desses “nós temáticos”: a casa. A partir da análise sistemática da obra poética disponível, foi traçado um percurso de leitura da casa helderiana, com destaque às suas relações com a infância, com a mãe, com a morte e com a palavra – outros “nós temáticos” basilares para a tentativa de compreensão da arquitetura da fecunda poesia de Herberto Helder. Para tal, foram elencadas reflexões do próprio poeta advindas de suas importantes publicações em prosa, bem como leituras de comentadores de Herberto Helder, além do entrelaçamento de outros conceitos literários e filosóficos com o pensamento da poesia helderiana.

**Palavras-chave:** Herberto Helder, poesia, casa.

## ABSTRACT

Herberto Helder's *continuous poem*, in the condition of his poetic construct, is a flow whose stagnations are topics that, due to its repetition and its importance in the total work, ask the reader for more attention, a sort of slow and wandering reading. This study aims to investigate one of these "thematic nodes": the house. From the systematic analysis of the available poetic work, a route inside Herberto Helder's house was drawn, with emphasis on its relations with childhood, with his mother, with death and with words – other basic "thematic nodes" for the attempt of understanding the architecture of the prolific poetry of Herberto Helder. To achieve this goal, the poet's own reflections from his important prose publications were evoked, as well as observations done by Herberto Helder's scholars. This study also carries the intertwining of other literary and philosophic concepts with the thought of the poetry of this Portuguese poet.

**Keywords:** Herberto Helder, poetry, house.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Censura a <i>Apresentação do rosto</i> .....	30
Figura 2 –	René Magritte, <i>La réproduction interdite</i> (1937).....	37
Figura 3 –	Oroboro .....	43
Figura 4 –	Francisco de Goya, <i>Saturno devorando a su hijo</i> (1819-1823).....	44
Figura 5 –	Casa de nascimento de Herberto Helder, na Ilha da Madeira.....	119
Figura 6 –	Casa de nascimento de Herberto Helder, na Ilha da Madeira.....	119
Figura 7 –	Placa afixada no muro da casa de nascimento de Herberto Helder, na Ilha da Madeira.....	120
Figura 8 –	Joan Miró, <i>Yellow Moon Bird</i> (1963) .....	123
Figura 9 –	Olga Lima e Herberto Helder, em casa, de Alfredo Cunha (2015).....	132
Figura 10 –	Olga Lima e Herberto Helder, em casa, de Alfredo Cunha (2015).....	132

## SUMÁRIO

<b>PAISAGEM</b> .....	12
CAPÍTULO 1 .....	13
1.1 O <i>corpus</i> , como a paisagem, é um ponto de vista .....	13
1.2 Imagens em velocidade: a casa é como um filme.....	19
<b>BATENTE</b> .....	28
CAPÍTULO 2 .....	29
2.1 O estilo: modo de fazer a poesia.....	29
2.2 Apresentação do rosto: autorretrato.....	34
<b>RELÓGIO</b> .....	50
CAPÍTULO 3 .....	51
3.1 Infância: a invenção do tempo .....	51
3.2 Criança: a invenção do espaço .....	58
3.3 Poeta: a escritura da casa.....	63
<b>PILAR</b> .....	73
CAPÍTULO 4 .....	74
4.1 A língua mãe .....	74
4.2 O núcleo mãe.....	80
<b>CHÃO</b> .....	95
CAPÍTULO 5 .....	96
5.1 Sem mestre, à maneira cega: a morte .....	96
5.2 Casa: independência, sobrevivência.....	100
5.3 Casa para morrer: húmus .....	105
 ANEXO A	
Três imagens da casa onde nasceu o poeta Herberto Helder, na Ilha da Madeira ..	119
 ANEXO B	
Poema de <i>A faca não corta o fogo</i> , de Herberto Helder (2008) .....	121

ANEXO C

*Yellow Moon Bird*, de Joan Miró (1963) ..... 123

ANEXO D

*O amor em visita*, de Herberto Helder (1958)..... 124

ANEXO E

Foto de Herberto Helder e Olga Lima; Capa do jornal *Expresso*, em que consta a chamada para a morte de Herberto Helder ..... 132

ANEXO F

Fragmento VII do poema “As musas cegas”, em *A colher na boca*, de Herberto Helder (1961) ..... 132

## PAISAGEM

A paisagem é um ponto de vista e um homem caminha pelas estepes. Há, na chuva oblíqua que cai, alguma preservação de mistério – por muito que os símbolos tenham morrido.

O homem para e contempla o que há à distância: aquilo que não tem forma, mas tem teto. Aproxima-se e segue sem entender o que vê; aquilo que tem uma porta. Distancia-se e pensa que é melhor ver a cena de longe – e a cena tem janelas.

O homem vê um poeta, que o cumprimenta e convida para o caminhar. São os passos em volta. O espaço que se vai formando com as pegadas de um traçado circular é semelhante a um relógio. O espaço é o tempo, geométrico e assombroso. O homem então pergunta:

- O que estamos a fazer? –, ao que o poeta responde:
- Estamos a procurar uma forma de entrar.

O homem não entende onde deve entrar, mas segue circularmente em volta daquilo que não sabe o que é, mas tem paredes.

- E o que é aquilo que vemos?
- Aquilo que vê é aquilo que se mostra, como a poesia.
- Então – pergunta o homem –, é aquilo um poema?
- Sim... – diz o poeta – ... é uma casa.

## CAPÍTULO 1

### 1.1 O *corpus*, como a paisagem, é um ponto de vista

Falemos de casas: é o convite que faz o poeta português Herberto Helder (1930 – 2015) no prefácio de *A colher na boca* (1961). O pacto com o leitor sobre tal temática, explicitado pelo uso da primeira pessoa do plural em “falemos”, não antecipa a variedade de chaves de leitura para as imagens da casa em sua obra. Desde *A colher na boca* até os últimos livros publicados (em destaque os escritos em sua última década de vida, *A faca não corta o fogo* (2008), *Ofício cantante: poesia completa* (2009), *Servidões* (2013), *A morte sem mestre* (2014), *Poemas completos* (2014), *Poemas canhotos* (2015) e os póstumos *Letra aberta* (2016) e *Em minúsculas* (2018), sendo este último de crônicas, e não de poesia), a casa é tema e mote frequente, muito embora não sem modificações – como se poderia esperar de um poeta apegado às metamorfoses.

A proposta de uma pesquisa dedicada a investigar a imagem da casa na obra helderiana é a de indagar em que medida esse construto arquitetônico se apresenta vertido em outras formas – de que maneira a casa abandona (ou ressignifica) suas fundações, seus pilares, suas escadas, paredes, teto e chão para abrigar um poeta inquieto. Assim, de forma inquestionável, esse estudo se propõe também a perquirir como o poeta é capaz de, pela linguagem, transferir a casa (que é, também, índice de sua infância, como se apresentará), que é sólida, para a gramática, para uma forma poética em que os tijolos são substituídos por palavras.

A casa em que nasceu Herberto Helder fica à Rua da Carreira, nº 284, no Funchal, capital da região autônoma da Ilha da Madeira. Em 29 de maio de 1996, o muro foi adornado pelos governantes com uma placa comemorativa ao poeta, à altura ainda vivo, mas distante há décadas da cidade natal.<sup>1</sup> Esse aspecto biográfico demonstra a importância da casa de um poeta: é o seu berço o marco espacial de sua origem, uma espécie de dêitico.

A tarefa de falar de casas perpassa reflexões acerca desse construto arquitetônico em si. O próprio nome ‘casa’ aponta para um movimento reinterpretativo: o que hoje

---

<sup>1</sup> Ver anexo A.

se chama casa não tem total relação com a etimologia latina da palavra – que remete a uma morada pobre, a uma choupana: uma acepção pejorativa, ligada à precariedade. Tampouco é a realização contemporânea perfeita da *domus* romana, que era a casa bem estruturada, de prestígio, regida pelo poder de um senhor (o que originou as palavras ‘dom’, ‘doméstico’, ‘domínio’). A reinterpretção se associa a uma nova significação para a palavra ‘casa’, que aboliu em partes a diferenciação entre casas ricas e casas pobres, em uma conotação mais abrangente do imóvel que contém pessoas em situação de manutenção das próprias vidas.

Falar de casas é tentar compreender o que a diferencia de outros edifícios, de locais públicos e, sobretudo, da rua. Por sedutora que seja a hipótese de criar a antítese dentro-fora e localizar a casa e a rua nesses respectivos lugares, é necessário perceber que a exterioridade e a interioridade são elementos contrastivos. A casa pode ser de fato elemento de interioridade quando se pensa na *domus*, cuja oposição no latim é *civitas*, que significa originalmente a condição de cidadão; de modo que o exterior estaria colado a uma participação do indivíduo como cidadão, como parte integrante de uma cidade – onde há pessoas, praças públicas e decisões coletivas sobre assuntos de todos: onde aconteceria a política (esse termo advindo da *pólis* grega). Contudo – e essa reversão ilumina singularmente o que se pensa trivialmente sobre a casa – existe uma dimensão contrastiva entre as noções de interno e externo. Em uma reunião amistosa feita na sala de uma casa, essa se torna de caráter público se os frequentadores se posicionam como cidadãos que são, como que levando a rua (e a política) para dentro da casa. Outro exemplo de reversibilidade entre o dentro e o fora é se a sala de casa for analisada em perspectiva: em relação ao restante mais íntimo da residência (como os quartos), a sala terá um caráter de exterioridade, onde estão os convivas que ali habitam. Por essa razão, a discussão sobre o dentro *versus* o fora (ou sobre o privado *versus* o público) esbarra em uma noção de limiar, como aponta o arquiteto Herman Hertzberger (que, por uma coincidência estética, é outro H.H. a somar a constelação de Herberto Helder, Hermann Hesse, Hilda Hilst, Heinrich Heine – alguns dos nomes produtores do duplo som da letra do silêncio).

O limiar, como apontado por Walter Benjamin em suas *Passagens* (2006), deve ser entendido de forma distinta das fronteiras, pois é uma zona nebulosa que não contém uma demarcação clara de onde começa e de onde termina cada lado – uma

espécie de espaço onde há uma flutuação de sentidos, uma passagem entre uma coisa e outra, como aponta Barrento (2012).

Uma materialização dessa dupla possibilidade é, como indica o arquiteto, a existência das “meias-portas” (HERTZBERGER, 1999, p. 31), que possibilitam que o usuário se debruce sobre elas, estando, ao mesmo tempo, dentro e fora, confundindo esses limites. Para o arquiteto,

A soleira permanece a chave para a transição e a conexão entre as áreas com demarcação territoriais divergentes e, na qualidade de um lugar por direito próprio, constitui, essencialmente, a condição espacial para o encontro e o diálogo entre as áreas de ordens diferentes.

O valor deste conceito é mais explícito na soleira *par excellence*, a entrada de uma casa. Estamos lidando aqui com o encontro e a reconciliação entre a rua, de um lado, e o domínio privado, de outro.

A criança sentada ali no degrau em frente à sua casa está suficientemente longe da mãe para se sentir independente, para sentir a excitação e a aventura do grande desconhecido.

Mas, ao mesmo tempo, sentada ali no degrau, que é porta da rua assim como da casa, ela se sente segura, pois sabe que sua mãe está por perto. A criança se sente em casa e ao mesmo tempo no mundo exterior.

Essa dualidade existe graças à qualidade espacial da soleira. Como uma plataforma, um lugar em que os dois mundos se superpõem em vez de estarem rigidamente demarcados (HERTZBERGER, 1999, p. 32).

Essa condição limiar entre o dentro e o fora não possui uma demarcação precisa, mas é uma zona de transição, em que as condições se confundem e se sobrepõem. Como indica Hertzberger, a querela do público e do privado é a tradução em termos espaciais do problema do coletivo e do individual, e tudo isso pode ser entendido quando se analisa a palavra ‘acesso’ (HERTZBERGER, 1999, [s.p.]). O que aproxima um estranho de um imóvel é o acesso que tem a ele: como visitante, como hóspede, como morador<sup>2</sup> – ou, em termos negativos, como um qualquer estranho, que passa pela rua, vislumbra a casa e segue o seu caminho. A figura do ladrão, que penetra a casa sem autorização, que a viola, recorre ao acesso pela violência – o que o desqualifica como fruidor do espaço, mas que o aproxima da potência de passar pelo limiar, tal qual quem tem as chaves. Essa entrada, em si, escapa das leis capitais de posse e de uso e também das normas culturais; está mais relacionada ao desejo. Entrar é, nesse sentido, uma espécie de perfuração do patrimônio pela vontade de quem não o possui.

---

<sup>2</sup> Para Hertzberger (1999, p. 28), o que faz com que um usuário de uma casa passe a morador é o senso de responsabilidade sobre o imóvel e, conseqüentemente, um maior envolvimento no arranjo, no mobiliamento, no funcionamento em si de sua casa.

As relações entre dentro e fora se complicam ainda mais quando se pensa que a noção de pertencimento parte do pressuposto do não-pertencimento; é também esse um aspecto contrastivo. Como um ninho, que é para onde volta um filhote de pássaro depois de seu primeiro voo. A imagem da criança na soleira da porta, proposta por Hertzberger, é bastante potente para pensar a casa como lugar de acolhimento materno (essa espécie de ninho seguro) em contraponto à rua (essa ruga, esse sulco marcado por pegadas desconhecidas de pés alheios). A criança na porta é o que pende entre o fora e o dentro, entre o público e o privado, entre o coletivo e o individual.

No caso da poesia de Herberto Helder – como se argumentará –, essa soleira é também pujante no caráter limiar, mas o entrelugar não se compõe de lugares tão simples quanto a proteção *versus* a desproteção. Há, na poesia helderiana, outras dimensões, que tornam a existência da soleira uma realização de uma dubiedade: nessa porta de casa, há um espaço para as boas-vindas, como se o poeta, ao receber o leitor às portas de sua casa-obra, o abraçasse e o convidasse para entrar. No mesmo instante, porém, nesse abraço que enreda, o leitor é contagiado pela sensação de que o poeta se vale em todo o seu *poema contínuo*. O leitor é então arremessado violentamente, já sem nenhuma menção de receptividade, a uma casa construída metodicamente pelo esforço da atenção, da palavra e da memória, tijolos argamassados pela criação, por vezes, também violenta.<sup>3</sup>

As escolhas estéticas do poeta podem se assemelhar às escolhas (não menos poéticas) dos arquitetos, que vislumbram vida em soluções que animam um imóvel, um construto até então desalmado:

A mera escolha entre uma porta que se abre para fora ou para dentro é em si mesma uma indicação desta responsabilidade inevitável – pois a direção para qual a porta se abre decidirá se tudo quanto acontece na sala pode ser visto de um relance no momento em que se entra, ou se os que estão dentro do quarto têm tempo de preparar-se para a entrada de alguém (HERTZBERGER, 1999, p. 214).

---

<sup>3</sup> A escultura em mármore é um bom exemplo de que, quando a violência é usada em prol de um argumento estético, torna-se arte. O exemplo paradigmático dessa ambivalência é o caso de Bernini (1598-1680), que esculpiu sua amante com golpes em mármore entre 1636 e 1638, compondo uma obra de arte atemporal (o busto de Costanza Bonarelli), e, ao saber de sua traição com o irmão, Luigi Bernini, mandou que a esfaqueassem, com o objetivo de causar cicatrizes em seu rosto – como narrado por McPhee (2012).

De maneira análoga, o poeta, pelas escolhas criativas que faz, decide qual a forma de estar em sua obra – o que o torna construtor de sua própria casa. Assim o leitor é direcionado a ver por uma porta escancarada ou imaginar a completude de um fragmento de cena, vislumbrado pela fresta de uma janela esquecida aberta.

A visão da casa poética de Herberto Helder que se oferece ao leitor, quer seja mais ou menos direta, provoca um arrebatamento que em muitos sentidos se liga ao conceito de *stimmung*<sup>4</sup> de Gumbrecht (2014). A leitura da poesia helderiana provoca uma aproximação que se deve à ambiência promovida pela pormenorização da descrição das imagens da casa, de tal maneira que o leitor é tomado pela sensação (pelo humor) de uma casa onde impera o perdido – com destaque à imagem da mãe, essa fantasmagoria quase tangível a quem se dispõe ao mergulho poético em Herberto Helder.

O mergulho que aqui se propõe parte da convenção de que a casa é espaço, mas não só: onde se lê espaço, lê-se também tempo. A casa – física ou poética – evoca uma memória (o tempo da infância) ou evoca uma projeção (o tempo da morte), provocando no leitor uma *sensação* de casa: é a ambiência, que não é palatável se não se compreende o tempo em que está a casa. É fundamental, portanto, que se assinale que o estudo sobre a casa helderiana é inequivocamente um estudo sobre as horas helderianas – e seus dias, meses, anos, séculos e instantes.

Por audacioso que pareça, o norte dessa pesquisa é o de trabalhar com a obra poética completa de Herberto Helder, ou o que se conhece como tal. A justificativa, no entanto, não se vale de uma noção de completude, mas de unicidade. De acordo com o próprio poeta, sua vida foi marcada por um único poema, a que batizou, com a publicação da súmula de 2001,<sup>5</sup> de seu *poema contínuo*.<sup>6</sup> Segundo esse acordo do poeta com os seus fragmentos estelares de poesia, o poema-uno é uma constelação. Aos olhos dos leitores, dispõem-se alternativas: investigar cada astro isoladamente, com uma espécie de aparelho telescópico; ou, sendo este o eleito neste caso, observar, a olho nu, o todo do *poema contínuo*. As razões são várias: a

<sup>4</sup> “O *stimmung*, como definido por Gumbrecht, pode ser entendido como um sentimento, uma sensação, capaz de evocar uma certa ambiência, clima, ou atmosfera emocional, ligada fortemente a certas noções de nostalgia” (AGUIAR, 2016, p. 982).

<sup>5</sup> *Ou o poema contínuo* (2001).

<sup>6</sup> Como em outras diversas passagens de sua obra, a ideia de *poema contínuo* se pode verificar na leitura do Anexo B, poema de *A faca não corta o fogo*.

primeira é que o ofício “perpetuador” do poeta enquanto escultor da mesma escultura por toda a vida é relevante, e pede, no mesmo gesto, respeito e compreensão. A segunda é a que se relaciona com o observador, esse leitor-parceiro: o olho nu é sempre do homem, enquanto um telescópio lhe pode ser subtraído. A terceira é a de que há uma evolução ao longo das publicações que compõem o *poema contínuo* – como se verificará nos capítulos que se seguem –, e tal diferença só é possível pelo efeito do contraste. Por fim, mas não menos importante, é que há um prazer em deitar na terra para observar as estrelas em constelações – e isso é também um método.

\*

Mas a obra helderiana não se constitui somente de versos – embora, para o poeta, não haja diferença entre poesia e prosa, como se argumentará posteriormente. Alguns de seus textos mais exemplares não foram escritos em versos (por exemplo, em *Photomaton & Vox* (1979), *Os passos em volta* (1964), *Em minúsculas* (2018), dentre outros) e dão conta de reflexões caríssimas sobre o processo criativo, sobre a poesia e sobre suas fabulações diante de uma vida envolvida, como todas as outras, por morte, família, melancolia, solidão, viagens, comida, bebida e casa. Por essa razão e a despeito de não pertencerem ao *corpus* da pesquisa, a grande parte das obras em prosa de Helder será utilizada para consulta em relação às reflexões do poeta sobre sua própria escrita. Isso é possível, pois, como se apresentará, esses textos oscilam entre confissões supostamente biográficas, laboratórios ficcionais e, sobretudo, formas poéticas, que, por descuido ou sutileza, não calharam de vir ao mundo em versos.

Porém a obra de Herberto Helder não é um quadro estático. É por isso que esta pesquisa elegeu como método a análise de uma imagem que se move – ou, pode-se assim conceber, a análise de imagens que se sobrepõem. A casa de Herberto Helder é como um filme.

## 1.2 Imagens em velocidade: a casa é como um filme

Publicado na *Revista Relâmpago*,<sup>7</sup> em um arguto ensaio intitulado “Cinemas”, o poeta Herberto Helder propõe alguns pontos de tangência ou de similitude entre os ofícios poéticos e cinematográficos. Essa argumentação parte do pressuposto de que tanto a poesia quanto o cinema são artifícios que fazem uso da atenção e da produção de imagens, na recepção ou na concepção da sua própria arte: o poema.

O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente (HELDER, 1998, p. 7-8).

A própria produção poética helderiana confirma a referida tese, pois, como destaca Rosa Maria Martelo, a poesia de Herberto Helder parece estar fundada em mecanismos de cinema – ou, mais especificamente, usa métodos análogos aos cinematográficos para se compor, tais como: montagem, sobreposição, iluminação e contraste. Em termos de representação – ou de “cumplicidades com o mundo” –, a forma de escrita de Helder pressupõe uma reinvenção de uma realidade, o que, em outros termos, pode-se compreender como a criação de um mundo próprio, ou a reinvenção do universo por meio da palavra e das imagens. Essa capacidade adâmica de (re)nomear o mundo em uma nova forma de linguagem é, talvez, a pedra filosofal da sétima arte.

Esses mecanismos se verificam, sobretudo, quando se analisam poemas em que são dados a ver objetos que contêm em si a potência da imagem.

Um espelho, uma trama de diamante onde a cabeça  
friamente brilhasse.  
– O fulgor molecular de uma imagem.  
Arde alto como as torres de calcário.  
Como arde um animal, a sua coroa, a rosa  
entranhada na carne.  
A rosa.  
Esse terrífico volume, esse  
cometa fundo  
à cara. Que luzisse como um braço no espectáculo  
do corpo. O corpo minado pelo  
sistema do sono. E nesta luz, a fronte com o corno  
soldada ao rosto. Os tremendos domínios do sangue, massa  
fechada com uma áscua no centro.  
A cabeça que emerge de um esplendor

<sup>7</sup> *Revista Relâmpago*, Lisboa, nº 3, 1998.

tumultuoso, um  
 estrangulamento. E em baixo o coração bombeia  
 a água  
 estancada no escuro. O pavor do mundo.  
 «La beauté s'ouvre les veines  
 et en meurt.» Uma estrela enorme, um sorvo.  
 O inferno é branco, tem um espelho dentro.  
 \*

Lenha – e a extracção de pequenos astros,  
 áscuas. De poro a poro,  
 os electrões das corolas. Somente no mais escuro  
 não há nada. No escuro, a carne é um buraco  
 invisual, e o que arde é o pão  
 no estômago, e nos brônquios cortadamente  
 o ar. E o carbono devora sono a sono a inocência  
 das imagens. O que toca o órgão mais profundo  
 do sopro não é música  
 nem chama: apenas um dedo de mármore entre  
 as têmporas como  
 uma bala. E enquanto pontas de fogo marcam  
 a boca, morremos afogados,  
 no espelho, no rosto. E se a loucura um instante  
 levanta as pálpebras.  
 A grande válvula do corpo.  
 A escuridão, a terra.

(HELDER, 2014, p. 366-367)

No poema acima, pertencente a *Flash* (1980), a presença do espelho anuncia uma noção de distopia,<sup>8</sup> em que as imagens refletidas não são da ordem da representação, mas apresentam possibilidades de um universo em que coexistem paradoxos (um “esplendor tumultuoso”, por exemplo), e onde habitam aproximações não usuais. “O inferno é branco”, afirma, e “tem um espelho dentro”. O inferno produz imagens virtuais, portanto. O que se vê é da ordem da deformação. No trecho em francês, escreve, em livre tradução, que a beleza abre as veias e então morre. Nesse sentido, estão expostas as antíteses que constituem o imaginário do poema, que não pretende descrever o real posto diante do espelho, mas explora a deformação, a invenção, a mácula das projeções que o espelho projeta, de forma a emaranhar o que se conhece como objetos do mundo. Helder parece apresentar uma possibilidade em que há “o fulgor molecular de uma imagem” – ou seja, a imagem é viva, pulsante, fulgurante, e não se presta a reproduzir o que está no mundo, simplesmente. Em se pensando nessa possibilidade de leitura distópica, é curioso lembrar que o termo ‘distopia’ pode também servir para designar uma patologia em que os órgãos do corpo se apresentam fora de seu lugar de origem.

<sup>8</sup> Segundo Beatriz Sarlo (2014, p. 162-163), “o espelho é uma potencialidade refletora, um instrumento que produz duplicidade, uma *veduta* de parque dentro do parque, um jogo ilusionista. Em síntese: uma intervenção”.

Esse fenômeno pode ser observado no poema, em que diversos órgãos humanos são apresentados fora de seu lugar fisiológico habitual, exercendo funções que só são possíveis no universo poético: um braço no espetáculo do corpo; a cabeça, que emerge do estrangulamento de um esplendor tumultuoso; o coração, que bombeia a água estancada no escuro; a carne, que é um buraco invisual; o estômago, que não arde em si, mas é sítio onde arde o pão, assim como os brônquios. Os dedos, de mármore, penetram as têmporas, e, quando a boca queima com pontas de fogo, morre-se afogado no espelho – virtualmente, deformadamente. E a loucura é a válvula do corpo. A palavra inaugura novos labores para esses órgãos, o que sinaliza como opera o maquinário poético de Helder.

O espelho é elemento recorrente na obra helderiana, e, por vezes, apresenta-se como fundador de uma nova realidade. Dois espelhos – um diante do outro – produzem, assim, mais imagens que qualquer outro instrumento:

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, 2014, p. 521)

A importância da localização do espelho (como objeto de “enlouquecimento” do real) e da apresentação de imagens inéditas ou mesmo aparentemente absurdas se relaciona com a proposta que Herberto Helder tem sobre a aproximação da poesia e do cinema. Quando, no poema de *Flash*, o poeta elenca tais imagens e as apresenta com jogos de luz, de claro e escuro, de branco e de preto, ele está engendrando uma apresentação que é absolutamente análoga à que é feita nas imagens em movimento que se apresentam em uma sala de projeção. Essa iluminação tem por objetivo compor quadros em que se direcione o leitor a ver o que o poeta almeja. A tentativa de perceber o que está no escuro esbarra na necessidade de tatear o que não está em primeiro plano: assim como é a interpretação das diversas camadas de um texto literário. A confiança que um cineasta tem sobre as escolhas de luz que faz é a mesma que tem o poeta, que sabe o que iluminar e como instigar o leitor a buscar o que não está dado superficialmente. Sobre os jogos de claro-escuro, Henri Bergson afirma, em *Matéria e Memória*, que

O que é preciso [...] não é iluminar o objeto, mas ao contrário obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente, como coisa, destaque-se como um quadro (BERGSON, 1990, p. 25).

A essa proposição, pode-se acrescentar uma reflexão feita pelo próprio poeta Herberto Helder, em trecho de “Cinemas”:

A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta (HELDER, 1998, p. 7-8).

Essa noção de composição de um quadro de perdas – porque o escuro deixa não-ditos alguns aspectos do real e apenas os sugere, como sombras ou penumbra – relaciona-se também ao ritmo. No cinema, as imagens se sobrepõem incessantemente: não há estabilidade ou fixidez. Mesmo em uma cena lenta, qualquer movimento do rosto enquadrado traz à baila novas insolubilidades ou interpretações, o que faz com que o quadro anterior se configure como algo ultrapassado, obsoleto, que não tem tanto a dizer como o atual. E, nesse devir, o quadro atual já dá lugar ao próximo, e assim em diante. No poema, ocorre o mesmo. Quando Helder escreve que o inferno é branco, e contém um espelho, logo em seguida já anuncia que a escuridão é a terra. O escuro vem esconder o que estava claro, e esse jogo de sobreposições de imagens faz com que o poema – para além de sua forma, que contém *enjambements* e versos livres – tenha um ritmo muito peculiar. A união da sintaxe e da pontuação com a velocidade de passagem das ideias funciona como um filme.

O uso do plural em “Cinemas” é também marca de uma noção de equivalência. Ao concluir o texto, em que afirma que cinema e poesia estão ligados por inaugurarem novas formas de ver, ler e ouvir, o poeta escreve que “Deus é uma gramática profunda”, a linguagem é criadora de todo um mundo. E a atenção é o pressuposto, a ciência para desvendá-los.

Esta ciência selvagem de investigar a força  
por dentro dos olhos:  
a treva parada numa parte: do outro lado faiscando  
todos os astros:  
as obturações as  
aberturas na carne: não sei ver nos livros a aparição do rosto  
todo cercado por uma casa:  
não conheço quando nasce a ribeira no meio:  
quando nasce quando  
a ribeira de uma montanha

no meio  
 brilhante:  
 a maldade da linguagem se o cinema mostra  
 as janelas das paisagens:  
 e essa forma repleta de passos para indagar:  
 e então é preciso outra maneira de poema: uma  
 espécie furiosa de pessoa comentando  
 com muito pormenor:  
 cabeças cheias de raiva e murmúrios no escuro:  
 a intensidade dos cabelos em volta dos cornos: e logo o poema  
 traz as coisas para o quarto: coloca  
 tudo mais perto do centro:  
 vê-se a teia que vai da frente às coxas com os braços reluzentes  
 por cima  
 e no meio um redemoinho cego:  
 o sexo: a estrela  
 tumefacta:  
 esta ciência é um movimento das mãos contra o espelho:  
 a parte de trás da cabeça onde vibra o meteoro: é  
 a onda aproximada: uma porta na sala  
 que fecha de estrela a estrela:  
 apenas o sangue e a testa um pouco louca entre os dedos:  
 copo de mármore:  
 planeta de aço:  
 uma flor rija ascensional com os pulmões chamejando  
 na terra:  
 essa velocidade que há na noite de lado a lado:  
 e a testa fervente abismada no mundo: e os pólos  
 do corpo:  
 clareira  
 cerrada à volta: esse modo secreto de tudo mexer  
 com uma finura viva:  
 não sei que dedos no estilo para queimar a cara forte  
 paralisada: a combustão  
 dentro da fotografia: a sibilante cara:  
 a cara:  
 e a maneira sagaz de trazer cada coisa até à própria labareda:  
 as mãos enxutas muito abertas: o  
 medo sem um só grito  
 em frente da noite cosida: camisa  
 redonda: e este saber  
 que vê passar os animais fundos e claros e tem  
 a sua loucura para alimento:  
 e a casa  
 para morrer e falar durante o sono e andar  
 de um canto para outro  
 com os dedos alumiando limpamente: o circuito magnético entre as  
 têmporas  
 a raiz da ciência desde os pés até aos olhos  
 (HELDER, 2014, p. 309-311)

Além da vasta utilização de imagens inusitadas no poema acima, há a singular pontuação, que prescinde de sinais gráficos além dos dois pontos. É coerente, nesse sentido, imaginar que esses dois pontos, para além de estabelecer a respiração da dicção do poeta, servem para introduzir, a cada aparição, uma nova ideia, uma nova colocação. Seu uso intenso e exclusivo dá um aspecto de vertigem,

como se, a cada novo uso, os pontos puxassem o leitor para dentro do poema. Essa noção de aproximação pode se relacionar com o procedimento do *zoom* no cinema. Diminuir a distância de forma tão ostensiva permite a focalização em algum detalhe, que é o que o autor do filme, ou do poema, elegeu como mais importante. Tal mecanismo faz com que o leitor vá percorrendo os espaços até que chegue ao foco final. Mas, especificamente no poema anterior, não há ponto final, o que coloca a perspectiva de penetração na “cena” do poema como um movimento inextinguível.

