

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

Dulcirley de Jesus

Grafias da Metamorfose na Poesia de Herberto Helder

Belo Horizonte
2014

Dulcirley de Jesus

Grafias da Metamorfose na Poesia de Herberto Helder

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

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

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

Belo Horizonte
2014

Para a Silvana e o Adriano,
com os quais divido o amor pelo Herberto

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas condições favoráveis para o exercício desta pesquisa.

Aos meus pais, pela compreensão nos momentos difíceis.

À Elizângela, minha irmã, tão presente em minha trajetória acadêmica.

Ao Henrique, meu irmão, por suportar a ausência.

Ao Elismar, meu irmão-amigo que me incentivou a esta trajetória desde a adolescência.

À Silvana, pelo apoio moral e pela orientação paciente e cautelosa.

Ao Adriano, pelas longas discussões sobre poesia.

Ao Matteo, pelo carinho e paciência.

Ao Gleydson, pelo companheirismo ao longo do curso.

À Maria Fernandina, sobretudo, pelo *Esquecer Fausto*.

Aos professores membros da banca, pela gentileza de aceitar o convite a esta leitura.

Aos professores da Pós-Graduação, pela contribuição para o crescimento deste trabalho, e aos membros do Grupo de Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea pelas recorrentes contribuições.

Aos amigos do grupo Mais Pré-Vestibular e do grupo Bernoulli, pela grande contribuição profissional e pela partilha de conhecimento.

Aos amigos e colegas que, de algum modo, acompanharam esta trajetória, especialmente: Adriana Araújo, Cleber Cabral, Zélia Neves, Felipe Alves, Camila Barros, Corolina Miranda, Luiza Francisca, Patrícia Resende, Patrícia Chanely, Fabíola Carla, Gabriel Tordoya, Daniella Rezende, Wagner Moreira, Rogério Barbosa, Bernardo Amorim.

Aos funcionários da Faculdade de Letras da UFMG. À Letícia, sempre pronta para o auxílio nos momentos de carência.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que permitiu a realização deste trabalho.

O que o sentido sente, o que o espírito conhece,
jamais tem fim em si mesmo.
Mas sentido e espírito querem te convencer
de que são o fim de todas as coisas:
tão vaidosos são eles.

NIETZSCHE

RESUMO

A poesia de Herberto Helder dialoga com preceitos formais das escolas vanguardistas e, ao mesmo tempo, dilui a tradição no fluxo e no ritmo de um movimento de resignificação. Devir esse que comporta nascimento, morte e renascimento em um dinâmico retorno em espiral que se estabelece pela diferença, seja esse da palavra, da imagem ou do próprio poema, de modo que este, por comportar todos os deslocamentos e transformações possíveis, assume a condição de corpo orgânico e também de mundo. Tal estilo culmina em divergências entre os críticos que, de um modo geral, na tentativa de explicar as complexas relações de sentido em HH, dividem-se pela concepção de uma poética obscura e, portanto, inacessível, e pela defesa de uma poesia do devir e da resignificação.

Palavras chaves: metamorfose, devir, corpo, poema, mundo.

ABSTRACT

The poetry of Herbert Helder dialogues with formal precepts from avant-garde schools and, meanwhile, dilutes the tradition in the flow and rhythm of a resignification movement. Flow that embraces birth, death and rebirth in a dynamic return spiral that is established by the difference, in the word, picture or poem itself, so that, by containing all possible displacements and transformations, assumes the status of organic body and world. This style culminated in disagreements among critics that, in general, in the attempt to explain the complex relationships of meaning in HH, are divided between conception of an obscure poetic and, therefore, inaccessible, and the defense of poetry of flow and resignification.

Keywords: metamorphosis, flow, body, poem, world.

SUMÁRIO

1	DO PROBLEMA: UMA POÉTICA DO DEVIR	09
1.1	Apresentação	09
1.2	Devir e Metamorfose	17
2	DEUS E O ANTICRISTO: UMA QUESTÃO DE LINGUAGEM	39
2.1	A Morte de Deus	39
2.2	Ser Linguagem	50
3	CORPO-LINGUAGEM	62
3.1	Um Corpo no Devir das Palavras	63
3.1.1	Corpo-Poema	72
4	POEMA-MUNDO	83
4.1	Das Palavras ao Corpo, do Corpo ao Mundo	83
4.1.1	<i>Da Gênese do Mundo</i>	87
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
7.	ANEXO	111

1. DO PROBLEMA: UMA POÉTICA DO DEVIR

“Esqueçamos a velha inimizade entre a palavra poética e a palavra pensante; (...) esqueçamos todas as formas tranquilizantes de passagem do plano da vida para o plano da poesia. Avancemos para fora de todos os lugares seguros porque não há outra maneira de estar à altura das exigências da poesia de Herberto Helder.”
(GUERREIRO, 2012, p. 52)

1.1. Apresentação

Intensa, inusitada e inovadora, a obra de Herberto Helder, autor português, tem se destacado no cenário atual, apresentando-se como uma poética extremamente autêntica. Compreendê-la está muito além de um mero exercício de construção de sentidos fechados, pois implica um verdadeiro mergulho na significação; no subentendido; no possível de ser interpretado. É da disposição aparentemente caótica dos elementos que integram a poesia de Herberto Helder, do conectar, desconectar e reconectar das imagens que nascem as múltiplas significações possíveis de serem relacionadas ao corpo de seus textos poéticos. Tendo em vista isso, atribuir sentido às metáforas dos poemas constitui um trabalho de difícil execução, visto que elas são transmutáveis em significado; são construídas e destruídas no decorrer de sua leitura.

Devido a essas idiossincrasias características da poética de Helder, bem como ao fato de tratar-se de um escritor contemporâneo, os críticos que se aventuraram na pesquisa de sua produção literária têm divergido muito no que se refere às possíveis leituras sobre os textos do autor. A modesta bibliografia crítica existente, até então, alcança abordagens acerca de pouquíssimos dos vários nós temáticos recorrentes na obra do poeta, sendo que muitos estudos já realizados são, ainda, passíveis de questionamentos.

A fim de contribuir com os estudos sobre a poesia desse autor, no primeiro capítulo deste trabalho, realizaremos uma breve revisão bibliográfica de ensaios que expõem duas vertentes críticas da poesia de HH que subsistem na atualidade. A primeira delas, bastante confrontada nos dias atuais, considera a obra de Herberto Helder como obscura, inacessível, indecifrável. Percepção que visamos a contrariar a partir da reiteração de pressupostos de

uma linha de pesquisa que se opõe à primeira ao defender que os poemas de Herberto Helder não são meros exercícios estéticos que se esgotam em si mesmos, mas exigem uma leitura cuidadosa e sensível ao caráter polissêmico que os constitui.

Tal abordagem objetiva compreender os motivos que justificariam a associação da poesia de Helder à obscuridade e, conseqüentemente, o gesto de relegá-la à análise formal. Para tanto, será estabelecida uma breve discussão sobre o sentido e o uso da palavra “obscuridade”, sobretudo, na percepção de Hugo Friedrich em contraste a um estudo de Alfonso Berardinelli que teoriza sobre tipos de obscuridade distintos. Em sua abordagem, Hugo Friedrich revela o modo como compreende o conceito a partir da análise das obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Para esse estudioso, a obscuridade na literatura desses escritores estaria ligada a uma forma de “aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas ” (FRIEDRICH, 1991, p. 95) que eleva “as coisas fundamentais à linguagem do incompreensível” (apud BERARDINELLI, 2007, p. 128). Ao efeito dessa destruição da ordem real no texto literário, Friedrich denomina “irrealidade sensível”. Em contrapartida, Alfonso Berardinelli se opõe a Hugo Friedrich em seu ensaio *Da Poesia à Prosa* (2007), a partir do qual defende a existência de vários tipos de obscuridade e os classifica em pelo menos quatro. Para esse estudioso, a obscuridade seria um conceito que deve ser relativizado, pois não se liga necessariamente ao texto, mas a uma percepção pessoal: “Só se é claro ou obscuro para alguém, para um público determinado, com suas competências literárias e expectativas, como diriam os teóricos da recepção. Quanto às características exclusivamente textuais, clareza e obscuridade não têm muita consistência.” (BERARDINELLI, 2007, p. 127). Em sua abordagem, portanto, Berardinelli aponta fatores que devem ser considerados para a compreensão do conceito de obscuridade, como: momento histórico, cultura, intenção do autor, formação do leitor, entre outros.

Essas distintas perspectivas parecem, de algum modo, ter dado as suas contribuições no que se refere às divergências da crítica literária que tem a obra de HH por objeto de estudo. Já na década de 70, Maria Estela Guedes publica seu ensaio *Herberto Helder: Poeta Obscuro* (1979), o qual abre caminho para uma espécie de vertente crítica que considera a obscuridade uma característica da linguagem e do estilo de Herberto Helder. Em oposição, no início do século XXI, em *A Inocência do Devir* (2003), Silvina Rodrigues Lopes desestabiliza certas considerações realizadas pelos estudiosos da época ao considerar noções

como fluxo, devir, transformação, transmutação, metamorfose, rizoma, entre outros como conceitos inerentes à poesia de Herberto Helder. Assim, o problema da natureza estilística de HH não seria explicado pela ideia de obscuridade, mas estaria no fato de tratar-se de uma poesia viva e movediça, o que justificaria um movimento do sentido que envolve contínuas e frequentes mutações.

Ao se considerar as últimas possibilidades de leitura como explicação para o problema que se apresenta no estilo de HH, a crítica literária se vê frente a novos questionamentos sobre as peculiaridades do texto herbertiano e encontra novas percepções que alargam as discussões sobre a obra desse poeta, o que a complexifica ainda mais. Uma entre essas várias possibilidades encontra respaldo em um fio comunicante que atravessa, sobretudo, a poesia de HH. Trata-se de sua relação com as concepções poéticas que surgiram na Europa entre o final do século XIX e o início do século XX. Estas desestabilizaram a forma fixa do poema e, em decorrência disso, desnorream o olhar da crítica que buscava compreender a poesia a partir da análise de elementos estéticos convencionais e de temas concretos.

Movidos pelo desejo de alcançar uma poesia genuína, “pura” e livre das amarras estéticas propagadas desde o período clássico, poetas do final do século XIX promoveram mudanças radicais na estrutura de seus poemas a partir de uma percepção que privilegiava as potencialidades da palavra na construção expressiva do texto poético.

Não se pode dizer que a poética de Herberto Helder imita ou reproduz concepções estéticas do Modernismo europeu, ou mesmo que seja uma forma de manifestação destas, já que, ao contrário, ela não promove necessariamente uma ruptura com a tradição, sobretudo com a clássica, mas estabelece um diálogo intenso com variadas expressões culturais de diferentes momentos literários. Há em sua poesia recorrentes alusões, bem como referências diretas, a elementos e aspectos que abrangem desde a literatura grega clássica (como o diálogo com os mitos de Orfeu, de Prometeu, entre outros), alcançam as origens da literatura portuguesa [como ocorre com as frequentes referências a Camões: “Transforma-se o amador na coisa amada” (HELDER, 2004, p.11) até atingirem a literatura moderna. Sua apreciação não se limita, contudo, ao cânone reconhecido e consagrado pela crítica e pelos acadêmicos, já que

esse poeta dialoga, também, com escritores pouco conhecidos¹ e com uma literatura de caráter popular, como canções e provérbios populares, merecendo destaque, nesse caso, certos poemas da lírica trovadoresca. Além disso, a poética herbertiana dialoga com várias tradições de valor religioso, mítico e místico, como é o caso do judaísmo, do cristianismo, do xamanismo, entre outras expressões culturais. Sua originalidade e distinção em relação aos movimentos de vanguarda parece estar justamente em uma espécie de gesto canibal, a partir do qual sua poesia parece absorver certas peculiaridades tanto do cânone quanto das tradições culturais e ressignificá-las segundo sua forma de perceber o mundo, assim como, em certa medida, confirma Jorge Henrique Bastos em “A Gramática Cruel de Herberto Helder” (2009) ao afirmar que Herberto Helder “construiu uma poética fascinante, dando início à desarticulação radical de toda a tradição da poesia portuguesa.” (HELDER, 2009, p. 9). O que esse crítico denomina “desarticulação” parece ser, em nossa perspectiva, um movimento de absorção, de releitura e de realocação das formas literárias já existentes. Todavia, é inegável que o pensamento do início do século XX tenha dado a sua contribuição no que se refere ao olhar sobre a poesia, bem como em relação ao modo de lidar com a palavra poética.

Assim como poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé encontraram uma nova forma de estabelecer e de representar as relações entre significante e significado, Herberto Helder, segundo palavras de Hugo Milhanas Machado, “soube ou pode, como em nenhum outro momento, sujeitar o signo poético à mais profunda e consciente perturbação.” (MACHADO, 2012, p. 82). Perturbação essa que, em parte, tem seu princípio na desreferencialização da linguagem. Isto é, em sua poética, as palavras têm suas referências convencionais deslocadas, tal qual a relação entre sujeito e nome é abalada. Segundo Alfredo Bosi, o poeta “é o doador de sentido”, (BOSI, 2008, p.163), a ele cabe “o poder de nomear (...) dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia.”, (BOSI, 2008, p.163). Essa consciência parece ter alcançado seu apogeu com o novo pensamento filosófico que emerge entre filósofos, escritores, críticos e estudiosos no início do século XX. Trata-se do impacto do pensamento nietzscheano no advento da modernidade. Ao questionar a verdade sobre Deus, Nietzsche inaugura o que se apresenta, também, como o início do desenvolvimento de uma complexa teoria sobre o sentido, já que vários filósofos partem de suas considerações para o estudo da

¹ Na obra *Edoí Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes* (1985), em que Herberto Helder parece ter a intenção de revelar certas vozes com as quais dialoga, é notório como esse poeta cita escritores pouco ou quase nada conhecidos em termos de produção poética.

lógica do sentido, como é o caso de Gilles Deleuze que realiza uma releitura de teorias nietzschianas em sua obra *A Lógica do Sentido* (2009).

O diálogo entre a poética de HH e as concepções de Gilles Deleuze acerca do sentido serão tratados no segundo capítulo deste trabalho. Nesse espaço, nos ateremos com mais afinco, em especial, ao problema da linguagem e da produção de sentido na poesia de HH, discussão que terá por referencial teórico base, sobretudo, o texto “Klossowski e os Corpos-Linguagem” (DELEUZE, 2009).

Nesse texto, Gilles Deleuze, em análise à obra de Klossowski, teoriza sobre como a linguagem desse escritor realiza uma pantomima do corpo a partir de movimentos que lhe são internos, de modo que sua obra se torna orgânica, alcança energia, força e pulsão de vida. Em meio a um movimento de intensos fluxos, de trocas, de transformações, de metamorfoses, a linguagem de Klossowski abre-se ao ritmo de um devir cujo produto é uma abertura ao infinito das significações. De igual maneira, em HH há um intenso movimento de (des)ordenação dos sentidos que se processa por fluxos, devir, rizoma, metamorfoses, transmutações. As palavras, que aparentemente se apresentam regidas pelo caos, coligam-se, separam-se e enfeixam-se em composições que se deslocam em movimentos “nômades”. Em seu ensaio *A Inocência do Devir* (LOPES, 2003), Silvina Rodrigues Lopes destaca a presença, na poética de Helder, de “uma particular insistência de processos de simbiose como respiração, alimentação ou devoração, e de operações que separam e (ou) reúnem, como cortar, atar, romper ou bater.” (LOPES, 2003, p. 13). É desses gestos que emerge, também, o movimento do devir. As simbioses, respirações, alimentações, devorações e os recorrentes fluxos, circularidades, separações e fusões são operados de modo tal que deles surgem as metamorfoses e as transmutações; processos esses que convergem para a construção de raciocínios maiores, denominados por Deleuze (DELEUZE, 2009) “longo pensamento”, e por Lopes (LOPES, 2003) “nós temáticos”.

Em uma entrevista concedida à revista *Inimigo Rumor* (HELDER, 2001), o próprio Herberto Helder corrobora, de certo modo, essa leitura, ao revelar sua surpresa por perceber a coesão existente em sua obra poética: “ – Sou um autor de folhetos. Um dia alguém perguntou-me: porque não reúne tudo? De facto, porque não? E apareceram livros, esse livro, *Poesia Toda*.

O que me surpreendeu não foi o volume, (...) mas a sua forma coesa, a coesão interna, isso, claro, surpreendeu-me bastante.” (HELDER, 2001, p.190).

A reflexão de Helder sobre o modo como a coesão de sua poesia surge de uma espécie de acaso, aliada a uma estética que explora o movimento, a fluidez, a organicidade, o devir, a noção de rizoma, de simbiose, de certa maneira, reitera como seu trabalho poético pode ser lido à luz de certas concepções deleuzeanas e de seus desdobramentos, o que é uma pretensão deste trabalho de pesquisa. E é sob a luz de alguns aspectos teóricos desenvolvidos por esse filósofo que pretendemos analisar como do devir interno à poética de HH, bem como das metamorfoses, transmutações e expansões de sentido desta, emergem feixes de imagens que apresentam-se como centros de energia e de força de sua poesia, como é o caso das imagens do corpo, do mundo e do poema. Sempre no movimento em fluxo das palavras, essas imagens emulam-se, replicam-se, projetam-se umas nas outras, chocam-se de modo que, em uma intensa comunicação, seja de ordem dissonante ou convergente, elas enfeixam-se para imagens formadas por blocos, como corpo-mundo, corpo-poema e mundo-poema.

Em “Klossowski ou os Corpos-Linguagem” (DELEUZE, 2009), Gilles Deleuze propõe uma teoria que parece explicar o problema que se delineia no processo de comunicação das imagens herbertianas: o “silogismo disjuntivo”. Sua abordagem centra-se na análise da obra de Klossowski, esta “construída sobre um admirável paralelismo do corpo e da linguagem, ou antes, sobre uma reflexão de um no outro: (...) ‘Não há nada de mais verbal do que os excessos da carne...’” (DELEUZE, 2009, p.289-290). Para defender a hipótese de que na obra de Klossowski corpo e linguagem se confundem, Deleuze propõe uma série de aproximações entre o processo de formação do corpo e o processo de formação da linguagem, bem como estabelece similitudes entre as características de um e de outro. Tal abordagem torna-se relevante para a compreensão da obra poética de Herberto Helder na medida em que desvenda o processo de fusão/separação entre corpo e linguagem, do mesmo modo que o autor português coloca a poesia no plano daquilo que é corpóreo.

A conclusão a que a teoria deleuzeana chega permite a afirmação de que a poesia herbertiana seria uma espécie de “sistema [de] sopros, a ordem do Anticristo que se opõe ponto a ponto à ordem divina” (DELEUZE, 2009, p. 302). Isso porque “a ordem da criação

divina, com efeito, prende-se aos corpos” (DELEUZE, 2009, p. 300); Deus impõe a estas propriedades como “a identidade e a imortalidade, a personalidade e a ressurrectibilidade, a incomunicabilidade e a integridade” (DELEUZE, 2009, p. 300). Com a morte de Deus, o anticristo e os espíritos rebeldes transgridem a ordem divina e promovem “a destruição do mundo; a dissolução da pessoa; a desintegração dos corpos; a mudança de linguagem que não exprime mais do que intensidades” (DELEUZE, 2009, p. 302). Nesse sentido, uma das proposições da poesia herbertiana centra-se na dissolução do eu, na ausência de referência do nome, no anonimato.