A imagem da casa, objeto desta pesquisa, nesse caso em particular, aparece de relance, mas com uma força pujante, pois é descrita como o lugar da morte, do sono e da deambulação; onde se encena a ciência de que fala o poeta, e que o toma desde os pés (em sua função primordial de deixar o corpo verticalizado) até os olhos (agentes e pacientes da atenção). É também, a casa, o lugar em que o poeta poderia ver a si próprio, onde seu rosto aparece, mas não consegue: “não sei ver nos livros a aparição do rosto / todo cercado por uma casa”. A dubiedade que se estabelece se relaciona a saber se a casa é objeto que circunda o enevoado e impossível rosto ou é aquilo que o faz ser inatingível. É um objeto de mistério, como se anuncia sempre.

Mas a razão pela qual se intenta aproximar o cinema e a poesia de Herberto Helder se justifica menos pelas coincidências temáticas, e mais pela noção de método. Ao perscrutar um poema em busca de suas evidências de estrutura cinematográfica, a ideia é a de encontrar pistas sobre uma hipótese de como a poética helderiana se constrói. Nesse sentido, elaborar argumentos relacionados a um “cinemês” (cinema como linguagem) é encontrar uma maneira de analisar uma poética que não é quadro estático, e que, por essa razão, não pode ser lida sem a noção de imagens em movimento, sobreposições e perda. Por essa razão, o cinema, como método de fazer e método de compreender, propicia vislumbrar com mais clareza o objeto de que se trata neste estudo: a casa. Em movimento, metamórfica, fantasmagórica e que se apresenta quase como um vulto, mas uma casa. A solidez e o concreto à serviço da velocidade.

Segundo Luis Maffei, a

velocidade, em Herberto Helder, tem a ver com cinema. Em *A Máquina Lírica*, é rápido e fundo o movimento das “raparigas” menstruadas e das

“mulheres correndo”, uma “velocidade pontual” [...]. A máquina lírica encontra na máquina de filmar uma íntima correspondência objetiva, pois se quer, acima de tudo, máquina de construção de um tempo e de seus mais bem falhados excessos (MAFFEI, 2017, p. 75).

Essa aproximação entre poesia e cinema é, além de comentada pelo próprio poeta, descrita de diferentes maneiras. Como Maffei, Martelo indica essa relação entre a montagem de imagens no filme e no poema:

“A minha visão confiante é a alucinação”, escreverá Herberto Helder, em *Photomaton & Vox* [...], exprimindo uma idêntica desconfiança relativamente à percepção visual e subscrevendo o mesmo tipo de investimento no fundo de visão envolvido no texto. A escrita de Herberto Helder inclui uma elaboradíssima meditação em torno da imagem [...]. Mas a palavra imagem pontua toda a poesia herbertina, através de formulações como as que referem “os exames das imagens” [...], ou “a transfusão das imagens” [...], as quais remetem para a ideia de que a poesia seria uma montagem (em sentido cinematográfico) de imagens (MARTELO, 2012b, p. 22).

Essa montagem de imagens acontece seja por justaposição, sobreposição ou intercalação. Em alguns poemas, há mesmo um espelhamento das imagens do mundo – mas com a deformação natural que promovem os espelhos, como argumentado em relação ao poema de *Flash*.

O fragmento IV, de “As musas cegas”, conjunto de poemas presente em *A colher na boca*, apresenta três temas caros à poética helderiana: mulher, casa e gato. E assim se inicia, como que apresentando personagens ou cenários que figurarão até o fim do poema, que recupera do mundo concreto aspectos que são deformados, ou reformados, pelo espelho que é a própria poesia. E assim, devolve ao mundo imagens absolutamente singulares, como “gato abstrato”:

Mulher, casa e gato.  
 Uma pedra na cabeça da mulher; e na cabeça  
 da casa, uma luz violenta.  
 Anda um peixe comprido pela cabeça do gato.  
 A mulher senta-se no tempo e a minha melancolia  
 pensa-a, enquanto  
 o gato imagina a elevada casa.  
 Eternamente a mulher da mão passa a mão  
 pelo gato abstracto,  
 e a casa e o homem que eu vou ser  
 são minuto a minuto mais concretos.

A pedra cai na cabeça do gato e o peixe  
 gira e pára no sorriso  
 da mulher da luz. Dentro da casa,  
 o movimento obscuro destas coisas que não encontram  
 palavras.

Eu próprio caio na mulher, o gato  
adormece na palavra, e a mulher toma  
a palavra do gato no regaço.  
Eu olho, e a mulher é a palavra.

Palavra abstracta que arrefeceu no gato  
e agora aquece na carne  
concreta da mulher.  
A luz ilumina a pedra que está  
na cabeça da casa, e o peixe corre cheio  
de originalidade por dentro da palavra.  
Se toco a mulher toco o gato, e é apaixonante.  
Se toco (e é apaixonante)  
a mulher, toco a pedra. Toco o gato e a pedra.  
Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra.  
Toco a palavra apaixonante, se toco a mulher  
com seu gato, pedra, peixe, luz e casa.  
A mulher da palavra. A Palavra.

Deito-me e amo a mulher. E amo  
o amor na mulher. E na palavra, o amor.  
Amo, com o amor do amor,  
não só a palavra mas  
cada coisa que invade cada coisa  
que invade a palavra.  
E penso que sou total no minuto  
em que a mulher eternamente  
passa a mão da mulher no gato  
dentro da casa.

No mundo tão concreto.

(HELDER, 2014, p. 84-85)

É possível notar configurações cinematográficas nessa apresentação da casa (e da mulher, e do gato): há uma espécie de roteiro sobre a iluminação do poema, que ora é “uma luz violenta”, ora é “o movimento obscuro destas coisas que não encontram palavras”, ora é uma “luz que ilumina a pedra que está na cabeça da casa”. As imagens que beiram o surreal são iluminuras que se revezam no primeiro plano, mas que não saem de cena, compondo um aspecto de inteireza, que, ao fim do poema, parece ser: imagens de memória que são levadas pela palavra novamente ao real, e que, de tal forma, encontram seu criador, o poeta, para completá-lo.

E penso que sou total no minuto  
em que a mulher eternamente  
passa a mão da mulher no gato  
dentro da casa.  
No mundo tão concreto.

(HELDER, 2014, p. 85)

Esse encontro entre essas imagens-protagonistas se dá pelo contato causado pela linguagem. Pela mão da mulher, que é palavra, que toca o gato abstrato, que, por

fim, torna-se concreto a ponto de receber uma pedra na cabeça. E vivem concretamente, pela palavra, na casa que é concreta porque abriga tudo o mais e porque é assim chamada. A palavra se apresenta, nesse sentido, como a magia operada pelo poeta – que, como um cineasta, organiza as imagens, ilumina-as, transforma-as pela alquimia da linguagem e organiza o seu ritmo.

O segredo da suposta magia poética de Herberto Helder passa pelo milagre da transposição operada pela (e na) palavra, mas que indica ser, como será desenvolvido posteriormente, motivada, em muitas situações, pela memória, que “é o lugar de uma possível montagem [...]. A “luz”, manejada pela memória, monta o filme [...]” (MAFFEI, 2017, p. 216).

A poesia, alinhada à linguagem do cinema, apresenta rastros voláteis, que não estagnam, mas nem por essa razão deixam de ser inscrições. É como o *Retrato em Movimento*.<sup>9</sup> Eis o que resta após a exibição de um filme, ou após a leitura de um poema que tem essa estrutura imagética: uma sensação.<sup>10</sup> O método de análise da poesia como cinema tem por objetivo, nesse sentido, descrever esse resto, esse vulto que fica após a perda da imagem que já passou. É a apreensão do espaço que não existe mais como foi, uma espécie de pós-imagem: *kenopsia*.<sup>11</sup> No caso específico de análise da casa na obra de Herberto Helder, intenta-se apreender o que resta de casa quando a casa já se foi.

<sup>9</sup> *Retrato em movimento* é o nome da obra biográfica de Herberto Helder, publicada em 1967 e depois retirada de sua obra completa. É hoje, em 2018, de difícil acesso.

<sup>10</sup> Na teoria do New Criticism, encabeçada, entre outros, por T. S. Eliot, essa “sensação” é chamada de emoção, e é produzida deliberadamente por um autor que pretende que sua obra seja completa e descolada de si mesmo. Essa articulação é conhecida como “correlato objetivo”, e se apresenta como uma possibilidade de leitura para essa sensação que é deixada no leitor após a exibição do filme ou após a leitura do poema, muito embora o aspecto da separação absoluta entre autor e obra não se aplique ao caso helderiano, em que o nome da obra é uma forma equivalente de se referir ao poeta, cuja vida objetivava ser poema.

<sup>11</sup> *The dictionary of obscure sorrows* é um canal no Youtube em que John Koenig define neologismos e cria expressões para sentimentos e experiências ainda não descritos pela língua inglesa. Segundo o autor, há a *kenopsia*, que consiste, em livre tradução, na “atmosfera sinistra e desolada de um lugar que normalmente está lotado de pessoas, mas agora está abandonado e quieto – um corredor da escola à noite, um escritório apagado em um fim de semana, feiras vazias – uma pós-imagem emocional que faz parecer não apenas vazia, mas hipertransparente vazio, com uma população total no negativo, que é tão notavelmente ausente, que brilha como sinais de néon” (KOENIG, 2013, [s.p.]).

## BATENTE

O poeta está diante de si mesmo. Afastado do mundo, porém atento, o homem está sozinho – “universalmente só”, exceto por si mesmo. Ocupa o lugar de si e o lugar ao espelho – que só lhe devolve uma figura de costas, de onde saem imagens que não estagnam, que não cessam de se sobrepor, dificultando a leitura, mas iluminando a compreensão de que a sua singular substituição, dotada de um ritmo, constitui algo como um filme.

O poeta depreende do filme, ao espelho, certas impressões, e a memória passa a compor seu corpo: experiência. O poeta então escreve, e o gesto de criação começa a operar como uma máquina contínua, a emaranhar paisagens. A palavra que surge primeiro no papel volta ao poeta, “poema regressando”, e expõe a dúvida filiação: é o poeta pai ou filho de sua poesia? Criador ou criatura? Onde se lê o nome do autor, lê-se também o nome da obra: *Herberto Helder ou o poema contínuo*.

Na imagem refletida pelo espelho, o rosto surge em meio ao enevoamento. Onde se vê o poeta, vê-se por trás, imensa e distante, a casa em que habita. Essa casa muda com tamanha velocidade, que o seu aspecto é sempre o perdido. A casa do poeta se transforma e se dispersa fantasmagoricamente, mas resta uma sensação. Resta um rastro, cuja consistência é tão viva quanto morta. É o poeta deita “coisas vivas e mortas no espírito da obra”. É uma *casabsoluta*, uma *casinfância*. É a mãe sorri elevadamente e é uma casa-mãe, em que o poeta habita, e cujos corredores arqueados enlaçam o menino. E o poeta conhece grandes casas onde não habita a mãe, que, morta, só habita o poema.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 O estilo: modo de fazer a poesia

No cenário da poesia portuguesa da segunda metade do século XX e do início do século XXI, Herberto Helder figura não só como grande expoente diante da crítica, da academia e do público, mas como o poeta que radicalizou o gesto de se entregar à obra para se dizer apenas e somente por meio dela. Misanthropo de 1968 até 2015, ano de sua morte, Helder almejava escrever o poema de uma vida – plano que levou a cabo a partir da revisitação constante e da reescrita sistemática dos fragmentos que compõem o seu *poema contínuo*. A ideia de um perene lapidar da obra poética se relaciona à perspectiva de uma escrita ininterrupta, que, por ser parte de um todo que se reinventa, não cessa de reverberar em si mesma – o que explica em parte como, mesmo após a morte do autor, em 23 de março de 2015, a obra continue viva, pujante, extrema, imensa.<sup>12</sup>

A busca de uma poesia que fosse capaz de ser lida sem o rosto de seu poeta em primeiro plano assinala a maneira peculiar de Herberto Helder se filiar à própria obra. Por meio do silêncio que o cercou como pessoa e da recusa da vida pública – que se concretizou a partir do voto de silêncio que fez em 1968, o autor se inscreveu em seus poemas, de modo que eles se aproximam do poeta de forma autônoma e supostamente descolada de uma autobiografia, mas, ainda assim, marcados por sua assinatura peculiar.

A hipótese mais plausível sobre a recuada primeira de Herberto Helder em relação a uma vida pública se apresenta a partir do gesto de censura em relação à obra *Apresentação do rosto*, justamente em 1968:

---

<sup>12</sup> A obra mutante e perenemente recortada de Herberto Helder, ainda que com a morte do poeta ocorrida em 2015, não cessa de se transformar para um leitor situado em 2018; saíram publicados dois livros póstumos: *Letra aberta* (2016) e *Em minúsculas* (2018). A probabilidade de que novas publicações surjam existe, e, portanto, é infundada qualquer intenção de pesquisa que envolva uma noção de finitude de sua obra.

Figura 1 – Censura a Apresentação do rosto

DESPACHO:  
Em 22/7/1968

Distribuído para leitura em 17/7/1968  
Recebido em 22/7/1968

RELATÓRIO N.º 8.243

Autor: Herberto Helder *Bribi*  
Tradutor:  
Editor: Ulisseia - Lisboa *Ulisseia*  
Proveniência: P.I.D.E.

APRESENTAÇÃO DO ROSTO

Autobiografia do Autor, que é de indole es-  
querdista, escrita em linguagem surreal e hermética  
que como obra literária não mereceria qualquer  
reparo se não apresentasse passagens de grande obs-  
cenidade como por exemplo, as que se verificam nas  
pags 71, 111, 120, 162, 163, 186, etc.

Nestas condições entendo que é de propôr a  
proibição de Circular no País para este livro.

O leitor:  
*Joaquim Palhares*  
Joaquim Palhares

17213

Fonte: <<https://bit.ly/2HflL3k>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

Há, contudo, também, a fala do poeta em relação a esse gesto como uma espécie de conduta voluntária:

Estar-me-ia prometida a fremente cabeça de uma Diotima saída das fogueiras? Devo ainda falar e falar, depois de 1968, o ano em que – finalmente! – me prometi ao silêncio? 1968 foi a minha melhor descoberta, e também um ano que me custou quase a respiração. Pois parece ser necessário que fale. Porque há a aposta, na apresentação tribal (digamos), na minha Diotima problemática. Estou lá, num buraco luminoso. Há ainda ao serviço da minha regeneração emblemática uma alta transparência, a manhã que me fornece uma espécie de fé conspiradora no corpo – ainda subalterno, mas fervoroso, tão paciente! Vejo-me fácil, conduzido a velozes

cumplicidades com o mundo. Claro que esta facilidade era por si uma dificuldade, porque então: assim é que se ajusta contas com uma biografia?, uma biografia sobrecarregada? (HELDER, 2013, p. 42)

A querela que se estabelece em relação à participação autobiográfica de Herberto Helder em sua obra oferece alguns caminhos de pensamento. A noção de assinatura, por si só, é profícua quando se considera que esse gesto de assinar, de escrever o nome, é um ato que evoca uma ausência. Na impossibilidade de estar na obra, o autor faz uma espécie de autocitação, uma referência ao seu nome, que, por sua vez, refere-se a si mesmo. Mas a assinatura pode também ser uma marca de um estilo – único e intransferível, por sua vez. Quem assina (e isso inclui uma noção de corporeidade viva, da mão física do artista) é quem é capaz de assumir a autoria do que produziu, ainda que o produto de sua criação seja descolado de sua vivência no mundo. Neste sentido, a relação do criador com sua obra se mostra vertiginosamente indissociável – em conformidade com o que assinala o crítico e também poeta Manuel Gusmão: “Um poeta fica no poema também pelo modo como dele se ausenta” (GUSMÃO, 1998, p. 5).

O nome próprio é alvo de investigações na Literatura – desde a questão do autor à questão da assinatura:

Michel Foucault defendeu em ensaio famoso que o nome de autor não funciona exatamente como os outros, afetado por oscilação entre o pólo da designação e o pólo da descrição mais perturbadora do que em qualquer outro nome próprio. [...] A conclusão de Foucault é que o nome de autor não se situa nem no registro civil nem na ficção, mas na ruptura que instaura certo tipo de discursos e a respectiva singularidade. A figura dessa ruptura é o que aqui chamo, na esteira de Derrida, assinatura. Assinar significa inscrever na obra o nome próprio – em princípio o nome civil, mas não necessariamente –, numa operação de eficácia dupla: por um lado, indicação e reivindicação de origem, de paternidade, de responsabilidade, por outro, possibilidade de curso próprio libertado da origem e fora do alcance da paternidade. A assinatura é sempre momento de despedida: o autor separa-se da obra, e a obra separa-se do autor, guardando dele apenas a memória, quer dizer, o nome. Assim, não é exatamente o nome próprio de autor que difere dos outros, mas a operação de assinatura que o cinde, permitindo-lhe continuar a designar um indivíduo, anterior à obra e seu primeiro agente, do mesmo passo que descreve já não o indivíduo, mas a obra: por efeito de assinatura, o nome converte-se em nome de obra, mais ainda, em nome de certa maneira, de certo estilo [...]. Mas essa eficácia da assinatura assenta na possibilidade essencial de todo o nome próprio: poder designar o portador na sua ausência, poder chamá-lo ou invocá-lo mesmo quando já não pode responder por ele – mesmo quando está morto.

[...]

A assinatura é, por isso, a operação que consuma a morte do autor, do mesmo passo que lhe assegura a sobrevivência (BAPTISTA, 2003, p. 10-11).

A eficácia da assinatura se mostra pluripotente: é a presença da filiação da obra, de quem a criou. Mas é também a marca da ausência desse criador, que se despediu deixando sua marca, selando como impossível o reencontro com uma obra que é agora do mundo. A assinatura, contudo, não é somente por vias da escrita do nome próprio. A maneira com que o autor pincela sua subjetividade em sua obra é também uma assinatura, a que se chama estilo.

Esse estilo, essa marca de autoria – e da presença-ausente de um autor –, é o que discute o poeta no conto que leva esse nome, e é o primeiro da obra *Os passos em volta*. Em “Estilo”, Herberto Helder afirma, logo de início: “Se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis”, e, a partir desse imperativo, apresenta a vida como um “acontecimento excessivo”. Por não aguentar a “desordem estuporada da vida”, e de forma a evitar a loucura do contato absurdo com o real, há que se contar justamente com o estilo, que “é a maneira subtil de transferir a confusão e a violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação”. E mais: é forçoso, necessário, encontrar um estilo – “*Procure o seu estilo, se não quer dar em pantanas*” é o que se deveria pendurar em cartazes pelas cidades. Esse encontro é possível por meio de um exercício contínuo e diário. Como exemplo, o autor descreve o seu processo de esvaziar palavras, que consiste na repetição dessas unidades fundamentais (como Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose) até que não signifiquem mais nada: o excesso, nesse caso, conduz ao nada. Segundo o poeta, é um dos meios que utiliza para alcançar o seu estilo.<sup>13</sup>

O gesto extremamente subjetivo de criação do estilo próprio se relaciona ao fazer poético de Herberto Helder, pois marca sua forma personalíssima de obter uma espécie de método, e que culmina na forma de sua poesia: autoral no sentido primeiro dessa palavra. A obra crítica de Herberto Helder pode, em uma hipótese sintética e redutora, dividir-se, por meio de um esforço analítico, em duas linhas. A primeira se relaciona a uma sorte de magia – em que se encontram obras que tratam da obscuridade do poeta, e de seu sagrado.<sup>14</sup> A segunda se atenta para a linguagem,<sup>15</sup> para o texto em si, para o método, e neste caso, trata justamente do estilo do autor – e da forma com que constrói suas imagens, por obscuras e mágicas

<sup>13</sup> Para Herberto Helder, “o estilo é a criação da dignidade” (HELDER, 2013, p. 54).

<sup>14</sup> Como, por exemplo, o trabalho de Maria Estela Guedes, em *Herberto Helder, poeta obscuro*.

<sup>15</sup> Como os trabalhos de Rosa Maria Martelo e Manuel Gusmão, por exemplo.

que sejam. O estudo aqui proposto, por muito que evoque bibliograficamente variados aspectos sobre a obra helderiana, tem maior proximidade, em uma espécie de afinidade eletiva, com a segunda “linhagem”, que se denomina, aqui, por “metatextual”, em diferenciação à “magia” da primeira linhagem. A forma de fazer – como uma arquitetura do poema – é a investigação de como se apresenta a imagem que é nessa pesquisa investigada.

Em relação à perspectiva de vínculo entre autor e obra – e de um consequente entrelaçamento entre a vida do poeta e sua poesia, a pesquisadora Rosa Maria Martelo lança a hipótese de que o nome da súpula *Ou o Poema Contínuo*, lançada pela primeira vez em 2001, seria como a forma equivalente de se referir a Herberto Helder. A sugestão da autora é de que se escreva *Herberto Helder ou o Poema Contínuo* em uma relação de equivalência. De tal modo, ambos os nomes estariam em itálico, como em um título que antecipa como há uma fusão entre quem escreve e o que escreve; entre arquiteto e arquitetura. Essa hipótese parte do pressuposto de que a conjunção *ou*, que tem função disjuntiva (alternativa), nesse caso, é inclusiva. Não oferece alternância ou escolha, mas é aditiva, apresenta uma soma de ideias. É “uma pista, uma instrução de leitura que radicaliza o paradoxo de o esvaziamento de um nome no mundo pode levar à sua hipertrofia na obra – que afinal devolve ao mundo” (MARTELO, 2016, p. 13).

Essa possibilidade de equivalência dá a ver o crescimento de uma *persona* de Herberto Helder em sua própria poesia – que, afinal, é parte de si – e alcançada pelo esforço pessoal da criação de seu estilo. O esvaziamento do “eu” no mundo (com o silêncio eleito como método, ou mesmo como ética) faz crescer o que de seu nome há em sua obra. Se há um crescimento do nome do poeta na obra (uma hipertrofia), parece ser paradoxal que haja uma diminuição do sujeito (um processo de *dessubjetivação*, ocasionado pelos silêncios do poeta), também no poema. Contudo – e em se tratando de Herberto Helder, em que o paradoxo é importante ferramenta – isso é possível por meio da emergência de imagens, em um processo de substituição do biográfico pelo poético. Como exemplo na própria poesia helderiana, pode-se citar a morte da mãe: por tantas vezes poeticamente apresentada, torna-se a versão definitiva do que se conhece. De maneira análoga, outros acontecimentos supostamente baseados na biografia de Herberto Helder se emancipam como imagens poéticas e assim ocupam o lugar de uma espécie de versão oficial de um

texto biográfico que não se escreveu (como, por exemplo, a própria descrição da casa da infância do poeta). Para Gusmão (2010), as características que tornam o indivíduo único não se perdem no texto, antes se prestam a singularizar ainda mais a escrita. Esse acontecimento se explica por meio de um pacto firmado ao ler Helder: o que se escreve é autêntico por estar escrito, em um texto em que não importam categorias como ‘histórico’ ou ‘factual’. A existência de uma verdade unívoca, inquestionável, é uma falácia que não encontra respaldo nem na Literatura, nem na História, quanto menos na Poesia, pois o gesto de “salvar” o passado encontra barreiras no próprio ato narrativo – o que se evidencia pela impossibilidade de a linguagem exercer domínio total sobre o vivido e reproduzi-lo. Em Herberto Helder, especialmente, a “veracidade” não pode ser nem uma questão; afinal, é do mundo que o poeta parte, mas sua viagem, em forma de criação poética, transcende o conceito de representação do real. É, segundo ele mesmo, “o talento de saber tornar verdadeira a verdade” (HELDER, 2013, p. 55) O destino é, portanto, sistematicamente incerto, duvidoso.

## 2.2 Apresentação do rosto: autorretrato

O poeta, que submete sua biografia à poesia, tem seu nome descolado de sua vivência no mundo<sup>16</sup> e inserido em uma realidade poética a partir de imagens que se formam por meio de sua escrita – e que são evidências, ou rastros, dessa participação do autor em sua obra. Nesse sentido, as imagens poéticas que emergem podem, então, ser a frente que o poeta pretende tornar pública; podem, as imagens, funcionar como uma apresentação do rosto.

Essa expressão é o título de uma pintura de si mesmo, um autorretrato<sup>17</sup> pessoal e íntimo, tão somente revelado pela força da escrita do autor, que desvela, entre

---

<sup>16</sup> O nome completo de batismo de Herberto Helder é: Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira. A cisão no nome para a publicação já é indício de como o poeta é um ser-outro do homem no mundo, elegendo justamente o duplo “h” – uma espécie de paradoxo, em que a letra muda se repete: dois silêncios ensurdecadores. É uma escolha de assinatura que reflete a presença-ausente do autor como o paradoxo que cultivou em toda a sua obra.

<sup>17</sup> Beaujour defende que um autorretrato não é uma autobiografia, pois prescinde de um caráter narrativo complexo: “*L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi*” (BEAUJOUR, 1980, p. 8). O uso da palavra autorretrato, no contexto de Herberto Helder, relaciona-se com a noção de que as suas incursões autobiográficas se assemelham mais a imagens e menos a narrativas organizadas. Por velozes e em movimento que são, essas imagens não apresentam caráter linear.

outras, algumas memórias de sua infância. *Apresentação do rosto* foi publicado em 1968,<sup>18</sup> ano de crucial importância em termos éticos, estéticos e políticos, sobretudo na Europa e nas Américas. Neste texto raro e precioso, do ponto de vista supostamente autobiográfico, Herberto Helder percorre caminhos demarcados pelas pegadas de si próprio em tempos idos, que se presentificam pela escrita. A forma de se apresentar está colada a uma formulação de uma espécie de memorial poético, em que habitam recordações que deixaram vestígios no mundo real a que pertence o homem e que são alçadas ao patamar de linguagem pela palavra-magia do poeta.

Entretanto tal equação não se dá de maneira simples. De acordo com Paulo Braz (2015), a experiência de vida é excessiva, e fonte principal do ato de criação. Mas esse ato não transcreve a experiência à maneira da realidade. Sendo o poeta o “rival do mundo”, ele absorve de sua experiência algo que recupera pela invenção, e que se dissolve, em partes, no contato com a memória. O poema é o apuramento e a intensificação da experiência,<sup>19</sup> e o que promove o trânsito entre o caos do mundo e alguma ordem, na linguagem. Surge, desse processo, uma imagem, que, por não ser mimética, é da ordem da transfiguração – termo imprescindível à poética helderiana. Na linguagem, a experiência se torna palpável, aí está a sua força reveladora. Algo de mistério, porém, se anuncia quando, por muito que se transfigure pela linguagem, a imagem<sup>20</sup> revele restos do caos do mundo, de onde é tributária: é a demonstração de que um pouco da existência caótica não se supera, e que, dentro da linguagem, anuncia o seu “fora”, sua exterioridade – essa espécie de margem informulada de sentido, que chega ao leitor como enigma.

Não descuido a minha obra. Deve-se velar por aquilo que conseguiu ascender, entre riscos e ameaças, às condições de realidade. Mas serão os

---

<sup>18</sup> O Maio de 68 em Paris, a Primavera de Praga, a consolidação e o aprofundamento de regimes ditatoriais, como no Brasil, a morte de Martin Luther King e outros eventos sincrônicos redefiniram a maneira de estar no mundo em termos também culturais, e, nesse sentido, uma publicação literária datada de tal ano é de relevância para a compreensão do espírito dessa época. Em Portugal, Salazar é afastado, o que dá início ao processo de extinção do regime salazarista, que findaria em 1974.

<sup>19</sup> “Mas a experiência é somente um ponto de partida, núcleo sólido e contínuo onde assenta a experiência posterior da criação. A criação é assim o encaminhamento, até consequências simbólicas extremas, de uma experiência em si própria não organizada” (HELDER, 2013, p. 137).

<sup>20</sup> Segundo Didi-Huberman (2015a), a imagem contém em si uma dupla potência: quando gera conhecimento, promove uma interrupção no caos; quando gera sintoma, promove uma interrupção no saber. A alternância dessas ocorrências promove uma dialética em que a imagem aparece sempre como operadora de esclarecimento ou obscuração. Outra forma de dizer é como faz o próprio Didi-Huberman (2016b): a imagem tem uma potência efetiva (ação) e uma potência afetiva (*pathos*).

meus poemas uma realidade concreta no meio das paisagens interiores e exteriores? Não possuo um só dos papeis que enchi; interessa-me a forma acabada das minhas experiências, e suas significações, mantida numa espécie de memória tensa e límpida. Os papeis, esses, estão em França (Paris ou Marselha), na Holanda e até possivelmente na África do Sul. Encontram-se nas mãos de conhecidos, desconhecidos, amigos ou inimigos – e cada qual saberá usar deles de modo particular e, suponho, exemplar. Tirarão daí indeclináveis razões para a moralidade dos seus pensamentos com relação a mim e a eles mesmos. Não, não sei de cor as pequenas composições de palavras. Retenho a fantasia, a objectividade delas – ponto onde me apoio para saber que sou sólido, e tenho (ou sou) uma obra (HELDER, 1980, p. 149).

São caras, portanto, as reflexões sobre a presença-ausente de Herberto Helder em sua própria poesia. Os seus rastros e as suas pegadas – resultantes de um processo de metamorfose pela palavra – ressurgem em forma de imagens, que, por muito que trabalhadas pela linguagem e por muito que se pretendam distantes da biografia do poeta em si, são ainda marcas de irrupção do real.

Mas o abismo (entre esse real, de que pretende se afastar o poeta, e o poema puro, como instância independente do mundo de “fora”) pode ser uma armadilha engendrada por uma poética refinada e que faz caírem as interpretações que são taxativas ou 1) ao lerem a obra de Herberto Helder como uma autobiografia confessional<sup>21</sup> ou 2) ao negarem toda e qualquer influência de sua experiência sensível em sua produção poética, como se a escrita fosse absolutamente descolada do ser-poeta. Por essa razão, cumpre-se salientar que a análise que aqui se faz sobre Herberto Helder dialoga com uma noção de entrelaçamento entre vida e obra; o poeta faz-se poema; a sua ambição é *ser poema*.

A presença ausente do poeta como pessoa em sua obra se relaciona à capa primeira de *Photomaton & Vox*, publicada em 1979. Esse livro, que apresenta uma espécie de rastro autobiográfico do autor, tem como imagem de capa a obra de

---

<sup>21</sup> Sobre a possibilidade de haver escrito uma autobiografia, Herberto Helder esclarece: “Passaram casas, cidades, mulheres – e eu sempre comovido, imagine-se, sempre percorrido pelo equívoco de uma delicadeza infernal, a espécie de delicadeza pouco óbvia com que se faz comércio com certas monstruosidades. Chego a supor que deliberei a minha biografia de trás para diante, ou escrevi torto por linhas direitas, ou estive a atirar ao alvo com a cabeça posta no alvo e o revólver apontado ao sítio fora de questão. Este interessante erro, que tanto me ocupou e tão convenientemente me desocupou, alongou-se um tempo incrível, se me inclino a contás. O meu truque foi tratar do assunto do tempo sem que eu próprio desse muito por isso, tratar que se fizesse tarde. E hoje é tarde. Tarde para mudar ou continuar. E o jardim chinês (rosas) da reforma é a oportunidade do perplexo desentendimento de tempos e tarefas – esta poda e rega, e depois a meditativa contemplação de corolas – que se infiltra na minha vida como um erro patético, uma solução docemente absurda. Nada há mais apaziguador que ter falhado em todos os lados da biografia. E – como se o não fosse: resolutamente!” (HELDER, 2013, p. 36-37).

René Magritte intitulada *La réproduction interdite* (1937), título que, em livre tradução, pode-se entender como “A reprodução proibida”.