O corpo-poema revela exatamente essa dissolução do eu e do nome, pois transgride a ordem divina e assume uma espécie de “idioma demoníaco”, abrindo-se ao caos e ao infinito: “tudo morre o seu nome noutra nome.” (HELDER, 2004, p. 110). As transformações, transmutações, trocas, e metamorfoses que ele sofre se relacionam a um jogo entre a palavra/nome e o seu predicado. Jogo esse que carrega a habilidade de fundir/separar imagens, promover mutações entre elas, deslocar suas referências, fazer com que estas emulem-se e multipliquem-se em cascatas, culminando em uma poesia que desestabiliza as convenções até então vigentes do fazer poético. Mesmo a imagem aqui em destaque, o corpo, não se prende a um conjunto de conexões e de significações pré-estabelecidas, pois é aberta à infinitude do sentido, o que se deve, em certa medida, à organicidade que é própria da ideia de corpo.

Uma vez diluídas todas as formas de referências convencionais, emerge um mundo outro. Uma nova realidade que se consolida pela força transformadora e metamórfica da palavra, representação essa que se configura como um nó temático no próprio poema, já que nele a imagem do corpo se confunde à ideia de mundo e de palavra/obra poética. Isto é, segundo confirma Rita Novas Miranda em seu ensaio “Uma Escrita para Ver” (2012): “Com efeito, ao despir a palavra da referência, esta pode – finalmente – conter todo o movimento heurístico, mágico, do mundo. E esta radicalização já só pode ser *lítica*.” (MIRANDA, p. 42). Caberá ao leitor, portanto, acostumar-se com a nova realidade que se lhe apresenta: a realidade do poema, ou do corpo-mundo-poema.

A fim de apresentarmos uma análise mais detalhada sobre as implicações da imagem do corpo e da linguagem na poética de HH, nos debruçaremos sobre ela com mais afinco, no

terceiro capítulo, em um estudo que terá como fulcro de análise, principalmente, o poema *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004). A escolha desse texto poético para nossa análise, e aqui interessa o recorte presente em *Ou o Poema Contínuo* (HELDER, 2004), deve-se à crença de que esse volume contém uma seleção de poemas realizada por Helder que dialoga de modo mais direto com as imagens e figuras a serem pesquisadas, o que é sugestivo pelo próprio título, que, por sua vez, prenuncia uma espécie de diálogo entre corpo e obra, no caso em questão, poética.

Acreditamos que o corpo que se desenvolve no poema supracitado é uma imagem aberta para a qual confluem diversos sentidos, sendo que abordaremos no capítulo três, com mais intensidade, as ideias: de corpo animal, referida, por vezes, de forma direta na obra,

A pupila deste animal grande como uma pálpebra
ao espelho, nua, a dormir,
sob as radiações
brancas. (HELDER, 2004, p. 319)

de corpo-poema, o que se deve às diversas referências à fusão do corpo com a poesia,

o nervo que entrelaça a carne toda,
de estrela a estrela da obra. (HELDER, 2004, p. 326)

e de corpo-mundo, já que o corpo assume a forma de uma espécie de microcosmo que espelha um macrocosmo

os planetas
luzem
como astros que se aproximam com as fendas
de sangue. (HELDER, 2004, p. 322)

Entretanto, a relação corpo-mundo será melhor desenvolvida à parte, no quarto capítulo, já que acreditamos ser o poema *Do Mundo* (HELDER, 2004)² o recorte mais adequado para a análise da imagem do mundo e da comunicação entre esta, o corpo e a obra. Isso porque, se em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) a ideia de organismo animal apresenta-se

² Tanto a versão de “O Corpo o Luxo a Obra” quanto a de “Do Mundo” escolhidas para a análise desta pesquisa encontram-se publicadas na obra *Ou o Poema Contínuo* (Helder, 2004).

como uma espécie de centro de forças que comunica com aquilo que está à sua volta e atua sobre as imagens que lhes são, de alguma forma, fronteiriças, em *Do Mundo* (HELDER, 2004) a imagem expressa pelo título manifesta-se como uma espécie de centro de gravidade para o qual são atraídas várias outras imagens. O corpo, em seu devir, força vital e organicidade está, desse modo, para os movimentos do mundo, sua energia criadora e fenômenos vitais. Isto é, há uma relação de, em certo sentido, complementariedade entre *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) e *Do Mundo* (HELDER, 2004), uma vez que em ambos os poemas tanto a imagem do corpo quanto a do mundo são próximas no que concerne à organicidade, ao movimento, à ânsima, à energia, à força, aos fluxos e à potência da criação.

A intenção de desenvolver uma pesquisa que envolva o estudo desses livros, portanto, é a de analisar o modo como as relações de sentido aqui propostas se dão na poesia herbertiana a fim de compreender melhor como as múltiplas significações irradiadas por elas se renovam e alimentam um corpo e um mundo poéticos que crescem em sua força orgânica, que é a obra herbertiana.

1.2. Devir e Metamorfose

Na atualidade, muitas são as discussões que têm por objetivo desvelar a problemática que envolve as produções de Herberto Helder, a qual se impõe àqueles que buscam a compreensão da obra desse autor e da pluralidade de significações que esta pode proporcionar. É dessa preocupação de estabelecer critérios teóricos elucidativos sobre a técnica e o estilo herbertianos que emerge uma série de vertentes teóricas, as quais apresentam pontos tanto convergentes quanto divergentes em relação às propostas de leitura de seus textos literários.

O problema parece delinear-se oficialmente a partir da década de 70, quando, em 1979, Maria Estela Guedes publica a obra crítica *Herberto Helder: Poeta Obscuro* (1979) por meio da qual propõe uma leitura livre de referenciais teóricos: “Não se trata de pegar nos textos como objecto de aplicação prática, de teorias anteriores a eles, (...); apenas de exercício decifrador de códigos poéticos, motivado pelo gosto da leitura dos poemas de HH

(...)." (1979, p. 11). Nesse comentário introdutório, é sugestiva a pretensão de conferir à poética de HH a ideia de obra enigmática que escapa à submissão a teorias estéticas que lhe antecedem, como destacado em: "Trata-se de um poeta obscuro, insuficientemente estudado pela crítica, e ausente de quaisquer manifestações culturais de natureza oficial." (1979, p. 29), perspectiva que possivelmente justifica a opção por uma leitura mais livre, bem como a crença em uma transcendência da linguagem herbertiana em relação à linguagem comum, esta definida por Guedes como "obscura, porquanto linguagem da natureza" (1979, p. 14). Para Estela Guedes, o inusitado na obra de HH e o estranhamento que a leitura de seus textos proporciona relacionam-se, de algum modo, à autonomia e à autosuficiência que a palavra poética alcança: "A mais alta expressão poética definir-se-ia pelo absoluto silêncio, pura acção criadora e original *ab initio*. Silêncio correspondente à palavra capaz de dispensar todas as palavras, pois seria a palavra única, a Palavra." (GUEDES, 1979, p. 16). A partir dessa lógica, a linguagem literária em HH é apresentada como inapreensível, um problema estético insolúvel frente à força de um código que não se abre à decifração, isto é, a obra herbertiana, sobretudo sua poesia, fecha-se em si mesma, alcançando uma soberania tal que a eleva a um valor sagrado.

Supostamente, por estar entre os primeiros textos críticos sobre a obra de HH, a perspectiva de Estela Guedes parece ter dado o tom em relação às leituras que se seguiram a respeito da obra desse poeta pelo menos nas duas décadas subsequentes. Muitos foram os estudiosos que partiram de sua leitura para reflexões ora convergentes em determinados aspectos defendidos ora divergentes, sendo estas de carácter impressionista ou não, como é o caso de Maria Lúcia Dal Farra com sua obra *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder* (1986). Nesta, Dal Farra, ao defender a concepção de que a poética herbertiana "desaloja a identidade dos signos" (FARRA, 1986, p. 102) e "produz um procedimento poético que se equilibra entre as zonas do mítico e do utópico." (FARRA, 1986, p. 102) reforça, apesar de se opor a muitas das considerações de Guedes, a ideia de obscuridade, a qual ela denomina "ilegibilidade", como menciona no capítulo "A Ditação do Silêncio" (FARRA, 1986):

O trajecto de Helder havia-se cumprido, inicialmente, da assepsia das palavras à alteração da ordem do real e da linguagem. Essa última via (...) veio a ocasionar o *esvaziamento* dos conteúdos e o encontro de uma *linguagem encantatória* que, por contar apenas com as propriedades rítmicas, sonoras e melódicas do significante, funda o *silêncio* e a *ilegibilidade quase completa*. (FARRA, 1986, p. 227)

A despeito de ser objeto de especulação de muitos críticos e pesquisadores da obra de Herberto Helder, desde a década de 70, a leitura acerca da obscuridade, ou ilegibilidade, em HH parece alcançar seu ápice na obra *A Poesia de Herberto Helder: do Contexto ao Texto: uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo* (SILVA, 2004), de João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva. Em sua abordagem, este parte da premissa da obscuridade para sustentar a teoria de uma linguagem que pertence à esfera do sagrado. Segundo defende, a obscuridade na poesia de HH advém da presença de uma linguagem metafórica e simbólica. Relação essa que é explicada a partir da crença no símbolo como uma estrutura que se manifesta na poesia herbertiana para a representação do indizível; como um código que se liga à noção de mito. Nessa perspectiva, o conceito de símbolo está relacionado a uma estrutura que, por conter duplicidade de sentido, viabiliza diversas perspectivas de interpretação. Entretanto, a impossibilidade de confirmá-lo pela realidade que representa faz com que seja

a representação de um sentido (...) irrepresentável, acabando por fazer aparecer o sentido secreto dessa realidade: apresenta a parte física concreta do significante ligada à dimensão cósmica, onírica e poética, e uma outra parte de si que remete para uma diversidade imensa de qualidades que chegam a ser antinômicas e que não podem concretizar figurativamente. (...) O símbolo representa fisicamente o inacessível, o indizível, o sagrado. (...) “está vinculado ao cosmos. (...) por conseguinte, a lógica do sentido deriva da estrutura real do universo sagrado.” (Ricoeur, s/dc: 73) (SILVA, 2004, p. 35-36)

A partir da introdução dessa abordagem, João Amadeu cria uma teoria em relação à estética do obscuro em HH com base em pressupostos conceituais de ordem filosófica e historiográfica. Além das discussões que propõe sobre o sentido dos conceitos que introduz, Silva busca a compreensão da poética herbertiana a partir de sua aproximação com algumas escolas literárias de vanguarda.

Alguns estudiosos que antecederam o trabalho desse crítico também já haviam se aventurado na aproximação da poética de HH com estéticas vanguardistas. A primeira parece ter sido Maria Lúcia Dal Farra que, apesar de ter publicado sua obra *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder* (FARRA, 1986) em 1986, a escreveu em 1979. No estudo crítico supracitado, ela dedica o subitem 2.2, “A tradição do ilegível no Surrealismo”, do capítulo “Para uma Arqueologia da Obra de Herberto Helder”,

à aproximação da obra desse poeta ao Surrealismo. Para Farra, a “ilegibilidade” presente na poética de HH seria uma herança desse movimento:

E o ilegível se assenta definitivamente nesse texto perdido, onde o ‘não dito já não é o inexprimível’, mas o sintoma de algo que ‘nos coloca no equilíbrio difícil que há entre um discurso latente e um discurso explícito’, o que vai fundar, como o sugere Hatherly, uma leitura ‘anagramática’.

É nesse sentido que uma intervenção surrealista se faria sentir, no que concerne ao ‘alargamento de uma corrente oposta ao neo-realismo’, na intenção ‘anti-realista’ de uma série de revistas que aparecem a partir da década de 50 (...) [revistas que têm a contribuição de Herberto Helder.] (FARRA, 1986, p. 89-90)

Outra estudiosa que também conferiu atenção à aproximação de HH às vanguardas foi Maria de Fátima Marinho. Na tentativa de traçar uma espécie de trajetória desse poeta, em *Herberto Helder: a Obra e o Homem* (1982), ela admite a existência de uma multiplicidade de ecos de escolas literárias diversas em sua poesia. Entretanto, realiza um recorte preciso em relação à experiência de HH com a poesia experimental, destacando sua participação na organização do 1º e do 2º cadernos de *Poesia Experimental*. Além disso, a estudiosa reproduz em seu texto poemas experimentais publicados pelo próprio HH e, em sua análise, propõe pistas de leitura significativas, como: o destaque à problemática do nome enquanto entidade concreta; a influência do conceito de poema-objeto no estilo herbertiano; a ausência de lógica linear; a demolição da fronteira entre prosa e poesia, em que o “texto passa a ser concebido como uma *criação verbal*, sem que nenhuma instância lhe seja superior.” (MARINHO, 1982, p. 109); e o próprio conceito de metamorfose, posteriormente estudado com especial atenção por Silvina Rodrigues Lopes, como destaca na citação: “existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose.” (MARINHO, 1982, p. 99).

Silva, ao que parece, retoma apontamentos desses estudos, entre outros, e realiza uma releitura da aproximação de HH com as vanguardas com o objetivo de comprovar a estética do sagrado. Para ele, HH supera as escolas de vanguarda, o que também não é negado pelos críticos já referidos, e ocupa um lugar que se aproxima ao que seria uma espécie de pós-modernidade, como afirma:

A descrença na capacidade de representação, por meio da palavra, da realidade que vem já do Modernismo acaba por proporcionar, em Herberto Helder, o corete com

a verdade institucionalizada, ficando a partir desse momento com as mãos vazias cheias de coisas sem sentido. E esse é o caos do poeta e o caos da pós-modernidade e a desconstrução que exigirá, como no processo alquímico, uma reconstrução: um percurso de purificação que caminha da dissolução das coisas e - das palavras - o *solve* - à criação de uma nova verdade, ou mais profunda verdade até ao momento desconhecida - o *coagula*. (SILVA, 2004, p. 87-88)

O “caos” herbertiano, supostamente produto de uma reação à arte enquanto mimese da realidade, seria, nesse caso, uma espécie de síntese e de releitura de estéticas que lhe foram anteriores, de modo a alcançar o ápice de um problema que emerge desde as produções de Baudelaire e ganha destaque nas obras de poetas como Rimbaud e Mallarmé: a fragmentação e a dissolução da realidade humana. Entretanto, Silva reconhece os problemas da modernidade em HH e salienta a autonomia deste em relação à Pós-Modernidade, já que o poeta se coloca à parte, como um marginal, argumento que o crítico direciona para o fundamento de sua teoria principal sobre a poesia herbertiana: seu vínculo com o místico, a obscuridade, “a noite sagrada no mundo”:

A alteridade herbertiana não se abre para um espaço infinito e incontrolável e infinitamente desconhecido, o outro torna-se um objectivo sobre o qual as palavras se debruçam constantemente em espiral - recorde-se o eterno retorno -, em gradual estado de purificação a caminho da anulação dessa alteridade pelo ambiente sagrado que se procura no silêncio. O conhecimento, na poesia de Herberto Helder, assume-se como um tema central, num universo herbertiano fechado, em termos sintagmáticos-lineares-temporais, mas aberto a uma perspectiva paradigmática, intemporal, em profundidade: não se abre para o exterior, vive entre as palavras e o corpo e, portanto, o conhecimento inflecte-se para o interior, num convívio obscuro entre o poeta e o leitor. Será assim um conhecimento de si porque conhecendo-se conhece em absoluto, fórmula esta bem distinta da proposta pela pós-modernidade. (SILVA, 2004, p. 88-89)

Algumas pesquisas atuais sobre a obra de HH têm se baseado nessa linha teórica que alcançou aceitação por parte da crítica literária. Entretanto, inúmeros críticos também se opõem às propostas de leitura desses estudiosos.

Em 2003, Silvina Rodrigues Lopes, em momento ainda anterior à publicação da obra de João Amadeu, intensifica a discussão sobre a problemática que envolve a estética herbertiana, opondo-se, com seu ensaio *A Inocência do Devir* (LOPES), ao núcleo nevrálgico do que parecia ser até então a principal perspectiva crítica vigente. Já no início de seu texto, em um evidente diálogo com *Herberto Helder: Poeta Obscuro* (1979), a estudiosa nega a obscuridade tão cara a alguns críticos: “[o sangue] circula nas palavras, conduzindo-

as a um devir-segredo, distante das noções de profundidade ou ocultação, pois o próprio devir é o que revela.” (LOPES, 2003). A recusa à ideia de obscuridade é, ainda, reforçada em um ensaio publicado em 2009 na revista *Diacrítica* sob o título “Investigações Poéticas do Terror” (2009), em que torna explícita a crítica àqueles que relegam a obra herbertiana à condição de código ilegível:

Sendo a poesia incompreensível, as duas piores coisas que se podem fazer com ela são: lamentar a sua incompreensibilidade ou enaltecê-la como valor em si. No primeiro caso, pretende-se reduzir a poesia à lógica gramatical, no segundo, sacralizá-la em função de uma verdade reservada aos iniciados. [...] A compreensibilidade, legibilidade ou ilegibilidade são construções da leitura, como construções dela são os problemas que apresenta, cuja apresentação é da responsabilidade dela, que não pode ser iludida pela sua pretensão a ser comentário. (LOPES, 2009, p. 171)

A negação de pilares conceituais que são fulcro de sustentação da estética do obscuro, a qual se inicia com Guedes e perlonga-se em outros estudos, deve-se à crença de que a problemática que envolve a obra herbertiana centra-se, de certa forma, naquilo que é contrário à ilegibilidade, já que a suposta dificuldade de acesso ao texto herbertiano decorre exatamente do fluxo de leituras que este proporciona; fluxo este tão intenso e por vezes arbitrário que inviabiliza uma lógica, um raciocínio acabado. No caso, o fluxo de sentidos proposto como leitura por Lopes origina-se de movimentos intensos e internos à poesia de HH, de um devir que envolve noções como metamorfose, morte e nascimento: “a poesia de Herberto Helder é um dos exemplos mais extremos da manifestação de uma **força metamórfica da linguagem**” (LOPES, 2003, p. 57); “(...) toda a poesia de HH [torna] explícita a consonância entre escrever o poema e **morrer-renascer como movimento contínuo** (...)” (LOPES, 2003, p. 23). Sob a luz dessa perspectiva, é no movimento de metáforas, nomes, figuras e imagens, em suas convergências e divergências, ligações e rupturas que emerge um sentido para os textos poéticos de HH; sentido este não compreendido na fixidez de um significado, mas na irradiação de significações decorrentes da comunicação entre esses elementos e os vários eixos temáticos que deles emergem, como destaca: “Tomando como fio condutor um **pensamento do devir** apresenta-se aqui uma travessia da poesia de Herberto Helder, no decurso da qual é dado relevo a certos nós temáticos e às figuras que os expõem constituindo-se como centros de irradiação e de múltiplas conexões.” (LOPES, 2003, p. 7). O jogo de significações originado nesses movimentos é, portanto, orgânico, de modo que o sentido é construído, deslocado, destruído, ressignificado em um fluxo ininterrupto, isto é, o sentido “nasce” e “morre” conforme

correlações que se estabelecem no ato da leitura. Portanto, esse jogo culmina no envolvimento do leitor como coparticipante do processo de construção do próprio poema, já que cabe a ele o papel de colocar-se, também, no movimento das fusões e rupturas, prever relações de significação entre partículas, entre aparentes fragmentos que em seu vazio são carregados de potência significativa. Nesse caso, a ideia de uma poética que não se abre à construção de sentidos torna-se arbitrária e, portanto, inviável.

O argumento apresentado por Lopes é legítimo na medida em que descortina problemas até então pouco ou nada resolvidos em relação à estética herbertiana. Entretanto, há que se considerar que o conceito “obscuridade” ainda é bastante controverso entre teóricos e críticos da literatura. Hugo Friedrich, por exemplo, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1991) parece relacionar a obscuridade à dissolução da realidade no texto literário, como sugere ao distinguir entre “um primeiro período de poesia acessível (...), e um segundo período de poesia obscura, esotérica” (FRIEDRICH, 1991, p. 60) em Rimbaud. Para ele, a obscuridade estaria relacionada, sobretudo, ao vazio ocasionado pela ausência de referências ao mundo concreto, o que desnor-teia o olhar do leitor e, portanto, a leitura dos textos modernos:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções [...] entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transfigurar –, é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (FRIEDRICH, 1991, p. 16-17)

O argumento apresentado por Friedrich vai ao encontro da ideia de desreferencialização, já que em sua obra há um capítulo em que esse teórico destaca, como subtópico, o processo do que ele denomina “desumanização” dos seres na poesia moderna e aponta, também, para o fato de que essa tendência, no início do século XX, não se limita ao esvaziamento do sujeito, mas expande-se em direção às referências concretas que ordenam o mundo a partir do nome: “Um traço fundamental da poesia moderna é seu afastamento cada vez mais decidido da vida natural. A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal. (...) Mallarmé compõe suas poesias a partir de um centro para o qual é difícil encontrar um nome.” (FRIEDRICH, 1991, p. 110). A desestabilização do nome

dilui e desintegra tanto o sujeito quanto a realidade ordinária dos seres, de modo que o leitor se vê desamparado no vazio da referencialidade. Situação que esse crítico denomina realidade “transfigurada” ou “destruída”, a qual acarreta um mundo desordenado que ele nomeia “irrealidade sensível”. Essas considerações de Friedrich se desenvolvem em vias de aceitação da obra como obscura em si mesma. Várias são as referências em que há a afirmação explícita do caráter obscuro da literatura moderna: “A lírica européia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura.” (FRIEDRICH, 1991, p. 15); “A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna.” (FRIEDRICH, 1991, p. 16); “Temida e famosa é a obscuridade de sua lírica³” (FRIEDRICH, 1991, p. 95); “[Mallarmé] fundamenta ontologicamente a obscuridade do poeta assim como seu afastamento de uma compreensibilidade limitante” (FRIEDRICH, 1991, p. 96). Sua percepção acerca da obscuridade corrobora, em certa medida, a linha de pensamento desenvolvida por Maria Estela Guedes.

Em combate aberto ao modo como Friedrich apresenta esse conceito, Alfonso Berardinelli, em *Da Poesia à Prosa* (2007) problematiza sua abordagem e relativiza a noção apresentada, ao afirmar que “cada poeta é obscuro (e claro) a seu modo, segundo a própria história criativa e o êxito com os leitores – o que, conseqüentemente, resultaria em tantos tipos de obscuridade quantos são os autores.” (BERARDINELLI, 2007, p. 131-132). Nesse caso, a obscuridade não estaria centrada no texto em si, mas no modo como determinado autor arquiteta a relação a ser construída entre leitor e texto literário. Ser ou não obscuro, nas condições apresentadas, depende da forma como a recepção acontece no momento da leitura.

Um outro aspecto importante de sua abordagem que reitera essa perspectiva é a explanação teórica por meio da qual esse estudioso relaciona modernidade e obscuridade. Apesar de, segundo o crítico italiano, o termo “obscuro” ser de complexa classificação, visto que é peculiar a cada autor, ele o define em quatro tipos básicos: “solidão e singularidade”, “profundidade e mistério”, “provocação” e “jargão”. Aqui importa, em especial, a ideia de provocação por ele desenvolvida, a qual ele relaciona à arte moderna e à contemporânea.

³ Em referência à poesia de Rimbaud.

A obscuridade tida como “Provocação”, termo que remete à postura dos escritores modernos em relação à sociedade, tem sua causa na postura de artistas que, movidos por um contra-senso, “sabotam” a arte e promovem uma inovação constante, a qual é “ofensa ao bom senso e à ponderação, rechaço das ideias herdadas e da própria comunicação.” (BERARDINELLI, 2007, p. 139). Em oposição à lógica burguesa, escritores, pintores, músicos, entre outros, se rebelaram contra valores institucionalizados, inclusive contra a transformação da arte em mercadoria, e produziram uma arte chocante, de estranhamento e *non-sense*, a partir da qual “a obscuridade toma a forma da linguagem inaceitável, do insulto ao público, da agressão e recusa da sociedade presente – e, quem sabe, da profecia ameaçadora de uma outra sociedade por vir.” (BERARDINELLI, 2007, p. 139). A obscuridade, nesse caso, estaria relacionada à violação de padrões preestabelecidos, postura que assume seu efeito mais radical com a “subversão do inconsciente” promovida pelos surrealistas [que provocaram] um choque ao mesmo tempo destrutivo e libertador (todas as vanguardas associam radicalmente criação livre e alegre destruição)” (BERARDINELLI, 2007, p. 139), de modo que não foi possível ao leitor imerso no tempo da modernidade a compreensão das mudanças que se efetivavam. Nesse caso, a obscuridade seria “falsa”, já que ela se resolve na medida em que a sociedade, gradativamente, passa a assimilar aquilo que se apresenta como novo. Essa concepção de uma poética falsamente obscura desestabiliza a base principal de sustentação da crítica herbertiana que se delineia na década de 70, já que a obscuridade é legítima somente para aquele que assim a conceber: “nada é bastante claro diante da desconfiança.” (BERARDINELLI, 2007, p. 124-125).

A explicação dada por Berardinelli parece estar centrada em algo como o esquema “obscuridade = intenção do autor + ruptura da forma + leitor diante do desconhecido”. Sua abordagem é complexa e viabiliza vários questionamentos sobre o referente da propriedade em discussão, já que em suas considerações tanto o autor quanto o leitor podem ser os referentes da obscuridade, problemas esses que não serão aqui explanados. Todavia, importa para as questões aqui colocadas o deslocamento do referente da obscuridade da obra para, sobretudo, a figura do leitor. Nesse caso, o conceito tem um caráter perene, haja vista a sua dependência de um modo de “olhar”, o qual pode ser constantemente reposicionado frente à mudança de perspectiva do observador, de forma que a obscuridade pode ser resolvida na medida em que o leitor se aproxima da obra e a compreende, e na medida em que os

problemas desta são resolvidos com o tempo, o que significa que ser ou não obscuro, a partir das concepções apresentadas, não pode ser uma característica inerente à obra.

A percepção aqui apresentada, de certa maneira, revela a origem e sugere a dimensão de um problema que se manifesta nas discussões sobre a poesia de HH. Dividida pela ausência de critérios concretos sobre o conceito, a crítica se compraz na disputa entre qual referência respaldar: estrutura do texto, ou percepção do leitor. Do mesmo modo como a crítica herbertiana se envereda pela discussão: código sagrado, em que o texto se fecha sobre si mesmo, ou obra aberta, em que o conceito de obscuro é deslocado para a percepção do leitor.

Nesse último caso, se enquadra Lopes. Em oposição a críticos como Maria Estela Guedes, Maria Lúcia Dal Farra e João Amadeu Carvalho da Silva, ela desestabiliza a ideia de obscuridade em HH ao responsabilizar o leitor pelos sentidos atribuídos ao texto no ato da leitura. Sua perspectiva sugere a crença de que a obscuridade deixa de existir na medida em que se busca e se constrói sentidos para determinado texto literário. Sendo a obra de HH dotada de devir, haveria a possibilidade de um movimento contínuo de construção e de destruição de sentidos e de significações, tornando-a aberta, o que inviabilizaria a ideia de obscuridade.

Mesmo distante de se alcançar um amplo esclarecimento sobre os problemas que permeiam o conceito discutido, os argumentos apresentados por Lopes complexificaram ainda mais as questões que emergem frente à leitura da poesia de Herberto Helder, pois, ao promoverem questionamentos sobre as noções obscuridade/ilegibilidade em que a crítica se ancorava, apresentaram novos desafios acerca da estética herbertiana. Seus pressupostos levaram estudiosos ao dilema do posicionamento entre “obscuridade, palavra codificada e sagrada” e “fluxo, construção e destruição de sentidos”. Além disso, a admissão de que a poesia herbertiana seja caracterizada por um devir leva seus críticos a questionamentos que apontam para a necessidade de respostas sobre origem e natureza do devir herbertiano, bem como sobre outros aspectos conceituais que envolvem sua abordagem.

Se a percepção de Lopes não resolve o problema da obscuridade no que se refere a uma referência que lhe acolha, no mínimo essa estudiosa demonstrou com fortes evidências a necessidade de se reconsiderar o conceito e de deslocá-lo, no caso de HH, para um outro referente que não seja a própria poesia desse autor. Ao confrontar a noção de obra obscura, ela aponta, entre outros, para um problema que limita a compreensão da poesia de Herberto Helder: o gesto dos críticos, que dela se valem como argumento, de reduzir a poesia herbertiana ao relegá-la ao código e à palavra sagrada. Esse conceito pode até ser adequado ao se ter como referente o olhar daquele que, em grande medida, não consegue acessar o texto herbertiano. Todavia, ele não se sustenta quando transferido da perspectiva do leitor para característica inerente à obra.

A partir do embate com a chamada “estética do obscuro”, Lopes promove a abertura de novos direcionamentos para se compreender a poesia de HH. Entre esses, está a busca por uma compreensão maior acerca tanto da origem quanto da natureza do devir herbertiano. Respostas essas que podem ser, em pequena ou em grande medida, aclaradas pela tentativa de se compreender os vários diálogos que esse poeta estabelece com a tradição literária. Essa é uma entre outras possibilidades.

A afinidade de HH com os movimentos vanguardistas é sempre objeto de análise da crítica, que, na impossibilidade de se definir com clareza essa relação, quase sempre se limita ao comparativismo entre a obra herbertiana e essas estéticas e à afirmação de que a primeira supera as últimas. Uma entre os primeiros críticos a descrever essa aproximação é Marinho, em *Herberto Helder: a Obra o Homem* (1982):

Será a poesia de Herberto Helder uma possível síntese entre (...) [neo-romantismo e experimentalismo]? Essa pergunta põe-nos perante a impossibilidade de [confiná-lo] a uma escola. A riqueza de sua criação poética leva-o a ultrapassar constantemente as influências que sofre e apresentar num mesmo poema características pertencentes a variadas estéticas. (MARINHO, 1982, p. 90)

A questão a ser destacada centra-se no como HH parte de seu conhecimento sobre essa tradição para a concepção poética que se manifesta em sua obra. Como destacado por Marinho, não se trata de uma influência que se limita a uma retomada de certos traços estéticos de determinada escola. Há, nos textos de HH um movimento intenso de digestão e

de deslocamento da tradição, de modo que esse processo aponta, constantemente, para a mudança. Assim como o poema apresenta-se como um corpo vivo, dotado de poder transformador, a tradição parece ser a energia propulsora consumida nos processos orgânicos e anímicos da arte poética que, cumprindo o seu papel motriz, se extingue na força de um novo organismo que emerge não apenas dela, mas do movimento genesíaco que culmina na formação do ser: o poema, dotado de autonomia. Nesse sentido, a tradição é energia absorvida e transformada; metamorfoseada em novos elementos que comporão o corpo poético.

Em *A Colher na Boca* (2004) é notória a importância dada a esse tema, haja vista o fato de a abertura dessa obra ser marcada por referências que remetem ao lugar da tradição no que se refere à herança de valores estéticos e conceituais:

(...)

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 o 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 arquitectos se desfazem com suas mãos
múltiplas, as caras ardendo nas velozes
iluminações. (HELDER, 2004, p. 8)

A relevância que esse texto alcança supera uma leitura localizada, pois não se trata de um aspecto pontual de *A Colher na Boca* (2004), mas de um tema que se expande em direção à obra herbertiana, haja vista o fato de tratar-se de um “Prefácio” que introduz uma obra escrita no início da década de 60 e que é retomado na abertura de *Ou o Poema Contínuo*, em 2001, e também na abertura de *Ofício Cantante*, em 2009.

O insistente retorno ao tema com um texto de abertura de livros que são publicados em diferentes épocas revela a consciência sobre o papel motriz dos valores estéticos canônicos na produção do texto literário, além de tornar latente uma percepção sobre o fazer poético

que traz à luz a natureza de um movimento caracterizador da poesia de HH, haja vista o fato de no fragmento supracitado ser sugestivo como todos os diferentes valores e formas de conhecimento, representados pelas marcações de diferentes experiências – alguém trazer cavalos pela montanha, alguém vir pelo mar, alguém vir do estrangeiro coberto de pó, entre outros – têm um destino comum: a destruição, a qual se dá pelo retorno à terra, processo que aponta para a ideia de absorção e de metamorfose da matéria que será transformada em sustento, em energia, em força motriz necessária à formação de novos elementos. A poética herbertiana não somente dialoga com a tradição, como a absorve, a consome e a desloca, transformando-a.

Em um comentário introdutório publicado no primeiro caderno de *Poesia Experimental*, de 1964, o próprio Herberto Helder corrobora a perspectiva aqui apresentada, ao conferir à tradição o lugar de matéria orgânica para o pensamento artístico:

Porque a tradição é movimento. Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. A linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos de inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza – se *experimenta*. Como diria um poeta, essa é a própria *lição das coisas*. (apud HATHERLY; CASTRO. 1981, p. 34)

O sugestivo diálogo com Drummond sobre a “lição das coisas”⁴ estabelecido no comentário aponta para o pensamento herbertiano sobre o modo de lidar com a palavra poética e com a própria tradição literária. Da mesma forma como a palavra gasta é questionada, consumida e recriada em HH ao ser deslocada de seu uso cotidiano, a tradição é movimento e, como tal, sofre “desgaste” no exercício do “trabalho criativo”. Essa percepção revela a consciência da efemeridade dos valores estéticos e culturais e aponta para a ideia de trânsito e, por que não afirmar, de fluxo e de transformação desses valores, como sugerem as noções de “desgaste” e “reestabelecimento”, de “perda” e “ajuste”, de “organização”, “desorganização” e

⁴ Em *Lição de Coisas* (2012) publicada em 1962, Carlos Drummond de Andrade parece captar o espírito de seu tempo ao propor, em boa parte do livro, especulações sobre o que poderia exprimir um poema, qual seria a relação entre a palavra e a coisa, entre outras. Um fato importante apontado por Viviana Bosi, no “Posfácio” do livro é a possível origem da inspiração de Drummond no que se refere ao título e a alguns temas contemplados em sua poética. Este designa, também, uma coleção de livros didáticos usados nas escolas no período da infância de Drummond, os quais objetivavam a promoção de um ensino baseado na observação concreta do mundo como forma de aprendizagem. Os volumes eram organizados em seções. A primeira era denominada “Origem” e abria-se com “A Palavra e a Terra”, de modo que todos os volumes da série mantinham a coerência e se iniciavam com títulos como “A Terra”, “A Terra e os Astros”.

“reorganização” da linguagem poética. Dessa forma, as noções de fluxo e de devir, exploradas inicialmente como tese por Lopes, estendem-se também ao movimento de construção e de destruição dos próprios valores estéticos já instituídos. Isto é, a tradição em HH é, também, devir.

Entre as várias vozes que emergem do estilo herbertiano merece destaque sua afinidade com um “eixo” de vanguarda do início do século XX que está associado a grande parte dos problemas propostos pela modernidade. Trata-se da tríade Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé, como Maria Lucia Dal Farra destaca:

É, portanto, (...) na esteira de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (do poema que se faz como resistência e afronta aos discursos dominantes e facilmente consumíveis), passando pelo surrealismo, pela experimentação, e exercendo-se como vanguarda permanente, que as vinte e nove obras poéticas de Herberto Helder (para além das duas obras em prosa), produzidas entre 1958 e 2000, se apresentam ao leitor.” (FARRA, 2009, p. 156)

Isso porque o devir imanente à poesia herbertiana relaciona-se, de algum modo, à assimilação e ao deslocamento de preceitos que têm origem nas correntes artísticas ligadas a esses autores.

Hugo Friedrich, em reconhecimento às contribuições da poesia moderna para os poetas futuros, assume até mesmo um certo radicalismo, ao afirmar que após a tríade Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé, salvo alguns poetas também desse contexto, “A lírica do século XX não traz mais nada de fundamentalmente novo, por mais dotados que sejam alguns de seus poetas.” (FRIEDRICH, 1991, p. 141). Tal afirmativa deve-se à crença desse estudioso de que há uma “unidade estrutural” da poesia moderna, caracterizada, grosso modo, pela “irrealidade sensível de Rimbaud [e] o ‘ grande abstrato’ [correspondente] (...) às sequências puras de tensão na lírica aniquiladora de Mallarmé.” (FRIEDRICH, 1991, p. 144) a qual é retomada como substrato na estrutura dos poemas contemporâneos.

A “unidade estrutural” em que se alicerça a poesia moderna, segundo perspectiva de Friedrich, pode, em certa medida, ser identificada na estrutura dos poemas de HH. Entretanto, as transformações pelas quais passa faz com que o poeta português seja tão inovador em sua arte quanto Rimbaud o é em relação a Baudelaire e Mallarmé o é em

relação a esses que o antecederam. Há que se compreender, nesse caso, em que medida ela se processa no corpo poético de HH e em que termos ela dá origem ao devir que se manifesta na obra desse poeta e que o torna original, diferenciado em relação a esses poetas modernos.

Dessa forma, ainda que não seja nosso objetivo principal uma abordagem historiográfica, proporemos aqui uma busca pela compreensão da origem do problema que se delineia em HH a partir da observação de pontos de convergência entre a poesia de Herberto Helder e a “unidade estrutural” proposta por Friedrich. O objetivo é o de, a partir das diferenças, aclarar o lugar ocupado pela poética herbertiana na atualidade, pois, como corroborado por Antonio Ramos Rosa em ensaio publicado em 1961 e transformado em livro em 1962: “Herberto Helder é um poeta visionário e um poeta órfico (...). Não falemos em influências, mas não tenhamos receio de apontar as vozes que nos evoca Herberto Helder (...) a originalidade não exclui a assimilação, que ela pode ser até o resultado de uma imitação profunda e pessoal.” (ROSA, 1962, p. 149).

Acreditamos que o que há em comum entre a poética de HH e a denominada “unidade estrutural”, cuja característica central parece alcançar seu dorso de sustentação em Rimbaud e Mallarmé, não se trata de imitação ou assimilação, mas de afinidades, como já aqui mencionado. Nesse caso, é inegável que haja um diálogo entre a poética de HH e a suposta “irrealidade sensível”⁵ que alcança seu ápice em Rimbaud. Segundo esse estudioso, a partir de 1871, a poesia rimbaudiana “não mais produz tessituras de sentido completo, mas, sim, fragmentos, linhas truncadas, imagens agudas, perceptíveis aos sentidos, mas irreais; (...) de tal forma que (...) vibra o caos (...)” (FRIEDRICH, 1991, p. 60). A livre associação de imagens e de ideias deforma a realidade, de modo que a obra desse poeta se torna marcada pela ausência de referências do mundo concreto, o que resulta na fragmentação da história e dos temas e na pulverização do sujeito. Isto é, Rimbaud cria uma espécie de “antimundo”.