Figura 2 – René Magritte, *La réproduction interdite* (1937)



Fonte: <<https://bit.ly/2sT5ELn>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

A imagem apresenta um homem, que, diante de um espelho, não vê o seu reflexo, mas as suas costas; como se o olhar do espectador, que está atrás do sujeito, fosse o que gera a imagem ao espelho, e não o reflexo, como se poderia supor. Essa impossibilidade de reproduzir esse rosto do homem não inviabiliza, entretanto, a presença de uma imagem ao espelho – apenas altera o que se depreende dessa existência imagética. A tradução do nome da obra de Magritte para o inglês corrobora essa leitura: “Not to be reproduced”, ou seja, “que não deve se reproduzir”; uma espécie de pacto, um combinado, para que aquilo que é a frente do homem não se torne pública. Esse gesto surrealista de suspender a imagem que deveria aparecer, sendo o espelho um acontecimento físico objetivo, diz muito sobre a escolha para a capa de um livro que se nega inicialmente como um autorretrato, mas que é permeado pela mão de um autor que deixa rastros – o rosto não aparece, em uma recusa condizente com seu pacto de silêncio, feito onze anos antes. Mas o autor ali está. Isso se dá, sobretudo, pelo estilo.

O gesto maior de permitir que sua obra se pusesse em pé por si própria – com o mínimo de interferência ou mediação de sua vida – parece ter sido o que permitiu o estabelecimento de uma aura de poeta *obscurus*, que apenas existia imerso em uma névoa de mistério. Colabora com essa aparência, além da postura da criação solitária e silenciosa de Helder, uma recusa em ser incensado: por isso declinou de galardões e honrarias, como o Prêmio Pessoa, e os sete mil contos que o acompanhavam, em dezembro de 1994. Sobre tal negativa, indagou Clara Ferreira Alves:

Nos idos de 60, este senhor publicou *Os Passos em Volta*, que é uma prosa de diamante, clara e dura, eterna. E havia a poesia, ouro garimpado com esforço, separando as palavras da terra que as enlameia, da pedra que as confunde, da corrente que as arrasta. Quase ninguém tem paciência e braço para tal trabalho de homem, a tempo inteiro, mal remunerado. Como diz o António [Alçada Baptista]: "Tem um preço, ser o Herberto Helder". Sete mil contos não chegam. A casa é pobre, de quem cuida mais dos versos que de si mesmo. O monte de papéis, os livros à beira do abismo, os desenhos na parede, o costume. Os escritores ora são desabridos ora desarrumados. O que não são é desprezidos (ALVES, 1994, p. 10).

Em um de seus diários – o *Conta-Corrente III*, da Nova Série – o romancista Vergílio Ferreira reflete sobre a escrita silenciosa de Herberto Helder, após um encontro em que conversaram sobre suas produções:

Herberto é um poeta consagrado não apenas pela sua poesia, que é única, mas pela legenda que se criou à sua volta e em que ele, estrategicamente ou não, colaborou. Nada de entrevistas, nada de publicidade, nada mesmo de prémios que até fariam jeito à sua economia. Mesmo da sua biografia pouco se sabe e eu o que sei é «por ouvir dizer». Portanto longo paleio durante três horas e meia. E o que lhe pôs fim foi o meu esgotamento. Como não tinha havido convívio, falou-se de *omni re scibili litteraria* e arredores. Herberto sabe ouvir. E sobretudo sabe engatar no que ouve o seu entendido comentário. Porque é um poeta de uma inteligência intuitiva que não precisa muito de suporte alheio para se afirmar (FERREIRA, 1994a, p. 84-85).

O comentário de Vergílio Ferreira sobre a conversa com Herberto Helder abre uma fissura na paisagem em que o poeta estaria sempre escondido por detrás de sua obra. Ferreira diz sobre a personalidade de Helder, em “Herberto sabe ouvir”. Contudo essa janela que vislumbra a pessoa misantropa é apenas uma fresta, detalhe também marcado no depoimento de Ferreira, que reflete que os dados biográficos, que sabe sobre o poeta, ouviu de outros.

Nesse cenário de enevoamento acerca de suas condições de criação e de vida, inscrevem-se também gestos como a retirada de circulação de volumes de *Apresentação do rosto*, texto seu que figura como um gesto autobiográfico voluntário, bem como a quase impossibilidade de encontrar, na contemporaneidade, a obra *Retrato em movimento* (1967), que, a se julgar pela construção do título, apresenta minimamente uma condição biográfica, ainda que não exclusivamente. A saber: há textos de *Retrato em movimento* que supostamente compuseram *Os passos em volta* e *Photomaton & Vox*. Com a multiplicidade de versões sobre a recolha de *Apresentação do rosto*, bem como sobre as razões para o voto de silêncio que fez, e ainda por não haver muito mais que uma autoentrevista<sup>22</sup> em matéria de comunicação com a imprensa, é espessada rigorosamente a aura que envolve tudo o que se diz sobre Herberto Helder e que não está circunscrito à sua obra.<sup>23</sup> Por essa razão, a melhor maneira de ir ao encontro de Herberto é lê-lo devagar.<sup>24</sup>

Em se pensando no processo criativo de Herberto Helder, o poema é lugar de rosto e voz; em *Photomaton & Vox*, o título evoca a importância da imagem e do som (“photomaton” é a cabine fotográfica que congela o momento e fornece registros instantâneos e “vox”, em latim, significa “a voz”). A poética helderiana é marcada por uma ideia de transfiguração, metamorfose, fluxo contínuo. Em conteúdo, em forma ou em postura diante da poesia, Herberto Helder foi o poeta do retrato em movimento, do instável, das imagens cinematográficas. O gesto de revisão da obra – corte, cesura, acréscimo, retorce, contradição, mudança sutil ou transformação absoluta – que se empenhou em fazer é atividade denunciadora dessa ideia de metamorfose:

A rigor, o trabalho realizado por HH com a metamorfose, na metamorfose da obra, faz dela um objeto incapturável, uma realidade que não coincide nem consigo mesma. A poesia, nesse caso, está como um centro em toda

---

<sup>22</sup> Autoentrevista cedida ao volume 11 da revista *Inimigo Rumor*, em 2001. Há também algumas outras supostas entrevistas, como a que foi veiculada pela *Folha de São Paulo*, e teria sido concedida a João Almino, que a publicou, em 2004, sob a condição de entrevista “exclusiva e fictícia”.

<sup>23</sup> Em relação às aparições públicas e à recusa da faceta pública, o ano de 2015, nos meses que antecederam a morte do poeta, foi importante: houve a publicação do livro *Poemas canhotos*, que contou com uma foto de rosto do autor em uma de suas primeiras páginas.

<sup>24</sup> “Desde o poema intitulado ‘Para o leitor ler de/vagar’, pertencente ao conjunto ‘Lugar’, o poeta insiste nos sentidos da palavra de/vagar, atentando para a proximidade de valor da vagareza e da errância na leitura do poema e no exercício de uma vida ‘contra o hermético/ movimento do mundo’” (ANGLADA, 2014, p. 50).

parte, uma dicção acentuada que gera energia, mas que gera também obscuridade, espraiando a dificuldade que faz seu acesso ao sentido (ANGLADA, 2018, p. 174).

Para o poeta, um poema de uma vida era o que se esperava que ele escrevesse. Por isso, houve sempre uma preocupação em nome da composição maior: o *poema contínuo*, aquele que não estaria nunca pronto, mas em construção, ou de/trans/formação. A imagem movente a voz criadora são marcas dessa construção perene, que promove, em seu redor, inequivocamente a sua obscuridade constitutiva.

Mas esse poema é também o lugar onde o poeta deixa marcas de sua “alimentação”. Nessa obra que se vê e que se ouve, pode-se ler:

Tudo o que disso se recolher servirá de alimentação. Quer dizer: podemos devorar a nossa biografia, podemos ser antropófagos, canibais do coração pessoal. E o escrito conservará cegamente um tremor central, esse calafrio de ter olhado alguma vez o nosso rosto filmado no abismo do mundo (HELDER, 2013, p. 29).

A alimentação helderiana, contudo, não consiste apenas em devorar a sua própria biografia. A hipótese de poesia “onívora” – termo cunhado e explicado por Helena Carvalhão Buescu em artigo intitulado “Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora” (2009) – tem como eixo central a noção de que o poeta desenvolve uma “alimentação” de outras existências poéticas sem um aparente critério preestabelecido. Em outras palavras, a criação de Herberto Helder transitaria sob diferentes vias de *contaminação*, em que reverberariam vozes ouvidas com o crivo da atenção. A sua prática de tradução – a que o próprio poeta chamou de “mudança para o português” – é um exemplo dessa *fagia* cujos critérios não são mais que as preferências éticas ou estéticas do autor.<sup>25</sup> Sobre essa metodologia de tradução que pressupõe uma mudança, escreve Helder:

Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há fidelidade que não seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade. Alain Bosquet prevenia algures as pessoas contra essa espécie de fidelidade. Não levantava, ele, sérias reservas ao facto de se traduzir um

<sup>25</sup> Os principais livros de poemas “mudados” de Herberto Helder são: *O bebedor nocturno* (1968), *Ouolof: poemas mudados para o português* (1997), *Poemas ameríndios* (1997) e *Doze nós numa corda: poemas mudados para o português* (1997). Todos sinalizam em seus nomes uma ideia de liberdade, ainda que erigidos sob a égide da influência ou da filiação.

poema húngaro desconhecendo o húngaro, e dizia: faça-se um poema francês (dirigia-se aos poetas franceses). Porque Bosquet só admitia que fossem poetas a praticar a versão de poesia. Um bom aliado, este Alain. 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, 2013, p. 69).

Diante dessa formulação de fidelidade a um texto a partir da liberdade de reconstruí-lo, Helder se aventurou na poesia esquimó, na dos peles-vermelhas, dos indonésios, em passagens bíblicas, na tradição órfica: como um baobá, que, no prefácio de *Edoí lelia doura: Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, ilustra sua ideia de “árvore carnívora”, que devora nomes e assim os transforma em matéria orgânica, alimento:

Eu podia contar gemeamente duas histórias: uma afro-carnívora, simbólica, a outra silenciosa, subtil, japonesa. De cada uma delas acabariam por decorrer um tom e um tema. A história carnívora foi colhida algures, de leitura, e respeita a uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores. As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural. Pelo nome tirado de si e posto na alquimia, a tribo investia-se nas transmutações gerais: a morte levava o nome, e o nome, activo e tangível, crescia na terra. Emocionavam-me a fome botânica e o triunfo das copas, o empenho tribalmente mágico, regrado pelo insondável entendimento das metamorfoses da carne no esquema orgânico da matéria. E apanho aqui o símbolo, como se intelege neste livro: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. É quase tudo quanto há para dizer no plano prático da poesia. [...] Neste sistema de vozes não deixa a natureza que entrem outros veios: é uma clepsidra para ajuste de certas horas, porventura nocturnas, marcante a dominação e os passos de um sol negro magnificante. Fique indiscutível que é uma antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal, e ferozmente parcialíssima. Quando os lemos lado a lado, a 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 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. Nada disto aclara, nada pretende: ache cada um a sua árvore vorazmente nupcial, sem inquirir de um silêncio que só responderá mostrando o absurdo no absurdo, aludindo com a técnica oblíqua de um exemplo qualquer à qualidade da acção, mesmo que a acção, no domínio dos silêncios, seja verbal. Ache, na sua própria cegueira, a vista de uma paisagem transfigurada: a vida começa a ser real. Algures, aqui (HELDER, 1985, p. 7-8).

A compreensão da metamorfose da carne como esquema orgânico da natureza elabora um norte que segue o poeta na construção de sua obra: é o que aponta, quando mostra a existência das árvores carnívoras como alegorias da poesia – “é quase tudo quanto há para dizer no plano prático da poesia”. Essa imagem, utilizada no prefácio da antologia da poesia moderna portuguesa, parece ser um convite a

pensar na elaboração de um panteão que não cede a noções como hierarquia ou cânone, pois, para Herberto Helder, essa árvore comedora – esse gesto de se alimentar da carne para retorná-la ao mundo – não fornece respostas, mas apenas apresenta o que há de absurdo ao se tentar compreender o que não passa de um exercício subjetivo de escolha. A eleição de poetas e poemas que compõem uma antologia, para Herberto Helder antologista, é uma ação que o leitor pode copiar, aos moldes de um casamento: para cada leitor, um amor – sua árvore vorazmente nupcial. Ou ainda: para cada cegueira, uma visão: tão somente construída pela capacidade do imaginar.

Ao se alimentar das carnes humanas, a árvore absorve os corpos que outrora compunham aquela tribo que recebeu o nome da árvore. A nomeação de um povo segundo o nome de um vegetal é um elemento de reversibilidade potente por si só: é a natureza nomeando Orfeu. Mas o processo se torna ainda mais complexo e completo com a percepção que a tribo nomeada pelas árvores é por elas engolida.

A árvore carnívora, que é Herberto Helder, devora os poetas e poemas que elenca em sua antologia, mas explica a razão de tê-los elegido tão somente pela força do desejar: é uma escolha *parcialíssima*, sem qualquer pretensão de ocultar a subjetividade do que é antes de tudo: um leitor. Nesse sentido, todos os antologizados estariam sob uma mesma abóboda, dispostos a uma mesma arte do fogo, com as ressalvas das peculiaridades motivadas pela forma apresentada por cada um. Esse exercício de recolha das afinidades, quase uma sugestão ao leitor da antologia, é, segundo o que se coloca no encerramento do prefácio, aquilo que provoca uma irrupção de realidade. A capacidade de imaginar uma paisagem e assim enxergar a despeito de toda cegueira é o prodígio da metamorfose, que tudo celebra no devir: é como amar aquilo que ainda não é – e que permanece como promessa eternamente inconclusa.

De tal maneira, o homem volta a criar a Natureza, que antes o criou; é a relação da tribo com o baobá. O poeta que cria a sua obra, que o cria em seguida: o oroboro<sup>26</sup> é a alegoria que pode melhor explicar essa retroalimentação cíclica e sem começo, nem final.

---

<sup>26</sup> Oroboro vem do grego antigo: οὐρά significa "cauda" e βόρος, que significa "devora". Assim, a palavra designa "aquele que devora a própria cauda"; é também figura simbólica no campo da alquimia, que parece dizer que o fim é o começo.

Figura 3 - Oroboro



Fonte: <<https://bit.ly/2Frfiey>>. Acesso em: 2 jan. 2019.

A ideia de transmutação, de alimentação e de metamorfose, que advém dessa hipótese “onívora”, relaciona-se à capa primeira da sùmula *Ou o poema contínuo*. A obra escolhida para ilustrar tal volume é a de *Saturno devorando a su hijo*, de 1819, do pintor espanhol Francisco de Goya.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Francisco de Goya (1746-1828) foi uma grande expressão do Romantismo. Em seus últimos anos, explorou temas sombrios nas “Pinturas Negras”, com técnica grotesca e forte. A referida pintura apresenta Saturno (deus do tempo) devorando seu filho para que ele não tome seu lugar divino.

Figura 4 – Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823)



Fonte: <<https://bit.ly/2lyMMKL>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

Em um gesto de correspondência, seria possível inferir que Saturno ilustraria o poeta, que devoraria sua obra, sua cria. Em sentido contrário, pode-se pensar em Saturno como a obra, que se torna a criadora do poeta, e o devora. Sobre tal hipótese, escreve Luis Maffei:

A igualdade por mim referida há pouco [de que a conjunção “ou” em *Ou o poema contínuo* é marca de igualdade entre o nome do autor e a sua obra; Herberto Helder = poema contínuo], assinalo, é sugerida já na capa do volume: a obra é Saturno, a obra pode ser equivalida não apenas a uma divindade, mas também ao próprio tempo, pois se mantém no tempo enquanto o mesmo tempo, saturnianamente legível, devora o autor, devora o indivíduo (MAFFEI, 2006, p. 169-180).

Essa possibilidade está descrita em uma afirmação de Martelo, no texto “Assassinato e assinatura” (2010), de que o poema escreve o poeta, e de que o poeta é repetidamente assassinado pela escrita. Nessa perspectiva, a obra, não só devoradora e criadora do poeta, é também análoga ao tempo, que tudo cria e que da sua criação se despede por meio de um banquete carnal. De tal maneira, o baobá

anteriormente referido seria uma espécie de alegoria não só do poeta, em sua escolha heterofágica, mas de toda a sua obra, que a ele se iguala pela conjunção “ou”, e que apresenta em si as marcas da devoração, ou, como afirma Blaise Cendrars, citado pelo próprio Herberto Helder: “*et le métier d’homme de guerre est une chose abominable et pleine de cicatrices, comme la poésie*” (HELDER, 2013, p. 61). Essa maneira singularíssima de eleger sua rede de vozes comunicantes<sup>28</sup> – esse mapa de influências horizontais e carnívoras – também aponta para a elaboração da figura mítica do poeta, cujo rosto que apresenta pelos poemas está desfocado e cuja voz, que se dá a ouvir, está distante e distorcida pelo mistério.

As escolhas (de estilo e de conteúdo) helderianas soam muito particulares: a (de)composição imagética, esse quadro de perdas – ou de evanescências –, se anuncia em parte por escolhas sintáticas e de pontuação absolutamente singulares, evidência de unicidade de sua obra. Como refletido a partir do conto em que o poeta reflete sobre o “como escrever”, o estilo seria uma sintaxe própria, que anunciaria sua forma particular de se ligar ao mundo – afetando-o e se deixando por ele afetar. Nesse sentido, escrever com seu estilo próprio (com sua sintaxe particular) seria uma forma de equilibrar o gesto de escrever as imagens e de por elas ser escrito.

A pontuação, essa “caixa de velocidades”, é marca de como o transitar entre espaço e tempo é maleável e repleto de vaivém – o que indica a necessidade de problematização da(s) forma(s) quando se estuda a poética helderiana, pois “tudo isso instiga à percepção do ritmo” (HELDER, 2013, p. 143). A linguagem com que Helder (se) escreve inaugura uma gramática muito singular, uma “gramática profunda” (HELDER, 1998). Toda a sintaxe é transferida para um plano em que mais importam o ritmo e as imagens, sendo assim remodelada. Regido pela máxima “liberdades, liberdade” (HELDER, 2014, p. 224), o poeta põe-se a serviço de uma força maior: a própria poesia. A criação – e a resistência aos discursos óbvios

---

<sup>28</sup> A sonoridade de “vozes comunicantes” parece remeter a *Os vasos comunicantes* (1932), de André Breton, obra em que o surrealista divide em “vasos” diferentes aquilo que é pensado e aquilo que é sonhado – uma espécie de leitura freudiana do pensado (consciente) e do onírico (pelas vias do inconsciente). Porém, com o modelo exemplar emprestado da Física dos fluidos, Breton demonstra como esses vasos estão interligados e apresentam sempre a mesma quantidade de líquido, o que pressupõe certo equilíbrio entre o sonho e a vigília. A possível aproximação com a reunião de Helder (*Edoi Lélia Doura*) se relaciona, para além da sonoridade aproximada, com a aproximação entre as escolhas conscientes e inconscientes das vozes comunicantes eleitas para a antologia – espaço de transmutação, solubilidade e comunicação entre “vasos” supostamente isolados.

dominantes – mostra-se, assim, como traço de experimentação, de vanguarda permanente.

Em relação à postura vanguardista, ressalta-se o breve contato de Herberto Helder com o Surrealismo português – o que posteriormente é negado em termos estéticos pelo próprio poeta. Mas um dos motivos dessa separação antecede a sua negação. A geração vinculada ao Surrealismo frequentada por Helder foi a segunda, que, como pontua Izabela Leal (2008), por razões calcadas na política do país, e por uma espécie de radicalização em relação à geração de Cesariny (a primeira surrealista), distancia-se em forma e em conteúdo da sua antecessora. A geração que se reunia no Café Gelo (António José Forte, Manuel de Lima, Ernesto Sampaio, Raul Leal, João Rodrigues, Helder Macedo, Manuel de Castro e, naturalmente, Herberto Helder) passou à História, mais que como Surrealistas, como Abjeccionistas. Segundo Leal, nesse sentido, a geração abjeccionista é a que considera que

a poesia [...] é também uma forma de estar só, e é nessa solidão que o fazer poético ultrapassa o próprio texto, transformando o ato de escrita num ato não puramente estético [como o era o Surrealismo], mas também ético e político. Tal ato inscreverá novamente, como em Camões, a questão da experiência dentro do âmbito literário (LEAL, 2008, p. 56).

A recusa helderiana ao Surrealismo, exposta na fala que faz em sua autoentrevista, apenas confirma esse distanciamento, ainda que nem aos Abjeccionistas este poeta vá se vincular posteriormente. Para Herberto Helder, “O surrealismo foi um equívoco, uma soma de equívocos” (HELDER, 1990, p. 30). Em *Photomaton & Vox*, escreve, com grande sarcasmo:

Olhem: não, obrigado. Vou dizer-lhes: vai ser escada para subir e depois a gente ficará lá em cima experimentando o transe do silêncio. Os senhores não percebem nada de destruições. Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoa, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas liberdades. Acabou-se.

(O verbo impregnava a terra, a energia impregnava a terra).

Tudo isto é para a grande máquina circulatória, o aparelho digestivo, o sistema respiratório. Coisas do corpo que precisa de transe, êxtase. Essa é a significação. Estamos a trabalhar com instrumentos que abalam tudo. Há uma energia geral comutada à passagem pelo corpo. É uma comutação cultural. E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda. Um transe. A palavra é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física. E que é o corpo senão ele mesmo?

Os poetas estão a avançar com uns vagares de galinholas. Porra. (HELDER, 2013, p. 117-118).

Esse distanciamento dos surrealistas portugueses foi percebido sincronicamente à sua produção. Vergílio Ferreira escreve em seus diários, sobre um encontro que tem com o poeta:

Eu disse-lhe que uma coisa que muito me agrada na sua poesia é a gravidade. A poesia dele é feita de explosões metafóricas de arrebatamento em que é difícil descobrir o fio condutor, fixar a linha contínua que deve orientá-las. Mas basta a surpresa das suas associações para já nos sentirmos dentro do poema. Quando lhe anotei a sua gravidade, ousei contrapô-la a uma certa palhacice do nosso papa surrealista [Mário Cesariny]. Herberto não concordou. Mas eu lembrei-lhe o espalhafato com que ele continua a palhaçar em provocação de certas fotografias que já fazem dó. E ele aí calou-se (FERREIRA, 1994b, p. 163-164).

Já apontadas as diferenças, a respeito do que é comum a Herberto Helder e ao Surrealismo português, salienta-se a percepção da impossibilidade de representação do real – ou uma “desconfiança básica diante do real” (DAL FARRA, 2000, p. 150) – o que parece ser elemento impulsionador (mas não exclusivo) para a composição de seu modo peculiar de fazer poesia, em que assume uma postura demiúrgica:

Seu milagre é o de – por entre a sombria e fulgurante guerra de imagens, símbolos, metáforas, contradições, alegorias, alusões, obliquidades, descontínuos, incompletudes, sobrecarregamentos, etc. – arrancar da matéria residual inativa (que é o mundo) a raiz ainda viva de cada coisa, de modo a ceder ao espírito a recuperação dos esquecidos vasos energéticos que nunca deixaram de estar unidos à mesma matéria (DAL FARRA, 2000, p. 150).

A esse “milagre” operado pela transposição da matéria real, do mundo, à matéria do poema, podem-se associar características como: o gesto de “cantar” como criador de mundos; a voz soberba e potente, que é capaz de penetrar nas leis da Natureza e regê-las, e ser por ela influenciado; o uso das palavras como inventoras de realidades; dentre outras. O uso de elementos primários é, na poética helderiana, também marca de uma filiação à Natureza, ainda que pelo gesto de sua transfiguração. Não é raro encontrar, no longo *poema contínuo* de Herberto Helder, os nomes “mãe”, “fruto”, “água”, “fogo”, “sol”, “leite”, “criança”,<sup>29</sup> e outros que desses derivam; palavras que se repetem e que inauguram esferas de sentido recorrentes, a que se pode chamar de *nós temáticos*.

---

<sup>29</sup> Recorrências apontadas por Rui Alberto Costa, em seu ensaio “A permanência de Orfeu na literatura contemporânea: o espaço órfico em Herberto Helder” (2010).

Podem-se sinalizar como nós temáticos aquelas imagens que, mesmo evanescentes, deixam um rastro fantasmagórico, e assim apontam para uma recorrência – tão fugidia como só pode haver em uma obra que preza primordialmente pela ideia de metamorfose. Essa sobrevivência anuncia, em uma medida sensível, a pertinência do estudo de tais temas. Em passagens de seu vasto *poema contínuo*, Helder convida o leitor a “falar de casas”.<sup>30</sup>

Em *Apresentação do rosto*, aparecem memórias romanceadas sobre sua casa da infância:

Uma mulher está sentada junto à sua janela.  
 Por detrás fica a casa.  
 Ainda hoje não entendo isso.  
 Porque venho através dos corredores, eu, o mensageiro ardente e desordenado, e caio naquele espaço de silêncio, e quando digo mãe, ela volta-se e sorri do fundo de uma terrível sabedoria.  
 [...]  
 Agora a memória é a minha tarefa, e tantos anos de trabalho assíduo não me levam a grande coisa.  
 [...]  
 Hoje, o meu ofício tornou-se a lentidão, e o meu ritmo é escrever sobre a veloz cegueira de um ano mais antigo.  
 Eu tinha oito anos, parece-me que é bom dizer isto, e a casa ficava por detrás da mãe, e agora acho que me vou pôr a falar da casa.  
 A qual parece uma grande esponja.  
 Atravessam-na múltiplos, longos e estreitos corredores, lançados em todos os sentidos.  
 É por aí que eu corro, gritando as palavras bárbaras.  
 [...]  
 Não tenciono ser demasiado claro a respeito de coisa alguma.  
 Falo da casa.  
 Trata-se de uma grande casa.  
 O que há de mais são corredores e escadas, e vastos quartos onde irrompe a luz abrupta.  
 Tenho uma teoria acerca desta casa.  
 Falsa, sim.  
 Mas está certa com o espírito de tudo, quero dizer: com as regras da memória.

(HELDER, 1968, p. 42-45)

Os corredores arqueados da casa, essa pujante imagem transposta pela mão canhota para a forma e para a ideia de poema, sobrevivem pela palavra – evidência de forte relação entre a criação poética e as imagens da memória.

Nessa apresentação do rosto, o lugar de sua infância mostra-se como abrigo e cenário para a reencenação do passado, e, para além disto, é personagem vivo,

<sup>30</sup> Isso se nota, sobretudo, no prefácio de *A colher na boca*, em que escreve: “Falemos de casas”.

complexo e vibrante, e a lembrança está colada ao fazer poético. O incômodo da memória com a tentativa da lembrança e o estremeamento do esquecimento talvez sejam o objeto fundador desta poética, em que Helder comprova como a casa é a assimilação concreta de um tempo perdido.<sup>31</sup>

A casa, essa imagem que se mostra poderosamente constante na poesia de Herberto Helder – e que por isso é inserida nos nós temáticos que são basilares na compreensão de sua obra, assim como os citados nos parágrafos anteriores – remonta à ideia de que o que irrompe na poesia traz algo do caos do mundo para desaguar na suposta ordem da linguagem. Por isso, as reflexões sobre a participação biográfica de Herberto Helder em sua poesia, sua maneira carnívora de se relacionar com sua rede de “vozes comunicantes” e sua condição de obscuridade como inventor de um mundo poético, justificam-se: pois é a “casa” um nome que aponta no mundo um aspecto de realidade, de materialidade e de solidez, e é necessário que se apreenda – ou que se vislumbre, em meio à névoa mutante da criação helderiana – qual o trajeto entre a casa-coisa e a imagem frequente, transfigurada e metamórfica apresentada por Herberto Helder ao longo de seu *poema contínuo*.

---

<sup>31</sup> Para Walter Benjamin (em “Infância em Berlim”, 2010), que escreve suas recordações na cidade da infância, a memória é, como o tempo da infância, um limiar – não é exatamente a repetição de cenas do passado, mas a presentificação de uma desorientação motivada pela reconstituição do passado e antecipação do futuro. Essa característica nebulosa faz com que o tempo pretérito se confirme como inatingível, deixando apenas rastros, como imagens.

## RELÓGIO

O poeta está dentro de casa: sua cabeça estremece com todo o esquecimento. O que lhe sobra é a mirada pra cima, já que se apequenou, e é cada vez menor. É uma espécie de tamanho que o contém e que o reduz com o tempo. Alheio a si, mas pesado como um estorvo, reside, olhando-o de cima, um tipo de relógio; em que os ponteiros (muitos, muitos ponteiros) estabelecem o ritmo dos martelos que batem à casa. O relógio dói-lhe, faz-lhe. Transforma-o em pequeno; altivo e pequeno. Tempo regressando.

Os números do relógio em nada se assemelham aos números de uma matemática tradicional – são números abstratos, autônomos e que vagamente lembram objetos de enforcamento: é sempre chegada a hora de cortar a respiração. É o tempo do assombro.

O relógio reduz a altura do olhar, mas o afila. Como se, a menores distâncias, os objetos da casa ficassem menos desfocados. Como se o tempo das coisas falasse a mesma língua que o pequeno tamanho do poeta.

Como se a tradução do mundo para o mundo – aquilo que chamou de Poesia – não se fizesse mais necessária; pois o poeta não é mais um poeta: o poeta vê (e isso o define) com os olhos de uma criança.

O poeta não sabe falar, mas olha como nunca olhou. E a casa é uma casinfância.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 Infância: a invenção do tempo

Em crônica intitulada “Aprender ou não”, pertencente ao livro *Em minúsculas*, Herberto Helder apresenta uma argumentação em favor da sabedoria infantil – ou, mais precisamente, de uma sábia inocência. Etimologicamente, a palavra ‘infância’ apresenta origem no latim *infantia*, do verbo *fari* (falar), em que *fan* é falante e *in* constitui a negação. De tal modo, *in-fans* refere-se ao indivíduo que ainda não é capaz de falar.<sup>32</sup> No gesto de defender a infância como uma instância de sabedoria, Helder demonstra, por meio de exemplificações e transcrições, o que há de se aprender com as crianças. Por enxuto que seja o texto – não chega às seis páginas completas –, nota-se a verticalidade da proposição do autor, e de como tal comunicação apresenta uma espécie de dogma, que lhe é tão caro para a composição poética de toda uma vida.

Herberto Helder narra, na referida crônica, o encontro com uma criança, com quem conversa “animadamente” acerca da inabilidade dos americanos, e de como sua inteligência limitada poderia ser superada até pela dos golfinhos, que, em um caso real de disputa de polo aquático, introduzem novas táticas e regras, a ponto de deixar o jogo humano mais interessante e complexo. A conversa se encerra com uma formulação da criança: “Os americanos são aranhas. Fazem a teia sempre da mesma maneira” (HELDER, 2018, p. 46):

O caso é construir a teia sempre de modo diferente. Isto tem um nome: INVENÇÃO. É capacidade exclusiva das crianças, esta de inventar? É. Ela introduz-se nos adultos através de fendas nos granitos da razão e da utilidade. Contudo, é a imaginação o que nos salva. Tudo louco, se não fosse a higiene da imaginação. Chesterton veio dizer-nos que o poeta não enlouquece, mas sim o homem de espírito positivo. Cada operação de aritmética que se efectua é um passo para a loucura. Não decerto por acaso, a maior parte das crianças detesta contas. Salvo as de multiplicar, talvez. Porque a imaginação é multiplicadora. Como o milagre. (Veja-se a multiplicação dos peixes, dos pães e do vinho, por exemplo.) De qualquer maneira, estas multiplicações não são propriamente realizadas à base do número, mas antes à base do desejo. A criança preocupa-se com a quantidade apenas porque possui o sentido da grandeza. Pergunta: “Quantas ondas tem o mar?” Ou diz: “Tenho medo do escuro porque é

---

<sup>32</sup> “A característica infante da voz evoca o analfabetismo dos bardos que cantavam a poesia homérica. No caso do *in-fans*, a ausência de fala é, mais que um limite, uma potência, e o prefixo negativo a reforça. Não é muito distinta a potência criadora dos bardos, cuja pujança improvisadora deve muito ao (prefixo negativo outra vez) analfabetismo” (MAFFEI, 2017, p. 171).

muito grande.” Vê-se aqui a diferença entre “aritmética” e a “quantidade milagrosa”.

Contudo, se nos dermos a analisar o que dizem as crianças, ver-se-á que ao seu delicioso *nonsense* preside uma legislação lógica, um princípio de coerência interna. O exemplo à mão: “Quando eu crescer, vou cortar as flores grandes, para não haver vento.” A história é esta: fazia muito vento, e por isso a mãe não deixava a filha ir brincar para a rua. Como o sinal do vento o via ela nas árvores a abanar (“as flores grandes”), cortando-as desapareceria o sinal, quer dizer: a própria coisa (o vento). Então, já ela poderia ir brincar para a rua. Mas como o poder é dos adultos (a “quantidade milagrosa” – a idade), só quando ela “crescesse” poderia cortar as árvores. Modificaria a realidade segundo o princípio do desejo. E isto é não só o princípio mesmo da poesia, mas o das relações do homem com a realidade – o significado do trabalho criador. Adaptar o mundo ao nosso desejo, através de um acto radical. E é quando o trabalho se faz jogo” (HELDER, 2018, p. 46-47).

O dogma a que Herberto Helder se filia, e que pode ser localizado no fragmento anterior, é o da invenção. A capacidade de tecer uma teia diferente a cada vez – a diferença que há entre criação e rotina – é a que busca o poeta. Mas há uma aporia: ele mesmo sinaliza que essa capacidade é exclusiva das crianças. A linguagem para o criar estaria essencialmente ligada às línguas ainda não contaminadas pelos ditames da razão; e é assim que se anuncia a possível solução: nos adultos, há frestas e passagens possíveis para que a invenção se pronuncie, a despeito de todo utilitarismo (e, supostamente, é isso que salva o adulto da loucura). E essa possibilidade é fundadora de uma ciência, de uma magia – de um milagre. Pois, como a multiplicação, única operação aritmética que dá vazão à pujança criativa, o milagre é explosivo, é criador, é inaugurador de novas fronteiras. E esse aumento vertiginoso de volume (que acontece quando uma criança descobre que 10 vezes 10 é 100) atesta como o que importa é menos o número e mais a grandeza. Por essa razão, o contínuo produzir de espaço, pela criação livre, é similar à invenção.

O espaço – e aqui se eleger uma noção volumétrica, geométrica – é uma espécie de forma que demonstra a multiplicação da matéria. Em termos poéticos, o espaço, que pode ser o abrigo de uma imagem criada pela linguagem, toma esse lugar de invólucro de uma matéria muito sensível, que o poeta multiplica – como uma criança que sentada à mesa descobre o ábaco e suas grandezas. Essa descoberta da “quantidade milagrosa”, que faz o adulto e a criança olharem para o alto e imaginarem, é marca da invenção, e não da razão.

Há, entretanto, uma noção de lógica que conduz o pensamento mais selvagem das crianças e dos adultos “higienizados” pela imaginação. Essa espécie de filiação ao

racionalismo não está, porém, necessariamente ligada à ordem das coisas do mundo: pode ser uma lógica própria, uma ordenação de causa e consequência, por exemplo, oriunda da própria experiência. E do próprio desejo. De tal maneira, antes de que se adeque ao mundo, à “realidade”, ao estado de coisas, o ser que inventa é capaz de alterar essas coisas no mundo de acordo com sua lógica própria, mas ainda movido pelo seu intransferível desejo. Esse modo de agir pressupõe radicalidade, pois é transversal à planície da ordem do mundo; como uma aguda lança cravada em meio à terra estratificada, que percorre todas suas instâncias e a macula irreversivelmente. Para Herberto Helder, este é o modo de operação da poesia; este é o trabalho que é jogo.

Se “os americanos são aranhas”, porque “fazem a teia sempre da mesma maneira”, fazer a teia de maneira diferente será realizar o trabalho-jogo. O verdadeiro trabalho não é americano.

Há trabalho e trabalho. Quer-se dizer: há criação e rotina. Coisas que fazem crescer uma pessoa e outras que a fazem minguar (HELDER, 2018, p. 47).

O dogma da invenção pode ser lido de maneira análoga à lei da metamorfose, aquela que rege a criação, segundo o próprio poeta. No paradigmático conto “Teoria das Cores”, presente na obra *Os passos em volta*, o poeta explica tal filiação:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido 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 factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor — sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

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

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo (HELDER, 2016b, p. 25).

O conto, que carrega no próprio nome o aspecto de teoria, é metapictural,<sup>33</sup> pois faz referência direta às artes visuais em si – mas é também pictural por si só,<sup>34</sup> pois apresenta, com sua descrição de cores e formas, uma pintura literária que enseja a reflexão acerca da possibilidade da representação. Diante da perene mudança de cor do peixe retratado, o artista introjeta a aporia constitutiva da arte: um quadro de um peixe jamais será um peixe, aos moldes do cachimbo de Magritte – obra exemplarmente intitulada *A traição das imagens* (1928-1929). Se o cachimbo da tela de Magritte não era um cachimbo, mas a sua falha ou traidora imagem representativa, então o peixe na tela do pintor de “Teoria das Cores” não poderia ser o peixe do aquário. A partir dessa (im)possibilidade, abriu-se para o artista a grande potência da arte: a criação. E assim o peixe vermelho foi pintado de amarelo.

Ao cotejar tais obras em prosa,<sup>35</sup> é possível entrever a permanência de um pensamento que é permeado por essa espécie de líquido imaginativo que frequenta as passagens ressecadas pela razão. E essa ordem ético-estética dá a ver qual a orientação seguida por Herberto Helder para a sua composição poética. Ao anunciar “Eu jogo, eu juro” (HELDER, 2006, p. 108), o poeta anuncia sua filiação à lei da metamorfose, a um perene movimento, pois jura estar em constante estado de jogo – o que, segundo a reflexão proposta em “Aprender ou não”, é o trabalho de adequar as coisas do mundo segundo o desejo por meio de um gesto radical – como pintar de amarelo um peixe que transita entre o vermelho e o preto. Esse golpe do desejo, bem como o distanciamento dos estigmas da noção de realidade, é uma espécie de negação da representatividade. Ainda na mesma crônica “Aprender ou não”, escreve Helder:

Por acaso, lembro-me como aprendi essas coisas do “masculino-feminino” com uma criança de oito anos, à volta com a 2ª classe. Vagabundeávamos os dois pelo cais. Não era nada inesperado haver barcos por ali. Havia muitos. Estava eu a ver que era assim quando o meu companheiro me coloca este embaraço: “Porque é que os barcos, que são masculinos, têm nomes femininos?” Decifrei o nome de alguns barcos: “Maria Rita”, “Ana

<sup>33</sup> Conceito trabalhado por Louvel (2012) para descrever textos literários picturais que se debruçam sobre obras de arte visuais, também, por excelência, picturais.

<sup>34</sup> A obra “Teoria das Cores” apresenta um caráter pictural tão intenso que é possivelmente correlata à obra *Yellow Moon Bird* (1963), de Miró. Ver anexo C.

<sup>35</sup> Segundo Herberto Helder em sua autoentrevista “As turvações da inocência”, “Não existe prosa” (HELDER, 1990, p. 30). Ou, ainda: “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” (HELDER, 2013, p. 140). Apesar disso, neste trabalho utiliza-se a diferenciação entre o que está no *poema contínuo* (a poesia) e o que não está (a prosa).

Mafalda”, “Nossa Mãe”, “Bambolina”. Dei uma resposta idiota porque realmente não compreendia aquela desatenção denominadora: “Não. É que não são barcos. São barcas.” E, dentro de mim, tudo se reorganizou, e o mundo – com seus barcos (ou barcas) e nomes – recuperou o abalado sentido (HELDER, 2018, p. 48).

A experiência do nome das coisas se mostra, assim, para o poeta, totalmente sugestionável pela coisa em si; e vice-versa. O vaivém entre o nome e aquilo a que ele se refere deixa um entremeio propício a um poeta em porvir, a uma criança: é o tempo da invenção.

A criança, segundo Walter Benjamin (2006), é a criatura do tempo limiar, do espaço das descobertas. A indeterminação de seu lugar no mundo é uma espécie de privilégio para o criar, pois, sem saber o nome de algo, a criança batiza com o nome que quer, ou, sem possuir uma boneca, bota para dormir um apanhado de palha.

Mas a criança não é exatamente um ser sem linguagem,<sup>36</sup> como assinala Agamben (2008), a despeito de ser ainda um ser sem fala, ou sem vocabulário. Por essa razão, há de se pensar o infante como aquele que ainda não possui a experiência: é esta que a criança deve adquirir ao perceber a língua como instrumento social e a partir disso produzir o seu próprio discurso. É dessa forma que a criança se torna um sujeito histórico:

Imagine-se um homem que nascesse já provido de linguagem, um homem que fosse já sempre falante. Para tal homem, sem infância, a linguagem não seria algo preexistente, da qual seria preciso apropriar-se, e não haveria, para ele, nem fratura entre língua e fala, nem devir histórico da língua. Mas um tal homem seria, por isso mesmo, imediatamente unido à sua natureza, seria já sempre natureza, e nela não encontraria, em parte alguma, uma descontinuidade e uma diferença nas quais algo como uma história poderia produzir-se. [...]

É a infância, a experiência transcendental da diferença entre língua e fala, a abrir pela primeira vez à história o seu espaço. Por isso, Babel, ou seja, a saída da pura língua edênica e o ingresso no balbuciar da infância (quando, dizem-nos os linguistas, a criança forma os fonemas de todas as línguas do mundo), é a origem transcendental da história. Experimentar significa necessariamente, nesse sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância instituiu para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra (AGAMBEN, 2008, p. 64-65).

---

<sup>36</sup> A linguagem primeira, de acordo com Didi-Huberman (2016b), é o choro: a criança, quando nasce, fecha os olhos (cessa as imagens) e abre a boca para chorar (inicia a linguagem). Funciona como no título de seu livro *Que emoção! Que emoção?*, em que há primeiro o espanto e depois a elaboração desse espanto. Essa inflexão somente se dá pelo acontecimento da experiência.

Estar apto a experimentar é, nesse sentido, a forma de se reaproximar de um estado de infância. Assumir que há algo (como a língua) que precede a própria existência é se permitir conhecer e então vivenciar (como a fala). A atenção infantil se mostra, portanto, como uma espécie de metodologia de disposição para o espanto – que é cultivada por Herberto Helder:

Escreve-se um poema devido à suspeita de que enquanto o escrevemos algo vai acontecer, uma coisa formidável, algo que nos transformará, que transformará tudo. Como na infância, quando se fica à porta de um quarto obscuro e vazio. Fica-se durante um minuto uma brisa levanta-se nos confins da obscuridade: um redemoinho no ar, uma luz, uma iluminação talvez? Estamos prontos para o assentimento. Outro minuto, cinco, dez, ali, diante do anúncio suspenso e ameaçador: não acontece nada. Poder-se-ia esperar um dia inteiro, dias seguidos. Às vezes para-se no meio de um jardim ou de um parque ou de uma avenida deserta. São variantes do quarto. Acontece o mesmo, quero dizer: não acontece nada. A suspeita apenas de que nos aguarda uma espécie de graça reticente, um dom reticente. Ou contempla-se um rosto, alguém que se ama, um ser imediato; ou então um rosto desconhecido, defendido. Pensamos: é uma vida nova, uma força nova e profunda, é uma paisagem misteriosa, profunda e nova que se relaciona intimamente conosco: vai revelar-se. E a outra pessoa olha para nós perdida nas perspectivas inquietas da nossa contemplação. E recomeça-se. O mesmo, sempre. Nada. [...] Escrevi para fornecer uma forma legível e apaziguadora aos momentos na porta do quarto, no parque, na rua vazia, defronte do rosto aparecido. Escrevi para trás numa espécie de engolfamento memorial. Não consegui nada, foi continuar no quarto, no jardim, à frente das caras súbitas. Mas conheço agora a existência de uma pergunta inesgotável que se formula, se assim posso dizer, pela objectivação dos arredores evasivos, das alusões, dos sinais remotos (HELDER, 1990, p. 29).

A razão parece ser a de que o poeta está à espreita de algo que venha preencher de sentido – como uma graça ou dom – sua angústia à porta, seu desejo que percorre a casa à espera de um assombro que aniquile, ainda que temporariamente, o nada. O poeta é a criança que suspende a lógica de uma casa inerte, com uma esperança travestida de atenção.

Ver sempre o poema como uma paisagem. Esta paisagem é dinâmica. Preocupa-me a natureza do solo, por isso me imponho certa unidade de flora e fauna, uma ligação mineral, as articulações meteorológicas. Mas a paisagem move-se por dentro e por fora, encaminha-se do dia para a noite, vai de estação para estação, respira e é vulnerável. Ameaça-a o seu próprio fim de paisagem. Pela ameaça e vulnerabilidade é ela viva. E é também uma coisa do imaginário, porque uma paisagem brota do seu mesmo mito de paisagem. Aquilo que lhe firma a existência situa-se nas condições do desejo: o movimento entre a nascerça e a morte. A tensão criada pela ameaça destruidora afiança-lhe a vitalidade. A árvore da carne (HELDER, 2013, p. 133-134).

As crianças, porém, parecem ter um limite no que se refere à potência da criação – limite este que pode ser ultrapassado, mas que gera como consequência algo como a morte da faísca original de criação. No caso da criança, é o tempo em que deixa de criar o mundo para nele se inserir – uma espécie de perda da inocência primordial.

Mas as crianças perigosas são tristes, como os deuses perigosos. Cria-se à sua volta um campo de interdição: a glória faz-se de distância e nela, na distância miraculosa, nasce a tristeza, preço interior desse génio eléctrico de marcar os outros, quando chegam para saber como é. [...]

Mas o alto dom de queimar as mãos abandona um dia a pequena divindade, e aparece então uma criança desejosa de brincar, correr por entre as simples árvores [...]. Ninguém suporta muito tempo o seu próprio prodígio, nem muito tempo suportamos nós o prodígio alheio. [...]

Talvez um dia os jornais venham dizer que a criança morreu, pois só a morte acolhe convenientemente quantos, por um momento, encarnaram as forças do assombro. [...]

Espantem e morram depressa – diz-se de deuses e crianças malditas. E não se acrescenta: descansem em paz – mas apenas: descansemos em paz (HELDER, 1980, p. 176-178).

No caso do poeta, símile da criança – ou “criança perigosa” –, não é possível deixar de ser o que não se é: não se finda sua condição de inocente da linguagem, pois não se é criança. Embora sejam ambos encarnados da força do assombro (como também o são os deuses), a criança é aquela que, em um roubo violento de morte, mata a si mesma como criança – o que não pode fazer o poeta. Seu prodígio resiste, fazendo com que se ultrapassem as bordas do campo inventivo; uma espécie de transgressão estrutural. Ou, em outros termos, a consequência do estado perene de criação é a melancolia,<sup>37</sup> como se no esforço inextinguível de reconstruir pela criação o objeto de memória, a aporia resultasse em um quadro de irreparabilidade muito semelhante à tristeza silenciosa, que é o preço interior desse “génio eléctrico”, e cujo final só pode se anunciar pela morte – literal, e não simbólica, como a da

---

<sup>37</sup> Agamben (2007a) traça um breve panorama da história da melancolia no ocidente. Desde a sua acepção como a medieval “morte na alma” (e seus nomes: *acedia*, *tristitia*), à ideia de possessão por um demônio, à medicina dos humores (melancolia como “bílis negra”) e, finalmente, à psicologia moderna, que “esvaziou de tal forma o termo *acedia* do seu significado original, transformando-a em um pecado contra a ética capitalista do trabalho” (AGAMBEN, 2007a, p. 25) e afastando-a da melancolia, associada na contemporaneidade, trivialmente, à depressão. O panorama traçado por Starobinski (2016) aborda, como em Agamben, uma leitura sobre as aparições culturais do estado de melancolia, desde Homero à contemporaneidade. Tudo o que é regido por Saturno contribui para a leitura que se tem hoje da palavra ‘melancolia’, associada a uma tristeza relativa à consciência da morte, e que explica a utilização desse pesado signo para se falar sobre a cena de escrita da poesia contemporânea – neste caso, em específico, de Herberto Helder.

criança. Em relação a essa morte como destino, o poeta antecipa o luto, e é esse o quadro de melancolia que se estabelece.

Neste momento, o poeta – essa criança continuada – revoga as leis naturais do tempo e permanece inocente em relação à linguagem, fazendo com que se perpetuem os gestos de empilhar palavras em busca de uma realidade imaginada ou lembrada. O poeta inventa o seu próprio tempo – o poeta inventa a sua infância.

### 3.2 Criança: a invenção do espaço

A existência de uma espécie de “dogma da invenção”, aliada a uma “lei da metamorfose”, é uma filiação a um gesto criativo não estanque, como observado pelo método “cinematográfico” com que Herberto Helder escreve suas imagens – ou que é como o leitor as recebe. Nesse sentido, seu *poema contínuo*, esse filme de sobreposições, sem início e sem final, é apreendido pela noção de captura de imagens que restam, que sobrevivem à passagem para o próximo “quadro”.

Segundo César Guimarães,

A imagem aparece ora como um reservatório de lembranças, ora como ruína de uma totalidade irre recuperável. Num e noutro caso, como ressalta Maurice Blanchot, a imagem, tornada dupla do objeto que ela representa, nos protege da “pressão cega” que se abre entre nós e o real. Mediatizando a coisa representada, a imagem a torna tolerável (GUIMARÃES, 1997, p. 16).

Parece ser essa mediação imagética que auxilia a transposição da memória de uma casa da infância para a palavra ‘casa’, que compõe o *poema contínuo* de Herberto Helder – cujo maior operador é a ação criativa. O que sobressai nesse gesto investigativo sobre de que forma a casa chega à poesia é um mistério pujante sobre a participação do poeta (que pende entre biográfica e imaginativa, em um “meio de espectro” que privilegia a criação como forma de verdade) nessa casa que se apresenta em forma de linguagem.

Como ressalta Jacques Rancière em *O inconsciente estético*, a palavra literária se mostra como a palavra do sintoma (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Para além da ciência do inconsciente (essa leitura racional para pulsões subjetivas), fica a lição da palavra ‘sintoma’. Em seu significado primeiro, o sintoma se apresenta como manifestação

legível de uma doença, mas é também sinônimo de traço, de vestígio, de marca. Uma patologia que se observa por meio do sintoma é uma condição de desestabilização em relação a um quadro de saúde: estática. De forma análoga, pode-se falar de um *pathos*, palavra de origem grega que significa paixão, excesso ou catástrofe, além de doença ou sofrimento – e que foi usada por Descartes para denominar aquilo que aparece de novo.<sup>38</sup> No caso literário, esse sintoma persiste, como o novo que aparece a cada dia, e aponta para uma marca cicatricial, que não cessa de trazer incômodo e surpresa, promovendo o sintoma que virá a ser palavra: aquilo que permanece como marca de um acontecimento (seja ele sofrimento ou não) é de caráter *patético*, e aparece em forma de sintoma, que é fabulado pela palavra literária.

A meditação sobre esses aspectos da forma com que um sintoma chega a ser matéria poética se relaciona com a produção de Herberto Helder por duas razões: a primeira, já mencionada, é a preocupação, ou uma espécie de cuidado, na análise da passagem das coisas do mundo para a ocupação poética, em uma atmosfera de obscuridade – o que retoma a discussão sobre a importância ou não da sua participação autobiográfica na obra. A segunda se relaciona ao dogma e à lei que advogam pela invenção, pela criação. Se é a infância o tempo em que o ser não sabe ainda falar, a criança é justamente o ser que cria, que inventa, e que, portanto, apresenta um jeito particular de se expressar. A palavra ‘criança’ vem do latim *creare*, “produzir, erguer”, relacionado a *crecere*, “crescer, aumentar”, do Indo-Europeu *ker-*, “crescer”. Portanto, criação e criatividade têm relação com essa criança.

Tal operação converge para o labor poético – pois é o poeta, no mundo, aquele que reordena a forma das coisas guiado pelo desejo. E assim como a palavra pode expressar sintoma, as imagens também o podem fazer. Sendo essas imagens um facilitador da transposição do real para a poesia – ou até mesmo sua razão de ser, é relevante que se pense sobre como esse poeta-criança atua como criador, como operador de uma construção: como arquiteto da sua casa da infância. O desenrolar de uma vida intimamente ligada à escrita – e, de tal modo, por ela também

---

<sup>38</sup> Em segunda instância, a palavra *pathos* aparece como mediação, ou elemento retórico, como assinalado por Aristóteles em sua *Retórica*. De tal modo, essa forma patética, esse fulgor de paixão ou excesso, seria forma pensada de comunicação com o leitor, pressupondo uma reação de sua parte a partir de uma boa oratória.

construída – é abordado em um trecho helderiano em que o autor relata algumas cenas de sua infância, sua filiação à Ilha da Madeira e o reencontro: “Encontrava-me agora na ilha onde nascera; muitos anos de ausência seguida, e estava ali.” (HELDER, 2014, p. 625), e que integra o prefácio de *Servidões*:

Quase me apetece escrever que a alimentação mítica, a minha, se fizera daquela substância mas os elementos tanto se haviam purificado, de tal maneira tinham sido dispostos, que constituíam um universo autónomo, irreferenciável, absoluto. Fora ali que eu nascera. Mas creio haver quem nasça de si próprio e significa talvez, isto, que nada tenho a ver com a história, que a criei, eu, à história, passe a megalomania se o é; a história é a minha biografia e os pontos onde vida e criação tocam pontos da história comum, pensando-se que há história comum, são contatos de que me sirvo não para a ficção da minha existência mas para a ficção da história que serve a verdade biográfica. Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida subtil, unida e invisível que o fogo das imagens devorava. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical (HELDER, 2014, p. 626).

Por rememoração, o poeta parece compreender uma revisão de sua produção artística. A construção do *eu* perpassa, nesse apontamento, a ideia de comer o mundo e, em seguida, devolvê-lo em forma de palavras. Essa deglutição operada pela magia da poesia se relaciona ao que se pode entender como uma espécie de construção. A vida orientada por uma inocência infantil que perdura – o olhar assombrado é “o costume das infâncias” (HELDER, 2014, p. 621) – é aquela que se mistura aos poemas erguidos pelos arquitetos da palavra, como destaca em trecho do primeiro poema de *A colher na boca*, em que a sua casa – insular e infantil – resiste na palavra:

Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder  
tão firme e silencioso como só houve  
no tempo mais antigo.  
Estes são os arquitectos, aqueles que vão morrer,  
sorrindo com ironia e doçura no fundo  
de um alto segredo que os restitui à lama.  
De doces mãos irreprimíveis.  
– Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,  
as casas encontram seu jeito de durar contra  
a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras.  
Digamos que descobrimos amoras, a corrente oculta  
do gosto, o entusiasmo do mundo.  
Descobrimos corpos de gente que se protege e sorve, e o silêncio  
admirável das fontes –  
pensamentos nas pedras de alguma coisa celeste  
como fogo exemplar.  
Digamos que dormimos nas casas, e vemos as musas  
um pouco inclinadas para nós como estreitas e erguidas flores  
tenebrosas, e temos memória

e absorvente melancolia  
e atenção às portas sobre a extinção dos dias altos.

Estas são as casas. E se vamos morrer nós mesmos,  
espantamo-nos um pouco, e muito, com tais architectos  
que não viram as torrentes infindáveis  
das rosas, ou as águas permanentes,  
ou um sinal de eternidade espalhado nos corações  
rápidos.

– Que fizeram estes architectos destas casas, eles que vagabundearam  
pelos muitos sentidos dos meses,  
dizendo: aqui fica uma casa, aqui outra, aqui outra,  
para que se faça uma ordem, uma duração,  
uma beleza contra a força divina?

Alguém trouxera cavalos, descendo os caminhos da montanha.  
Alguém viera do mar.

Alguém chegara do estrangeiro, coberto de pó.  
Alguém lera livros, poemas, profecias, mandamentos,  
inspirações.

– Estas casas serão destruídas.  
Como um girassol, elaborado para a bebedeira, insistente  
no seu casamento solar, assim  
se esgotará cada casa, esbulhada de um fogo,  
vergando a demorada cabeça para os rios misteriosos  
da terra  
onde os próprios architectos se desfazem com suas mãos  
múltiplas, as caras ardendo nas velozes  
iluminações.

Falemos de casas. É verão, outono,  
nome profuso entre as paisagens inclinadas  
Traziam o sal, os construtores  
da alma, comportavam em si  
restituidores deslumbramentos em presença da suspensão  
de animais e estrelas,  
imaginavam bem a pureza com homens e mulheres  
ao lado uns dos outros, sorrindo enigmaticamente,  
tocando uns nos outros –  
comovidos, difíceis, dadivosos,  
ardendo devagar.

Só um instante em cada primavera se encontravam  
com o junquilha original,  
arrefeciam o resto do ano, eram breves os mestres  
da inspiração.

– E as casas levantavam-se  
sobre as águas ao comprido do céu.  
Mas casas, architectos, encantadas trocas de carne  
doce e obsessiva – tudo isso  
está longe da canção que era preciso escrever.

– E de tudo os espelhos são a invenção mais impura.

Falemos de casas, da morte. Casas são rosas  
Para cheirar muito cedo, ou à noite, quando a esperança  
Nos abandona para sempre.  
Casas são rios diurnos, nocturnos rios  
Celestes que fulguram lentamente  
Até uma baía fria – que talvez não exista,

como uma secreta eternidade.

Falemos de casas como quem fala da sua alma,  
Entre um incêndio,  
Junto ao modelo das searas,  
na aprendizagem da paciência de vê-las erguer  
e morrer com um pouco, um pouco  
de beleza.

(HELDER, 2006, p. 7-10)

O tempo da casa é o tempo mais antigo, como se sua existência rememorasse uma ancestralidade, ligada a uma condição de ascendência – assim como parece ser uma mãe. Apesar desse tempo imemorial, antigo e formador, a casa não se perde nesse tráfegar, mas resiste: encontra um jeito de sobreviver pela imagem que a palavra apresenta – e pela própria ideia do que é uma imagem.<sup>39</sup>

Para além do horror, da loucura, do luto, na casa, há musas, iluminações, forças divinas, eternidades, beleza: existe uma descrição subjetiva que encontra a metafísica mais inocente e mais completa: o poeta propõe que se fale de casas “como quem fala da sua alma”. Neste sentido, a casa é a imagem que habita o seu próprio corpo de poeta. A casa é também física, sensorial: é vista, ouvida, tocada, cheirada como uma rosa. E é, ainda, coisa que se irmana com o próprio poeta, arquiteto de sua construção, carne com carne:

Mas casas, architectos, encantadas trocas de carne /  
doce e obsessiva – tudo isso /  
está longe da canção que era preciso escrever.

(HELDER, 2006, p. 9)

A casa da infância do poeta é aquela que existe na sua linguagem – porque, somente por ela, pode-se entrever um rastro de experiência, uma espécie de sinalização de que o que há no texto houve na vida. Mas a forma com que essa rememoração da experiência é conduzida leva à elaboração de uma experiência forjada pelas palavras, o que sinaliza a distância entre a coisa e o nome da coisa: “está longe da canção que era preciso escrever”. Sobre tal realização, lê-se:

<sup>39</sup> A palavra imagem remonta ao Latim *imago*, denominação para as máscaras mortuárias que eram modeladas nos rostos de recém-falecidos e objetivavam uma “transmissão genealógica e honorífica”, como apontado por Didi-Huberman em seu texto “Devolver uma imagem” (2015b). Essa extensão permanecia após o perecer do corpo, o que projetava a existência – ou sua representação – por mais tempo que a duração da vida. A memória do morto permanecia entre a sociedade que outrora fora sua. Essa cultura se relaciona ao que escreve Giorgio Agamben em *Ninfas* (2012), onde afirma que “a memória não é possível sem uma imagem (phantasma), que é uma afecção, um pathos da sensação ou do pensamento” (AGAMBEN, 2012, p. 24).

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.

Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva.

A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemos-nos munir sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a nossa mesma proposta. A vida assenta na tensão que as desavindas propostas de verdade estabelecem entre si (HELDER, 2013, p. 66-67).

Diante dessa espécie de pacto com a noção de que não há verdade alguma (ou há todas), torna-se necessário assumir que as “imagens ou metáforas de experiências muito antigas” são coisas em si, composições do poeta, e apenas fazem referência ao que um dia pode ter havido. Nesse sentido, a *casinfância* de Herberto Helder é tão somente produto de sua criação como poeta – que foi criado à sombra de suas experiências.

### 3.3 Poeta: a escritura da casa

A reconstituição do espaço e do tempo está ligada à criança que o poeta performa<sup>40</sup> – pela inocência da linguagem, pela invenção de um mundo, pelo gesto de estar disponível ao espanto. Herberto Helder, na sua condição de poeta orientado pela obscuridade da inocência, apresenta, no seu *poema contínuo*, o tempo-espaço que está em perene construção pela ação inesgotável da rememoração – ou criação – pela palavra: sua *casinfância*.

Para perquirir de que maneira a linguagem denuncia essa busca – de que forma o real ultrapassa o mundo e se torna poesia e como a palavra no papel regressa ao poeta como reminiscência desse real –, o método eleito é o de analisar todo um poema que se dedica justamente às irrupções da casa da infância do poeta por ação da linguagem – e assim o reencontra no mundo. A reprodução integral do poema a seguir se deve não apenas à importância dessa unidade de sentido, e não só ao

---

<sup>40</sup> Segundo Zumthor (2000), a performance está ligada à intensidade da presença do corpo, que, no texto, aparece como “entre parênteses”, na esfera do desejo. No caso helderiano, pode-se pensar que o poeta performa uma criança, pois no seu texto é possível ler seu corpo como aquele que evoca, entre parênteses, essa criança que, em outro momento, ele mesmo foi.

respeito pela inteireza dessa aparição artística, mas principalmente à relevância de cada uma das imagens que se inscrevem nesse poema que diz sobre a casa de sua infância – essa casa absoluta; mas não só.

Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.  
 Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.  
 Falo, penso.  
 Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.  
 É sempre outra coisa, uma  
 só coisa coberta de nomes.  
 E a morte passa de boca em boca  
 com a leve saliva,  
 com o terror que há sempre  
 no fundo informulado de uma vida.

Sei que os campos imaginam as suas  
 próprias rosas.  
 As pessoas imaginam os seus próprios campos  
 de rosas. E às vezes estou na frente dos campos  
 como se morresse;  
 outras, como se agora somente  
 eu pudesse acordar.

Por vezes tudo se ilumina.  
 Por vezes canta e sangra.  
 Eu digo que ninguém se perdoa no tempo.  
 Que a loucura tem espinhos como uma garganta.  
 Eu digo: roda ao longe o outono,  
 e o que é o outono?  
 As pálpebras batem contra o grande dia masculino  
 do pensamento.

Deito coisas vivas e mortas no espírito da obra.  
 Minha vida extasia-se como uma câmara de tochas.

– Era uma casa – como direi? – absoluta.