De forma similar, Herberto Helder também cria a sua irrealidade, o seu “antimundo”, como salienta em entrevista concedida à revista *Inimigo Rumor*: “E temos essa forma: (...) é o mundo transformado em poder de palavra, em palavra objectiva inventada, em irrealidade objectiva” (HELDER, 2001, p. 192), o que decorre da maneira como maneja a linguagem.

⁵ Com essa expressão, Friedrich refere-se ao modo como o poeta desarticula a realidade em sua poesia.

À moda da dissonância presente nas associações inusitadas de Rimbaud, os fluxos e movimentos que caracterizam a poesia herbertiana, os quais também provocam dissonâncias, esfacelam referências da realidade concreta, desintegram o sujeito e inviabilizam a linearidade dos temas, resultando uma outra realidade, um outro mundo que se apresenta como um contra-senso, como declara em *Photomaton & Voz* (2004):

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

Assim:

a forma é o ritmo;

o ritmo é a manifestação de energia.” (HELDER, 2004, p. 136-137)

A compreensão da poética herbertiana como um mundo à parte, que não se permite equiparar com o mundo ordenado e lógico da realidade empírica, delineia-se já na década de 80, em um estudo que se desenvolve como contrasenso em relação à vertente teórica da obscuridade. Trata-se da obra *Herberto Helder, um Silêncio de Bronze* (1983), de Manuel Frias Martins, que, apesar de no advento de sua publicação parecer não ter alcançado a intensidade e a horizontalidade com que seus pressupostos impactam os estudos sobre a poesia de Herberto Helder nos dias atuais, apresenta argumentos que têm muito a contribuir com a crítica herbertiana, sobretudo com aquela que se desenvolve a partir da linha de raciocínio de Lopes:

Começa a tomar forma a ideia não só de unidade ideal (...) entre a palavra e o ser , como também do poder que, por essa unidade, é atribuído ao poeta (...) de ao compor um poema nele colocar os sinais da sua ultrapassagem no sentido de criar o próprio mundo.

Ou seja, é entender o discurso poético não como um discurso fechado em si mesmo, mas abrindo-se ao mundo, ao discurso do mundo, através das palavras; ou fazer da poesia (...) o único espaço seguro a partir do qual o mundo toma sentido e, mesmo, se torna real. O mesmo é dizer, a linguagem do poeta que fala (...) transcende-se na relação com o mundo das coisas, tornando-se o lugar onde todas as significações são possíveis (...), e por aí operando a própria conjunção entre o dizer poético e o mundo que por ele é nomeado. (MARTINS, 1983, p. 28)

Na perspectiva de Frias, a fundação de uma outra realidade na poesia de HH relaciona-se a uma necessidade do homem moderno e contemporâneo que, na contemplação de si próprio,

entende-se fragmentado e desordenado no mundo. Seu conflito, a forma como apreende a si mesmo e aquilo que o cerca, se manifesta na percepção poética de sua época. “Só a poesia, como verbo primeiro e total, está em condições de expressar essa natureza essencial do homem, do mundo e do homem no mundo; ou repor, pela unidade substancial da sua linguagem, a verdadeira significação do homem como ser que vive, sente e (se) constrói” (MARTINS, 1983, p. 39-40). A busca por uma linguagem poética que expresse esse elo entre o ser e o espaço que o abriga culmina no encontro da palavra e da coisa, resultando na “celebração da transcendência do ser da linguagem por onde a linguagem do ser encontra a sua derradeira natureza.” (MARTINS, 1983, p. 43). Nesse processo, a representação de um mundo empírico não pode ser colocada, pois este esfacela-se na criação de um devir homem-mundo, expresso em HH pela ideia de corpo-mundo:

a linguagem do poema é entendida na sua mediação transfiguradora de uma unidade cósmica global e, particularmente, da unidade do homem natural com o seu corpo natural e o seu ser espiritual.

Por aí se justifica um vocabulário e uma cadência metafórica caracterizados pela expansão universalista, cósmica, dos traços humanos; ou, unicamente, dos secretos murmúrios do corpo. Por aí se justifica a recorrência a um léxico que exaustivamente consagra o sexo, o sangue, a carne. É que o que o poeta canta são as formas visíveis e invisíveis da vida. (MARTINS, 1983, p. 36)

Em nota introdutória à obra *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (1999), o próprio Herberto Helder, em referência a Friedrich, apresenta essa característica que declara ser o salto da poesia contemporânea e, porque não afirmar, de sua própria poesia:

(...) a poesia [moderna] não se propõe criar uma realidade poética a partir da realidade comum, mas criar uma realidade independente que se baste a si mesma e seja, ela própria, uma finalidade. A noção do poema como uma vida, organismo com leis específicas e realidade autónoma, é possivelmente a mais revolucionária proposta da lírica moderna. Ideia assente em Rimbaud, embora parcelar e timidamente crescida ao longo de muito tempo, determina o grande salto da poesia contemporânea, libertando-a de certo servilismo em relação aos quadros vitais e à experiência humana. (HELDER, 1999, p. 18)

São várias as aparições da imagem do corpo na poética herbertiana, sejam elas diretas, metonímicas ou alusivas, e, quase sempre, entre os elos comunicantes que ela estabelece, há um diálogo com a imagem do poema enquanto entidade concreta, de modo que ambos por

vezes se confundem e se separam em um devir que envolve fluxo, energia, organicidade e outros aspectos que conferem âlma ao corpo poético. Essa relação foi percebida, entre outros críticos, por Eunice Ribeiro, no ensaio “O Sombrio Trabalho da Beleza (Notas sobre o Barroco na Poesia de Herberto Helder)” (RIBEIRO, 2009):

O *corpo*, que a poesia herbertiana tem acolhido internamente com continuada persistência temática (...), resolve-se, no que respeita o conjunto impermanente da «obra», em figura literalizada, des-figurada, não já figura mas verdade fenoménica: o corpo é (o da) obra, a obra é corpo no que a ambos se faz comportar de errância, de deslocamento, de mutação, de combustão – num sentido que é sobretudo processual e apenas longínqua ou residualmente gestáltico. Um .. pulsante, que chantageia permanentemente o suporte estagnado que o contém: em sinal de si. (RIBEIRO, 2009, p. 24)

Em sua abordagem, Ribeiro procura expressar o movimento complexo de separação e de fusão entre a imagem do corpo e a imagem da obra da maneira como elas são encontradas em HH. “O corpo é (o da) obra” exatamente porque ocupa um lugar ambíguo, pois é tanto corpo animal, orgânico e anímico, quanto criação, matéria verbal. Esse, talvez, seja o sentido mais concreto de sua obra, como o próprio autor afirma: “Assim é que se pode dizer possuir o poema existência tão própria, independente e suficiente como um corpo. As suas leis são as de uma nova realidade – a realidade do poema.” (HELDER, 1999, p. 20).

Nessas condições, não se pode estabelecer um princípio de equivalência entre a estética de Rimbaud e o estilo de Helder. Ambos se diferem pelas realidades que criam. Enquanto o mundo e o corpo poético criados por Rimbaud se movem em zonas envolvidas pela noção do sonho, do inconsciente e da fantasia, a realidade herbertiana é a realidade do corpo, do próprio poema, da palavra-corpo-poema em sua existência orgânica.

Um outro aspecto a ser destacado que pode, em alguma medida, trazer à luz diferenças que expliquem a peculiaridade estética de HH é o fato de o tratamento conferido ao corpo em sua poesia encontrar afinidade, no que se refere à construção, não apenas no Surrealismo, mas, de certo modo, na Poesia Experimental. Essa influência é sinalizada com grande ênfase por Maria de Fátima Marinho, na medida em que essa estudiosa busca compreender e articular uma relação entre esse poeta e a Poesia Experimental.

O trabalho criador do artista experimental é precisamente produzir estruturas de grande entropia, pois quanto maior for a entropia dessas estruturas maior e mais vasta será a informação possível; maior será portanto a pluralidade significativa da obra de arte. (...)

O autor de *A Máquina Lírica* foi inicialmente influenciado pelo tardio movimento surrealista português. Mas a sua obra, que de início poderíamos dizer pós-surrealista, abre-se depois a um certo barroquismo, onde o lúdico assume um papel de especial relevo. É a fase tipicamente experimental de Herberto Helder, que, não por acaso se ligou ao movimento experimental português, onde o seu papel não foi de modo nenhum obscuro. (MARINHO, 1982, p. 89)

Entre as inúmeras aproximações estabelecidas por Marinho entre Helder e esse movimento de vanguarda, merece destaque o conceito fulcral que serve de base de sustentação ao Experimentalismo: o poema-objeto, como a ensaísta esclarece a partir de uma citação a Eugênio de Melo e Castro:

Partindo de uma percepção atomizada, os Poetas de Hoje, chegam a posteriori, a uma poesia desmistificadora, no sentido de que, trabalhando com objetos – os sinais gráficos, plásticos, sonoros – constroem ‘objectos- apenas-significantes’ isto é, sem significado apriorístico – e propõem uma multissignificação a quem deles se apercebe. (MARINHO, 1982, p. 88)

Ao se considerar essa aproximação, é possível a inferência de que a noção poema-objeto que se apresenta como cerne de sustentação da poesia experimental é deslocada em HH que, a partir da apreensão de percepções, tanto surreais quanto experimentais, cria não um poema-objeto, mas um poema corpo-animal, vivo, dotado de movimento e de organicidade, o qual contém em si a imagem do mundo. É um microcosmo que espelha um macrocosmo.

A comprovação da literalidade do corpo em HH requer uma atenção minuciosa, pois, como já afirmado, o corpo é (o da) obra, o que significa que para apreendê-lo é necessário vislumbrar o todo do suporte que o contém, isto é, ou o leitor procura a compreensão do poema herbertiano em seu todo “com o centro no centro e armado à volta como um corpo vivo ou não [leva] nada, nem um fragmento” (HELDER, 2001, p. 197). Essa afirmação aponta, de certa maneira, para o caráter aberto e não domesticável da poesia de HH. É impossível ao leitor dominar a sua totalidade. Tanto o leitor comum quanto o crítico estarão sempre fadados ao contentamento com a leitura de “partes” da obra de Helder, já que a sua completude lhe escapa no que se refere à natureza do universo criado e ao próprio acesso a

todos os poemas que a compõem, haja vista o fato de que estes se desgastam no tempo a partir das transformações propostas pelo próprio poeta.

Essa característica é uma entre outras que tornam a poética de HH diferenciada, autônoma. Seu diálogo com Rimbaud ocorre na medida em que ambos almejam a ruptura com a noção de realidade consensual, estabelecida pela tradição, mas se esgota na medida em que, para alcançar esse objetivo, Herberto Helder apreende da livre associação das ideias, da dissonância, da fragmentação, da dissolução do eu presente nas obras de seus antecessores, entre outras características, uma espécie de *modus operandi* para promover a sua própria ruptura com a tradição e, de certo modo, com esses próprios autores:

Como o girassol, elaborado para a bebedeira, insistente
no seu casamento solar, assim
se esgotará cada casa (...).” (HELDER, 2004, p. 8)

Em palavras do próprio autor em comentário à poesia de Edmundo de Bettencourt, “não há vestígios no nosso poeta de lição surrealista. Mas há propósitos surreais, ou pontos de chegada que se avizinham de uma consciência de surrealidade.” (HELDER, 1999, p. 21), uma vez que HH desloca os preceitos estéticos com os quais dialoga.

Da mesma forma como há afinidade entre HH e Rimbaud, há afinidade entre esse e Mallarmé. Em *Crise do Verso* (MALLARMÉ, 2008), Mallarmé destaca como a poesia de sua época promove uma ruptura com a lírica tradicional, de modo que, assim como Rimbaud, sua obra busca o *non sense*, o “antimundo” segundo os padrões preconcebidos da realidade concreta:

A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, cedendo iniciativa às palavras, mobilizadas pelo choque de sua desigualdade; elas se acendem pelos reflexos recíprocos como rastro virtual de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a entusiasta direção pessoal da frase. (MALLARMÉ, 2008, p. 158)

Apesar de os objetivos vanguardistas se avizinharem, a poesia simbolista, diferentemente do que ocorre com Rimbaud, notabilizou-se pelo modo como a sugestão ganha relevo em detrimento do nome, do objeto e do ser: “(...) referir-se a um objeto pelo seu nome é

suprimir as três quartas partes da fruição do poema, que consiste na felicidade de adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, eis o que sonhamos. (...) evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma (...).” (apud JUNKES, 2006, p. 7).

A exemplo da poesia simbolista, Herberto Helder, a seu modo, encontrou uma forma de “perturbar a estabilidade dos nomes” e, devido a isso, de acordo com Luis Maffei, a leitura de seus poemas “exige do leitor um ajuste do olhar” (MAFFEI, 2010, p. 134). À maneira de Mallarmé que inova as concepções poéticas de sua época a partir do que denomina “choque de (...) desigualdade” (MALLARMÉ, 2006, p. 158) das palavras, Helder promove uma nova perspectiva sobre a escrita poética a partir do abalo das convenções gramaticais e da relação significante-significado, convencionalmente pré-estabelecida para as palavras, como é destacado em *A Faca não Corta o Fogo* (HELDER, 2009):

¿em que te hás-de tornar, em que nome, com que
potência e inclinação de cabeça?
o rosto muito, o ofício turvo, o génio, o jogo,
as mãos inexplicáveis” (HELDER, 2009, p. 556);

“cria com o corpo a tua própria gramática” (HELDER, 2009, p. 565). É da interrogação do nome e da sugestão de um caos decorrente da dissonância das palavras que emergem os múltiplos sentidos da poética de Helder, bem como o estrato de sua estética: “o caos alimenta a ordem estilística” (HELDER, 2009, p. 556). Nesse caso, também, é justificável o fato de a poesia herbertiana não se deixar dominar pela leitura literal de versos isolados, ou de partes de versos, o que, de certo modo, também é herança mallarmaica, como destaca Michael Hamburger em *A Verdade da Poesia* (HAMBURGER, 2007),

(...) na poesia posterior de Mallarmé (...) toda imagem e cadência se encontra relacionada de forma intrincada a cada outra (...).

Foi a compreensão de que os poetas não necessitam fornecer esse tipo de evidência [a compreensão imediata de sentido] que levou Mallarmé e seus sucessores a desenvolverem uma poesia que não conduz mais à interpretação literal dos versos isolados nem de partes dos versos. (HAMBURGER, 2007, p. 41),

mas exige uma leitura de um todo que se constrói a partir de uma projetada organicidade verbal. Diferentemente da poesia simbolista, que alcança uma inovação estética a partir da

noção de sugestão, o cerne da poética herbertiana encontra-se em um modo particular de lidar com aquilo que é orgânico nas palavras, recurso por meio do qual atinge uma complexa rede de significações decorrentes da convergência e/ou divergência de imagens, de metáforas e de figuras que se organizam na construção de sentidos. É, sobretudo, nesse devir das palavras que se baseia o principal argumento de Lopes.

As aproximações entre HH e os escritores aqui apresentados são meramente a tentativa de expressar a dificuldade de adequá-lo em um lugar, bem como a busca por respostas acerca da natureza desse não lugar estético. Não se trata, como já discutido, de uma reprodução de marcas/valores estéticos, mas de uma espécie de antropofagia em relação a essas formas e, portanto, da conseqüente morte destas; morte que, em HH, alimenta o nascimento de nova forma-corpo: “redivivo”.

Se os valores com os quais HH dialoga são transformados a partir de um fluxo de confluências e de deslocamentos estéticos, resta a pergunta: em que consiste a origem do devir caro à sua poética, já que sua natureza não pode ser explicada pela imitação? A resposta parece estar em mais uma das afinidades que se manifestam na poética desse escritor. É o que tentaremos explicar no capítulo a seguir.

2. DEUS E O ANTICRISTO: UMA QUESTÃO DE LINGUAGEM

*Mas quando Zaratustra se achou só, assim falou para seu
Coração: “Como será possível? Este velho santo, na sua
Floresta, ainda não soube que Deus está morto!”
(NIETZSCHE, 2011, p. 13)*

2.1. A Morte de Deus

Envolvida em uma onda de niilismo no início do séc. XX, a Europa torna-se berço de teóricos que surgiram trazendo novas concepções de mundo, como é o caso de Nietzsche. Suas teorias impactaram não apenas a ciência, mas toda uma forma de perceber e de captar a realidade e, conseqüentemente, o modo de o homem se expressar artisticamente. Uma de suas contribuições no início do séc. XX deu-se “com a crise que se iniciou (...) na metafísica da verdade” (BARTHES, 2004, p. 264) como destaca Roland Barthes, em *Inéditos* (2004). Isto é, na busca pela compreensão do sentido que emana das relações entre significante e significado, Nietzsche vai de encontro à metafísica do sentido proposto que predominou no século XX em função do estruturalismo linguístico: “foi no apogeu da linguística estrutural (por volta de 1960) que novos pesquisadores, muitas vezes oriundos da própria linguística, começaram a enunciar uma crítica do signo e uma nova teoria do texto (antigamente chamada literária) (BARTHES, 2004, p. 265). Seus questionamentos, bem como muitas teorias que propôs, problematizaram a verdade, ou as verdades, criada(s) sobre o signo e, por isso, serviram de base para vários outros pesquisadores e filósofos posteriores. Com efeito, grande parte dos críticos e dos estudiosos que se ocupam da análise da poesia do séc. XX admite a influência desse filósofo, entre outros, sobre pensadores e escritores modernos e pós-modernos, sobretudo em relação aos artistas vanguardistas. Trata-se, portanto, de uma fonte essencial ao pensamento de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e seus seguidores, além de se considerar aqueles que assimilaram o espírito da época.

Entre os pensadores que basearam suas linhas de estudo em filosofias desse momento histórico, interessa para nossa discussão, em particular, o modo como Gilles Deleuze se vale de uma espécie de apropriação do espírito dionisíaco de Nietzsche para teorizar sobre, entre outras questões, uma tendência que caracteriza a linguagem literária do séc. XX e, de certo modo, perlonga-se em certos aspectos da literatura atual.

Dos principais pressupostos teóricos desenvolvidos por Gilles Deleuze, é notória a aproximação de seu pensamento no que concerne ao estilo de HH. Em *A Lógica do Sentido* (2009), especialmente no texto de apêndice “Klossowski ou os Corpos-Linguagem” (2009) em análise à obra do autor homônimo ao título do texto, esse pensador desvela problemas estéticos que podem, em certa medida, aclarar aspectos filosóficos da estética herbertiana. Segundo Deleuze, a obra de Klossowski seria marcada por uma espécie de paralelismo entre as noções de corpo e de linguagem, de modo que “O raciocínio é a operação da linguagem, mas a pantomima é a operação do corpo.” (DELEUZE, 2009, p. 289). Isto é, um reflete o outro de maneira tal que um se confunde no outro. Nessas circunstâncias, a linguagem sofre um processo de contínua diferenciação; assim como o corpo, em seu constante processo de metamorfose.