Eu jogo, eu juro.  
 Era uma casinfância.  
 Sei como era uma casa louca.  
 Eu metia as mãos na água: adormecia,  
 relembrava.  
 Os espelhos rachavam-se contra a nossa mocidade.

Apalpo agora o girar das brutais,  
 líricas rodas da vida.  
 Há no esquecimento, ou na lembrança  
 total das coisas,  
 uma rosa como uma alta cabeça,  
 um peixe como um movimento  
 rápido e severo.  
 Uma rosapeixe dentro da minha ideia  
 desvairada.  
 Há copos, garfos inebriados dentro de mim.  
 – Porque o amor das coisas no seu  
 tempo futuro  
 é terrivelmente profundo, é suave,  
 devastador.

As cadeiras ardiam nos lugares.  
 Minhas irmãs habitavam ao cimo do movimento  
 como seres pasmados.  
 Às vezes riam alto. Teciam-se  
 em seu escuro terrífico.  
 A menstruação sonhava podre dentro delas,  
 à boca da noite.  
 Cantava muito baixo.  
 Parecia fluir.  
 Rodear as mesas, as penumbras fulminadas.  
 Chovia nas noites terrestres.  
 Eu quero gritar paralém da loucura terrestre.  
 – Era húmido, destilado, inspirado.

Havia rigor. Oh, exemplo extremo.  
 Havia uma essência de oficina.  
 Uma matéria sensacional no segredo das fruteiras,  
 com suas maçãs centrípetas  
 e as uvas pendidas sobre a maturidade.  
 Havia a magnólia quente de um gato.  
 Gato que entrava pelas mãos, ou magnólia  
 que saía da mão para o rosto  
 da mãe sombriamente pura.  
 Ah, mãe louca à volta, sentadamente  
 completa.  
 As mãos tocavam por cima do ardor  
 a carne como um pedaço extasiado.

Era uma casabsoluta – como  
 direi? – um  
 sentimento onde algumas pessoas morreriam.  
 Demência para sorrir elevadamente.  
 Ter amoras, folhas verdes, espinhos  
 com pequena treva por todos os cantos.  
 Nome no espírito como uma rosapeixe.

– Prefiro enlouquecer nos corredores arqueados  
 agora nas palavras.  
 Prefiro cantar nas varandas interiores.  
 Porque havia escadas e mulheres que paravam  
 minadas de inteligência.  
 O corpo sem rosáceas, a linguagem  
 para amar e ruminar.  
 O leite cantante.

Eu agora mergulho e ascendo como um copo.  
 Trago para cima essa imagem de água interna.  
 – Caneta do poema dissolvida no sentido  
 primacial do poema.  
 Ou o poema subindo pela caneta,  
 atravessando seu próprio impulso,  
 poema regressando.  
 Tudo se levanta como um cravo,  
 uma faca levantada.  
 Tudo morre o seu nome noutra nome.

Poema não saindo do poder da loucura.  
 Poema como base inconcreta de criação.  
 Ah, pensar com delicadeza,

imaginar com ferocidade.  
 Porque eu sou uma vida com furibunda  
 melancolia,  
 com furibunda concepção. Com  
 alguma ironia furibunda.

Sou uma devastação inteligente.  
 Com malmequeres fabulosos.  
 Ouro por cima.  
 A madrugada ou a noite triste tocadas  
 em trompete. Sou  
 alguma coisa audível, sensível.  
 Um movimento.  
 Cadeira congeminando-se na bacia,  
 feita o sentar-se.  
 Ou flores bebendo a jarra.  
 O silêncio estrutural das flores.  
 E a mesa por baixo.  
 A sonhar.

(HELDER, 2006, p. 107-111)

O conhecido poema acima, publicado em *A colher na boca*, inicia com o estremecimento de um poeta visitado por imagens da memória – como se tonteasse diante da vertigem entre lembrar e esquecer. Em relação a esse colapso entre o que houve e o que ainda há em sua memória, formula que tudo é outra coisa, indicando como há uma rachadura entre as coisas e a ideia que agora faz delas; isso é o que procura dizer, é a sua filiação. Essa outra coisa é o que há sempre, coberta de nomes: casa, lar, mãe, sangue, água, leite cantante. Há uma espécie de morte contagiosa, como uma saliva, que, de boca em boca, transmite a capacidade de não-mais-ser: a palavra. O que habita a boca é a linguagem: tudo que fala morre, e esse é o terror que guarda a vida (ou o seu fundo informulado – aquilo que lhe é inerente, mas que não chega a ter sentido).

A noção de reversibilidade, extremamente cara a Herberto Helder, pronuncia-se na estrofe seguinte, em que há campos que imaginam suas rosas, e onde pessoas imaginam, por sua vez, os seus próprios campos. Essa operação profunda de reversão de sentido proporciona a dúvida sobre o estado de ânimo de um poeta lançado à estância da criação: não sabe se está a morrer ou se finalmente pode acordar. As antíteses funcionam como continuidades do pêndulo da memória, entre lembrar e esquecer.

Em seguida, na estrofe que sucede, todo o objeto da memória parece se iluminar durante um tempo que é atravessado por canto e sangue – como se essa lembrança

tivesse cor e som, como em um filme – o que, como já se argumentou, é método helderiano. A partir desse entrecruzamento da memória, o poeta pende a falar novamente sobre o tempo, do qual ninguém escapa. A loucura parece ser uma derivação da angústia da impossibilidade de tocar o real com as mãos poéticas, e aparece como algo que incomoda, fere como espinhos na garganta. Em seguida, o poeta aponta um dêitico para sinalizar uma certa ambientação (o que produz efeitos sinestésicos e aproxima o leitor o poema): é o outono – marca de tempo, de clima, de imagem. Contudo não se pode dizer sobre o outono sem que se fale sobre a palavra ‘outono’. E então a distância entre essas instâncias (o nome e sua referência no mundo) novamente se mostra como sinal de impossibilidade, e as pálpebras batem contra o dia masculino do pensamento: a sensibilidade, o piscar de olhos, aquilo que é contraste com a imagem, que é limiar entre estar acordado e dormindo vai contra o utilitarismo, a razão, o masculino, o adulto. O que é vivo e o que é morto se confunde no que se traz para o poema.

O que resta é a casa: “– Era uma casa – como direi? – absoluta”. Neste monóstico em que Helder finalmente apresenta a palavra que resiste na boca que morre, a focalização se faz ainda mais convincente ao se notar a forma com que é feita essa apresentação: a casa é pontual, solitária e uma espécie de paralisia na dicção: como um caroço que, na comida, leva à boca a atenção. Há uma pausa dramática, um *point d’orgue*,<sup>41</sup> algo relacionado a estacionar o desenrolar do poema: um suspiro na máquina lírica para se assombrar com o panorama dessa casa.

Em seguida, o poeta anuncia a filiação ao jogo – vínculo à lei da metamorfose, da mudança, da invenção, da experiência como criação. A estrofe é ainda pequena, se comparada às que a antecederam e às que a sucederam, com exceção da que é imediatamente anterior, composta por um monóstico. Essa recuperação de fôlego pode ser lida também como marca de que houve um estancamento, e que a velocidade é conquistada com uma aceleração gradual na dicção do poema. O retorno à casa esbarra em duas instâncias que não se conciliam com a presença do poeta – o tempo e o espaço: é uma *casinfância*. O neologismo está à serviço da ideia de que o ambiente de sua infância só o era por estar localizado naquele

---

<sup>41</sup> *Point d’orgue* é uma expressão que se refere à marca, em uma partitura musical, de um prolongamento de uma nota ou de um silêncio. Em tradução livre, pode-se ler “culminação” ou “pausa”.

intervalo de vida – e que a recuperação do espaço, bem como sua rememoração, é tarefa impossível diante da dimensão temporal que se teria que ultrapassar. Para além disso, o tempo só se pode recuperar pela memória do espaço – como se, sem cenário, fosse impossível para a memória reencenar o passado.<sup>42</sup> Essa casa da infância é louca – por não se apresentar colada ao que se espera de uma casa, e, sim, a uma lógica própria, e a ela é dado um aspecto humanizado: “era uma casa louca”. O poeta, por vontade de se aproximar, submerge as mãos à água e se entrega sensorialmente a essa casa, fazendo assim com que ela reapareça de forma onírica: adormece e relembra, índice de que lembrança e criação operam lado a lado. “Os espelhos se racham contra a mocidade”: a imagem virtual não acompanha o tempo do real. A distopia própria de um espelho é acentuada diante do fato de que a juventude permanece, para o poeta, intacta, preservada, ao contrário do espelho, que envelhece. E a mocidade que ia embora ficava retida num espelho que projetava aquilo que era lembrado e imaginado, de forma que esse espelho não poderia ser fiel em hipótese alguma – como todo e qualquer espelho.<sup>43</sup> “E de tudo os espelhos são a invenção mais impura” (HELDER, 2006, p. 7).

E então o poeta volta a fazer um contato sinestésico, ao apalpar “o girar das líricas rodas da vida”: sente com as mãos (aquelas que criam) o que há de poético em tudo que se movimenta pela vida. Aponta uma imagem surreal<sup>44</sup> (uma rosa como uma alta cabeça) que reside ou no esquecimento ou na lembrança total, movimentos antagônicos que aproxima pelo gesto radical de ruptura com a referencialidade. A imagem do peixe é frequente e importante na obra de Helder, e, neste caso, aparece como aquele animal de movimento rápido e severo, como uma espécie de insídia da

---

<sup>42</sup> Para Bakhtin (2002), cronotopia é um conceito que explica a intersecção do espaço e do tempo. Sobre esse mesmo assunto, Bachelard (2003) afirma que a memória é espacial: um sujeito não se lembra do tempo, mas do espaço em que as cenas se desenvolveram.

<sup>43</sup> A noção de distopia do espelho – de imagem *virtual* – relaciona-se diretamente com a ideia de representação. Da mesma maneira que um rosto exibido pelo espelho não é o rosto em si, a coisa representada (seja por qualquer forma de linguagem) não é a coisa em si. Esse espelho heterotópico é marca importante, portanto, para um poeta que questiona sistematicamente a “representabilidade” do mundo.

<sup>44</sup> Imagens surreais aparecem em toda a obra de Herberto Helder como uma marca de que houve, em determinado momento, uma aproximação entre o poeta e os colegas que estabeleceram o tardio Surrealismo português – os poetas do Café Gelo. Muito embora Helder tenha flertado com essa “vanguarda atrasada”, sua postura é firme em negar uma filiação, como afirma na entrevista “As turvações da inocência” (HELDER, 1990), e como abordado nos capítulos anteriores. Portanto, há uma ressalva ao uso da palavra “surreal”, pois não é um índice de vínculo ao Surrealismo.

lei da metamorfose.<sup>45</sup> Essa “rosapeixe”, união de imagens, é o que frequenta a “ideia desvairada” do poeta – cabeça estremecida. Há objetos dentro dele, mas estão inebriados: eles tomam para si o sentimento de reencontro com essa *casinfância* “– Porque o amor das coisas no seu / tempo futuro / é terrivelmente profundo, é suave, / devastador”: amar as coisas no tempo posterior, pela memória, é ao mesmo tempo acalentador e mortífero: paradoxo que anuncia a importância da dubiedade em toda a obra helderiana.

Uma descrição do interior dessa casa é iniciada com outra imagem surreal: “cadeiras que ardem”, como se houvesse uma força naquela disposição de lugares à mesa. As irmãs pasmadas, nesse movimento de recordação, como se muito admiradas ou quase sem expressão. Há um paradoxo na própria construção do verso: habitar o movimento – o que retoma a ideia de que essa casa é violentamente arremessada e nunca está estanque: não é única e não é possível, é um enfileiramento de imagens que se sobrepõem à revelia do olhar do poeta. É um filme. Essas irmãs, que aparecem como fantasmagorias, às vezes riam, como algo que recupera sua humanidade e até mesmo sua alegria, em meio à melancolia pujante da busca pelo perdido. Elas se teciam no escuro, como movimento de fiar a memória: são Penélopes silenciosas, e o seu feminino no instante do poema já não há como coisa viva, pois a menstruação sonhava podre dentro delas. Silenciosa e noturnamente, o poeta rodeia a mesa onde estão esses “fantasmas da memória”, figuras de penumbra. O ambiente é onírico e sombrio, e chove. Mas seu grito é “paralém” da loucura terrestre, como se esse neologismo fosse um lugar inventado – onde houvesse um estio para essa chuva de memória, melancolia e esquecimento.

“Havia rigor, exemplo, essência de oficina”: as coisas funcionavam por uma lógica própria. Fruteiras com uma matéria sensacional, um vislumbre de magia, “frutas centrípetas”, em uma noção geométrica a serviço de uma ideia de forma que não tem a ver com o racional, mas com o sensível, a memória, e uma lógica própria de invenção – e de grandeza. De modo que há uma pendência sobre a maturidade, o que não é uma instância concreta, mas abstrata. A “magnólia quente de um gato” é mais uma imagem surreal, que ilustra como a imagética da memória se desdobra na “casa louca”. O gato entra pelas mãos, e a magnólia sai das mãos para o rosto de

---

<sup>45</sup> Anunciada em “Teoria das cores”, em *Os passos em volta*.

sua mãe: que, como a flor da árvore de magnólia, é abundante mas tem vida curta. Outro paradoxo, “sombriamente pura”, mostra como é feita de embates a memória que o filho construiu, e essa mãe está “sentadamente completa”, como se sua postura indicasse um não haver de perturbação, por aquele instante. Mas essa mãe é também louca: um vaivém entre imagens de repouso e de violência da personagem mais frequente na obra do poeta.

É ainda da casa que fala o poeta: é da *casabsoluta* – outro neologismo que insiste na ideia de que a casa é um incômodo, um nó nas cordas de sua poética. Essa *casabsoluta* se equivale, no poema, ao sentimento que antecipa o fato de que algumas pessoas morreriam: a perturbação daquele lar absoluto só poderia se dar pela morte (aquela que passa de boca em boca, pela linguagem). Nesse sentido, somente pela demência se poderia sorrir elevadamente, como que ignorando o prognóstico àquele tempo de que a morte espreitava todos aqueles seres de linguagem. Amoras, folhas verdes, espinhos compõem o quadro em movimento – tudo o que é trivial num jardim, mas que carrega uma sombra de morte por estarem nessa *casabsoluta*, como uma pequena treva. O nome *casabsoluta* está escrito no espírito como *rosapeixe*: duas realizações da linguagem, duas imagens ao dispor do poeta – porque importa muito o significado que só é alcançado pela sua criação. Os significantes novos e surreais têm outro nível de relevância, embora sejam eles as marcas desses significados no poema.

Então o poeta escolhe enlouquecer pela linguagem, que é a forma de casa onde ele pode estar. Nas varandas interiores e escadas dessa casa que ele constrói pra si, onde estão suas mulheres da infância, que são excessivamente inteligentes. Nessa casa que constrói (como a criança que cria), as mulheres só utilizam a linguagem para amar e ruminar; não apresentam em nada uma visão utilitarista, e o “leite cantante” é o feminino que alimenta, cantado pela poesia – a poesia de Herberto Helder é feminina.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Para Benjamin, em “Pequenos trechos sobre arte” (1987), a obra nasce do artista de forma feminina (ou seja, plena de fertilidade e apta a procriar), e, por essa característica, torna a parir o criador, em um movimento de reversibilidade. O artista, portanto, nasce a partir de sua obra – sem ela não seria concebido como tal. A sua existência como artista está, nesse momento, porém, relacionada a uma categoria masculina e de primogênito. Com efeito, a sua participação na criação da obra está encerrada, e ele é gerado como artista a partir dela, que se torna sua progenitora. O artista, de tal maneira, torna-se seu herdeiro infértil – sua capacidade de gerá-la

“Mergulho e ascendo como um copo”, e traz imagens de “água interna”, que se apresenta como aquilo que preenche uma pessoa de sensibilidade. Busca nele mesmo o que quer dizer no poema – como se a casa o habitasse; a memória-criação está em si. A caneta, instrumento de construção, dissolve-se no sentido primacial do poema – que é o que precede a sua própria escrita,<sup>47</sup> e que se inaugura no momento da escrita. Essa casa, que habita no poeta, indica, mais uma vez, a noção de reversibilidade, que, em seguida, é atirada à última potência com os versos: “ou o poema subindo pela caneta, / atravessando seu próprio impulso, / poema regressando”. Esse poema reaviva a casa – ou a cria pela linguagem: e então se dá o encontro, já com o poema quase pronto, entre o poeta e a casa que constrói. “Tudo se levanta como um cravo”: flor para cima, ou uma faca: poder<sup>48</sup> para cima. “Tudo morre o seu nome noutro nome”: o nome da casa não é a casa, não é suficiente.

O poema, não saído do poder da loucura, apresenta-se como “base inconcreta de criação”: transita entre o abstrato da ideia e o sólido do significante, do papel. Propõe-se então a “pensar com delicadeza” (no racional), “imaginar com ferocidade” (no criativo), porque sua concepção de existência está atrelada a uma concepção furibunda e a uma ironia igualmente furiosa.

Sobre a ironia de Herberto Helder, Maffei (2017) cita Pedro Eiras: “Na possibilidade de a linguagem (se auto-) interrogar, o texto não deixa de ser desocultação e nova ocultação daquilo que estuda: ele próprio” (EIRAS, 2005, p. 501).

Essa ironia da autorreferenciação se relaciona com o poeta inscrever-se no poema: “Sou uma devastação inteligente / Com malmequeres fabulosos / Ouro por cima”: uma metódica construção de ruínas com flores e ouro. Equivaleria escrever: a morte com delicadeza. Mas é também “a madrugada ou a noite triste tocadas / em trompete”: a melancolia constitutiva de sua vida vira arte. O poeta é audível, sensível: ele é algo que se ouve, que se sente, que é ouvido e sentido como objeto;

---

cessa; aí está o irreversível da obra. A isso se relaciona a questão postulada por W. J. T. Mitchell, em seu texto “O que as imagens realmente querem?” (2015), em que afirma que as imagens são femininas, e a elas atribui um “Efeito Medusa” – elas são o que se dá a olhar, ao passo que quem olha é o masculino. A Medusa é feminina e petrifica o homem; assim o faz a imagem em relação ao espectador, ou a obra de arte em relação a seu artista, agora – também – leitor.

<sup>47</sup> “O poema é o nascimento do poema” (LOPES, 2003, p. 18).

<sup>48</sup> “Magia é vontade de poder” (PIERUCCI, 2001, p. 103 citado por MAFFEI, 2017, p. 65).

e não só ouve e sente como sujeito; é o dogma da reversibilidade. O poeta é um movimento, portanto. É a cadeira que se funde à bacia no sentar, que se harmoniza, que se irmana. E é também flores bebendo a jarra, vegetais que têm autonomia, mas são estruturalmente silenciosas – como se ninguém chegasse a saber dessa sua capacidade. E “a mesa por baixo / A sonhar”: aquilo que dá chão às flores, que é o mais sólido sustentáculo da vida em uma casa: a mesa sonha na *casabsoluta*.

Porque essa casa – e todas suas partes móveis e imóveis, constitutivas ou conjecturais –, após criada pelo poeta, toma suas próprias rédeas e se torna autônoma. Como a invenção de uma criança, que ganha vida e a assombra. Essa casa é a que recebe o leitor e o contamina com toda a sensação que apresenta (o *stimmung*), e este leitor visitante percebe como, no *poema contínuo* helderiano, existe uma *casinfância* viva e pujante, que se realiza em imagens construídas pelo poeta – o arquiteto.

## PILAR

O poeta está em casa.

Arremessado pela memória, arquiteto pela palavra, poeta pela casa.

A sua dose de fascínio pelas partes constitutivas dessa casa é violenta: das irmãs às frutas, tudo gira liricamente. Os fantasmas habitam o vazio empregado pelo branco do papel – espaço entre as letras, palavras, versos e estrofes, onde o preto da tinta se destaca e toma forma. Os fantasmas habitam o contraste do poema.

O poeta segue em casa.

Há uma espécie de nó que censura sua garganta – e no mesmo gesto ficam estanques o trago, o grito, o choro. É uma garganta com espinhos.

Mas a casa resta em pé: por alguma razão, o que absorve o poeta não faz menção de cair-lhe sobre a cabeça – solidez e firmeza de um objeto-estância construído na palavra mais líquida:

Mãe.

A mãe é um Atlas cujo mundo é a casa, a mãe é um Sísifo, cuja pedra não rola morro abaixo, mas mora na paisagem; porque essa mãe se dilui pelas curvas da palavra e se torna a mão: a mãe é uma mão atemporal, forte, precisa, cuidadosa e central. Nuclear.

O núcleo da casa é a mãe, que não a deixa ruir – como se dela dependesse a própria vida.

A mãe é a mão, a mão é o pilar, e o pilar é a própria casa.

## CAPÍTULO 4

### 4.1 A língua mãe

Nascer é um abandono à mãe.

\*

Quando nasce uma criança, nasce também a mãe – o que indica como a mais primária das relações humanas está calcada na lei da reversibilidade. Paradoxalmente, desde o momento em que uma criança é posta no mundo, há um grau de separação de sua mãe que é aumentado durante a existência desse par que se retroalimenta em termos de filiação. A máxima separação entre um filho e uma mãe – pela morte de um dos dois – é a total afirmação de sua ligação: o filho se torna órfão (uma espécie de condecoração às avessas) e a mãe se torna uma perene enlutada: resta o ninho vazio, a imagem do filho como sombra, indiscernível de sua própria existência.

\*

O poeta Herberto Helder apresenta, por todo o *poema contínuo*, imagens de uma mãe tão biográfica quanto transfigurada pela palavra, em gestos que oscilam entre a nomenclatura de uma saudade expressa e projeções do lugar nuclear de uma mãe que nunca se ausentou do seu imaginário poético. O poeta, a quem o tema ‘mãe’ é caro e frequente, mostra uma leitura dessa mulher como um dos seres constitutivos, originários de sua busca poética. Como escreve no poema II de *Fonte*,

As mães são as mais altas coisas  
que os filhos criam, porque se colocam  
na combustão dos filhos, porque  
os filhos estão como invasores dentes-de-leão  
no terreno das mães.

(HELDER, 2014, p. 48)

Os filhos criam as mães no sentido de que toda a existência dessa mãe é pautada pela leitura de olhos filiais. Inofensivos, como dentes-de-leão – uma flor que carrega no nome o paradoxo da delicadeza vinculada a um instrumento natural de caça e destruição –, os filhos invadem os terrenos das mães e os reconfiguram, segundo o

poeta, conferindo a essas mulheres um aspecto de imortalidade: “E através da mãe o filho pensa / que nenhuma morte é possível” (HELDER, 2014, p. 48).

Mas a mãe morre. No caso biográfico do poeta, a perda acontece quando ele tem apenas oito anos. “Nada te acorda” (HELDER, 2014, p. 49), escreve Helder no poema seguinte (III) de *Fonte*. A sua existência, porém, perpetua-se como linguagem na vida do filho:

Corres somente no meu sangue memoriado  
e sobes, carne das palavras outra vez  
imperecíveis e virgens.  
[...]  
Do tempo novo espero  
o sinal ardente e incorrupto,  
mas levo os dedos ao teu nome prolongado,  
ó cerrada mãe, levo  
os dedos vazios –  
e a tua morte cresce por eles totalmente.  
(HELDER, 2014, p. 49)

A morte da mãe, para além do fenômeno em si, ocorre de maneira simbólica, quando o filho é finalmente o responsável pela própria vida – há emancipação e autonomia. Mas nem por essa razão a palavra ‘mãe’ deixa de existir como elemento relevante na constituição desse indivíduo. O nome da mãe,<sup>49</sup> que, no poema, resta como substância material alcançável pelos dedos do poeta-órfão, é aquele que anuncia como a potência poética se constrói a partir da perda e do reencontro, pelas palavras erigidas<sup>50</sup> pelo arquiteto<sup>51</sup> de versos.

No poema “A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe –”, presente em *A máquina lírica* (1963), o peso da mãe morta (rediviva pela memória e pela palavra) é repetidamente retomado:

Aviões passam no teu nome –  
minha mãe, minha máquina –

<sup>49</sup> A saber: Maria Ester dos Anjos Luís Bernardes.

<sup>50</sup> “[...] o que liga à criança a sua ambiência materna é “a escrita”, capaz de fixá-la e dar-lhe forma, do mesmo modo que é a própria forma da criança, a partir de seu metonímico “braço”, a anunciadora de que ela “aparece”. A “escrita”, além de dar forma à “criança”, inventando-a, põe-na em direta relação com as “trevas”, com o pré-ordenado, numa ambiência instável, fluida como a água em inconcessivo estado líquido, elementar, uterino” (MAFFEI, 2017, p. 176).

<sup>51</sup> O termo “arquiteto” é utilizado de acordo com o que escreve o próprio poeta Herberto Helder no prefácio de *A colher na boca*: “Estes são os architectos, aqueles que vão morrer, / sorrindo com ironia e doçura no fundo / de um alto segredo que os restitui à lama” (HELDER, 2014, p. 9). Ver também o que escreve João Décio (1974-1975, p. 143-146) sobre a analogia entre poesia e arquitetura.

[...]  
 Mãe, mãe – como janeiro resplende  
 nos satélites. Filho – é a tua memória.  
 [...]  
 As letras cresciam em torno da terra,  
 as telhas vergavam ao peso  
 do que me lembro.  
 [...]  
 E eis o teu nome resplendente com as letras  
 ao contrário, sonhando  
 dentro de mim sem nunca mais acabar.  
 [...]  
 Mãe – se morreste, porque fazes  
 tanta força com os pés contra o teu nome,  
 no meu colo?  
 [...]  
 O teu nome negro com tanta força –  
 minha mãe.  
 Os satélites e as praças. E novembro  
 avançando em janeiro com seus frutos  
 destelhados ao colo. As  
 estátuas, e eu sonhando, sonhando.  
 Ao contrário tão morta – minha mãe –  
 com tanta força, e nunca

– mãe – nunca mais acabava pelo tempo fora.  
 (HELDER, 2014, p. 192-195)

A mãe que pesa morta sobre o colo do filho (uma espécie de estátua de *Pietà*, de Michelangelo, às avessas) é novamente alçada ao posto de imortal – não acaba “pelo tempo fora” –, o que advoga em favor da tese de que Helder reconstrói sua mãe em seus poemas, e a ela confere o aspecto da imortalidade, como anunciado no poema *Fonte*. Mas não só: a ela também cede o papel de catalisadora de sua produção poética: não é casual, na obra conhecida como *A máquina lírica*, referir-se à mãe como “minha máquina” (HELDER, 2014, p. 192).

O poema nasce e faz nascer também uma linguagem, assim como nasce a mãe quando nasce o filho. Sobre esse nascer da linguagem como ato poético, faz-se necessária a retomada à origem da palavra ‘poesia’ no grego (*poēsis*). O significado a ela atribuído (poder de criação) é extremamente fecundo para se pensar a existência de um poeta que, pela linguagem, afasta-se da mãe – como qualquer filho –, e, também pela linguagem, em uma valorização do paradoxo, como lhe é comum, recria a mãe; uma mãe poética que habita o cimo de seu *poema contínuo*. Esse ato criativo não se dá sem o labor e o engenho, requisitos de um legítimo construtor – de palavras, de casas, da própria mãe.

A condição do falante criador de sentidos é percebida quando a palavra original ganha novo fulgor quando dita enfaticamente:

As casas são fabulosas, quando digo:  
casas. São fabulosas  
as mulheres, se comovido digo:  
as mulheres.

(HELDER, 2014, p. 106)

De forma análoga à lei que rege as relações entre mães e filhos, a língua também é criada quando “nasce” um falante. O uso personalíssimo de um sistema linguístico tem relação com a existência do falante enquanto sujeito – e isso recria a língua à medida de seu uso. Por essa razão, a língua é mãe e filha de um falante. No caso poético, como assinala Izabela Leal,

a procura do idioma poético não se dá sem uma certa dose de violência em relação à língua materna. É preciso que o poeta, ao buscar sua dicção, desate os laços que modulam a sua fala, permitindo que uma nova voz irrompa da massa compacta da língua. Nesse sentido, o poeta é aquele que precisa se insurgir contra a língua mãe, ainda que a voz que fala através dele continue a ser proveniente desta. A fala do poeta é portadora de uma condição paradoxal na medida em que encena a separação da língua materna ao mesmo tempo em que explicita a sua dívida para com ela (LEAL, 2008, p. 18).

e também como pontua Carolina Anglada:

A linguagem, por sua vez, precisa ser reinventada; de mãe para filho, das mãos para os filios. O poeta indaga: “Como passar-lhes tanta força, meter as mãos no idioma/ torcer as tripas como soprar nos sacos quentes, transferir/ o segredo?” Os filhos – vale acentuar o uso do termo no masculino, em oposição ao feminino inaugural do conjunto de poemas – remetem ao exercício, por vezes, brusco e escarpado, de encabeçar uma “gramática bárbara”. “São químicos, suados, astrofísicos, dão uma luz primeira/ em cima das coisas, têm/ um peso” (ANGLADA, 2014, p. 43).

Essa violência é cantada no seguinte fragmento:

Criar é delicado.  
Criar é uma grande brutalidade.  
Porque eu sou feliz. Durmo  
na obra.  
Só eu sei que a loucura minou este ser  
inexplicável  
que me estende nas coisas.  
A loucura entrou em cada osso,  
e os campos são o meu espelho.  
Esta imagem perfeita arromba os espelhos.  
Os nomes são loucos,  
são verdadeiros.

(HELDER, 2014, p. 121)

A criação é como uma violência delicada – esse pujante paradoxo que dá a ver como é repleta de vaivém a noção de parto de uma imagem. Que, perfeita, arromba os espelhos (esses objetos que reúnem em si a virtualidade falaciosa e a única possibilidade de um sujeito ver-se a si mesmo – e, assim como os nomes, são loucos e verdadeiros).

Esse desvio ideal, em que a língua poética se insurge contra a língua mãe, sem, entretanto, abandonar seus traços no rosto que herdou, é o que escreve e deseja Helder:

e encerrar-me todo num poema,  
não em língua plana mas em língua plena

(HELDER, 2014, p. 749)

A língua, para Helder, é uma mãe que se reinventa pelo esforço do filho-poeta. O processo de alfabetização que mata a inocência da criança é, talvez, reversível pelo trabalho daquele que desconstrói os pactos assinados pelos falantes do idioma – a busca pela inocência, na língua, aí está: uma invenção lexical como regra; que comporte a máquina lírica, que preze por liberdade(s) para criar novos significantes e significados ou para deslizar – o quanto seja necessário – os sentidos de uma palavra – todo esse processo criativo como inauguração de um estilo muito particular: a máquina que emaranha paisagens, referências, citações; em suma: o esforço para ser possível dizer ‘não’ às convenções que impediriam o seu criar mais genuíno.<sup>52</sup> Ainda sobre as patinações sobre a língua, citam-se as imagens criadas por Helder, sendo essas executadas de maneira singular: não se pretende, necessariamente, que o leitor perceba algum rearranjo entre significante e significado.<sup>53</sup> nem sempre se objetiva o estabelecimento de um novo signo linguístico.

Sobre a língua única de Herberto Helder, pontua Vergílio Ferreira, acerca, especialmente, da leitura de *Photomaton & Vox*:

---

<sup>52</sup> O processo de “esvaziar” uma palavra de sentido como uma forma de construção de estilo é explicada por Herberto Helder no conto “Estilo”, presente em *Os passos em volta*.

<sup>53</sup> Instâncias elencadas pela perspectiva saussuriana.