Para Deleuze, a técnica empregada por esse escritor se baseia, em parte, em silogismos disjuntivos⁶ que se desenvolvem em cascatas em um raciocínio de ordem teológica, de modo que a obra se abre a um fluxo intenso de significações. A explicação deleuzeana para a linguagem desenvolvida por Klossowski dialoga com a poética de HH, de maneira até mesmo explícita, na medida em que nesta as referências a uma gramática, a uma língua e a um idioma demoníacos são indicadores da morte de Deus na poesia herbertiana, raciocínio presente na teoria proposta por Deleuze. Este, movido pela influência do pensamento nietzscheano manifesto na expressão “Deus está morto”, traz à luz a essência de um espírito revolucionário na linguagem artística. Para ele, um dos problemas que está no centro da estética de Klossowski, e conseqüentemente de muitos escritores modernos e pós-modernos, é de natureza teológica, já que Deus, a representação da ordem e da integridade do ser, é posto como uma forma vazia a ser preenchida:

Não temos mais necessidade de acreditar em Deus. Procuramos, antes, a “estrutura”, isto é, a forma que pode ser preenchida pelas crenças (...). A teologia é agora a ciência das entidades não existentes, a maneira segundo a qual estas entidades, divinas ou antidivinas, Cristo ou anticristo, animam a linguagem e formam para ela este corpo glorioso que se divide em disjunções. Realiza-se a predição de Nietzsche sobre o laço entre Deus e a gramática; mas desta vez o laço é reconhecido, querido, atuado, mimetizado, “hesitado”, desenvolvido em todos os sentidos da disjunção, posta a serviço do anticristo, Dionísio crucificado. (DELEUZE, 2009, p. 290)

⁶ Conceito conforme *Lógica do Sentido* (DELEUZE, 2009). O silogismo disjuntivo ao qual Deleuze faz referência é embasado na perspectiva de Klossowski, e não segundo a definição de Kant.

A inexistência de Deus, ou inexistência de uma verdade absoluta sobre coisas e seres, parece ser a relativização das referências a partir das quais se organizam os seres e o mundo. O sujeito empírico, nesse processo, é desintegrado, diluído, da mesma forma que aquilo que dá nome na linguagem torna-se mera forma vazia, estrutura carregada de potência significativa. O mundo convencionado se desordena e concede lugar à construção de uma nova realidade, um novo espaço regido por uma lógica própria; a lógica do anticristo, segundo o próprio filósofo explica:

A ordem de Deus compreende todos estes elementos: a identidade de Deus como último fundamento, a identidade do mundo como meio ambiente, a identidade da pessoa como instância bem fundada, a identidade do corpo como base, enfim a identidade da linguagem como potência para *designar* todo o resto. (...) A morte de Deus significa essencialmente, provoca essencialmente, a dissolução do eu: o túmulo de Deus é também o túmulo do eu. E o dilema encontra talvez sua expressão mais aguda: a identidade do eu remete sempre à identidade de alguma coisa fora de nós; ora, “se é Deus, nossa identidade é pura graça, se é o mundo ambiente em que tudo começa e acaba pela designação, nossa identidade é apenas puro gracejo gramatical.” (DELEUZE, 2009, p. 301-302)

A afinidade da poesia de Herberto Helder com essa perspectiva deleuzeana está presente não somente de forma implícita na estética que caracteriza sua escrita, mas explícita em referências diretas a um Deus morto e a um idioma, língua e/ou gramática demoníacos. Em “Poemacto”, por exemplo, publicado em 1961, a imagem do ator, que pode ser lida como metáfora do poeta, remete àquele que se coloca como um destruidor da força divina:

“Sorri assim o actor contra a face de Deus.
Ornamenta Deus com simplicidades silvestres.
O actor subtrai Deus de Deus,
e dá velocidade aos lugares aéreos.” (HELDER, 2004, p. 113);

No poema “Lugar”, publicado em 1962, há uma relação direta entre a linguagem e o divino:

E que espera.
E para quem volto. Muitas coisas sobre
uma coisa. Volto
uma exaltante morte de Deus” (HELDER, 2004, p. 128);

o poema “Selos” de 1990, reporta a essa perspectiva ao propô-la como tema já em sua primeira estrofe: “eu falo o idioma demoníaco” (HELDER, 2004, p. 439); o livro *A Faca não Corta o Fogo* (HELDER, 2009), publicado em 2008, tem por texto de abertura um poema composto pelo único verso “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” (HELDER, 2009, p. 535); sua obra *Servidões*, publicada em 2013, promove um louvor à expressão nietzscheana:

não cantaram nunca nenhum poema celebrando a morte
de Deus,
mas ele morreu algures num curto verso ou numa longa
linha rítmica.” (HELDER, 2013, p. 83)

Mesmo que seja praticamente impossível coligir toda a obra de HH, uma observação mais detida das três últimas obras *Ou o Poema Contínuo*, (HELDER, 2004), *A Faca não Corta o Fogo*, (HELDER, 2009), e *Servidões*, (HELDER, 2013), possibilita afirmar que a premissa nietzscheana é evocada gradualmente tanto pelas referências que com ela dialogam, quanto pelo poema que se processa, segundo sugere o título do primeiro livro supracitado, continuamente, de modo que parece ganhar intensidade, força e concretude a cada movimento do corpo poético. A obra de HH, nessa perspectiva, cria o seu próprio mundo, o qual possui uma realidade que lhe é peculiar, com suas regras, como o poeta procura explicar:

o mundo torna-se um facto novo no poema, por virtude do poema – uma realidade nova. Quando apenas se diz que o poema é um objecto, confunde-se, simplifica-se; parece realmente um objecto, sim, mas porque o mundo, pela acção dessa forma cheia de poderes, se encontra nela inscrito: é registro e resultado dos poderes. E temos essa forma: a forma que vemos, ei-la: respira, pulsa, move-se – é o mundo transformado em poder de palavra, em palavra objectiva inventada, em irrealdade objectiva. (...) a poesia (...). É irreal, e vive. (HELDER, 2001, p. 192)

A perspectiva deleuzeana, assim como a de HH, também desmantela a ideia de obscuridade enquanto condição inerente ao texto literário, já que trata-se de uma nova forma de se conceber a realidade poética, e não de uma estética incompreensível e impenetrável. O mundo herbertiano é um espaço em aberto, um lugar em que o nome perde a sua capacidade de designar para refletir-se e criar simulacros, exprimir força e intensidade, coligando-se a um número infinito de predicados, o que dialoga intimamente com a ideia dos silogismos disjuntivos klossowiskiana. Isto é, na ausência da concretude das referências, cabe ao leitor

preencher os argumentos com inferências múltiplas, de modo que o raciocínio-leitura se desenvolve por cascastas disjuntivas, fluxos de sentido:

A tese de Klossowski, com a nova crítica da razão que implica, assume então todo o seu sentido: não é Deus, é, ao contrário, o Anticristo que é o senhor do silogismo disjuntivo. E isto porque o antideus determina a *passagem* de cada coisa por todos os predicados possíveis. Deus, como ser dos seres, é substituído pelo Baphomet, “príncipe de todas as modificações”, modificação de todas as modificações. Não há mais realidade originária. A disjunção não deixa de ser uma disjunção, o *ou então* não deixa de ser um *ou então*. Mas, ao invés da disjunção significar que um certo número de predicados são excluídos de uma coisa em virtude da identidade do conceito correspondente, ela significa que cada coisa se abre ao infinito dos predicados pelos quais passa, com a condição de perder sua identidade como conceito e como eu. (DELEUZE, 2009, p. 304)

Em alguns poemas de HH há um diálogo evidente com essa concepção apresentada, de modo que o poeta propõe uma espécie de jogo lúdico entre nomes e predicados que se chocam pelo deslocamento dos conceitos evocados. Os argumentos, inicialmente destinados a um preenchimento que se daria por inferências lógicas e consensuais, se perdem no vazio de suas referências. O resultado é a dissolução do nome, do eu, assim como “volume, espaço e tempo são decompostos pela espessura da linguagem.” (BASTOS, 2009, p. 10). A ordem divina é transgredida e o poema assume o “idioma demoníaco”, abrindo-se ao caos e ao infinito: “tudo morre o seu nome noutra nome” (HELDER, 2004, p. 110), como exemplifica o trecho a seguir de “As Musas Cegas” (HELDER, 2004):

Mulher, casa e gato. (...)

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. (HELDER, 2004, p. 82)

O diálogo estabelecido com a teoria deleuzeana se manifesta no primeiro verso, cuja estrutura está centrada no nome, no substantivo, isto é, em referências concretas de uma realidade empírica que se esfacela no embate entre o conceito e a experiência. Tal encontro acarreta, sintaticamente, o que Gilles Deleuze denomina “solecismos” de linguagem (DELEUZE, 2009, p. 293), recurso que, de acordo com a compreensão proposta por

Deleuze, explora, no caso do texto literário, uma espécie de impropriedade gramatical na estrutura da frase como forma de expandir o sentido, pelo que impõem dilemas à linguagem, os quais colocam em suspensão o sentido.

A ambiguidade provocada pelos solecismos, ou o próprio vazio de sentido concreto, segundo o filósofo, “é a encarnação de uma potência que também é interior à linguagem: o dilema, a disjunção, o silogismo disjuntivo.” (DELEUZE, 2009, p. 294). Isto é, o solecismo desencadeia, na ordem proposta pelo filósofo, pelo menos três efeitos estruturais, de modo que o último, o silogismo disjuntivo, se apresenta como uma espécie de estrutura dorsal na estética herbertiana. É a partir, principalmente, dele que a poesia de HH alcança uma elevada potência significativa. Segundo a perspectiva do filósofo, ele consiste na evocação de preenchimentos de sentido, na criação de inferências semânticas que permitem a construção de argumentos cujo objetivo é completar as relações de significado sugeridas em dada frase/verso. A impossibilidade de acabamento semântico nas estruturas frasais de HH, devido ao deslocamento de sentido dos nomes, todavia, gera um efeito de preenchimento em cascata, de modo que a linguagem flexiona-se, desdobra-se; “Um nome que designa uma coisa remete a outro nome que designa seu sentido, ao infinito.” (DELEUZE, 2009, p. 33). Os nomes multiplicam-se em reflexos; simulacros de si mesmos, numa espécie de emulação que ocorre na medida em que as “figuras afrontadas se apossam uma da outra. O semelhante envolve o semelhante, que, por sua vez, o cerca e, talvez, será novamente envolvido por uma duplicação que tem o poder de prosseguir ao infinito.” (FOUCAULT, 2011, p. 28-29).⁷ Esse procedimento estético denuncia não apenas o centro de formação de um poema específico, mas a própria natureza da linguagem herbertiana, já que revela a essência de um modo estético: um jogo de efeitos com a língua que faz com que esta, em seu movimento de flexão, multiplique-se sobre si mesma, formando “uma língua dentro da própria língua.” (HELDER, 2009, p. 572).

O conceito de semelhança, a nível foucaultiano, todavia, não está centrado naquilo que a repetição dos nomes carrega de comum, mas em sua relação com a linguagem e o mundo e na habilidade que essa possui de se duplicar para expressar este. Operação que decorre dos

⁷ A ideia de semelhança aqui mencionada, bem como a referência à emulação, está de acordo com o pensamento foucaultiano esboçado em *As Palavras e as Coisas* (FOUCAULT, 2011).

frequentes simulacros de nomes, no caso de HH, em suspensão – como acontece com os substantivos “mulher”, “casa” e “gato”, no excerto citado –, de modo que a multiplicação e os reflexos de si mesmos, originados pelos choques com predicados inusitados e com seus próprios simulacros, possibilita o surgimento de diferentes relações de significação, como prevê Deleuze: “a busca estilística deve fazer jorrar a imagem a partir de uma reflexão refletida em duas palavras, oposta a si, refletida sobre si nas palavras. Tal é a potência positiva de um ‘solecismo’ superior, força da poesia constituída no choque e na copulação das palavras.” (DELEUZE, 2009, p. 295). Isto é, o resultado dessa técnica implica o surgimento de uma multiplicidade de imagens que emanam das relações de significante e de significado das palavras, as quais se afrontam e se refletem na busca do preenchimento do vazio das referências, expandindo-se em significações incessantes a cada encontro e a cada desencontro e estabelecendo-se pela diferença, como salienta Silvina Rodrigues Lopes, em *A Inocência do Devir* (LOPES, 2003):

A natureza do ritmo, feito de repetições e, no entanto, não se confundindo com elas, implica a coexistência de uma certa regularidade e da suspensão da mesma. Essa é a natureza paradoxal do poema – o movimento ininterrupto da aparência engendra-se pela diferença que nele imprime gradações, cortes, cumes e recessos. O poema é assim uma constelação ou um arquipélago, cujas estrelas ou ilhas, signos luminosos e imagens visíveis, se destacam pela interrupção de uma continuidade indiferenciada. (LOPES, 2003, p. 9)

Nesse caso, a repetição em HH, que é resultado da própria capacidade que tem a palavra de se desdobrar a partir de si mesma, é caracterizada pela evocação da diferença, “Nem identidade do Mesmo nem equivalência do semelhante, a repetição está na intensidade do Diferente.” (DELEUZE, 2009, p.297), e não pelo que as imagens reiteradas carregam de semelhante nos diferentes contextos em que se manifestam:

A verdadeira repetição, ao contrário, aparece como uma conduta singular que mantemos com relação ao que não pode ser trocado, nem substituído (...). Não se trata mais de uma equivalência entre coisas semelhantes, não se trata nem mesmo de uma identidade do Mesmo. A verdadeira repetição se dirige a algo de singular, que não pode ser trocado e a algo de diferente, sem “identidade”. Ao invés de trocar o semelhante e de identificar o Mesmo, *ela autentica o diferente*. (DELEUZE, 2009, p. 296)

A linguagem, desse modo, encontra seu dilema e a sua disjunção. O substantivo “mulher” – assim como ocorre com “casa”, “gato”, entre outros – torna-se outro a cada

encontro/desencontro com novos predicados. Sua essência se multiplica de tal forma que a soma de seus reflexos converge para a sua origem; a palavra: “Eu olho, e a mulher é a palavra.” (HELDER, 2004, p. 82). As dissonâncias que decorrem do intervalo entre predicado e nome, ao colocarem em suspensão o sentido concreto, desencadeiam inúmeras possibilidades de argumentos que podem preencher o sentido de nomes e de predicados, de modo que evocam inúmeras representações que se manifestam por fluxos de imagens, em um movimento que se abre “ao infinito dos predicados” (DELEUZE, 2009, p. 303) em incessantes cascatas disjuntivas.

A ideia de “cascatas disjuntivas” aqui apresentada revela-se importante para a compreensão de características inerentes à poesia de HH apontadas por inúmeros críticos, como é o caso das noções de fluxo e de devir, tão caras a muitos estudiosos: “(...) a escrita do poema (...) é assinatura, afirmação da existência como devir (...)” (LOPES, 2003, p. 10); “(...) não interessa a esta poesia que o ‘devir’ se paralise” (MAFFEI, 2007, p. 178); “Esta língua é a própria poesia, desde que num estado de ‘fluido’ e ‘infindável’ movimento rumo a sua própria estupefação” (MAFFEI, 2011, p. 79); “[HH] é também o grande cantor das metamorfoses, [as quais surgem] como manifestações de uma potência da agressividade que conduz ao devir, à abertura de conexões com o exterior (...)” (LEAL, 2008, p. 74). Em certa medida, a síntese do processo de disjunção, nesse caso, está nos fluxos, nos movimentos internos à poesia de Herberto Helder. No devir. Este, assim como destacado por Izabela Leal, consiste em um movimento que possui certa agressividade, e liga-se à noção de metamorfose, já que a palavra poética manifesta-se em um estado de constante transformação.

Em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (DELEUZE; GUATTARI, 1995-1997) Gilles Deleuze e Félix Guattari, em análise do filme *Willard* (1972, Daniel Mann), dedicam o capítulo “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível...” à teorização sobre a natureza e as implicações do devir. No filme, esse movimento decorre da relação estabelecida entre a personagem Willard e um rato, Ben, com sua matilha que se prolifera. O dilema da história parece ser a condição de “devir-rato” da personagem humana que “com todas as suas forças tenta ficar entre os homens” (DELEUZE; GUATTARI, 1995-1997, p.12), mas adota comportamentos característicos dos ratos; situação essa que, já de início, expõe a metamorfose como característica essencial ao devir.

A fim de mapear os principais aspectos, apontados por esses filósofos, de interesse para este estudo, partimos da premissa de que a noção aqui discutida envolve a ideia de movimento em conjunto. Isto é, o devir é um movimento de “expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento” (DELEUZE, GUATTARI, 1995-1997, p. 20). Sua natureza é contrária à de Deus, já que esta é “estrita no seguinte ponto: (...) não há transformações das formas essenciais, essas são inalienáveis e só mantêm entre si relações de analogia” (DELEUZE, GUATTARI, 1995-1997, p. 37). O devir é da ordem da emulação, das duplicações, das semelhanças, e implica centros de formação – ou linhas de formação – que estabelecem relações de vizinhança com seus múltiplos: “O lobo não é primeiro uma característica ou um certo número de características; ele comporta uma proliferação, sendo, pois, uma lobiferação.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995-1997, p. 20).

A ideia de linhas de formação é adequada à poética de HH, já que sua obra organiza-se em núcleos gerados pelo enfeixamento de imagens, as quais são, por sua vez, produto das expansões dos silogismos disjuntivos. A multiplicidade de simulacros, imagens, figuras gerados pelas cascatas disjuntivas, nesse caso, “se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em ‘intensão’” (DELEUZE; GUATTARI, 1995-1997, p. 27). Por isso, “Devir é um rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1995-1997, p. 19). Trata-se de um movimento anômalo em que “não há ordem lógica pré-formada (...), [mas] *critérios*, e o importante é que esses critérios não venham depois, que se exerçam quando necessário, no momento certo, suficiente para nos guiar por entre os perigos.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995-1997, p. 35). No trecho supracitado do poema de HH, “mulher”, “casa” e “gato” podem ser compreendidos como as linhas de formação para as quais as demais imagens convergem, assim como ocorre com determinadas imagens que perpassam a obra poética de Herberto Helder. A validade delas enquanto sujeito e ser é anulada pela força do devir que as envolve, pelas flexões e metamorfoses da própria palavra, assim como fazem referência os filósofos, em citação a Carlos Castañeda: “tudo o que eu posso te dizer, é que nós somos fluidos, seres luminosos feitos de fibras.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995-1997, p. 32). Isto é, o nome, o eu, o ser flui no próprio devir ; dilui-se no movimento. Trata-se de “um limiar, uma porta, um devir entre duas [ou mais] multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995-1997, p. 33) que culminam na criação de um cosmos: um mundo: “Toda fibra é fibra de Universo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995-1997, p. 33).

Uma compreensão da obra de HH a partir dessa perspectiva justifica, entre outros aspectos, a crítica que o escritor português direciona a Hugo Friedrich, uma vez que HH acusa esse estudioso de cometer uma inadequação ao recorrer “heurísticamente à realidade como termo de comparação” (HELDER, 1999, p. 19) à realidade poética⁸, além de corroborar a compreensão do escritor acerca de sua poesia: “(...) a poesia [moderna] não se propõe criar uma realidade poética a partir da realidade comum, mas criar uma realidade independente que se baste a si mesma e seja, ela própria, uma finalidade.” (HELDER, 1999, p. 18).

No mundo herbertiano “Todas as ‘designações’ se desmoronam, e são ‘denunciadas’, para dar lugar ao sistema pleno das intensidades.” (DELEUZE, 2009, p. 297), em um movimento constante de eterno retorno ao mesmo, que é, também, o eterno retorno da diferença:

Ao mesmo tempo em que os corpos perdem sua unidade e o eu sua identidade, a linguagem perde sua função de designação (...) para descobrir um valor puramente expressivo ou (...) “emocional”: não relativamente a alguém que se exprime e que estaria comovido, mas com relação a um puro expresso, pura moção ou puro “espírito” – o *sentido* como singularidade pré-individual, intensidade que se volta sobre si mesma através das outras (...). (DELEUZE, 2009, p. 306-307)

⁸ No prefácio de abertura à obra *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (HELDER, 1999), Herberto Helder realiza uma crítica à percepção de Friedrich sobre o que este concebe como “irrealidade sensível”:

“Oportuno citar o que sobre o assunto diz Hugo Friedrich que, malgrado a sua simpatia pelas tradições humanísticas, seu gosto clássico e respeito pela concepção de linguagem como instrumento servidor de uma organização historicamente coerente do espírito – indica, com objectividade, o que foi o grande acto revolucionador da poesia moderna.

‘A partir de Rimbaud, o crítico vê-se obrigado a recorrer heurísticamente à realidade como termo de comparação, já que só assim poderá apreciar até que ponto esta realidade foi destruída, assim como com quanta violência se rompeu com o antigo estilo metafórico.’ [...] ‘Visto que esta (a realidade) é percebida como insuficiente perante a transcendência, a paixão pela transcendência converte-se em destruição cega da realidade. A realidade destruída constitui agora o signo caótico da insuficiência do real em geral, assim como da inacessibilidade do *desconhecido*. Eis o que se pode chamar a *dialéctica da modernidade*.’ (...)

Utilizando as suas insuperáveis (*insuperáveis* num homem tão universitariamente formado) noções de realidade, Hugo Friedrich observa: “Na medida em que se pode dizer existir, contudo, realidade (ou que podemos medir heurísticamente o poema tomando a realidade como critério), esta é objecto de dilatação, decomposição, tensões de contraste, até ao ponto de se tornar uma forma à beira do irreal.” Depois, o ensaísta chama-lhe “irrealidade sensível”, na impossibilidade (dele) de saltar sobre os princípios tradicionais das relações entre a poesia e a realidade fornecidas pela cultura e vivência histórica.

Friedrich – inteligente, douto e consciencioso espírito humanista – não se livra de ficar abrangido naquela impiedosa frase de Pierre Reverdy: “Tem-se mais o hábito da vida do que da arte. Apresentar uma obra que se eleva acima desta aparência é exigir uma formidável mudança de hábito.” Com efeito. “A realidade”, diz ainda o poeta francês, “não motiva a obra de arte.” (HELDER, 1999, p. 19-20)

É esse movimento de intensidades, a energia propulsora da poética de HH. Se se pode falar em uma lógica de sentido em relação à sua obra, esta, de algum modo, relaciona-se ao estabelecimento da diferença no processo de desreferencialização da linguagem; uma diferença que consiste na recriação da língua/linguagem e daquilo que por estas é apresentado: o mundo. O fluxo de imagens que se repetem em sua poética caracteriza-se por uma contínua ressignificação, de modo que: “cada intensidade quer a si mesma, intenciona-se a si mesma, volta-se sobre seus próprios rastros, repete-se e imita-se através de todas as outras. É o movimento do sentido. Movimento a ser determinado como eterno retorno” (DELEUZE, 2009, p. 307).

O resultado desses efeitos estéticos presentes na poesia de HH é o alcance de uma técnica e de uma poética singular, o que comunga com o conceito de singularidade proposto por Deleuze, o qual aponta para a singularidade como conceito inerente à própria estrutura interna da poesia de Herberto Helder: “O verdadeiro sujeito do eterno retorno é a intensidade, a singularidade; (...) Ora, desde que a singularidade se apreende como pré-individual, fora da identidade de um eu, isto é, como *fortuita*, ela se comunica com todas as outras singularidades, sem cessar de formar com elas disjunções (...)” (DELEUZE, 2009, p. 308). O sentido, nesse caso, espiraliza-se, em uma inesgotável busca do novo e “o poema cresce tomando tudo em seu regaço” (HELDER, 2004, p. 26.). A obra herbertiana abre-se ao infinito das significações.

A morte do nome, ou a morte de Deus, nesse caso, se não é o aspecto estético fucral da poética desse autor, é, no mínimo, um nó temático que se revela imprescindível para a compreensão de sua poética, tanto no que concerne ao pensamento, quanto em relação ao estilo.

2.2. Ser Linguagem

Outro aspecto importante a ser considerado que está centrado na relação entre o pensamento deleuzeano e a estética de HH encontra respaldo em Michel Foucault, filósofo que corrobora o pensamento de Nietzsche. Segundo sua perspectiva, o desaparecimento elocutório do sujeito provoca o surgimento daquilo que denomina “ser da linguagem”, ou o “ser linguagem”, conceitos que remetem à crença de uma linguagem que torna-se sujeito de sua

criação, ao se voltar sobre si mesma e debruçar-se sobre aquilo que é próprio de sua essência: seu ser, como previsto por Frias Martins em *Herberto Helder: um Silêncio de Bronze* (MARTINS, 1983) “é a celebração da transcendência do ser da linguagem por onde a linguagem do ser encontra a sua derradeira natureza” (MARTINS, 1983, p. 43). Essa característica – o “ser da linguagem” - é apontada por Foucault como uma espécie de marco na literatura moderna, a qual rompe com “a arte (...) de nomear e (...) de captar esse nome, de encerrá-lo e encobri-lo por sua vez com outros nomes, que eram (...) seu signo segundo, sua figura, seu aparato retórico.” (FOUCAULT, 2011, p. 60) e remonta, “ao longo de todo o século XIX e até os nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud –[,] (...) assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.” (FOUCAULT, 2011, p. 60). Nesse processo, parece haver um deslocamento da *ânima* própria do sujeito vivente para a linguagem literária, de modo que esta se manifesta como um ser dotado de vida e de movimento. Em um estudo intitulado *A Experiência do Fora* (LEVY, 2003), Tatiana Salem Levy, na busca da compreensão de pontos de convergência entre aspectos teóricos desenvolvidos por Foucault, Blanchot e Deleuze, destaca o elo entre poesia e vida no pensamento deleuzeano, em releitura aos dois filósofos também supracitados:

“Uma vida...” é a vida absoluta, que não pode ser atribuída a um sujeito nem a um objeto. Ela está em todos os lugares, atravessando tudo o que está no plano. E é justamente essa vida que atravessa a escrita, que atravessa o ato de criar, que potencializa e o faz real. (...) “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” (LEVY, p. 100-101)

Essa relação intrínseca entre o ser poético e a vida justifica a observação de Deleuze sobre aquilo que ele denomina “pantomima do corpo” em seu estudo sobre Klossowski. Neste, a noção de vida é manifesta, sobretudo, a partir da evocação de um corpo que emana do movimento da linguagem, como destaca:

Se a linguagem *imita* os corpos, não o faz pela onomatopeia, mas pela flexão. E se os corpos imitam a linguagem, não o é pelos órgãos, mas pelas flexões. Assim, há toda uma pantomima interior à linguagem, como há um discurso, uma narrativa interior ao corpo. (...) “São as palavras que tomam uma atitude, não os corpos (...)”. Na flexão há esta dupla “transgressão” de que fala Klossowski: da linguagem pela carne e da carne pela linguagem. Ele soube tirar daí um estilo, uma mimética, ao mesmo tempo uma língua e um corpo particulares. (DELEUZE, 2009, p. 295)

Esses aspectos tratados pelos filósofos, baseados nas teorias de Nietzsche, apontam para o cerne do pensamento revolucionário que se propagou na arte europeia no início do século XX, sobretudo nos movimentos de vanguarda. A linguagem literária, a partir de então, promove uma radical ruptura com os valores estéticos da época e assume novos contornos; característica essa que está diretamente ligada ao desaparecimento do sujeito, ou à sua dissolução, segundo explica Foucault: “O ser da linguagem não aparece a si próprio senão no desaparecimento do sujeito” (FOUCAULT, 1986, p. 15). Isto é, à medida em que “ser linguagem” apresenta-se na escrita, o sujeito empírico tende a desaparecer nos textos literários e vice-versa, sendo esta uma característica recorrente em várias obras da literatura moderna.

Se a desintegração do sujeito é uma característica comum à poesia do século XX, resta saber o que torna os poetas da época, e outros que também se valem dessa técnica na atualidade, singulares. A peculiaridade de HH, em parte, está no modo como o “ser linguagem”, ou “ser da linguagem” se manifesta e ganha corpo em sua poética. É a partir dos aspectos discutidos que seus poemas assumem uma forma mundo-corpo-palavra como nunca alcançada antes, pois, nela, as realidades enquanto referências consensuais de corpo e de mundo convergem-se e fundem-se de tal modo à noção de poema que este é organismo, é vida e é mundo, simultaneamente, em um devir cujo fim parece ser o próprio movimento e energia orgânica expressos em sua potência máxima. Sua poesia é o mundo que se move em um cosmos próprio, cujo microcosmo é o corpo em vias de transformação, em constante processo de metamorfose: respira e pulsa integrado ao movimento da vida, exprimindo força e intensidade, como sugere o “Texto 1”, de “Antropofagias” (HELDER, 2009):

(...)
queremos sugerir coisas como “imagem de respiração”
“imagem de digestão”
“ imagem de dilatação”
“imagem de movimentação”
“com as palavras?” (...)
agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação (...)
“Elas estão andando por si próprias!” exclama alguém
estão a falar umas com as outras (...)
sugerindo obliquamente que se reportam
a um novo universo (...). (HELDER, 2009, p. 273-274)

A intenção estilística aqui tratada possibilita a problematização e até mesmo a negação à crença de uma estética de natureza obscura, no que se refere a Herberto Helder. A obscuridade, na perspectiva proposta por Guedes e por aqueles que corroboram sua leitura, pode, em parte e não sem fundamento, ser uma construção do leitor, contudo isso não significa que o texto em si possa ser considerado obscuro, tendo em vista tratar-se de uma poesia cujo objetivo não é a construção de uma linguagem codificada, mas de uma outra realidade desconhecida que realiza um convite ao leitor a penetrá-la, conhecê-la, construí-la, ainda que essa construção seja sempre inacabada, do mesmo modo que não será possível ao leitor adentrar e conhecer esse universo em sua totalidade. Nesse caso, dos pressupostos aqui apresentados, bem como da citação transcrita, pode-se considerar dois aspectos importantes a partir dos quais é possível defender a inadequação do conceito “obscuridade” como um operador de leitura para a poesia herbertiana. O primeiro deles é a exigência da poesia de HH de um leitor partícipe no processo de construção da leitura; a segunda é a existência de uma intenção prévia do próprio texto herbertiano acerca de sua interpretação.

Em sua obra *O Espaço Literário* (1987), Maurice Blanchot, em diálogo com teorias modernas acerca do papel da recepção nas obras literárias, defende a necessidade de se apagar a figura do autor no processo de leitura.

O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja escrito* – desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva. O leitor não se acrescenta ao livro, mas tende, em primeiro lugar, a aliviá-lo de todo e qualquer autor, e o que ele tem de tão imediato em sua abordagem (...) toda a infinita ligeireza do leitor afirma a nova ligeireza do livro, convertido em livro sem autor, sem a seriedade, o trabalho, as pesadas angústias, o peso de toda uma vida que nele se verteu, experiência por vezes terrível, sempre temida, que o leitor apaga e, em sua ligeireza providencial, considera nada. (BLANCHOT, 1987, p. 193)

Sua abordagem, cujo tom chega a ser radical em relação ao autor, desmantela os argumentos de teóricos que buscam compreender a suposta obscuridade que caracterizaria certas obras literárias, sobretudo as modernas. Ao anular a importância do autor, ele desarticula, por exemplo, a percepção de Berardinelli sobre o conceito questionado, já que, para esse último, como já foi aqui explanado, a obscuridade seria uma característica que emerge da intenção de determinado autor que, com a finalidade de chocar sua época, constrói uma obra cujos padrões estéticos são desconhecidos e, portanto, inacessível para os leitores de seu tempo.

Porque se desconsidera o autor e, portanto, sua intenção, o conceito proposto por Berardinelli, em certa medida, se desintegra. Nesse caso, a obscuridade poderia ser uma percepção do leitor, apenas, e não um fenômeno cujo produto decorre da soma da intenção do autor e do olhar dos leitores de uma dada época.

Em *Lógica do Sentido*, (DELEUZE, 2009), Gilles Deleuze também dá a sua contribuição no que se refere a esse problema, ao apontar a relevância do leitor no processo de criação da obra literária, em especial daquela que se abre à significação. Seu principal argumento baseia-se na análise dos personagens Octave e Roberte, de Klossowski, em cenas em que o primeiro, marido *voyeur*, oferece a segunda, sua esposa Roberte, aos convidados de sua casa para que esta mantenha relações sexuais com esses. O objetivo é “multiplicar a essência de Roberte” (DELEUZE, 2009, p. 291) visto que é no ato de assistir a mulher copular com outros homens que Octave a conhece melhor e a possui em sua essência, de modo que, a partir da observação, ele também se multiplica. A cada relação sexual mantida, Roberte sofre uma espécie de

emulação dos próprios duplos (...) [pois] ‘Era preciso que [ela] (...) tivesse curiosidade de se reencontrar naquela que [Octave] elaborava com seus próprios elementos e que pouco a pouco ela quisesse, por uma espécie de emulação com o seu próprio duplo, ultrapassar até mesmo os aspectos que se esboçavam em meu espírito: (...). Assim é a posse visual: só se possui bem aquilo que já é possuído. (...) Não se possui bem a não ser aquilo que é expropriado, posto fora de si, desdobrado, refletido sob o olhar, multiplicado pelos espíritos possessivos.’ (DELEUZE, 2009, p. 291-292)

A cena analisada pelo filósofo pode ser entendida como uma analogia à própria relação estabelecida entre autor, leitor e texto literário. Da mesma forma que Roberte, aqui entendida como o objeto artístico, deve ser possuída por diversos homens para que sua essência seja multiplicada, de modo tal que a personagem se desdobra em tantos simulacros quanto o número dos homens que a possuem, o texto literário depende de um público leitor para que circule. Quanto mais ele é lido, mais é “possuído” em seu valor artístico e multiplicado, emulando-se, refletindo-se em tantos simulacros quanto os que a crítica reclamar. Dessa forma, o autor multiplica, a partir de sua obra, a si mesmo, à maneira do marido *voyeur* que “também sabe muito bem que à força de olhar ele acaba por perder a

própria identidade, coloca-se fora de si, multiplica-se no olhar tanto quanto o outro sob o olhar.” (DELEUZE, 2009, p. 292). Na perspectiva apresentada por Deleuze, o autor é “morto” ao perder sua identidade e importam apenas seus simulacros, os espíritos que emanam de si e de sua obra, evocados pelo “olhar” da crítica. Sua figura enquanto entidade empírica se esfacela e desaparece. A concepção de uma obra essencialmente obscura também não subsiste quando questionada a partir desses pressupostos, já que a construção do texto literário depende, nesse processo, de simulacros criados pelos leitores

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, 2004, p. 519)

e, portanto, da forma como estes se relacionam com o texto, no qual, de alguma maneira, eles imprimem também suas marcas; seu jeito de perceber a realidade, no caso, poética.

Mesmo que os argumentos teóricos apresentados por esses filósofos permitam a afirmação do deslocamento do conceito de obscuridade do texto para a percepção do leitor, eles suscitam outra discussão também relevante sobre a polêmica da obscuridade proposta pela vertente crítica na qual se destaca Maria Estela Guedes. Ainda que o leitor conceba a poética de Herberto Helder como obscura, deve-se considerar, além do intuito do autor – mesmo que esse não seja tão significativo, não seremos aqui tão radicais a ponto de desconsiderá-lo totalmente – e da compreensão do leitor, a intenção do texto no processo de leitura, segundo observa Umberto Eco em *Interpretação e Superinterpretação* (2005), a partir da qual retalia o estudante Richard Rorty por uma crítica que este realiza à sua obra:

entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete que (para citar Richard Rorty) simplesmente ‘desbasta o texto até chegar a uma forma que sirva a seu propósito’ existe uma terceira possibilidade. Existe a *intenção do texto*. (ECO, 2005, p. 29)

Ao problematizar a liberdade do leitor, Eco defende a ideia de que o processo de interpretação exige critérios que defendam o texto literário do que ele denomina “excessos interpretativos”: “Tenho a impressão de que, no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram exagerados” (ECO, 2005, p. 27), “O que quero dizer aqui é que existem critérios para limitar a interpretação. Caso contrário, correríamos o risco de nos ver diante de um paradoxo meramente linguístico (...). Sei que há textos poéticos cujo objetivo é mostrar que a interpretação pode ser infinita.” (ECO, 2005, p. 46-47). Entre esses textos que possuem a finalidade de expandir as possibilidades interpretativas está a poesia de HH.

Na poética de HH, são várias as referências metalinguísticas, tanto de ordem indireta, quanto direta, a partir das quais são manifestas intenções que dizem respeito ao ser constituído, isto é, ao poema. Em “Poemacto”, por exemplo, há um retorno intenso ao tema do exercício poético, de modo que este é revelado em sua essência herbertiana:

Deito coisas vivas e mortas no espírito da obra.
Minha vida extasia-se como uma câmara de tochas.” (HELDER, 2004, p.108);

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 da criação (...).” (HELDER, 2004, p. 110)

A suspensão do sentido das imagens evocadas pelos nomes aliada à evidente defesa de uma poesia que assume uma forma fluida, expansiva, volátil – “Trago para cima essa imagem de água interna” –, motivo pelo qual o poema propicia um mergulho no vazio do sentido concreto – “Caneta do poema dissolvida no sentido” – é a evidência de que a poética herbertiana prevê um leitor ideal que se permite envolver pelo jogo e pelo fluxo de intensas possibilidades de significações. Não se trata, portanto, de desvendar códigos e de buscar sentidos que estão parcialmente ou totalmente ocultos, mas de acompanhar movimento e ritmo, diluir-se na fluidez do texto poético, como o próprio observador de Roberte, e assim como é sugerido no excerto a seguir, de *A Colher na Boca* (HELDER, 2004):

Esta linguagem é pura, no meio está uma fogueira
e a eternidade das mãos.
Esta linguagem é colocada extrema e cobre, com suas
lâmpadas, todas as coisas.
As coisas que são uma só no plural dos nomes.
– E nós estamos dentro, subtis e tensos
na música.

Esta linguagem era o disposto verão das musas,
o meu único verão.
A profundidade das águas onde uma mulher
mergulha os dedos, e morre.
Onde ela ressuscita indefinidamente.
– Porque uma mulher toma-me
em suas mãos livres e faz de mim
um dardo que atira.
– Sou amado,
Multiplicado, difundido. Estou secreto, secreto –
e doado às coisas mínimas (HELDER, 2004, p. 84).