Entretanto, vou lendo os clássicos latinos – Marcial, Horácio, Cícero – e entremeadado a eles um livro de Deleuze sobre o Bacon e o *Photomaton* do Herberto. Giríssimo, este. Herberto, com todas as ajudas que se quiserem, criou uma linguagem nova cheia de imprevistos e pitoresco. [...] H. Helder desfez tudo num magma e a gente dissolve-se aí (FERREIRA, 1994a, p. 109).

Nesse magma assinalado por Vergílio Ferreira, o leitor se percebe enredado pela ambiência criada pelo poeta ao longo de todo seu *poema contínuo*. Os imprevistos da língua se mostram como sobressaltos à linguagem coloquial – como se espera da palavra poética.

A mãe – retomando a ideia de dissolução elencada por Ferreira – é esta espécie de imagem dissolvida, que dá a ver bem mais do que mostra em si mesma. Tendo como base Didi-Huberman (2013), retoma-se a sua fala em que diz que certas imagens são objetos que se tornam métodos; assim, objetos a interpretar se tornam objetos interpretantes.<sup>54</sup>

A mãe é a fonte de toda a poesia de Herberto Helder – e de onde brota secreta e pacificamente tudo que há enquanto palavra poética, como se lê no poema a seguir:

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

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

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

Eu amava-a dolorosa e tranquilamente.  
A lua formava-se  
com uma ponta subtil de ferocidade,  
e a maçã tomava um princípio

<sup>54</sup> Elaboração de Didi-Huberman (2013) sobre o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

de esplendor.

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

(HELDER, 2014, p. 45-46)

A mãe – esta fonte – é a entidade de conhecimento primeiro, como a criança que busca a teta ainda sem a consciência da fome ou da fartura. Uma espécie de milagre silencioso que não se anuncia como tal. Para acessá-la, não é necessária nenhuma ciência, nenhuma palavra; e apenas a sua presença nuclear faz orbitarem em torno dela as outras pessoas da família: irmãos e pai. A consciência da passagem do tempo é suave, como o tornar-se mulher de cada irmã, como a descoberta do poeta enquanto homem – que só vem a se concretizar quando, com o sexo desenhado, compreende finalmente a fidelidade que rege sua arte: a mãe é sua fonte.

Nesse sentido, a mãe se torna não só objeto de interpretação, como argumentado anteriormente, mas um objeto interpretativo. É, sobretudo, uma sorte de condição poética, uma inflexão na condução da leitura do objeto ‘casa’: pois é a mãe o operador primeiro da leitura de toda e qualquer palavra que componha o *poema contínuo* – é a ferramenta de leitura que acompanha o leitor helderiano. A mãe é o substrato primeiro, é o leite cantante, que comporta em si todo o paradoxo do amor doloroso e tranquilo e cuja potência faz arquear uma ferocidade na mais redonda lua; assim como torna esplendorosa a centrípeta maçã. A mãe é a língua plena, o idioma, a vida gramatical elegida pelo filho poeta.

## 4.2 O núcleo mãe

II

Sobre o meu coração ainda vibram seus pés: a alta  
formosura do ouro. E se acordo e me agito,  
minha mão entreabre o subtil arbusto  
de fogo – e eu estou imensamente vivo.  
Agora, nada sei. Se com a neve e o mosto dei ao tempo  
a medida secreta, na minha vida tumultuam  
os rostos mais antigos. Não sei  
o que é a morte. Enchia com meu desejo  
o vestibulo da primavera, eu próprio me tornava uma árvore  
abismada e cantante. E a beleza é uma chama

solitária, um dardo que atravessa  
o sono doloroso. Nada sei dos mortos.  
Deixaram em mim os pés sombrios, um súbito  
fulgor de ausência. — De mim, vivo e ofegante,  
sei uma flor de coral: delicada, vermelha.

Porque morrem assim no interior do vinho quando  
se extasiam e cantam? Porque escurecem os ombros onde  
as videiras se derramavam e subiam as escadas?  
Um a um vão nascendo meus pensamentos  
nocturnos, e eu digo: porque morrem  
os que tinham a carne com seu peso e milagre e sorriam  
sobre a mesa  
como seres imortais?

E agora é a minha vida que assombrada se fecha.  
A vida funda e selvagem. Porque um dia,  
como se apaga a labareda de um cacho,  
o brilho se apagará onde estava a minha letra.  
Dançarei uma só vez em redor da taça,  
festejando a última estação. Hoje  
nada sei. Correm em mim os mortos, como água —  
com o murmúrio gelado da sua incalculável ausência.

E digo: não refulgia a carne quando  
a primavera inclinava a cabeça sobre a confusão?  
Não dormiam junto ao mosto com lírios no pensamento?  
Ei-los em mim, absurdos e puros, e digo: se havia  
tanto ouro dentro e à volta deles, porque  
se extinguiram?  
Nada sei dos mortos.  
Um dia hei-de ser como espuma absorta em volta  
de um coração, e dele se erguerá uma onda de púrpura,  
um amor terrível.

— Porque era de ouro firme, e ressoava.

(HELDER, 2014, p. 60-61)

Em uma crônica do recente *Em minúsculas*, intitulada “O exemplo do vinho”, Herberto Helder narra a visita a uma plantação de parreiras destinadas à produção caseira de vinho – sem intenção mercadológica alguma. Diante de tal produto a ser consumido sem o emprego de leis capitais, o poeta escreve:

A grandeza nem sempre se encontra (ou não só nelas se encontra) nas coisas grandiosas. Numa coisa pequena – uma vindima mais ou menos caseira – vê-se de repente a face surpreendente da grandeza.  
Um sujeito tem um quintal onde decide plantar uns pés de vinha. Terreno bom, levemente arenoso, quente. [...] Planta-se. Sem sulfatagem, sem trato especial. Apenas regando e podando, o nosso homem tem ali uma vinha que tenta já o seu cacho, mal passado um ano. Três anos feitos, um festival, um parreiral!  
«Não é a minha profissão, não senhor. Faço isto de manhã cedo, antes do meu trabalho. Para entreter. »

E o «milagre» surge precisamente aqui. Não se trata de fazer negócio, nada disto obedece a um projecto bem elaborado, nem se pretende demonstrar coisa alguma. Mas, pela força do «milagre», alguma coisa fica demonstrada. E com tamanha evidência quanto à verdade não ter existido um projecto, e o empreendimento se realizou de maneira rudimentar. Exatamente «para entreter» (HELDER, 2018, p. 39-43).

A esse exemplo dado por Herberto Helder, utilizando-se do mote do vinho, pode-se acrescentar uma espécie de reflexão sobre o processo de transformação do vinho em vinagre. “Avinagrar” tornou-se verbo, e se refere à consequência de um vinho exposto ao ar e ao tempo. A passagem entre vinho e vinagre se constitui de algumas etapas: as bactérias acéticas entram em contato com a borra do vinho e diante da iminente “morte” desse produto como tal, produzem uma substância mucilaginosa, gelatinosa, viscosa que se desenvolve inicialmente na superfície, mas, com o aumento de peso, termina por precipitar e formar a base para o que será o novo produto: esta base é conhecida como a “mãe do vinagre”. A essa alegoria se pode chamar “O exemplo do vinagre”, à moda helderiana.

O exemplo do vinagre é conduzido pela noção de transmutação, de devir, de mudança – e de que tudo que é morto é húmus para o novo. O vinho, aquele que, como a poesia, rompe com o ciclo da razão (como demonstrado na crônica de Herberto Helder), transforma-se, pela ação do tempo e do contato com o ar, em vinagre – não sem antes nomear a ascendência deste produto – a mãe do vinagre.

Esse esforço alegórico se dá com o intuito de explicitar como a transição entre o real e o poético, em Herberto Helder, ocorre com a presença de uma mãe do vinagre, que, em seu caso, é a imagem de sua própria mãe – que traz, em sua presença, temas como a mulher, de maneira geral, a casa, a infância, a menstruação, o sangue, as irmãs, a noite, a morte, a orfandade, Deus e o leite: satélites orbitando em torno do astro principal, do núcleo duro, da mãe nuclear. Todos os elementos elencados são retirados do campo da trivialidade pelo gesto poético, no qual pode-se ler o nome ‘mãe’.

Essa presença materna na poética helderiana inaugura algo como uma espécie de mapa de sua obra, em que os vários enovelamentos temáticos dão o lugar central a essa palavra morta, que assume um papel de núcleo. Também na casa, onde vive a poesia, a mãe é figura central, como no excerto parcialmente citado no capítulo 1, presente no raro *Apresentação do rosto*:

Uma mulher está sentada junto à sua janela.  
 Por detrás fica a casa.  
 Ainda hoje não entendo isso.  
 Porque venho através dos corredores, eu, o mensageiro ardente e desordenado, e caio naquele espaço de silêncio, e quando digo mãe, ela volta-se e sorri do fundo de uma terrível sabedoria.  
 [...]
   
 Agora a memória é a minha tarefa, e tantos anos de trabalho assíduo não me levam a grande coisa.  
 [...]
   
 Hoje, o meu ofício tornou-se a lentidão, e o meu ritmo é escrever sobre a veloz cegueira de um ano mais antigo.  
 Eu tinha oito anos, parece-me que é bom dizer isto, e a casa ficava por detrás da mãe, e agora acho que me vou pôr a falar da casa.  
 A qual parece uma grande esponja.  
 Atravessam-na múltiplos, longos e estreitos corredores, lançados em todos os sentidos.  
 É por aí que eu corro, gritando as palavras bárbaras.  
 [...]
   
 Não tenciono ser demasiado claro a respeito de coisa alguma.  
 Falo da casa.  
 Trata-se de uma grande casa.  
 O que há de mais são corredores e escadas, e vastos quartos onde irrompe a luz abrupta.  
 Tenho uma teoria acerca desta casa.  
 Falsa, sim.  
 Mas está certa com o espírito de tudo, quero dizer: com as regras da memória.  
 [...]
   
 Falo de musas, e a casa – segundo o que penso – é uma esponja.  
 Ando pelos corredores como para ter acesso à dor incompreensível.  
 A casa desenvolve-se a partir do quarto grande, o da frente, voltado para o mar, e de onde quase nunca sai a mãe.  
 [...]
   
 Porque, afinal, tudo é unido através daquele coração nuclear.  
 O quarto da mãe.  
 E então foi-me dado o labirinto e a minha tarefa é dura e fascinante.  
 Encontrar chaves, decifrar enigmas, descobrir pistas.

(HELDER, 1968, p. 42-45)

A mãe é a mulher emoldurada pela casa.

Quando fala da mãe, rapidamente o discurso se volta para a casa (“e agora acho que me vou pôr a falar da casa”) – onde tudo é unido pelo coração nuclear da mãe, cuja perda precoce ensejou o labirinto cercado de chaves, enigmas e pistas: o desafio da memória.

O quarto da mãe é o coração nuclear que une tudo que há de mais na casa. Por essa razão, é tão forte a imagem feminina em sua obra (e em sua casa): as referências ao pai<sup>55</sup> praticamente inexitem, e se concentram sobremaneira na figura

<sup>55</sup> Uma das raras participações mais notáveis da figura do pai na obra helderiana ocorre no conto “Trezentos e sessenta graus”, presente em *Os passos em volta*.

da mãe e, casualmente, na figura das irmãs; figura feminina que desagua em incontáveis poemas sobre a mulher amada, como reflete Ana Cristina Joaquim:

Vale retomar a temática “homem versus mulher” inscrita através da memória. Aqui, as figuras da mãe, das irmãs, da avó, e das amantes aparecem como “o outro” (melhor seria dizer “a outra”) em função do qual esse sujeito se define. Os oito anos, idade constantemente evocada ao longo do livro, aparecem aqui, tal como disse Manuel de Freitas, como a “idade do sangue ou, se preferirmos, da descoberta do sangue enquanto ritual e certeza de morte”, já que é então que “Em mim, uma alegria tão forte que se torna necessário fazer qualquer coisa. Tiro do bolso o meu pequeno canivete e, no braço nu, traço um golpe fundo. Vejo o sangue correr, o meu sangue.” A partir desse momento é que parece ter início a sua jornada no universo masculino, como num ritual iniciático: “Estou ali, diante de todas as mulheres que me amam, e sangro por mim e por elas, e para elas.” Subsequente a este evento, outro evento sangrento: os doze anos da irmã e a sua menstruação: “A irmã levantou os olhos da mesa, deixou cair a ameixa e ficou a olhar com espanto a parede em frente [...]. Tinha chegado o tempo do conhecimento” (JOAQUIM, 2014, p. 96).

Esse feminino em protagonismo é verificável também na recorrência de figuras mulheres. Segundo Maffei, “as raparigas do poema herbertiano, ao menstruarem, apresentam sua juvenil fertilidade, tornando-se mães em potencial” (MAFFEI, 2017, p. 165). As mulheres de Herberto Helder estão ligadas ao estado líquido da matéria: são sangue, leite, vinho, água. São uma espécie de *ninfa fluida*,<sup>56</sup> termo de Didi-Huberman (2015c), que, na esteira de Aby Warburg,<sup>57</sup> define a ninfa como uma divindade menor sem poder instituído, mas de irradiante e verdadeiro poder de fascinação – uma bela e insistente aparição feminina na cultura ocidental. Fluida, a imagem-ninfa é aquarelada, pois aparece e desaparece como uma onda, que se divide entre fluxos (pulsões) e refluxos (refugos). No caso da poesia de Herberto Helder, essa ninfa fluida, que estabelece uma dialética entre o outrora e o agora (pela presentificação da cena de escrita), é a mãe e suas reapresentações. Essas figuras maternas são a mãe, a avó, as irmãs, as amantes, todas enredadas por um conceito de feminino e pela maternidade – estágios anteriores à condição de morte:

Afinal a mãe estava morta, e a avó que empestava a casa estava morta, e morta estava aquela extraordinária rapariga de ancas altas, a que andava pela obscuridade, essa tinha a sua doença repugnante e estava morta.  
Chegámos aqui a um ponto importante.  
A minha teoria é a seguinte.  
Matá-los não era possível, pois eles estavam todos mortos, sorrindo nos corredores, nas janelas, nos retratos.

<sup>56</sup> Expressão que é título da obra *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*, de Didi Huberman (2015c).

<sup>57</sup> Aby Warburg trabalha essa ideia de imagens recorrentes/sobreviventes, em especial as imagens das ninfas, em seu trabalho feito a partir de 1924: *Atlas Mnemosyne*, ou, como define, uma “história de fantasmas para pessoas adultas”.

Mas nós devíamos sentir os executores.  
A sua justa morte, posterior, deveria ter sido obra nossa, milagre, violência  
nossa (HELDER, 1968, p. 35).

A realização de um reconhecimento de autoria sobre a morte da mãe, que já estava morta (bem como de quem mais habitara um dia a casa), é uma confirmação da verdade de sua morte: como se matar os mortos fosse a distinção entre o saber que “a mãe morreu” e que “a mãe está morta”<sup>58</sup> – como estado de coisas, uma espécie de certeza, e não mais fenômeno pontualmente localizado no tempo.

O estar morto feminino (cujo nome ‘mulher’ pode ser lido como ‘mãe’) – e não só a morte da mãe – parece ser, em Herberto Helder, a sentença que possibilita enorme parte de sua condição de melancólico criador de imagens e palavras.

Às vezes penso: o lugar é tremendo.  
É sobre os mortos, além da linguagem.  
Lugar que se transforma rodando contra a boca.  
[...]  
Eu digo: não desejem amar-me, morrer  
de mim. Porque destruo com a boca  
o beijo transformado.  
Morro em todas as pessoas que a delicadeza consome.  
Digam-me devagar quais os vocábulos alarmantes.  
[...]  
(HELDER, 2014, p. 152-153)

O lugar de que fala Herberto Helder se anuncia, como se lê no decorrer do poema, como um lugar de memória, acessado pela lembrança dos que já não habitam mais que a linguagem. E é justamente pela palavra o contato com esses mortos – e pela boca se opera a equação que resultará, como para tudo que é vivo, na morte. A sua boca, entretanto, guarda também o poder de destruição: é a boca de um poeta que fala a língua do silêncio, ouvida e falada também pelos mortos. Pela mãe morta. E finaliza o poema:

[...]  
  
Meu sangue percorre os mortos  
que me beijam no escuro com sua boca  
de barro fechado.  
  
O sangue passa por toda a doçura.

<sup>58</sup> Essa distinção é comentada por Beckett (1970) relação ao protagonista da *Recherche* (*Em busca do tempo perdido*, mais especificamente *O caminho de Guermantes*, volume III, de 1920) de Marcel Proust, quando percebe, após um ano da morte da avó, que ela está verdadeiramente morta.

Os mortos tremem, luzem com o dom  
em mim voltado para a sua solidão.  
E criam, em cadeia, a mãe  
descida em silêncio, mais remota  
por detrás dos dons.

Um galho de sangue bate contra seus ouvidos.  
Mãe afogada em poeiras interiores.  
E chegada então ao cimo da escada.  
Olhando pelos meus dons dentro, olhando  
o meu dom.  
Olhando toda a minha força, ela  
ao cimo de uma escada terrível, olhando  
dentro de uma doçura mortal  
a solidão dos meus dons. Olhando  
inteiramente.

Deixai-me em todos os lugares, em cada  
mês que principia.  
Casulos e campânulas são imagens misturadas.  
Sobre o nocturno tema de Deus, despeço-me de todos.  
Não me sabem as crianças, e eu sei  
todas as crianças num poema prédio em chamas.  
Nos meus dons.

E então penso: o lugar é terrível.

(HELDER, 2014, p. 155-156)

Aqui se apresenta a mãe como a personagem que habita o lugar a que o poeta se refere. Como uma fantasmagoria, a mãe morta é evocada pelos versos

Os mortos tremem, luzem com o dom  
em mim voltado para a sua solidão.  
E criam, em cadeia, a mãe  
descida em silêncio, mais remota  
por detrás dos dons.

(HELDER, 2014, p. 156)

E essa mãe está em casa – ao cimo da escada –, mas não sem a poeira habitual de quem está há muitos anos relegada ao esforço da memória. Essa mãe morta é capaz de olhar, além de ser vista, em um processo que denuncia como a fantasmagoria opera como sujeito no poema, e não só como um possível objeto de assombração. É esse sujeito mãe que irradia sua presença pela terrível casa, com paradoxal doçura mortal, e que conduz o poeta à criação da palavra que sintetiza esse horror que o visita a partir do beijo no escuro dado pelos seus mortos.

Em decorrência do conhecimento desse lugar terrível onde habita a mãe, entra o poeta em contato com esse “tema noturno” de Deus, que, por inferência, apresenta-se como a morte. Na perspectiva de uma morte que “de boca em boca” passa dos

mortos aos vivos (como lido em muitos dos poemas helderianos), o poeta se despede do mundo dos vivos, como em uma elegia noturna dedicada a si mesmo. Evocando os próprios dons enquanto poeta, Helder acende uma imagem em que o poema é um prédio em chamas, onde estão as crianças que não o sabem (esses elementos de inocência), mas a quem ele conhece. Essa passagem da imagem da mãe para a imagem do poema incendiado onde morrem as inocências é um traço de ruptura ocasionada pelo conhecimento de que é terrível o lugar da memória – pois é etéreo, empoeirado, intocável e ali estão todos mortos –, a sua *casinfância*.

O poema VI de *Fonte* aborda tal tema, e nele o poeta afirma que conhece grandes casas, onde a mãe não habita: é a potência de uma negatividade constitutiva. O poema reafirma, como condições do poeta e de sua mãe poética, a infância, a memória e a ausência:

VI

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

No outro lado da mesa estás inteiramente morta. Parece que sorris de leve no meu pensamento, mas sei que é apenas a solidão espantada. Como pudeste morrer tão violenta e fria, quando os meus dedos começavam a agarrar-te a cabeça inclinada dentro das luzes? Não podes levantar-te dos retratos antigos onde procuro afogar-me como uma criança nocturna. E não atravessaremos juntos as cidades redentoras, perdidos um no outro, sorrindo como se estivéssemos debaixo de uma árvore inspirada e eterna.

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

às mais finas raízes das vísceras. Tu  
desapareceste.

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

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

(HELDER, 2014, p. 55-57)

A “primavera de há vinte e dois anos”, evocada pelo poeta, refere-se justamente à época da morte de sua mãe: em se pensando *A colher na boca* como publicação de 1961, ano em que o poeta transitava entre 30 e 31 anos, a subtração dos “vinte e dois anos” resulta justamente na idade de oito anos – ano em que Herberto Helder fica órfão. Nesse abismo, tanto o esforço da memória (o apertar das pálpebras) quanto o susto da recordação involuntária (descobrir o nome como uma paisagem) encontram grutas escurecidas, como se essa fantasmagoria materna escapasse aos dedos a qualquer menção de tentativa de tocá-la. Por isso, pouco resta dessa mãe, evocada sempre pela palavra de três letras com o peso de uma vida, no mundo em que vive o filho. O único encontro – por fugaz que seja – dá-se por meio do olhar “através das palavras”.

A mãe está sempre do outro lado da mesa em que se senta o poeta, “inteiramente morta”: não há nada de vivo na mãe, não há nada nela que participe do mundo dos vivos ou faça irromper na realidade um sinal que seja seu, nada além de seu filho e de sua memória. Essa mãe é a antípoda do corpo que infrutiferamente busca contato, explicação e abrigo: o filho. A impressão de que sorri é armadilha engendrada pela solidão do poeta, que, em seguida, questiona o “estar morta” da mãe, em uma espécie de luto continuado: “como pudeste morrer tão violenta e fria [...]?”. A percepção da inutilidade da busca se dá pela compreensão da

inegociabilidade da morte como condição, bem como do entendimento de que a memória não presentifica o passado escapado: “não podes levantar-te dos retratos antigos onde procuro afogar-me como uma criança nocturna”. A mãe desapareceu diante do filho. “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, 2013, p. 163). Assim, exceto por si próprio, o poeta – que resta como ruína da própria mãe –, o desaparecimento é total e absoluto, e não cessa de reverberar, ainda que Helder passeie pelas casas, pelas palavras.

[...] Conheço grandes casas  
onde não habitas, flores que cheiro, tarefas  
silenciosas que cumpro humildemente, e luzes,  
instrumentos de música,  
laranjas que devoro sentindo o gosto da vida desde a garganta  
às mais finas raízes das vísceras. Tu  
desapareceste.

(HELDER, 2014, p. 56)

\*

A mesa<sup>59</sup> é, em uma casa, um espaço central, onde se reúnem as pessoas, onde se alimentam e onde são tomadas grandes decisões. E é nesta mesa onde está sentada a mãe nuclear da casa poética de Herberto Helder. A mesa é onde estão os “objectos ligados pelo coração à corrente eléctrica, / em cada um seu halo / prato garfo copo” (HELDER, 2014, p. 459); é onde se realizam alimentações em outros níveis de significação, como escrito em *Os selos*:

Garfo selvagem copo todo iluminado.  
Que se coma o idioma bárbaro, palpitação da lêveda  
substância dos vocábulos:  
no prato. Eu devoro.

(HELDER, 2014, p. 459)

O poema II, de *As musas cegas*, reforça também a mesa como lugar de morte:

<sup>59</sup> A mesa é poeticamente um objeto tradicionalmente repleto de significações. Drummond escreve “Agora a mesa repleta / está maior do que a casa” (ANDRADE, 1991, p. 116) no célebre poema “A mesa”, dedicado ao pai morto. A contemporânea Ana Martins Marques escreve “Mais importante que ter uma memória é ter uma mesa / mais importante que já ter amado um dia é ter uma mesa sólida / [...] / porque uma mesa é uma espécie de chão que apoia / os que ainda não caíram de vez” (MARQUES, p. 39, 2009). Raduan Nassar, embora na forma de prosa, identifica como são importantes simbolicamente os lugares à mesa, em *Lavoura arcaica* (1989). Aponta a pesquisadora Sabrina Sedlmayer como “o romance engendra, através de uma disposição espacial, assinalada através da mesa de refeições, o lugar em que se reconhece a hierarquia familiar e a posição em que se situa cada membro da família” (SEDLMAYER, 1995, p. 49-50).

E eu sorrio, leve e destruído,  
 com esta coroa recente de ideias, esta mão  
 que na treva procura o vinho dos mortos, a mesa  
 onde o coração se consome devagar.

(HELDER, 2014, p. 77)

O coração consumido devagar se apresenta não só como eufemismo da morte à espreita, mas como uma espécie de referência ao alimento à mesa: o vinho – dos mortos – e o pão – coração. Bem como se lê em *A faca não corta o fogo*,

os dedos com uma, suponhamos, estrela que se entorna sobre a mesa,  
 poema trabalhado a energia alternativa,  
 a fervor e ofício,  
 enquanto a morte come onde me pode a vida toda

(HELDER, 2014, p. 612)

em que a morte atua por meio do ofício da alimentação: é pela boca que se come a vida – mais uma vez, sobre a mesa.

Não é só a mesa, no entanto, o lugar de morte. A casa em si também assume tal aspecto, diante das aproximações imagéticas que faz o poeta. Na continuação do poema de *As musas cegas*, é possível verificar uma aparição da casa como uma alegria acentuada pelo fulgor de uma atenção urgente, destinada a virar cinzas tão logo o fogo do momento se torne rescaldo em vias de desaparecer:

Esta é a alegria coberta de pólen, é  
 a casa ligeira colocada num espaço  
 de profundo fogo.

E apagaram-se as luzes.

(HELDER, 2014, p. 78)

Essa casa “ligeira”, como essa imagem cinematográfica que não se demora, mas que se prende à memória das retinas, é como uma metonímia para a sua mãe, que tão rapidamente se esgueirou ao passado. Assim como é, em sentido inverso, a mãe uma metonímia para a casa – como índice de abrigo, de pertencimento, de proteção. Essa filiação se expressa em:

Apagaram-se as luzes. É a primavera cercada  
 pelas vozes.  
 E enquanto dorme o leite, a minha casa  
 pousa no silêncio e arde pouco a pouco.  
 No círculo de pétalas veementes cai a cabeça –  
 e as palavras nascem.

– Límpidas, amargas.

(HELDER, 2014, p. 77)

em que a mãe (o leite) adormece junto à casa – uma sendo a extensão da outra.

A tríada mãe-morte-casa é recorrente na obra de Herberto Helder, como um todo. No conto “Trezentos e sessenta graus”, de *Os passos em volta*, em excertos selecionados, Helder encontra brevemente sua mãe na palavra, em casa, sentada e já morta:

Era uma velha mãe em fundo de jarrão verde com aplicações de latão, flores fabulosas devidamente domesticadas. Também havia uma pêndula ressoante por onde o tempo se introduzia nas pessoas. Este quarto dura desde as origens da vida – penso. Foram entrando nele, como pequenas correntes tranquilas, os minutos dos séculos. Minha mãe é tão velha diante da mesa oval de pau-santo. Todas as mães são velhas. Vejo isso de repente, quando ainda imagino a tenacíssima doçura que se desenvolve do núcleo central da sua beleza. Felizmente não se pode assistir ao vagaroso envelhecimento de uma pessoa. Vê-se tudo de uma só vez. É quando já somos cépticos. Vê-se que todas as mães caem de podres. A velhice começou pelo meio, algures, num sítio obscuro. No seu amor. Ou no pânico que acompanha esse amor. Quando as mães estão velhas, encontramos-nos absolutamente sós. Vou-me embora – declarei eu. Podemos então correr mundo. É-nos dado sofrer à vontade; ser alegres, violentos e loucos; fugir; amar todas as coisas como se estivéssemos perdidos para sempre.

Num canto o pai sorria, meio demente e paralítico. Eu fiz então um pequeno gesto, talvez de aquiescência. Porque somos como as árvores, presos a um lugar, respirando através de uma lei calma e perene. Toda a gente aqui está sentada – murmuro sem eles compreenderem, eles dois, já mortos. Ou quase, quase mortos no sangue alcançado pelas muitas corrupções do tempo, no rosto fixo, no olhar hesitando entre a idiotia e a tristeza. Sobretudo nisto que era como uma onda forte e fluida, e depois súbita: a beleza. Tudo quanto poderiam ter inventado já o não será – penso agora, em pé defronte das cadeiras deles, procurando entender essa herança docemente mesquinha, as tramas familiares, um espírito difuso e inevitável. Poderoso. A casa. Mas a força sombria do envelhecimento já tudo atravessara. Estavam ali os pais: raízes exaustas. Presos a vácuos sinais exteriores de onde pareciam tirar a sua razão. Era o quarto com a mesa oval, e o tempo oco onde tudo se encontrava colocado desde sempre, para sempre. Eu tentava meter-me dentro do labirinto, e declarei: – Estou de volta. E o pai sorria estupidamente e abanava a cabeça. A mãe parecia escutar o rumor de uma água irreal correndo ali mesmo.

– Pois voltaste.

Também sorria, muito sentada, completamente velha.

– Voltaste. Voltaste.

[...]

A casa é como uma escrita onde as palavras se motivam e desenvolvem por si próprias e as metáforas se geram como animadas extensões da carne, do sangue.

[...]

A mãe dobra-se um pouco para diante e tira do cesto da costura o pano e as linhas de um bordado. Começa a trabalhar com uma aplicação inconsciente, um jeito imemorial – e a cabeça vazia inclina-se também para a urdidura inútil de um emblema, um símbolo: a fácil garantia do mundo. E o coração inclina-se, o coração também horrivelmente vazio. O centro é essa tarefa absurda, a continuação do tempo. A imensa inutilidade de tudo apazigua-me.

[...]

– Mãe – suplico. E a cabeça dela movimenta-se entre os blocos de luz, para cima, compreendendo por puro tropismo, como uma planta em direção ao sol. Compreende mal. Não tenho salvação. Quero morrer depressa.

– Que é, filho?

Hesito, mas percebo que sei falsificar tudo. Ela é apenas uma velha, uma mãe já podre.

– Estou contente por ter voltado.

E a mãe recomeça a trabalhar mais depressa, porque o bordado inútil é cheio de utilidade, de sentido.

[...]

Afinal a mãe ainda conseguia ser feliz. Fiquei apavorado. Que hei-de fazer de toda a minha experiência? Alguém pôs-se a cantar na casa ao lado. As pessoas sabem cantar. É admirável. Debaixo da canção, minha mãe recomeçou a bordar. Bordava uma flor imensa em pano cru. Por dentro, eu estava completamente frio. Ou então, aterrorizado. Só sei que sorri para a minha família – dois velhos estúpidos e inocentes – cheio de boa vontade. Minha mãe acreditava muito na sua força materna. Eu sorria, e estava frio, ou angustiado. Então a pêndula deu horas, muitas.

– Voltaste. Voltaste.

Que grande aranha, essa mãe velha. As suas patas finas corriam sobre o bordado. Bordaria pelos séculos adiante (HELDER, 1980, p. 187-193).