A ideia de segredo aqui apresentada não reitera a noção de obscuridade, ao contrário, corrobora aquilo que Silvina Rodrigues Lopes denomina “devir-segredo”, já que se trata de uma linguagem carregada de uma potência transformadora e que escapa à convenção de um código linguístico. Cabe ao leitor, assim como ao poeta, submeter-se a seu processo de diluição e de desintegração. Compreender a poesia herbertiana é, nesse caso, aceitar o seu caráter destruidor e criador, sendo coparticipante desse processo.

Um outro aspecto da abordagem de Deleuze, com a qual a poética de HH dialoga de forma evidente, parece explicar, em certa medida, aspectos relevantes do trecho supracitado. A “linguagem pura”, no excerto, elaborada pelos processos alquímicos do fogo, é aquela que desestabiliza a relação do significante com o seu significado, o sentido convencional dos nomes, já que “cobre, com suas lâmpadas, todas as coisas” (HELDER, 2004, p. 84). Trata-se de uma linguagem que “mata Deus”, e se espiraliza em um movimento fluido de morte e de renascimento do sentido, tal como a mulher que morre e “ressuscita indefinidamente”. Dentro desse fluxo poético, encontra-se o leitor que nele se funde, “[tenso] na música”; metáfora essa que é sugestiva no que se refere àquilo que se manifesta para o leitor no ato da experiência poética, o silêncio da música, o silêncio da poesia: “música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação da luz!” (HELDER, 1998, p. 7). Sobre esse silêncio, afirma Deleuze:

O corpo pode desejar e deseja geralmente o silêncio a respeito de suas obras. Então, recalcada pelo corpo, mas também projetada, delegada, alienada, a palavra torna-se o discurso de uma bela alma, que fala das leis e das virtudes e que silencia sobre o corpo. (...). Calando-se, ao mesmo tempo encobrindo e delegando sua palavra, o corpo nos abandona às imaginações silenciosas. (DELEUZE, 2009, p. 299)⁹

O silêncio, resultado dos dilemas que se impõem às palavras, aqui não pode ser interpretado como ausência de sentido ou vazio de significado. Trata-se mais de uma espécie de estado da palavra que caracteriza o corpo-linguagem de que fala Deleuze. Parece ser, também, o motivo pelo qual se discute a natureza obscura ou não obscura da poesia de Herberto Helder. Segundo a explicação de Deleuze, ainda que a palavra silencie sobre o corpo, ela trata de algo. Ela é o “discurso da alma”, que compreende a esfera do não físico, do não concreto, do imaterial, e fala de suas próprias leis e virtudes. Isto é, a palavra poética refere-se à sua própria realidade, àquilo que lhe respeita. Segundo o filósofo, o silêncio que essa palavra alcança pode ser, basicamente, de duas naturezas: falsa ou verdadeira:

(...) o dilema corpo-linguagem se estabelece de fato entre duas relações do corpo e da linguagem. A “linguagem pura – silêncio impuro” designa uma certa relação, em que a linguagem reúne a identidade de uma pessoa e a integridade de um corpo em um eu responsável, mas faz silêncio sobre todas as forças que dissolvem este eu. Ou então a própria linguagem torna-se uma destas forças, encarrega-se com todas estas forças e faz aceder o corpo desintegrado, o eu dissolvido, a um silêncio que é o da inocência: eis o outro termo do dilema, “linguagem impura – silêncio puro”. Se preferem, a alternativa está entre duas purezas, a falsa e a verdadeira, a da responsabilidade e a da inocência, a da Memória e a do Esquecimento. (DELEUZE, 2009, p. 300)

A natureza falsa seria aquela que se relaciona à linguagem pura, já que esta fecha-se sobre um sentido, imitando-o. Para exemplificar essa relação, Deleuze recorre a uma cena em que os espíritos Colosso e Corcunda questionam-se sobre a forma como deveriam violar Roberte: “Que fareis de nós e que vamos fazer de vossa carne? Poupá-la-emos porque é ainda capaz de falar ou então vamos tratá-la como se devesse guardar silêncio para sempre?... Como (vosso corpo) seria tão delicioso senão em virtude da palavra que oculta?” (DELEUZE, 2009, p. 299). Os espíritos, aqui compreendidos como metáfora do sentido, ao interrogarem o corpo que os receberia, isto é, a palavra, põem em evidência o problema da verdade na linguagem poética. Roberte, como presidente da comissão de censura, “fala das virtudes e da lei; ela não deixa de ter austeridade, não matou a ‘bela alma’ que está nela... Suas palavras são puras, mas seu silêncio impuro. Pois, graças a este silêncio, ela imita os

⁹ Entende-se o corpo nessa citação, no caso da poesia de HH, como metáfora do próprio corpo da poesia.

espíritos (...)” (DELEUZE, 2009, p. 299). A fala da personagem coloca-se, nesse caso, como a manifestação da verdade – ou imitação desta, já que o questionamento dos espíritos põe em suspensão a verdade das palavras –, isto é: “reune a identidade de uma pessoa e a integridade de um corpo em um eu responsável, mas faz silêncio sobre todas as forças que dissolvem este eu” (DELEUZE, 2009, p. 300). Se a personagem se cala, oculta a “verdade” que há em seu discurso. Coloca-se, então, o problema da obscuridade, que é tratada como um silêncio impuro, visto que ela implica uma verdade sobre a linguagem, que, por sua vez, está centrada na memória das palavras. Verdade essa que justifica a referência de Deleuze à natureza falsa da “linguagem pura”, já que não há, nesta, pureza alguma de sentido. Por outro lado, a linguagem impura, contaminada pela fusão dos espíritos, ou do sentido, “faz aceder o corpo desintegrado, o eu dissolvido, a um silêncio que é o da inocência: eis o outro termo do dilema, “linguagem impura – silêncio puro.” (DELEUZE, 2009, p. 300). A impureza da linguagem, nesses termos, é tratada como verdadeira, e, portanto, não há obscuridade, mas um silêncio inocente que decorre do esquecimento das palavras. Não há memória destas. No texto de abertura à revista portuguesa “Relâmpago”, nº 3, publicada em outubro de 1998, Herberto Helder, ao tratar da relevância da imagem em mídias como o poema e o cinema, parece afinar seu discurso com a teoria aqui apresentada:

Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícia dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos da eficácia. (...)

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. Deus é uma gramática profunda. (HELDER, 1998, p. 7-8)

A evidência da relação entre Deleuze e HH está no estabelecimento de um elo comunicante entre a ideia de inocência e de devir com seus fluxos – este sugerido pelas “aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades” (HELDER, 1998, p. 8) –, de modo que a primeira parece dialogar de forma consciente com o conceito proposto por Deleuze, ou por algum teórico com o qual este tenha afinidade.

Não são fortuitas, também, as inúmeras referências nos textos do poeta à ideia de inocência, como em: "O objecto que eu agito mortiferamente é uma arma ambígua. Como se eu

estivesse metido numa espécie de guerra santa: a minha inocência é assassina" (HELDER, 2001, p. 192);

E é cruel surpreender
a inocência
frenética, a taciturna doçura
com que devora:
às vezes
a força dos rostos que tem contra Deus.
Assim:
o nervo que entrelaça a carne toda,
de estrela a estrela da obra" (HELDER, 2004, p. 326);

“Vivemos demoniacamente toda a nossa inocência.”, (HELDER, 2013, p.13). De igual maneira, muitos são os críticos e estudiosos que fazem referência à “inocência herbertiana”, e até mesmo a estudam em sua complexidade, como é o caso de Silvina Rodrigues Lopes com o seu ensaio crítico *A Inocência do Devir* (LOPES, 2003). Nesta, em citação a Blanchot, Lopes torna explícita a negação à pureza da linguagem de HH e constroi um discurso afinado com o pensamento deleuzeano: “Se [o silêncio] é uma via para se aproximar do inaproximável, para pertencer ao que não se diz, ele não é ‘sagrado’ senão na medida em que torna possível a comunicação do incomunicável e conduz à linguagem. Calar-se não é uma superioridade.” (LOPES, 2003, p. 30).

Tendo em vista as discussões já apresentadas, as questões colocadas no entorno da ideia de obscuridade apontam para o cerne do problema que divide a crítica herbertiana: a compreensão do que seria a comunicabilidade da poesia de Herberto Helder em relação a seu leitor. Segundo Blanchot, em “A Obra e a Comunicação” (BLANCHOT, 1987) “A comunicação da obra não está no fato de que ela tornou-se comunicável, pela leitura, a um leitor.” (BLANCHOT, 1987, p. 198), pois “Ler não é (...) obter comunicação da obra, é ‘fazer’ com que a obra se comunique e (...) é ser um dos dois pólos entre os quais jorra, por mútua atração e repulsa, a violência esclarecedora da comunicação (...).” (BLANCHOT, 1987, p. 199). Se a poética herbertiana se abre àquele que a penetra, isto é, se se trata de uma “poesia que se abre ao diálogo com os homens.” (MARTINS, 1983, p. 31), resta ao seu leitor o papel de deixar-se envolver por seu convite e fluir em seu ritmo, ou se recolher à incompreensão de sua realidade verbal e reduzi-la à obscuridade; caminhos esses que sintetizam, grosso modo, os dois extremos percorridos pela crítica.

Tendo em vista os aspectos aqui abordados, é de comum aceitação para os estudiosos de HH a impossibilidade de se traçar raciocínios acabados na obra deste. Sobretudo quando se trata da aceitação de uma poética que se caracteriza pela fluidez, pela metamorfose de sentidos, pelo devir estético, decorrente da desintegração do nome, que inviabiliza narrativas ou qualquer forma de pensamento que se processa a partir de uma lógica temporal e espacial convencionais. Isto é, o crítico e o leitor da poesia de Herberto Helder se vê na busca constante e vã da contemplação de temas que se desenvolvem conforme as estruturas literárias tradicionais, atitude que é injustificada frente ao que a poesia desse poeta propõe.

É devido a esse problema, que Silvina Rodrigues Lopes destaca na introdução de *A Inocência do Devir* (LOPES, 2003) a existência de “nós temáticos” na poesia de HH, e não de temas. Vários são os eixos convergentes de imagens que se comunicam em seus poemas. E, como tal, palavras, imagens e figuras que os compõem seriam fragmentos que, ordenados por movimentos “nômades”, geram uma espécie de feixes de significações; rizomas; ordenados a partir de um devir. Em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2007) Deleuze, juntamente com Guattari, afirma que o devir “é da ordem da aliança. (...) [Ele ocorre] é no vasto domínio das *simbioses* (...). Devir é um rizoma, (...), é um verbo tendo toda sua consistência.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 19). Diante dessas evidências, bem como diante da limitação imposta pelo embate entre a natureza da linguagem herbertiana e a linguagem científica, metodológica, categórica, não nos resta outra opção a não ser o corte temático que proponha um estudo mais detido sobre alguns dos possíveis nós temáticos observados na obra desse poeta.

Em consonância com a abordagem aqui apresentada, discutiremos, nos próximos capítulos, duas figuras que consideramos fulcrais no que se refere à estética herbertiana, as quais o escritor elabora de modo tão peculiar que podemos compreendê-las como primordiais na fundação do *cosmos* herbertiano. Elas estão, de algum modo, ligadas à essência, à identidade poética de HH, de forma que se apresentam como estruturas elementares tanto no que se refere à expressão de um pensamento poético original, quanto no que se refere à elaboração de um estilo inusitado, nada devendo esse a nenhuma estética literária em termos de originalidade. Trata-se das noções de corpo e de mundo e das relações que estas estabelecem entre si, com certas imagens com as quais dialogam e com o próprio poema em sua condição de imagem e também de matéria escrita.

Em nosso estudo, importa, sobretudo, a análise de um devir-fusão-separação entre essas figuras que se verticaliza na evocação do ser e da vida. Nesse processo, há uma intensa metamorfose de fragmentos, nomes, imagens e metáforas que culmina na criação de imagens fundidas, em um devir-metamorfose do qual emergem noções como: corpo-poema; mundo-poema; corpo-mundo-poema.

Nos próximos capítulos, estudaremos essas noções, sobretudo, a partir da análise dos livros *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) e *Do Mundo* (HELDER, 2004), ambas obras inseridas, atualmente, no livro *Ou o Poema Contínuo* (HELDER, 2004). A escolha dessas obras como fulcro de análise deve-se à crença de que nelas há referências mais diretas acerca das relações que propomos como núcleo de estudo deste trabalho.

3. O CORPO-LINGUAGEM

(...) entre o poema e o mundo existe uma ‘continuidade energética, vital’,
‘uma energia rítmica e sem quebra’
cujo fulcro é o corpo enquanto dobra cantante da matéria.
(MARTELO, 2010, p.90)

No texto de abertura de *Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes* (1985), Herberto Helder realiza uma analogia a partir da qual pode-se estabelecer conexões com certos nós temáticos presentes em sua obra. O próprio poeta afirma que “quase tudo quanto há para dizer no plano prático da poesia” (HELDER, 1985, p. 7) encontra repouso em uma história afro-carnívora, a qual trata de uma tribo

(...) que sepultava seus mortos no cômico 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. (HELDER, 1985, p. 7)

As árvores, na história narrada, desenvolviam-se com “fome botânica”, de modo que havia “um empenho tribalmente mágico, regrado pelo insondável entendimento das metamorfoses da carne no esquema orgânico da matéria.” (HELDER, 1985, p. 7).

O destaque dado em nossa abordagem a essa pequena história narrada por HH não se deve apenas à afirmativa do próprio autor sobre sua intrínseca relação com a poesia herbertiana, mas porque nela enfeixam-se referências que são núcleos de suma importância para nossos propósitos teóricos: o nome, a carne enquanto metonímia do corpo e a metamorfose sofrida por ambos. Suscita-se, assim, nessa curta narrativa, um dos pontos nevrálgicos da poética de Herberto Helder: o movimento de fusão, de transformação e de separação da palavra com a “carne”, do poema com o corpo, da poesia com a vida. Ao modo das árvores, que compartilham de um ciclo de vida e de morte ao se alimentarem da carne dos corpos que lhes são oferecidos como energia, fonte de vida, o poema é um corpo que se alimenta da morte e da “carne” de outrem – seja em um processo antropofágico que envolva a tradição, seja a antropofagia da própria palavra, cuja devoração permite a chegada a uma estética. E da mesma maneira que a carne consumida pelas árvores transforma-se em energia e,

posteriormente, a partir dos processos alquímicos, no próprio tecido vegetal que as recobre, a “carne” – seja esta a tradição, a palavra/nome, a língua – consumida na alquimia interna do poema é a sua fonte de vida e transforma-se, também, em tecitura poética. Aqui, o corpo vegetal confunde-se com o corpo animal e, por último, com o corpo poético pelo “insondável entendimento das metamorfoses da carne.” (HELDER, 1985, p. 7). Trata-se de um processo de transmutações que, de imagem em imagem, se expande e adquire contornos, também, de um mundo em seu movimento orgânico no universo.

Várias são as referências na poesia de Herberto Helder a esse corpo vivo que confunde-se com algo da ordem animal e, ao mesmo tempo, da *poiésis*. Figura que pode ser evocada tanto pela metonímia, quanto por outras imagens que assumem função conotativa. A fim de analisar parte dessas referências, nos deteremos, neste capítulo, na leitura de *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004), livro em que a relação entre o corpo e o poema torna-se mais evidente, como é sugestivo já pelo título.

3.1. Um Corpo no Devir das Palavras

Como foi mencionado no capítulo anterior, o corpo, em HH, apresenta-se como uma espécie de microcosmo. Não se trata de um corpo pessoal, mas de uma imagem expansiva que ganha organicidade na medida em que a linguagem adotada realiza uma pantomima de um ser em movimento. Seus processos de metamorfose refletem, além do movimento da vida, o devir do mundo. Neste capítulo, nos deteremos, sobretudo, na relação dessa imagem com noções como transmutação, absorção, metamorfose, nascimento e expansão; naquilo que comunica corpo com palavra e sentido, e com a vida poética.

Entre as diversas formas de manifestação dessa imagem na poesia de Herberto Helder, merece destaque a maneira como em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (2004) ela encena a organicidade do corpo animal. Pantomima essa que se desenvolve em um poema contínuo. Sem interrupções, a obra confunde-se com o próprio fluxo do organismo animal, o qual segue um ritmo metabólico ininterrupto que resulta em energia, força, transformação, movimento e vida, de modo que essa figura adquire concretude no corpo dos poemas. Tal situação manifesta-se já nos primeiros versos:

comunicam umas com as outras.” (RUBIM, 2012, p. 16). Devido a isso, com o objetivo de melhor ilustrar o problema estético que envolve o recorte de estudo deste capítulo, nos reportaremos, novamente, a Gilles Deleuze. Em sua “Décima Série: Do Jogo Ideal”, esse filósofo desenvolve uma abordagem que consideramos esclarecedora no que concerne ao resultado do movimento de transmutação das imagens em HH, já que a partir dela realiza uma associação entre o que chama de “Jogo Ideal” e a linguagem literária. Esse, por sua vez, explicado com base no não senso da corrida de Caucus¹⁰ e no jogo de croquê, em *Alice no País das Maravilhas* (CARROLL, 2009). Para Deleuze, em *Alice*, a lógica do sentido não deriva de um jogo que responde a certos princípios do universo humano, como as regras que determinam o vencedor e o vencido, as hipóteses que dividem o acaso, a pluralidade de jogadas, as consequências da jogada que culminam na vitória ou na derrota. Nos jogos de *Alice*,

1º) Não há regras preexistentes, cada lance inventa suas regras, carrega consigo sua própria regra. 2º) (...) o conjunto de jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo em cada jogada. 3º) As jogadas são (...) formas qualitativas de um só e mesmo lançar, ontologicamente uno. (...) Cada lance emite pontos singulares, os pontos sobre os dados. Mas o conjunto dos lances está compreendido no ponto aleatório, único lançar que não pára de se deslocar através de todas as séries (...). Os lances são sucessivos uns com relação aos outros, mas simultâneos em relação a este ponto que muda sempre a regra, que coordena e ramifica as séries correspondentes, insuflando o acaso sobre toda a extensão de cada uma delas. O único lançar é um caos, de que cada lance é um fragmento. Cada lance opera uma distribuição de singularidades, constelação. Mas, ao invés de repartir um espaço fechado entre resultados fixos conforme as hipóteses, são os resultados móveis que se repartem no espaço aberto do lançar único e não repartido: *distribuição nômade* e não sedentária, em que cada sistema de singularidades comunica e ressoa com os outros, ao mesmo tempo implicado pelos outros e implicando-os no maior lançar. (DELEUZE, 2009, p. 62-63)

O mesmo não senso que prevalece nos jogos analisados por Deleuze opera na linguagem dos poemas de HH. Assim como na corrida de “Caucus” não há regras preexistentes, cada personagem “[começa] a correr quando [quer] e [para] quando [acha] melhor” (CARROLL, 2009, p. 35), de maneira que cada um “carrega consigo a sua própria regra” (DELEUZE, 2009, p. 62), assim o é com as palavras do poema citado. Não há uma lógica inerente à língua que viabilize a leitura. As imagens comunicam-se entre si regidas por uma afinidade própria, interna às palavras. Nos versos transcritos, assim como em outros poemas de HH, há um conjunto de referências – nomes, imagens, figuras – que se organizam pelo aparente

¹⁰ A corrida de “Caucus”, em algumas edições, também é traduzida como corrida de “Comitê” e, no caso da edição usada para este estudo, como corrida de “Convenção”. O mesmo ocorre com o jogo de croquê, também traduzido pelo sinônimo toque-emboque.

acaso do sentido e o ramificam em cada possibilidade de construção dada pelos códigos linguísticos. Do caminho de leitura realizado, surgem aspectos singulares que expandem as referências em um eterno movimento de deslocamento. Da mesma forma que na corrida de Caucus todos os lances afirmam o acaso e o ramificam em cada jogada, assim ocorre com os nomes e as figuras em HH. Cada um apresenta-se como um elemento individual, mas compreende, ao mesmo tempo, um conjunto que se move em direção ao caos. Cada palavra, cada imagem, cada nome faz parte de um “único lançar” e, mesmo que se trate de entidades distintas, confluem para um ponto que “muda sempre a regra, que coordena e ramifica as séries correspondentes, insuflando o acaso sobre toda a extensão de cada uma delas” (DELEUZE, 2009, p. 62). O único lançar é um caos de que cada lance é fragmento, do mesmo modo que o produto estético de HH é também o caos e cada palavra, imagem, nome é um fragmento deste. Apesar de se tratar de um movimento de leitura regido pelo caos e pelo acaso, o conjunto das possibilidades, do mesmo modo que o “conjunto de jogadas”, está compreendido em um “ponto aleatório”, isto é, há um enfeixamento das referências para a construção de um pensamento maior, ainda que este seja, também, móvel. Em cada tentativa de leitura, este pode ser realocado, como acontece com a imagem do corpo que será aqui analisada, a qual comunica com várias outras imagens tanto de *O Corpo, o Luxo, a Obra* quanto, em maior ou em menor intensidade, com outras obras de HH.