No conto, há uma curiosa inversão de sentido desde o seu princípio: ao afirmar que o quarto dura desde as origens da vida, a duração (no sentido da longevidade) é posta em relação à origem, o que inverte sua projeção do futuro ao passado. Essa mudança de paradigma anuncia que a construção narrativa, que poderia se desenrolar em um ritmo tradicional de linearidade, do presente ao futuro, se dá, ao contrário, do presente ao passado. Por tal razão, a velhice, segundo se escreve, começa pelo “meio”, em um “sítio obscuro”, relacionada ao amor ou ao pânico resultante desse amor. A quebra na ordem narrativa encontra coincidência na quebra do sentido tradicional das coisas: nesse conto, a velhice da mãe se dá diante de uma mesa oval: todas as pessoas nessa casa do passado estão sentadas, como se nessa memória os fantasmas não pudessem vagar, mas devessem ocupar um lugar estanque, de acordo com o que imagina aquele que lembra. A posição das pessoas sentadas é observada, e parece ser a terrível herança (que mescla, na trama familiar, amor, beleza e terror) a que está submetido – e o cenário é a casa: poderosa e dolorosa. O tempo, sem princípio nem final, é secundário na análise dessa casa, pois é apresentado como oco, sem qualquer alusão a um espiral causal, que é particular do tempo como se conhece, para fora dessa casa poderosa de memória. A casa é como um texto em que as palavras têm força própria e as metáforas surgem autonomamente a partir do sangue e da carne de quem habita. Os pais são raízes exaustas – à força do envelhecimento, são fracos aqueles que seguram as árvores (os filhos) à terra. Sabê-lo dá ao filho o poder de correr o mundo

sem as suas raízes, já mortas – mas é também a consciência da finitude que o remete à necessidade de frequentar essa casa habitada por quem já não é, e onde o tempo entra em frações de minutos até somar os muitos séculos. Nessa casa dos pais mortos, a mãe se vê feliz com a presença do visitante filho, assombrado.

Esse encontro com uma família morta e inocente é uma espécie de retrato do contato possível nas sombras da palavra, habitante da *casinfância*, do poema. Por virtual que se apresenta – como um encontro à luz da memória –, os pais do poeta se mostram de forma distanciada e quase etérea, pois já estão mortos e contêm em si a decrepitude inegociável do tempo que passou muito além do que desejaria o filho que os busca pela rememoração. Contudo, por mais que sejam distantes da imagem ideal de família, esses pais se apresentam ao filho como reservatórios estanques do que nunca findará (ao menos, na memória): a família, a infância, a casa. A mãe é aquela que, sentada, continuará a bordar pelos séculos adiante – uma eternidade dedicada ao esforço de Penélope.<sup>60</sup>

Nesse sentido, afirma-se que a casa é a construção pela palavra do lugar infantil de pertencimento – mas sem a pretensão de afastamento da obscuridade característica de um filho assombrado pela perda da mãe. O poeta é um arquiteto disposto, com as mãos sujas de tinta, à elaboração de um lugar que esteja disposto aos raios possíveis de sol. As metáforas que se constroem sobre e dentro dessa casa são carne da carne do poeta e sangue do seu sangue, como se a cada parede houvesse um rastro de mão que funciona como uma assinatura, e também como marca de uma filiação; há uma comunhão entre o que forma o homem e o que forma o lugar do homem. Como, pelo inegociável da morte, é impossível reconstituir a mãe – fantasma fugidivo, que só remanesce no irrecuperável das sombras, tecendo

---

<sup>60</sup> Penélope era a esposa de Ulisses na *Odisséia*, que, como canta a narrativa de Homero, esperou por vinte anos a volta do esposo, que fora para a Guerra de Troia. A figura feminina que espera o marido combatente é permeada pela resistência de uma mulher que se negou a casar com outros pretendentes, e que, para isso, elaborou um ardil: prometeu que se casaria com algum outro homem assim que terminasse de tecer um sudário. O trabalho que fazia durante o dia era, entretanto, desmanchado à noite, com o objetivo de adiar o momento em que teria que cessar a espera por Ulisses, já que haveria de se casar com outro. Essa estratégia de fazer e desfazer o tecido é a alegoria com que se pretende trabalhar a ideia de memória. No canto XIX da epopeia, Penélope sinaliza que aquele trabalho era o de tecer enganos, o que aponta para a comparação que se propõe: a memória como o manto, que ora é urdido, ora é desfeito. Imbricados, os gestos que constituem o par lembrança-esquecimento parecem ser o duplo que impulsiona a memória para dois sentidos antagônicos, porém complementares. Parafraseando Ricardo Reis (PESSOA, 1996), deve haver, na menor reflexão sobre a memória, qualquer coisa por onde se note que existiu Penélope.

enganos pela memória e é central e senta-se à mesa, núcleo de vida e morte da casa –, o poeta reconstrói, pela e na palavra, o *lugar da mãe*: a sua *casinfância* é sinônimo de casamãe.

## CHÃO

O poeta se distancia de sua casa, ainda que esteja dentro dela.

A sua voz, como a da casa, torna-se, com o tempo, mais fraca. A dicção é balbuciante, embora as palavras sejam sempre mais. O gesto da escuta já não é dialógico: é a busca do som primeiro que arrasta o poeta ao quarto mais interior, onde não há soalho, e onde os pés estão descalços.

Os pés do poeta se dissolvem no chão que o sustenta, assim como o resto de seu corpo, que, calada a voz, dobra-se em busca da escuta. O poeta se curva ao chão, e nele deita. É a parede da casa que nunca se ergueu; é o teto que não barra as estrelas; é o pilar horizontal.

Relva, mato, terra: húmus. O poeta encosta o ouvido no chão.

Ouve o grito dos mortos – e o seu próprio.

## CAPÍTULO 5

### 5.1 Sem mestre, à maneira cega: a morte

*Every poem is an epitaph*

T. S. Eliot

Após a publicação de *A morte sem mestre* (2014), a temática da finitude se anunciava como mote de um poeta no ocaso de sua vida. Herberto Helder, que no mesmo ano publicava nova versão de sua antologia – ou de seu *poema contínuo*, sob o nome de *Poemas completos* (2014) –, somente publicaria mais um livro de inéditas: *Poemas canhotos* (2015), finalizado às vésperas de sua morte. Mas não só pela idade avançada se justifica a análise da finitude da vida como tema poético. Em seu *Photomaton & Vox*, o poeta já anunciava sua morte como espetáculo legível em sua obra:

Ninguém acrescentará ou diminuirá a minha força ou a minha fraqueza. Um autor está entregue a si mesmo, corre os seus (e apenas os 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, 2013, p. 67).

Mas essa potência é crescente com o passar do tempo – em sua vida e em sua obra. Em um primeiro plano de análise, também a dicção do poeta, por sua rarefação, denuncia esse estado de decrepitude do homem que segurava a tinta nas mãos. Em termos visuais, inclusive, é possível perceber a diminuição da peculiar verborragia helderiana em alguns dos poemas de seu último livro em vida – versos mais curtos, sucintos; uma linguagem, se não mais objetiva, menos circundante. O primeiro dos poemas canhotos expõe essa linguagem mais enxuta; compõe-se exclusivamente de um dístico:

a amada nas altas montanhas  
o amador ao rés das águas  
(HELDER, 2015, p. 7)

Em uma espécie de cotejo, é possível verificar como a “máquina lírica”, propositalmente ou não, perde seu fôlego nos mais de cinquenta anos entre a

publicação de *O amor em visita* (1958) e de *Poemas canhotos* (2015).<sup>61</sup> A voz, que frequentara os espaços da “mudança para o português”, que propusera um emaranhamento de paisagens de textos canônicos e que criara todo um mundo poético pelo seu estilo parcialíssimo, aparentava, nos anos 2014 e 2015, um cansaço vinculado a um depuramento da linguagem, que, com menos caudaliosidade, dizia mais. Esse movimento de decantação do que ainda era necessário dizer após os oitenta anos é especialmente perceptível no último livro em vida de Herberto Helder: em *Poemas canhotos*, o último dos publicados anuncia a profunda ironia do poeta que compreende a rima como artefato que pode servir como uma máscara a dissimular a falta de potência de um poema que se basta pela linguagem, mas que não anuncia nada no real que contempla o escritor.

estes poemas que chegam  
do meio da escuridão  
de que ficamos incertos  
se têm autor ou não  
poemas às vezes perto  
da nossa própria razão  
que nos podem fazer ver  
o dentro da nossa morte  
as forças fora de nós  
e a matéria da voz  
fabricada no mais fundo  
de outro silêncio do mundo  
que serão eles senão  
uma imensidão de voz  
que vem na terra calada  
ao lado da solidão  
estes poemas que avançam  
no meio da escuridão  
até não serem mais nada  
que lápis papel e mão  
e esta tremenda atenção  
este nada  
uma cegueira que apaga  
a luz por trás de outra mão  
tudo o que acende e me apaga  
aluminação de mais nada  
que a mão parada  
aluminação então  
de que esta mão me conduz  
por descaminhos de luz  
ao centro da escuridão  
que é fácil a rima em ão  
difícil é ver se a luz  
rima ou não rima com a mão

(HELDER, 2015, p. 42-43)

<sup>61</sup> A própria aparição da mulher amada sofre vertiginosa mudança em sua forma. No poema de 2015, o dístico citado, a forma enxuta de pintura da amada e do amador contrasta severamente com a forma de *O amor em visita* (1958), presente no Anexo D.

A contrastante pequenez dos versos se ilumina singularmente como gesto complexo de ironia ao se perceber que os sintagmas são preservados, ainda que não o sejam os períodos por completo. Por essa razão, parece ser audível o “martelar” de um poema que é constante, cíclico e que, com sua estrutura e suas rimas, anuncia um engasgar de uma máquina lírica potente, que, até então, caudalosamente espriava versos longos e assimétricos, sem a menor perspectiva de ritmo uníssono. Segundo Didi-Huberman (2016b), o ritmo em um poema-montagem é um sintoma: nesse caso, pode-se pensar na diminuição do ritmo como sintoma de aproximação da finitude. Parte-se, nesse sentido, do pressuposto de hesitação diante da proximidade da morte – como se o poeta soubesse que a sua voz estava em diminuição diante do fim que se aproximava com vertiginosa rapidez.

Essa dicção mais hesitante encontra também, em um segundo plano de análise, o tratamento do tema “morte” em si. Na citação anterior, o poeta anuncia os poemas de que trata como capazes de fazer ver a morte por dentro: sua parte constitutiva acessada por meio da palavra – essa potência rizomática<sup>62</sup> em meio à terra calada, ao silêncio ancestral do que vive solitariamente sob o solo.

Não ineditamente, mas mais frequente, enseja reflexões como:

eles estão a morrer de todas as maneiras  
mas diga-me: não há apenas uma só maneira:  
a maneira cega?

(HELDER, 2015, p. 41)

A maneira cega, acima referida, parece ser a arte sem mestre que o poeta evoca na publicação de 2014, e que se apresenta como o estudo a que se dedica em seus últimos anos – em casa, com a esposa Olga,<sup>63</sup> que viria a organizar seu livro póstumo de inéditos em 2016.

<sup>62</sup> O rizoma se apresenta como um modelo descritivo, proposto por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* para definir um espraiamento que se assemelha mais a uma raiz de árvore do que a outras formas de “contaminação”. Essa alegoria pressupõe a estrutura de algumas plantas cujos brotos se ramificam a partir de qualquer “lado” de sua estrutura. Não há uma continuidade linear, mas um crescer radial, imprevisível e penetrante. Segundo os autores: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48).

<sup>63</sup> Ver Anexo E.

O anúncio da morte como uma forma artística aponta para uma maneira de dizer do espetáculo de uma performatividade inegociável. É impossível aprender a morrer – não há professor que o auxilie –, mas é possível pensar na suspensão do fim se o homem a morrer é um poeta. A sua obra é uma espécie de tumba animada, onde sua ausente presença, evocada por sua assinatura, segue viva. Essa obra funciona como um espectro, uma fantasmagoria, ou um corpo místico, que tem a morte para sempre adiada. Isso se deve à poesia: tudo o que diferencia o sujeito (o *eu*) se vai quando ele morre, e seus restos retornam ao reino indiferenciado da matéria orgânica – como um retorno à Natureza. A única saída para uma permanência no mundo dos vivos, que não seja pela reintegração à terra, é pela arte.<sup>64</sup>

A transfiguração, tão explorada por Herberto Helder, seria uma sublimação, de liberação de um ciclo. No caso da morte, a palavra se transfigura: ela se torna, sem abandonar o que é, outra coisa – um tipo de *estranho familiar*. O exemplo de Jesus – o filho de Deus, a encarnação do verbo – é basilar, neste sentido: quando ressuscitado, Jesus, o mesmo, encontra seus discípulos, que o encaram quase sem o reconhecer: a impossibilidade da cena leva o morto transfigurado em vivo a parecer apenas uma sombra de si mesmo. Essa não coincidência entre o ser e ele mesmo é o que gera a obscuridade (como argumentado sobre a obra de Herberto Helder anteriormente) e a dúvida: por isso Jesus teve sua própria identidade questionada. Quando a linguagem assume outras funções que não a referencialidade (como no poema, por exemplo), ela está, de igual maneira, transfigurada. Por essa razão, questiona-se se ela é o que é, e o seu nível de significação se torna muito mais complexo. Essa transfiguração – ou metamorfose – ocorre em relação ao poeta e à obra: a transformação não apaga a origem do que foi escrito, mas também inaugura um mito, que foge do ciclo do tempo – e, assim, da finitude da morte. É, embora sem mestre, uma arte.

Essa arte sem mestre se mostra aquilo que só os mortos conhecem, e que cabe ao poeta anunciar, mas não tocar, até que venha a morte, essa noite que se trabalha à espera de, e lhe ensine a boca sem idioma:

que eu aprenda tudo desde a morte,

---

<sup>64</sup> Quer se pense na arte como reafirmação da vida (em uma leitura Nietzscheana), quer se pense na arte como tábua de sublimação das dores da vida e de seu fim: a morte (em uma leitura Schopenhaueriana).

mas não me chamem por um nome nem pelo uso das coisas,  
 colher, roupa, caneta,  
 roupa intensa com a respiração dentro dela,  
 e a tua mão sangra na minha,  
 brilha inteira se um pouco da minha mão sangra e brilha,  
 no toque entre os olhos,  
 na boca,  
 na rescrita de cada coisa já escrita nas entrelinhas das coisas,  
 fiat cantus! e faça-se o canto esdrúxulo que regula a terra,  
 o canto comum-de-dois,  
 o inexaurível,  
 o quanto se trabalha para que a noite apareça,  
 e à noite se vê a luz que desaparece na mesa,  
 chama-me pelo teu nome, troca-me,  
 toca-me  
 na boca sem idioma,  
 já não te chamaste nunca,  
 já estás pronta,  
 já és toda

(HELDER, 2014, p. 540)

A morte – ocaso vindouro e já anunciado pelo avançado da vida – acena no horizonte em que se ergue, solitária, a casa do poeta. Ela restará, quando a noite chegar para o homem. E ela também abrigará o poeta em tal instante. O lugar da casa na poesia do inóspito trajeto rumo ao inegociável da morte se dá de duas maneiras distintas: a casa se mostra como o ser autônomo que se perpetua pela independência e é, também, o cenário onde morre um poeta.

## 5.2 Casa: independência, sobrevivência

A existência de uma casa independente do poeta que a habita – que a construiu e que lhe deu novas formas –, está colada a uma espécie de percepção de que a casa, em si, tem uma ontologia, por maior que seja a participação de um indivíduo que a habita, ou a ligação entre eles. Basta assimilar a ideia de que não morre uma casa com a morte de seu dono. A deterioração lhe é inerente pelo aspecto do tempo, mas não por uma causalidade diante da separação do corpo-casa de seu corpo-dono. Essa autonomia do espaço arquitetônico se comprova em termos triviais, como na própria prática da herança, em que os bens superam a existência de seus proprietários, sendo destinados aos seus herdeiros. Em suma: a casa em que vive o homem a ele sobrevive.

A sobrevivência, quando se pensa na casa, aponta para a sobrevivência das formas como fantasmas. As chamadas formas patéticas,<sup>65</sup> que apenas sobrevivem por meio de imagens, relacionam-se a um aspecto de morte. Por essa razão, quando se pensa na casa, pensa-se na sua morte: ou no que restou de si quando já não existe mais. É essa a casa que sobrevive, a casa imagética, a casa poética. Segundo Didi-Huberman (2015a), que se debruça sobre os estudos da imagem, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. A inerência entre a morte da coisa e o nascimento de sua imagem se relaciona à alegoria das cinzas, que ainda não resfriaram, resultantes da queima pelo fogo. Quando sopradas, podem ainda apresentar uma faísca, o que mostra como a morte de um objeto é originária de algo novo: sua imagem.

A casa autônoma é descrita no conto “Escadas e metafísica”, de *Os passos em volta*, onde se lê:

A aldeia nunca mais acabava. Haveria algures uma casa iluminada. Uma casa com portas e janelas, iluminada por dentro. Nunca a encontrei. Acordava a tremer. O sonho repetiu-se ao longo de meses. E depois deixei de tê-lo. Penso que nada significava, ou significava tanto que nunca o entendi, nem uma vida inteira bastaria para verdadeiramente entender. Não dormia. Impossível. As casas respiram. Podemos ouvi-las durante a noite. Têm um movimento soturno e imperceptível sob a secura da noite. Há breves ruídos que despistam, o estalar das madeiras, as horas num relógio escondido. Mas não se trata disso. É a respiração das casas que nos suportam, a nós homens, mas possuem uma vida independente, muito densa (HELDER, 1980, p. 74).

A poesia de Herberto Helder, diante da passagem inegociável do tempo, escancara, com a força do sol que arromba as frestas das janelas, a constatação de que a casa poética helderiana sobreviveria ao poeta. Em razão do voto de silêncio que perdurou entre 1968 e 2015 e na ausência de elementos biográficos durante esse período, a presença-ausente de Herberto Helder se fez possível por meio de sua obra. Era o que dizia almejar, quando se afirmou interessado em *ser poema*. Este corpo-poema foi onde passou a habitar a *casinfância*, essa memória transfigurada em poesia. E foi essa casa absoluta a apresentada aos leitores.

À medida que o *poema contínuo* de Herberto Helder era modificado (ou lapidado) com o passar dos anos (e das publicações), novas irrupções de sua casa eram verificáveis, mas com novos contornos – como se, após erguer sua casa poética e

---

<sup>65</sup> Descritas por Didi-Huberman em *Ninfa moderna* (2016a).

nela entrar, a paisagem fosse vista de dentro, com a força do olhar que parte do pertencimento, e não mais do vislumbre, em uma espécie de fusão entre homem e casa, no poema.

Em 1961, em *A colher na boca*, Herberto Helder, em “O poema”, escreve:

VII

A manhã começa a bater no meu poema.  
 As manhãs, os martelos velozes, as grandes flores líricas.  
 Muita coisa começa a bater contra os muros do meu poema.  
 Escuto um pouco a medo o ruído das gárgulas,  
 o rodopio das rosáceas do meu poema batido pela revelação das coisas.  
 Os finos ramos da cabeça cantam mexidos pelo sangue.  
 Talvez eu enlouqueça à beira desta treva rapidamente transfigurada.  
 Batem nas portas das palavras,  
 sobem as escadas desta intimidade.  
 É como uma casa, é como os pés e as mãos das pessoas invasoras e quentes.

Estou deitado no meu poema. Estou universalmente só,  
 deitado de costas, com o nariz que aspira,  
 a boca que emudece,  
 o sexo negro no seu quieto pensamento.  
 Batem, sobem, abrem, fecham,  
 gritam à volta da minha carne que é a complicada carne do poema.

Uma inspiração fende lírios na minha testa,  
 fende-os ao meio  
 como os raios fendem as direitas taças de pedra.  
 Eu sorrio e levo pela mão essa criança poderosa,  
 uma visita do sangue cheio de luzes interiores.  
 Acompanho, como tocando uma espécie de paisagem levitante,  
 as palavras pessoas caudas luminosas ascéticas aldeias.

É a madrugada e a noite que rolam sobre os telhados do poema. É Deus que rola e a morte e a vida violenta. E o meu coração é um castiçal à beira do povo que até mim separa os espinhos das formas e traz sua pureza aguda e legítima.  
 – Trazem liras nas mãos, trazem nas mãos brutais pequenos cravos de ouro ou peixes delicados de música fria.

– Eu enlouqueço com a doçura dos meses vagarosos.

O poema dói-me, faz-me.  
 O povo traz coisas para a sua casa do meu poema.  
 Eu acordo e grito, bato com os martelos

dos dias da minha morte  
a matéria secreta de que é feito o poema.

– A manhã começa a colocar o poema na parte  
mais límpida da vida. E o povo canta-o  
enquanto crescem os campos levantados  
ao cume das seivas.  
A manhã começa a dispersar o poema na luz incontida  
do mundo.

(HELDER, 2006, p. 40-42)

O poema como casa, como base sólida de pertencimento: eis o predominante do fragmento VII de “O Poema”. O poeta, que ali habita, põe-se a narrar a experiência de ter seu construto – e sua moradia – invadido por elementos exteriores: desde as grandes flores líricas até o ruído das gárgulas. São imagens que, em consonância com a tradição de Herberto Helder, não se explicam individualmente, mas, juntas, constituem um sentido inédito que se apreende no decorrer da leitura do poema. A primeira estrofe, como estância primária de realização do poema, expõe a perturbação da calma, que será explorada em seu efeito sobre o próprio poema até os últimos versos. O tema da loucura e do sofrimento (ou da dor) aparece como consequência desse rompimento com o pacífico: aquilo que vem retirar a estabilidade do poema-casa tem também ação direta sobre o poeta, que sente dor, sofre, enlouquece. Um corpo que era apenas um corpo solitário, deitado em seu poema em porvir, a partir da observação de suas partes inertes e inúteis, vai-se deixando fundir ao que o cerca, ao poema que é seu refúgio – que está por construir, sempre. Denuncia-se, portanto, como está borrado o limiar entre o corpo do poeta e a matéria de que é feito o poema que, embora ainda sendo tecido, já o contém: “[...] gritam à volta da minha carne que é a complicada carne / do poema.” Na terceira estrofe, após a revelação de que essa inquietação é interna, chama-se a inspiração de “criança poderosa”, e, tomando-a pela mão, o poeta a convida a uma visita “por dentro”, inaugurando a noite, a madrugada, o ocaso. Na escuridão, chegam pessoas trazendo-lhe coisas: para acrescentar? para confundir? para substituir? Na dúvida, no não saber de que se constitui o poema, este lhe dói: porque é de sua mesma carne. Não sabê-lo é não saber-se. A solução está no próprio fazer poético. Na construção em tempo real de uma resposta em versos e estrofes que exhiba de que partículas é constituído aquilo que sustenta o esqueleto (e a carne) do poema e do poeta. “O poema dói-me, faz-me”: o rompimento do casulo, a dor da descoberta do devir, o embaraço do nascer, o susto de existir, a angústia

de saber o que se torna enquanto se torna: o poeta faz-se poema para descobrir. E sofre. Após tal morte parcial (sendo este fenômeno aquele que encerra algum rastro de vida, ou o que se apercebe do gozo do ápice de consciência e em seguida retorna ao trivial), renascem as questões de um poeta já se desprendendo da carne-poema: acorda, bate os martelos na sua própria carne (que ainda mantém as cicatrizes da fusão), se apercebe da sua dor, canta sua morte, que veio e foi. E o dia volta a ser claro, a manhã volta a ser a dispersora do sofrimento que a noite enseja – o da criação. Poema feito, o tormento da inspiração e da necessidade do criar se perdem na luz. Retomando o início do poema, quando a manhã começa a dar lugar à “treva rapidamente transfigurada”, o poema termina: “A manhã começa a colocar o poema na parte / mais límpida da vida. [...] A manhã começa a dispersar o poema na luz incontida / do mundo.”

Ainda em *A colher na boca*, mas já no trecho VII de “As musas cegas”,<sup>66</sup> o poema se inicia com os seguintes versos

Bate-me à porta, em mim, primeiro devagar.  
Sempre devagar, desde o começo, mas ressoando depois,  
ressoando violentamente pelos corredores  
e paredes e pátios desta própria casa  
que eu sou.

(HELDER, 2006, p. 90)

em que se pode verificar a reafirmação da união entre o poeta e o poema, entre a casa e o poema, e entre o poeta e casa – um devir assinalado pela transmutação.

A casa que se “autonomiza” é, portanto, uma separação entre o corpo do poeta e o corpo da casa, antes reunidos no poema. Com a iminente morte, o poeta já velho se mostra como aquele que, ainda sob efeito de um estado de transmutação, passa a estar novamente em um lugar de sujeito diante da casa – que não é mais um simples objeto de memória, mas um objeto poético.

Em *Servidões*, escreve o poeta:

e eis súbito ouço num transporte público:  
as luzes todas acesas e ninguém dentro da casa:  
sete ou nove metros de labaredas,  
e nem um grito, um sussurro, uma palavra:  
só a casa ocupada pela grandeza da estrela,

---

<sup>66</sup> Ver Anexo F.

a grandeza primeira.  
(HELDER, 2014, p. 642)

A grandeza primeira, a que se refere Helder, é aquilo que ilumina a casa por dentro: é o que a torna esse objeto singularíssimo e detentor da potência que só as imagens poéticas contêm – e que, no seu caso, pode ser lido como a presença da mãe; que, como se lê em toda a sua obra,<sup>67</sup> é a estrela nuclear da casa em que habita e que nele habita também, em uma ocorrência de reversibilidade.

### 5.3 Casa para morrer: húmus

A cena da escrita é frequentemente objeto do fazer poético, mas aparenta ser mais que o tema de alguns poemas: funciona, mais, como retrato (em movimento) de um poema construindo-se em torno de sua construção. Em outros termos: dizendo sobre o dizer. Essa recorrência temática, ou estrutural, que insiste na imagem do poema em feitura, denuncia a ideia de que, em sua obra, a linguagem nasce sempre no fazer – o poema é a vitória sobre sua impossibilidade de existir, dadas as limitações da linguagem; rechaço da afasia, da agrafia. Sendo assim, a poesia é sempre inaugural em relação a si mesma: nasce do nada (por não haver herança genética que a determine), renova-se (pelos gestos de remodelação) e morre para voltar a nascer, no próximo verso, igualmente (ou diferentemente) inédita. Helder inventa, porém, um ciclo de vida poético que exclui a ideia de antes da vida e depois da morte. O antes é sempre depois de algo, e o depois precede – e fertiliza – o início: húmus. Invenção.

as luzes todas apagadas  
– e se alguém está no escuro e súbito reluz lá dentro,  
alguém fremente?  
(HELDER, 2014, p. 643)

No poema acima, o contraste de luz é a experiência imagética mais evidente: luzes apagadas, alguém fremente reluz no escuro. Esse jogo de contrastes, tão presente quanto constituinte da poética helderiana, sinaliza a ambivalência elencada pelo poeta que está em sua casa poética, construída pela palavra, mas que ele já não é essa casa.

---

<sup>67</sup> E como descrito pelo capítulo anterior.

O poeta, porém, ao contrário de quando ainda vislumbrava a construção de sua casa poética, já não está fora, mas dentro:

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

A iluminação pelos ares inaugura a cegueira a que o poeta alude, como se diante das “palavras quentes” que amava não visse mais nada. É o tempo em que as palavras começam a perder o seu lugar no mundo: “Tantos nomes que não há para dizer o silêncio” (HELDER, 2014, p. 249) – e o poeta, que não mais enxerga as palavras, torna-se ouvinte de um silêncio tão mais profundo quanto ensurdecedor.

Pois o autor olha a sua pequena paisagem e vê que não conseguiu estabelecer-se em silêncio e andou a encher um espaço com tremendas apostas pessoais. Fez o que pôde para esgotar uma direção do discurso (e embora diga que abriu portas ou portinholas em qualquer parte, tudo quanto procurou foi uma básica recorrência ao silêncio, já que irremediavelmente havia começado por perdê-lo de vista). Porque (é verdade) existia uma «força», uma «vontade de expressão», e o mundo estava ali (HELDER, 2013, p. 127).

O grito sem som se mostra como o que evoca repetidamente em *Húmus* (1967): “– Ouves o grito dos mortos?”. Tal “poema-montagem” advém de uma releitura da obra homônima de Raul Brandão, de 1917, que Helder visita sob a égide da (anti) regra “liberdades, liberdade”.

*Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do Húmus de Raul Brandão.*  
*Regra: liberdades, liberdade.*

Pátio de lajes soerguidas pelo único  
 esforço da erva: o castelo –  
 a escada, a torre, a porta,

a praça.

Tudo isto flutua debaixo  
de água.

– Ouves

o grito dos mortos?

A pedra abre a cauda de ouro incessante,  
só a água fala nos buracos.

São palavras pronunciadas com medo de pousar,  
uma tarde que viesse na ponta dos pés, o som  
devagar de uma  
borboleta,

– A morte não tem

só cinco letras. Como a claridade na água  
para me entontecer,

a cantaria lavrada:

com um povo de estátuas em cima,  
com um povo de mortos em baixo.

(HELDER, 2006, p. 223)

É, segundo o que se lê no fragmento da obra de Helder, uma autoral montagem poética de um livro de seu panteão particular – o poeta anuncia as metáforas do texto de Brandão como seu “material” – e que anuncia a lei da metamorfose e da transmutação à qual se filia: erva que ergue um castelo, coisas que restam sob a água, mortos que gritam por baixo, estátuas que se erguem por cima. De acordo com Silvina Rodrigues Lopes – como ressaltado por Izabela Leal (2008) – a obra de Raul Brandão apresenta

o peso dos mortos na linguagem – o domínio que eles exercem sobre os vivos, ditando-lhes a vida na linguagem que lhes legam, e assim a transformando em morte – num texto que lhe contrapõe o sonho, a loucura, a reinvenção de palavras em ‘carne viva’ (LOPES, 2003, p. 31).

Segundo esse pensamento que se alinha ao *Húmus* de Brandão, “deslido” por Helder, a morte é apenas uma das etapas do devir ininterrupto a que tudo o que habita o real está submetido – e não tem só cinco letras, o que anuncia o peso do significado diante de um significante pequeno para o que referencia. Nesse sentido, a morte inaugura uma nova vida – onde é possível que os mortos gritem silenciosamente.

Segundo Rui Torres:

No seu primeiro livro de poesia, *O Amor em Visita* (1958), Helder liga estes símbolos [a água, a pedra, o ouro, a morte e os mortos, a primavera, a árvore, o silêncio, a ressurreição, o tempo, o sonho e o silêncio]: “Correm em mim os mortos, como água” (*Poesia Toda* 56). O corpo do poeta é o

poema, e este é atravessado pela tradição, pelo passado de que regressa. Como no Húmus de Brandão, em Helder os mortos “Ajudam os vivos. / São doces equivalências, luzes, ideias puras”, e por isso “a morte é como romper uma palavra e passar / através da porta, para uma nova palavra” (Poesia Toda 58) (TORRES, 2008, [s.p.]).

Essa passagem para uma “nova palavra”, em Herberto Helder, mostra-se como a passagem ao silêncio, que “vem na poesia de Herberto Helder com uma dupla intenção de morte e renascimento, e é um componente activo e activador da linguagem” (TORRES, 2008, [s.p.]). O silêncio se mostra, segundo o próprio poeta, consequência da poesia:

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 subtilidade 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 (HELDER, 2013, p. 166).

Na “(carta do silêncio)”, cujo trecho foi acima transcrito, o poeta sugere a pesquisa sobre se a poesia não seria uma prática ao silêncio: como se todo o esforço da palavra fosse uma depuração para cumprir o objetivo de se chegar à palavra nula, ao nada da linguagem. Mas a palavra não é só aquela que promoverá o silêncio, mas também aquela que veio deste estado in-fante. Nesse sentido, a poesia seria “um movimento do silêncio sobre si mesmo”: uma experiência de sair de si próprio pela voz, e então retornar.

Por essa razão, o poeta não é mais aquele que vê, no turbilhão das vozes; mas aquele que escuta o silêncio – ou o grito dos mortos. Em casa.

Escreve-se.  
Há nuvens, as árvores, as cores, as temperaturas.  
Há o espaço.  
É preciso encontrar a nossa relação com o espaço.  
Fazer escultura.  
Escultura: objecto.  
Objectos para a criação de espaço, espelhos para a criação de imagens, pessoas para a criação do silêncio.  
Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação  
de espaços para a criação de imagens para a criação do silêncio.  
Objectos para a criação do 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.  
(HELDER, 1968, p. 16)

Elencam-se condições para a morte completa: com objetos, criar espaços; com espelhos, criar imagens; com pessoas, criar o silêncio. A passagem de objetos para a composição de um espaço é uma reversão no sentido primeiro dos objetos: aquilo que ocupa o espaço. De forma análoga, acontece com os espelhos: sua função primeira é a de promover o reflexo de imagens, e não sua criação. Cumprindo o paralelismo, as pessoas são os portadores da voz: é da ordem da metamorfose que cumpram o papel de criar o silêncio.

E todos esses elementos se imbricam na composição do poema: objetos que criam espelhos que criam pessoas que criam espaços que criam imagens que criam silêncio. A primeira categoria, os que são criadores, passam também a seres criados, assim como a segunda categoria, os que são criados, passam a criadores. E, nesse confuso entrelaçamento, paira o silêncio: cala-se tudo. O poema, porém, persiste – e afirma: é uma autobiografia, que se conquista à força das palavras. Nesse exemplo lógico, pode-se, portanto, aproximar o silêncio da autobiografia: é aquilo conquistado à força da palavra. Essa operação dada pelo poema é absolutamente coerente com a postura silenciosa de Herberto Helder em sua vida, obstinado a ser conhecido somente pela sua poesia. Sua vida é o silêncio, erguido a duras penas pela palavra poética. E então a morte é, mais que desejada, necessária – e o futuro morto está preparado para ela. Passa o tempo (pela ordenação das estações) e o espaço abriga o tempo: preparou-se o local de morte, que espera as horas como quem espera o carrasco.

Em *Os passos em volta*, no conto “O quarto”, Herberto Helder descreve a construção de uma casa como o lugar eleito para morrer:

Ele pareceu não entender a alusão. Voltou para mim o rosto irônico e perguntou:  
– A que se referia?  
– À morte – respondi.  
– Sim, eu também falava da morte. Mas surpreendeu-me que você estivesse a pensar no mesmo.  
– Pensamos todos no mesmo a partir de certa altura.  
– Talvez – murmurou, e a voz tinha uma ponta de orgulho. – Mas nem todos da mesma maneira. Sou forte. Por isso é que penso nela. Detesto a fraqueza que se remedeia na imaginação, nas hipóteses. Não creio em nada. Não desejo crer em nada.  
– Pensa que vai morrer quando quiser?

Olhou-me em cheio, sorriu. Tinha uma viva e nobre cabeça de homem antigo. Parecia saber muito. Não devia acreditar em nada. Notava-se no olhar culto e virilmente triste.

– É isso. Trabalho na minha morte. Um homem verdadeiro tem direitos e deveres para com a sua morte. Sabes que estou a construir uma casa?

– Sim, já mo disse.

– Conhece o sítio? – E as palavras subentendiam ramificações de sentido, outras intenções. Mas a voz era imperturbável. Este homem morreria da sua morte, dentro dela.

– Conheço. Fica na outra costa da ilha. Há a montanha sem árvores. Pedras e urzes. Pavoroso. Defronte fica o mar. O mar lá é bravo.

– É água cinzenta e branca. E atrás há a grande montanha por onde só andam cabras. Mas na planície, à direita, crescem as árvores onde o vento do mar vem bater. De noite tudo aquilo vibra e uiva. E a terra arenosa estende-se pelo outro lado fora. Quando há tempestade é de uma beleza diabólica. Bom para nos sentirmos sós, para saber se ainda existe o orgulho do medo.

– Compreendo que construa aí a sua casa.

– Construo a minha casa muito devagar. É a minha última tarefa. Forço os operários a trabalhar lentamente. Estão espantados. O capataz supõe que sou louco. Nunca custou tão caro uma casa de um só piso. Quando ficar pronta já nada mais terei a fazer. Seria estúpido procurar sobreviver-me. Sou um homem sensato. É de sangue. Meu avô correu mundo e veio morrer na cama onde nascera. Meu pai andou pelas guerras depois de me ter gerado, e lá morreu. Homens que fizeram uma tarefa e nela puseram o sentido da sua vida. E deram-se por cumpridos, e regressaram ou morreram. Sabedoria, não é? Não quero ser fútil. É o único pecado do espírito. Ponho a minha força toda nas razões da vida. Isto quer dizer que me preocupa a oportunidade e qualidade da minha morte. Pareço... enfim, digamos, pareço... solene? ...

Riu.

– Sou, como direi?, sou um homem religioso.

– No entanto...

– Claro, não acredito em nada disso... nessas coisas... imortalidade da alma... Deus, o barroco Deus teológico.... o bem comezinho, o mal comezinho... Detestável, tudo isso, as crenças e virtudes da baixa religiosidade.

– Talvez creia – disse eu – que vida e morte se abram uma para a outra, se alimentem mutuamente. Que seja cada uma delas uma espécie de duplo da outra. Se animem e, por assim dizer, se justifiquem e signifiquem entre si.

– Quer exprimi-lo desse modo? – As mãos traçaram subtilmente um gesto de irónica concessão. – Talvez seja isso... Aos vinte e cinco anos fui viajar. Estive em muitos países. Vivi alguns anos em várias das maiores cidades do mundo. Valeu a pena. Não há raças nem países. O homem é estúpido. E precisa que o amem, precisa amar. Um pouco repugnante, não? Mas pode-se amá-lo, assim repugnante. Depois parei, vim para a Ilha. E os círculos foram-se apertando. Hoje não saio deste café e do hotel, quando não estou a seguir o andamento das obras. Daqui a algum tempo mudo-me para a casa. Depois... Compreende o que digo quando falo do espírito religioso?

– Sim, parece-me que sim...

– A casa tem três quartos, além de cozinha, casa de banho e despensa. Um é o quarto de dormir; outro, a sala de jantar; e o terceiro... Não adivinha? ... Não, não pode adivinhar...

– Noutras circunstâncias eu diria que era, por exemplo, a biblioteca...

– Noutras circunstâncias. Agora não leio. Vou morrer. Ouça: a casa é assoalhada. As casas são naturalmente assoalhadas, não é?

– Claro.

– Sim, mas esse quarto não é assoalhado.

– Mais um espanto para o capataz – disse eu sorrindo.

– E para si também.

- Também para mim. Porque não assoalha esse quarto?
- Durante um ano vou viver naquela montanha, na mata, na terra arenosa diante do mar. Vou entrar e sair da casa e vaguear por esses lugares todos. E então sentirei que não devo sair mais, e ficarei em casa andando de um quarto para outro.
- No quarto sem soalho, também?
- Não respondeu.
- Lembra-se de lhe ter falado no vento marítimo batendo nos pinheiros? E na alta montanha intransitável atrás da casa?
- Lembro-me. Conheço o sítio, já lhe disse.
- O barulho do mar e do vento. A montanha, a ideia da montanha impraticável. E depois a terra arenosa por ali fora. E a solidão. E sentir sobretudo que já não pode haver medo. Fecho as portas da casa, a porta de saída e as portas dos quartos entre si. E fico no quarto sem soalho e deito-me no chão. Ouço o mar e o vento à frente e atrás da montanha solitária e poderosa. Depois encosto a cara à terra profundíssima para escutar o seu húmido sussurro atravessando-a toda e passando por mim. E então poderei morrer (HELDER, 1980, p. 141-145).

Neste ensaio sobre a cena final de uma vida, o homem que constrói sua casa elabora uma proposta de que o modo ideal de morte é aquele que conecta o homem, pela audição, à natureza que o rodeia. Diante da incredulidade em relação a tudo o que há de sagrado, e em relação ao próprio homem, que classifica como repugnante, o homem busca na casa a natureza, em uma construção ritualística, mas despida de metafísica. Essa conexão não advém do contato direto, ou da imersão ao selvagem: antes, o homem busca a conexão ao natural mais profundo de dentro de casa – por isso, não assoalha o chão do quarto nuclear; por isso, deita-se e toca a orelha à “terra profundíssima” e o seu sussurro atravessa-o, como que fundindo sua existência à alta existência da natureza. Para penetrar o reino do silêncio, é preciso ouvir o grito dos mortos – estes, que irremediavelmente, nascendo ao morrer, transformaram-se em húmus para a terra que sustenta a casa.

O prestígio das vozes é posterior: veja-se o silêncio como uma infiltração, uma internidade: quando o rosto se engolfou nos recessos, e se desapertou o cruzado das veias que cingiam cada parte do espaço ao campo das memórias e desejos.

A agonia da terra, recolhida pela visão, contamina as zonas mais espertas: coração e dedos, as narinas, a língua que está sempre a brilhar desde a raiz, os ouvidos montados sobre as pequenas cavernas vivas da cabeça, filões de limalha cozendo tudo – o sangue que escorre.

Quando cada forma se desentrelaça de cada forma, o espelho do mundo devolve apenas uma fenda de luz estancada.

A terra fica então exposta à sua própria distância, ao estrangulamento das suas vozes – e nada se transforma, nada nos olha face a face: somos o outro, o desaparecido das falas, aquele que se perdeu da conversação das imagens (HELDER, 2013, p. 169-170).

As imagens cessam suas conversas, o espelho se racha contra a devolução dessas imagens. A terra espalha sua agonia pelo corpo, banhado em sangue, e as veias

não mais transportam as memórias e os desejos. O 'eu' é o 'outro'. E o poeta se deita na sua *casinfância* e se funde à natureza pelo calar das palavras constitutivas dessa casa: é onde falha o chão do quarto e inicia o tempo do silêncio.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia do autor

- HELDER, Herberto. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- \_\_\_\_\_. Cinemas. *Revista Relâmpago*, Lisboa, nº 3, p. 7-8, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Doze nós numa corda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Edoi Ielia doura*: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Em minúsculas*. Porto: Porto Editora, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Letra aberta*. Porto: Porto Editora, 2016a.
- \_\_\_\_\_. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016b.
- \_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997b.
- \_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Poemas ameríndios*. Assírio & Alvim, 1997c.
- \_\_\_\_\_. *Poemas canhotos*. Porto: Porto Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

### Entrevistas com o autor

- HELDER, Herberto. As turvações da inocência. *Luzes da Galiza*, 4 dez. 1990. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/03/24/ficheiro/as-turvacoes-da-inocencia-20150324-170603>>. Acesso em: 7 dez. 2018.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro: 7Letras, nº 11, 2º sem. 2001.
- \_\_\_\_\_. Exclusivo e fictício: uma forma recortada do mundo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 abr. 2004. Entrevista concedida a João Almino. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mas/fs2504200412.htm>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

## Bibliografia teórica e crítica sobre o autor

ALVES, Clara Ferreira. Louvor e simplificação de Herberto Helder. *Revista Expresso*, p. 10, 17 dez. 1994. Disponível em: <[http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/nao\\_nin.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/nao_nin.html)>. Acesso em: 19 fev. 2018.

ANGLADA, Carolina. *Arqueologia da forma: Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto*. 2018. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

\_\_\_\_\_. *O poema é um animal: obscuros bestiários de Herberto Helder*. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BRAZ, Paulo. O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas. *Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, v. 6, nº 10, p. 71-89, 2015.

BUESCU, Helena Carvalhão. Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora. *Diacrítica*, v. 23, nº 3, 2009, p. 49-63. Disponível em: <[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica\\_23-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica_23-3.pdf)>. Acesso em: 7 dez. 2018.

COSTA, Rui Alberto. A permanência de Orfeu na literatura contemporânea: o espaço órfico em Herberto Helder. 2010. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/313422907\\_A\\_permanencia\\_de\\_Orfeu\\_na\\_literatura\\_contemporanea\\_O\\_espaco\\_orfico\\_em\\_Herberto\\_Helder](https://www.researchgate.net/publication/313422907_A_permanencia_de_Orfeu_na_literatura_contemporanea_O_espaco_orfico_em_Herberto_Helder)>. Acesso em: 7 dez. 2018.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Posfácio. In: HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 149-157.

DÉCIO, João. Introdução ao estudo da poesia de Herberto Helder. *Alfa*, nº 20-21, p. 143-146, 1974-1975. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3568/3337>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

DUMAS, Catherine; RODRIGUES, Daniel; MENDES, Ilda (Org.). *Herberto Helder: se eu quisesse, enlouquecia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

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

GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Herberto Helder: poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

JOAQUIM, Ana Cristina. O escritor no espaço da obra: o rosto caligrafado – uma leitura de *Apresentação do Rosto*, de Herberto Helder. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 34, nº 52, p. 77-79, 2014. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/8356/7190>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

LEAL, Izabela. *Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes*. 2008. 152 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Lisboa: Vendaval, 2003.

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

\_\_\_\_\_. Herberto Helder, sim, o poema contínuo. *Diadorim*, v. 1, p. 169-180, 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3844>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

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.

\_\_\_\_\_. De imagem em imagem. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Niterói, v. 5, nº 9, p. 15-26, nov. 2012. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/64654/2/RosaMariaMarteloimagem000175233.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

\_\_\_\_\_. *O nome da obra: Herberto Helder ou o poema contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016.

TORRES, Rui. Húmus: poema contínuo. [A partir de textos de Herberto Helder e Raul Brandão.] *Telepoesis.Net*, 2008. Disponível em: <<https://telepoesis.net/humus/humus.html>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

## Bibliografia geral

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

\_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bienal).

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.

AGUIAR, Bernardo Cortizo de. *Stimmung, jogos e comunicação: afterpop, abordagens desconstrutivas e nostalgia pós-moderna nos videogames*. In:

SBGAMES, 15., set. 2016, São Paulo. *Anais...*, p. 982-989. Disponível em: <<http://www.sbgames.org/sbgames2016/downloads/anais/157532.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

BARRENTO, João. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Grove Press, 1970.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 71-142. (Obras Escolhidas II).

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. Pequenos trechos sobre Arte. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 274-277. (Obras Escolhidas II).

\_\_\_\_\_. Prólogo epistemológico-crítico. In: \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 15-47.

BERARDINELLI, Cleonice. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 6, nº 15, p. 207-220, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. São Paulo: Carambaia, 2017.

BRETON, André. *Communicating Vessels*. Lincoln, NE: Nebraska University Press, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Tradução de Ana Lúcia Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem queima. In: \_\_\_\_\_. *Falenas: ensaios sobre a aparição*, 2. Lisboa: KKYM, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013.

\_\_\_\_\_. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (Coord.). Belo Horizonte: Autêntica, 2015b. p. 205-226.

\_\_\_\_\_. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-desir*. Paris: Editions Gallimard, 2015c.

\_\_\_\_\_. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Lisboa: KKYM, 2016a.

\_\_\_\_\_. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016b.

FERREIRA, Vergílio. *Conta corrente: nova série III*. Lisboa: Bertrand, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Conta corrente: nova série IV*. Lisboa: Bertrand, 1994b.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2015. p. 265-276.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GUMBRECHT, Hans. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2014.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização. *SemeaR*, nº 4, 1998.

HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. Tradução de Carlos Eduardo Lima Machado. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KOENIG, John. *Dictionary of Obscure Sorrows*. 2013. Disponível em: <<http://www.dictionaryofobscuresorrows.com/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sobretudo as vozes*. Lisboa: Vendaval, 2004.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thais (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MCPHEE, Sarah. *Bernini's Beloved: A Portrait of Costanza Piccolomini*. New Haven: Yale University Press, 2012.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (Coord.). Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 165-190.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *A magia*. São Paulo: Publifolha, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. 1995. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften II-I*. Editado por Martin Warnke e Claudia Brink. Berlim: Akademie Verlag, 2000. 2. Aufl. 2002. Versão castelhana (de Fernando Checa): *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquim Chamorro Melke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

**ANEXO A****Três imagens da casa onde nasceu o poeta Herberto Helder, na Ilha da Madeira**

Figura 5 – Casa de nascimento de Herberto Helder, na Ilha da Madeira



Fonte: <<https://bit.ly/2STXonE>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

Figura 6 – Casa de nascimento de Herberto Helder, na Ilha da Madeira



Fonte: <<https://bit.ly/2STXonE>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

Figura 7 – Placa afixada no muro da casa de nascimento de Herberto Helder, na Ilha da Madeira



Fonte: <<https://bit.ly/2STXonE>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

**ANEXO B**  
**Poema de *A faca não corta o fogo*, de Herberto Helder (2008)**

a vida inteira para fundar um poema,  
a pulso,  
um só, arterial, com abrasadura,  
que ao dizê-lo os dentes firam a língua,  
que o idioma se fira na boca inábil que o diga,  
só quase pressentimento fonético,  
filológico,  
mas que atenção, paixão, alumiação,  
¿e se me tocam a boca?  
de noite, a mexer na seda para, desdobrando-se,  
a noite extraterrestre bruxulear um pouco,  
o último,  
assim como que húmido, animal, intuitivo, de origem,  
papel de seda que a rútila força lírica rompa,  
um arrepio dentro dele,  
batido, pode ser, no sombrio, como se a vara enflorasse com as faúlhas,  
e assim a mão escrita se depura,  
e se movem, estria atrás de estria, pontos voltaicos,  
manchas ultravioletas a arder através do filme,  
leve poema técnico e trémulo,  
linhas e linhas,  
línguas,  
obra-prima do êxtase das línguas,  
tudo movido virgem,  
e eu que tenho a meu cargo delicadeza e inebriamento  
¿tenho acaso no nome o inominável?  
mão batida, curta, sem estudo, maravilhada apenas,  
nada a ver com luminotecnia prática ou teórica,  
mas com grandes mãos, e eu brilhei,  
o meu nome brilhou entrando na fase inconsútil,  
e depois o ar, e os objectos que ocorrem: onde?

fora? dentro?  
no aparte,  
no mais vidrado,  
no avêso,  
no sistema demoroso do bicho interrompido na seda,  
fibra lavrada sangrando,  
uma qualquer arte intrépida por uma espécie de pilha eléctrica  
como alma: plenitude,  
através de um truque:  
os dedos com uma, suponhamos, estrela que se entorna sobre a mesa,  
poema trabalhado a energia alternativa,  
a fervor e ofício,  
enquanto a morte come onde me pode a vida toda

**ANEXO C**  
***Yellow Moon Bird*, de Joan Miró (1963)**

Figura 8 – Joan Miró, *Yellow Moon Bird* (1963)



Fonte: <<https://bit.ly/2CI7yGK>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

**ANEXO D**  
***O amor em visita*, de Herberto Helder (1958)**

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra  
e seu arbusto de sangue. Com ela  
encantarei a noite.

Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.  
Seus ombros beijarei, a pedra pequena  
do sorriso de um momento.

Mulher quase incriada, mas com a gravidade  
de dois seios, com o peso lúbrico e triste  
da boca. Seus ombros beijarei.

Cantar? Longamente cantar.

Uma mulher com quem beber e morrer.

Quando fora se abrir o instinto da noite e uma ave  
o atravessar trespassada por um grito marítimo  
e o pão for invadido pelas ondas –  
seu corpo arderá mansamente sob os meus olhos palpitantes.  
Ele – imagem vertiginosa e alta de um certo pensamento  
de alegria e de impudor.  
Seu corpo arderá para mim  
sobre um lençol mordido por flores com água.

Em cada mulher existe uma morte silenciosa.

E enquanto o dorso imagina, sob os dedos,  
os bordões da melodia,  
a morte sobe pelos dedos, navega o sangue,  
desfaz-se em embriaguez dentro do coração faminto.  
– Oh cabra no vento e na urze, mulher nua sob  
as mãos, mulher de ventre escarlata onde o sal põe o espírito,  
mulher de pés no branco, transportadora  
da morte e da alegria.

Dai-me uma mulher tão nova como a resina  
e o cheiro da terra.  
Com uma flecha em meu flanco, cantarei.  
E enquanto manar de minha carne uma videira de sangue,  
cantarei seu sorriso ardendo,  
suas mamas de pura substância,  
a curva quente dos cabelos.  
Beberei sua boca, para depois cantar a morte  
e a alegria da morte.

Dai-me um torso dobrado pela música, um ligeiro  
pescoço de planta,  
onde uma chama comece a florir o espírito.  
À tona da sua face se moverão as águas,  
dentro da sua face estará a pedra da noite.  
– Então cantarei a exaltante alegria da morte.

Nem sempre me incendeiam o acordar das ervas e a estrela  
despenhada de sua órbita viva.  
– Porém, tu sempre me incendeias.  
Esqueço o arbusto impregnado de silêncio diurno, a noite  
imagem pungente  
com seu deus esmagado e ascendido.  
– Porém, não te esquecem meus corações de sal e de brandura.  
Entontece meu hálito com a sombra,  
tua boca penetra a minha voz como a espada  
se perde no arco.  
E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua  
estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo  
se desfibra – invento para ti a música, a loucura  
e o mar.

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

E eu sei que cercaste os pensamentos com mesa e harpa.  
Vou para ti com a beleza oculta,  
o corpo iluminado pelas luzes longas.

Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos  
transfiguram-se, tuas mãos descobrem  
a sombra da minha face. Agarro tua cabeça  
áspera e luminosa, e digo: ouves, meu amor?, eu sou  
aquilo que se espera para as coisas, para o tempo –  
eu sou a beleza.

Inteira, tua vida o deseja. Para mim se erguem  
teus olhos de longe. Tu própria me duras em minha velada  
beleza.

Então sento-me à tua mesa. Porque é de ti  
que me vem o fogo.

Não há gesto ou verdade onde não dormissem  
tua noite e loucura, não há vindima ou água  
em que não estivesses pousando o silêncio criador.

Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos  
originais.

Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra  
a carne transcendente. E em ti  
principiam o mar e o mundo.

Minha memória perde em sua espuma  
o sinal e a vinha.

Plantas, bichos, águas cresceram como religião  
sobre a vida – e eu nisso demorei  
meu frágil instante. Porém  
teu silêncio de fogo e leite repõe a força  
maternal, e tudo circula entre teu sopro  
e teu amor. As coisas nascem de ti  
como as luas nascem dos campos fecundos,  
os instantes começam da tua oferenda

como as guitarras tiram seu início da música nocturna.

Mais inocente que as árvores, mais vasta  
que a pedra e a morte,  
a carne cresce em seu espírito cego e abstracto,  
tinge a aurora pobre,  
insiste de violência a imobilidade aquática.

E os astros quebram-se em luz  
sobre as casas, a cidade arrebatada-se,  
os bichos erguem seus olhos dementes,  
arde a madeira – para que tudo cante  
pelo teu poder fechado.

Com minha face cheia de teu espanto e beleza,  
eu sei quanto és o íntimo pudor  
e a água inicial de outros sentidos.

Começa o tempo onde a mulher começa,  
é sua carne que do minuto obscuro e morto  
se devolve à luz.

Na morte referve o vinho, e a promessa tinge as pálpebras  
com uma imagem.

Espero o tempo com a face espantada junto ao teu peito  
de sal e de silêncio, concebo para minha serenidade  
uma ideia de pedra e de brancura.

És tu que me aceitas em teu sorriso, que ouves,  
que te alimentas de desejos puros.

E une-se ao vento o espírito, rarefaz-se a auréola,  
a sombra canta baixo.

Começa o tempo onde a boca se desfaz na lua,  
onde a beleza que transportas como um peso árduo  
se quebra em glória junto ao meu flanco  
martirizado e vivo.

– Para consagração da noite erguerei um violino,  
 beijarei tuas mãos fecundas, e à madrugada  
 darei minha voz confundida com a tua.  
 Oh teoria de instintos, dom de inocência,  
 taça para beber junto à perturbada intimidade  
 em que me acolhes.

Começa o tempo na insuportável ternura  
 com que te adivinho, o tempo onde  
 a vária dor envolve o barro e a estrela, onde  
 o encanto liga a ave ao trevo. E em sua medida  
 ingênua e cara, o que pressente o coração  
 engasta seu contorno de lume ao longe.  
 Bom será o tempo, bom será o espírito,  
 boa será nossa carne presa e morosa.  
 – Começa o tempo onde se une a vida  
 à nossa vida breve.

Estás profundamente na pedra e a pedra em mim, ó urna  
 salina, imagem fechada em sua força e pungência.  
 E o que se perde de ti, como espírito de música estiolado  
 em torno das violas, a morte que não beijo, a erva incendiada que se derrama na  
 íntima noite  
 – o que se perde de ti, minha voz o renova  
 num estilo de prata viva.

Quando o fruto empolga um instante a eternidade  
 inteira, eu estou no fruto como sol  
 e desfeita pedra, e tu és o silêncio, a cerrada  
 matriz de sumo e vivo gosto.  
 – E as aves morrem para nós, os luminosos cálices  
 das nuvens florescem, a resina tinge  
 a estrela, o aroma distancia o barro vermelho da manhã.  
 E estás em mim como a flor na ideia

e o livro no espaço triste.

Se te aprendessem minhas mãos, forma do vento  
a cevada pura, de ti viriam cheias  
minhas mãos sem nada. Se uma vida dormisses  
em minha espuma,  
que frescura indecisa ficaria no meu sorriso?  
– No entanto és tu que te moverás na matéria  
da minha boca, e serás uma árvore  
dormindo e acordando onde existe o meu sangue.

Beijar teus olhos será morrer pela esperança.  
Ver no aro de fogo de uma entrega  
tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus  
será criar-te para luz dos meus pulsos e instante  
do meu perpétuo instante.  
– Eu devo rasgar minha face para que a tua face  
se encha de um minuto sobrenatural,  
devo murmurar cada coisa do mundo  
até que sejas o incêndio da minha  
As águas que um dia nasceram onde marcaste o peso  
jovem da carne aspiram longamente  
a nossa vida. As sombras que rodeiam  
o êxtase, os bichos que levam ao fim do instinto  
seu bárbaro fulgor, o rosto divino  
impresso no lodo, a casa morta, a montanha  
inspirada, o mar, os centauros  
do crepúsculo  
– aspiram longamente a nossa vida.

Por isso é que estamos morrendo na boca  
um do outro. Por isso é que  
nos desfazemos no arco do verão, no pensamento  
da brisa, no sorriso, no peixe,

no cubo, no linho,  
no mosto aberto  
– no amor mais terrível do que a vida.

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

E peço ao vento: traz do espaço a luz inocente  
das urzes, um silêncio, uma palavra;  
traz da montanha um pássaro de resina, uma lua  
vermelha.  
Oh amados cavalos com flor de giesta nos olhos novos,  
casa de madeira do planalto,  
rios imaginados,  
espadas, danças, superstições, cânticos, coisas  
maravilhosas da noite. Ó meu amor,  
em cada espasmo eu morrerei contigo.

De meu recente coração a vida inteira sobe,  
o povo renasce,  
o tempo ganha a alma. Meu desejo devora  
a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma  
de crepúsculos e crateras.  
Ó pensada corola de linho, mulher que a fome  
encanta pela noite equilibrada, imponderável –  
em cada espasmo eu morrerei contigo.

E à alegria diurna descerro as mãos. Perde-se  
entre a nuvem e o arbusto o cheiro acre e puro  
da tua entrega. Bichos inclinam-se  
para dentro do sono, levantam-se rosas respirando  
contra o ar. Tua voz canta  
o horto e a água – e eu caminho pelas ruas frias com  
o lento desejo do teu corpo.  
Beijarei em ti a vida enorme, e em cada espasmo  
eu morrerei contigo.

**ANEXO E**

**Foto de Herberto Helder e Olga Lima, durante sessão fotográfica ao fotojornalista Alfredo Cunha em 19 de fevereiro de 2015, em Cascais – Portugal; Capa do jornal *Expresso*, em que consta a chamada para a morte de Herberto Helder, que aparece em registro da mesma sessão de fotos.**

Figura 9 – Olga Lima e Herberto Helder, em casa, de Alfredo Cunha (2015)



Fonte: <<https://bit.ly/2TO9Bu6>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

Figura 10 – Olga Lima e Herberto Helder, em casa, de Alfredo Cunha (2015)



Fonte: <<https://bit.ly/2TPU510>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

**ANEXO F**  
**Fragmento VII do poema “As musas cegas”, em *A colher na boca*, de Herberto Helder (1961)**

VII

Bate-me à porta, em mim, primeiro devagar.  
Sempre devagar, desde o começo, mas ressoando depois,  
ressoando violentamente pelos corredores  
e paredes e pátios desta própria casa que eu sou. Que eu serei até não sei quando.  
É uma doce pancada à porta, alguma coisa  
que desfaz e refaz um homem. Uma pancada  
breve, breve —  
e eu estremeço como um archote. Eu diria  
que cantam, depois de baterem, que a noite  
se move um pouco para a frente, para a eternidade.  
Eu diria que sangra um ponto secreto  
do meu corpo, e a noite estala imperceptivelmente  
ou se queima como uma face. Escuta:  
que a noite vagorosamente se queima  
como a minha face.

Essa criança tem boca, há tantas finas raízes  
que sobem do meu sangue. Um novo instrumento,  
uma taça situou-se na terra, e há tantas  
finas raízes que sobem do meu sangue. E uma candeia,  
uma flor, uma pequena lira,  
podem erguer-se de um rio de sangue, sobre o mundo —  
um novo instrumento rodeado pelas campânulas  
inclinadas, por ligeiras pedras húmidas,  
pelos animais que movem no seu calmo halo de fogo  
as grandes cabeças sonhadoras.

Essa criança dorme sobre os meus lagos de treva.  
Pensei algumas palavras para oferecer-lhe. Esqueço-me

tantas vezes dos mistérios dessa porta.  
Porque então é muito estreita com os seus espelhos  
de trás, com o vestíbulo frio.  
Mas é tão belo uma criança ainda enevoadá,  
uma criança que ascende com uma  
grande música  
desta rede de ossos, deste espinho de sexo,  
da confusa pungência, escuta: da pungente  
confusão  
de um homem restrito com a sua vida tão lenta.

Essa criança é uma coisa que está nos meus dedos.  
Às vezes debruço-me sobre as cisternas, e as vertigens,  
e as virilhas em chama.  
É a minha vida. Mas essa criança  
é tão brusca, tão brusca, ela destrói e aumenta  
o meu coração.  
No outono eu olhava as águas lentas, ou as pistas deixadas na neve  
de fevereiro, ou a cor feroz,  
ou a arcada do céu com um silêncio completo.  
Misturava-se o vinho dentro de mim, misturava-se  
a ciência da minha carne  
atónita. Escuta: cada vez a minha vida  
é mais hermética.  
Essa criança tem os pés na minha boca  
dolorosa.

Se ela um dia adormecer com cerejas junto ao pequeno  
respirar, e sonhar  
estes imensos arcos que os séculos vão colocando  
sob os astros — e se de tudo  
a sua cabeça estremecer como numa loucura,  
com altos picos em volta, com enormes faróis  
acendendo e apagando — escuta: se essa criança

imaginar, e todas as cordas se juntarem tensamente  
para que ela invente o seu próprio rio  
sem nome —  
será ainda que do meu sangue se erguem finas  
raízes, e o tenebroso tumulto  
das minhas sombras  
está no fundo, no fundo da sua ingênua vida,  
da sua terrível vida sem remédio.  
Se ela morrer, escuta, será que a minha boca  
diz lá em baixo  
essas majestosas e violentas palavras  
dos poemas.

Essa criança que aperta as veias que iluminam  
a minha garganta. Ela dorme. Escuta:  
a sua vida estala como uma brasa, a sua vida  
deslumbrante estala e aumenta.  
Se um dia os archotes incendiarem essa boca,  
e as faúlhas cercarem  
o silêncio tremendo dessa pequena boca, escuta:  
  
a minha boca, lá em baixo, está coberta de fogo.