O devir presente nos versos de Herberto Helder, nesse caso, opera a partir de uma lógica própria, mas que se organiza por fluxos de pensamentos. Sejam estes fragmentos que se orientam para a construção de um todo, sejam longos raciocínios cujo sentido expande-se em direção ao infinito, como destaca o próprio filósofo:

(...) O jogo ideal de que falamos não pode ser realizado por um homem ou por um deus. Ele só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não-senso. Mas, precisamente, é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro. É cada pensamento que forma uma série em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável. É cada pensamento que emite uma distribuição de singularidades. São todos os pensamentos que comunicam em um Longo pensamento, que faz corresponder ao seu deslocamento todas as formas ou figuras da distribuição nômade, insuflando por toda parte o acaso e ramificando cada pensamento, reunindo “em uma vez” o “cada vez” para “todas as vezes”. (DELEUZE, 2009, p. 63)

Devido à mobilidade das imagens do poema em análise, bem como às transmutações dos nomes e das relações de sentido, as possibilidades de leitura, concebidas sucessivamente,

são simultâneas em relação às referências, de maneira que o produto final é uma “constelação”, imagem recorrente em *O Corpo, o Luxo, a Obra*. Produto esse que não se fecha em algo fixo, como ocorre com a hipótese no jogo lógico, mas é móvel e se “reparte no espaço aberto do lançar único, não repartido”. Isto é, os sentidos, em seu comportamento nômade, comunicam-se e ressoam uns nos outros, enfeixam-se para um “Longo pensamento”.

Apesar da complexidade para se explicar as relações de sentido nos versos aqui citados, haja vista as várias possibilidades de leitura que se abrem às imagens com seus predicados, tentaremos mapear algumas recorrências para a nossa abordagem que envolve a construção do que acreditamos ser um “Longo pensamento” em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004). Grande parte das referências que compõem esse poema podem ser organizadas em conjuntos distintos, mas, entretanto, de maneira que cada grupo converge, de certo modo, para uma mesma ideia: a formação de um organismo vivo que se caracteriza pelas noções de dentro e de fora. Portanto, merecem destaque: 1) as insistentes referências ao corpo, que, por sua vez, é reclamado de forma metonímica pelos órgãos, pela estrutura anatômica (como os ossos, a coluna, o ventre em sua função geradora), pelas partes (como olhos, boca, mãos), e pelo sangue; 2) as constantes imagens que envolvem a terra (substantivo que se relaciona tanto à sua referência como elemental, quanto à própria noção de mundo, o qual se manifesta como espaço do dentro – em sua condição orgânica e criadora – e do fora – por ser um componente de um universo com seus astros e sistema planetário); 3) a própria obra de arte, evocada por elementos de natureza metalinguística, como as musas, a memória, a arte, a imagem, a palavra poética. A partir desses agrupamentos, é possível apresentar aqui pelo menos três figuras que acreditamos ser centros de energia e de força na obra em questão: o corpo, o mundo e o poema, imagens que atuam como pensamentos que formam séries singulares, de modo que convergem para um “pensamento” maior: a ideia de vida em processo, de um organismo em vias de transformação e de nascimento. Trata-se de um parto-animal-poético¹¹ que comunga com a gênese de um novo mundo, uma vez que tanto o corpo é reclamado em sua capacidade de criar e trazer algo novo ao universo, quanto o são o mundo e o poema.

¹¹ Não excluímos a possibilidade de a ideia de parto aqui tratada envolver também aquilo que é de ordem vegetal, visto que a imagem da árvore configura-se como uma referência que assume grande relevância na obra de HH por perpassá-la como um todo e por se confundir à imagem do corpo no poema em análise. Todavia, acreditamos ser o corpo-animal a imagem por excelência da obra em questão, o que justifica o trato especial que conferimos a ela.

Em consonância com os pressupostos de Deleuze, são diversas as referências, em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) relacionadas aos espaços apresentados, que se organizam segundo uma “distribuição nômade” e, apesar de sofrerem deslocamentos, convergem para a construção desse raciocínio. Nos versos citados, tanto a ideia de corpo, quanto a de nascimento é operada por uma circularidade de nomes. Ana Lúcia Guerreiro, em seu artigo “A Antropófoga Festa: Metáfora para a Ideia de Poesia em Herberto Helder” (2009), refere-se ao problema da circularidade de vocábulos que são ressignificados, podendo estes serem “agrupados como sinônimos de um mesmo sentido. Por exemplo, poema é metaforizado em ‘casa’, ‘pedra’, ‘paisagem’, ‘campo’ ou ‘lugar’” (GUERREIRO, 2009, p. 17). Técnica essa que possibilita a evocação da imagem do corpo pelo uso vocabular não apenas de uma metonímia, ou de uma metáfora fixa, mas de substantivos diversos, como árvore, terra e casa, nos trechos do poema citado. Três palavras que guardam certas relações de similaridade com o corpo. A árvore, ao modo do que ocorre em *Edoi Lelia Doura...* aproxima-se deste, sobretudo, por sua ligação com a terra, seus processos de transformação e por sua organicidade. Sua fusão com o corpo ocorre de maneira recorrente em HH. A terra – “buracos terrestres” – que dá origem ao próprio corpo, conecta-se à ideia de fertilidade e à imagem do mundo, este, por sua vez, refletido pelo corpo em sua característica de microcosmo. A casa – “massa arterial das casas” – é um espaço que está centrado nos limites de um exterior e de um interior, assim como o mundo e o corpo, além de possuir a função de abrigo, do mesmo modo que o corpo é acolhedor e o mundo é habitado. É devido a esse contínuo deslocamento das referências com as quais comunica que o corpo manifesta-se em constante processo de transmutação, já que, sobretudo na obra em análise, apresenta-se na condição de corpo-animal, corpo-casa, corpo-mundo, corpo-palavra, corpo-poema, corpo-linguagem. Associações essas realizadas como forma de abordar o problema dos silogismos disjuntivos proposto por Deleuze, visto tratar-se de imagens que se expandem em significações ao infinito, refletindo-se, transmutando-se, absorvendo-se, metamorfoseando-se. O resultado é uma “constelação” de imagens que emergem de seus próprios simulacros. Não resta outra alternativa aos críticos da poesia de HH senão optar pelo comentário de sua obra a partir de associações em feixes na tentativa de uma apreensão do que parece expressar a própria disseminação do sujeito.

Em sua “Décima Primeira Série: do Não-Senso”, de *A Lógica do Sentido* (2009), em uma abordagem sobre a “palavra esotérica” e suas categorias, Gilles Deleuze busca esclarecer de

forma ainda mais minuciosa as relações entre a palavra e o fluxo de sentido. Em sua abordagem, ele se vale da metáfora da casa em uma conotação que dialoga com certos contextos em que esse substantivo é encontrado em HH. Segundo explica, o poema é uma

casa vazia que não é nem para o homem e nem para Deus; singularidades que não são nem da ordem do geral, nem da ordem do individual, nem pessoais, nem universais: tudo isto atravessando por circulações, ecos, acontecimentos que trazem mais sentido e liberdade. Fazer circular a casa vazia é fazer falar as singularidades pré-individuais e não pessoais, em suma, produzir o sentido, é a tarefa de hoje.” (DELEUZE, 2009, p. 76)

Novamente, no comentário citado, o filósofo reitera a problemática da ruptura com a ordem do mundo humano no poema, o que se deve à construção de uma realidade que se organiza pelo devir; pelas várias circulações e ecos porque passa(m) a(s) palavra(s) poética(s). Em consonância com a ideia de múltiplos lançamentos que se deslocam para um “único lançar”, referência maior para a qual as demais enfeixam-se, a imagem da casa, em seu comentário, parece exemplificar os fluxos e feixes de imagens sobre os quais o filósofo teoriza, já que é apresentada como uma espécie de fragmento cujo lance conflui para a ideia de corpo, uma vez que se comporta como um fluxo sanguíneo. De igual maneira, em HH ela confunde-se ao organismo animal – “massa arterial das casas”. E, no poema em análise, assume outra característica que também lhe é muito peculiar: a sua relação com o mundo e com o próprio poema, espaços caracterizados pelas noções de interioridade e de exterioridade, assim como ocorre com a casa.

Em *A Inocência do Devir* (2003), Silvina Rodrigues Lopes ressalta essa perspectiva ao apontar a relação de sentidos que há entre a casa, o corpo, o mundo e o poema:

É com palavras que se criam símbolos que organizam as diferenças de espaço e tempo, assinalando quer rupturas quer deslocações, e assim estruturando uma forma-poema, que é uma forma-mundo. Podemos tomar como exemplo **a porta**, que enquanto símbolo organiza em HH um largo espectro de significações, que supõe sempre a passagem “através de uma porta que a frase encontra em si própria” (322). Das portas da casa, às do corpo e às das palavras, trata-se sempre da demarcação de um interior e de um exterior, que põe em relevo que **aquilo que separa pode ser aquilo que liga**. A condição é que as portas não sejam codificadas, que se abram onde se desencadeiam movimentos – nas palavras pelas quais se passa e se nasce do próprio passar. (LOPES, 2003, p. 12)

Tal perspectiva deve-se ao fato de a casa atravessar a poética de Helder como imagem, também, das aberturas – portas e janelas – que possibilitam o penetrar e o conhecer um espaço – o corpo – que abriga um jogo de movimentos e de sons provenientes das agitações relacionadas à vida. Desse modo, na poesia herbertiana, telhados, janelas, portas, escadas, corredores, móveis, cabeça, braços, vulva, uretra, veias, fígado, coração são imagens que se comunicam e se convergem, por vezes se fundem, metamorfoseiam-se construindo a noção de casa/corpo enquanto figura organicamente instituída. E da mesma maneira que o corpo contém e produz a energia que gera a matéria viva, a casa é dotada de movimento, repleta de intensidades. E assim como este metamorfoseia-se e coliga-se a múltiplas imagens e significados, a casa abre-se às inúmeras variáveis exigidas pelos predicados herbertianos. Entre essas várias aberturas, para além do corpo, destacam-se a imagem do mundo e a do próprio poema, uma vez que elas confundem-se ao corpo, na mesma proporção, no que se refere à organicidade, à fluidez, ao ritmo e à capacidade criadora.

Em um artigo intitulado “De Casas Falemos”, Ida M. S. Ferreira Alves, ao propor uma breve arqueologia da relação entre a casa e o poema na tradição da Literatura Portuguesa, também corrobora, em certa medida, a leitura aqui apresentada:

Essa casa-poema também é a opção de outro poeta, Herberto Helder (1930 -). No prefácio ao livro *A Colher na Boca* (1961), que reúne sua produção de 1953 a 1960, o poeta fala de casas e arquitetos, do imenso poder de construir. (...) Os poetas, ‘construtores da alma’, são os arquitetos responsáveis pela elevação dessas casas textuais que agasalham os significados e vencem o tempo, através do poético. (ALVES, 1999, p. 483)

Como comenta Alves, essa imagem par, casa-poema, e mesmo a casa-corpo, pode ser encontrada não apenas em poetas modernos e atuais, como Herberto Helder, mas em uma longa tradição literária e artística, como prevê o dicionário de símbolos ao analisar certas recorrências significativas dessa imagem ao longo de sua trajetória na história da arte:

(...) na casa, por seu caráter de vivenda, produz-se espontaneamente uma forte identificação entre esta e corpo e pensamento humano (ou vida humana) (...). A fachada significa o lado manifesto do homem, a personalidade, a máscara. (...) O teto e o andar superior correspondem, na analogia, à cabeça e ao pensamento, e às funções conscientes e diretas. (...) A cozinha, como lugar onde se transformam os alimentos, pode significar o lugar ou o momento de uma transformação psíquica, em certo sentido alquímico. (...) A escada é o meio de união entre os diversos planos psíquicos. (...) Por outro lado (...) também há uma correspondência entre a casa e o corpo humano, especialmente no que

se concerne às aberturas, como já sabia Artemidoro de Dalí. (CIRLOT, Juan, 1984, p. 126-127)

Além do dicionário de símbolos, um estudo filosófico sobre a relação entre a casa com suas significações espaciais e o sujeito é proposto em *A Poética do Espaço* (1978) por Gaston Bachelard; o filósofo também sinaliza a possibilidade de se estabelecer uma relação entre a casa e a palavra poética:

As palavras [...] são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do "comércio exterior", no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em *degrau*, *abstrair*. *Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta.* (BACHELARD, 1978, p. 293)

Todavia, a relação entre a casa e o poema construída por Helder não se submete à fixidez significativa proposta por Bachelard, uma vez que este a relaciona a uma fenomenologia do sujeito. Tampouco sua relação com o corpo e com a palavra poética prende-se aos sentidos apontados pelo *Dicionário de Símbolos* (CIRLOT, 1984). Sobre ela, não há um sentido comum que resida em uma referência concreta. A casa herbertiana não é um símbolo fixo, nem pode ser subjugada a uma única (ou a poucas) possibilidade(s) de leitura, ou a um único sentido. Ela é um exemplo de como o poeta absorve a tradição, em um gesto canibal que reporta ao prefácio de *Edoi Lelia Doura...*, e a ressignifica, em um exercício de constante renovação dos sentidos.

É válido ressaltar, portanto que, apesar de Lopes ter usado a expressão símbolo, há em seu comentário a defesa de que as significações alcançadas por esse substantivo não são fixas, uma vez que essa ensaísta concebe a ideia de uma poética perpassada pelos fluxos de sentido, de modo que cada imagem flui no devir das significações que a linguagem de HH exige. Como Guerreiro aponta, “Todas as metáforas são aqui colocadas como substituíveis umas pelas outras, todas transversais e uníssonas, impulsionadas e fortalecidas por uma energia ‘selvagem’ (HELDER, 2009: 274) que as atravessa e religa.” (GUERREIRO, 2009, p. 17).

A casa, por sua vez, em relação ao corpo, é o espaço macro que abriga o jogo de fusões, transmutações, metamorfoses, simbioses, fluxos e movimentos, geradores de vida poética:

(...) Dentro da casa,
o movimento obscuro destas coisas que não encontram
palavras.” (HELDER, 2004, p.82)

Do mesmo modo que o substantivo casa é atravessado por inúmeras significações na obra herbertiana e no poema em análise, em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) inúmeros “nomes”, como denomina Deleuze, têm a sua referência convencional desestabilizada e circulam nos fluxos de significações, de modo que são lances que se orientam para determinados centros de convergência. Tendo em vista a proposta de se desenvolver neste capítulo o que concebemos como “Longo pensamento”, passemos ao estudo do raciocínio para o qual a noção de casa, entre outras que aparecem na obra em análise, converge: a relação do corpo com a obra poética anunciada pelo próprio título do poema em análise: *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004).

3.1.1. *Corpo-Poema*

Uma entre as possíveis interpretações que encontram abrigo na imagem em análise relaciona-se à ideia de um corpo-animal que se insere na condição do que é inconstante, daquilo que passa por experiência(s) que se dá(ão) por processo(s), ou como algo por estágios, como sinaliza o primeiro verso: “Em certas estações obsessivas” (HELDER, 2004, p. 317). Trata-se, portanto, de um corpo em vias de transformação, caracterizado por uma ferida que sela o seu vínculo com aquilo que é da ordem do interior e do exterior; também com a vida e com a morte. Sob uma perspectiva de ordem autobiográfica, Maria Estela Guedes concebe essas mesmas relações ao afirmar em *A Obra ao Rubro de Herberto Helder* (2010) que na poesia herbertiana “Nascimento e morte são dois extremos da biografia. Ambos se manifestam com toda a sua ferocidade, fora dela e no interior dos poemas” (GUEDES, 2010, p. 66).

No poema em análise, são constantes as referências à ferida que anuncia a ideia de nascimento e, ao mesmo tempo, de morte; sejam elas sugeridas por metáforas como “buracos (‘terrestres’, ‘de sangue’, ‘da carne’)” (HELDER, 2004, p. 317), “abismo venoso da terra” (HELDER, 2004, p. 319), “fendas de sangue” (HELDER, 2004, p. 322), “crateras”

(HELDER, 2004, p. 323), pela violência das cenas que incluem gestos de cortar, cerrar, abrir – “Lanho a lanho / cerra-se a carne em seu tecido” (HELDER, 2004, p.317), “E o golpe que me abre desde a uretra / à garganta” (HELDER, 2004, p. 319) –, pelo sangue e pela constante exposição de órgãos, ossos e da(s) vida(s) gestada(s) pelo corpo: “as caras engolfadas fulgurando até ao sangue, sua teia de ossos fechada” (HELDER, 2004, p. 317), “As caras irrompem dos nós de sangue, dos rins, de uma coluna enraizada.” (HELDER, 2004, p. 318). É a partir de referências como essas que de *O Corpo, o Luxo, a Obra* emerge um corpo-animal como figura literalizada, reclamado, também, pela pantomima de sua organicidade, mobilidade, capacidade criadora e energia, o que se dá via operação da linguagem. E é da ferida que nele se encontra que nascerão novo(s) corpo(s) ao mundo, a qual determinará, para tanto, um ciclo de vida e de morte, condição essa inerente a qualquer corpo e a qualquer ser, como reitera Lopes em leitura a HH: “Cada corpo está sujeito à ação dos outros corpos, à morte vinda do exterior.” (LOPES, 2003, p. 28).

A perspectiva aqui apresentada parte de um suposto sacrifício sofrido pelo corpo no movimento genesiaco que este realiza, já que a abertura que possui não se destina unicamente à passagem do(s) novo(s) ser(es) que trará ao mundo, mas àquilo que o comunica com o que há de terreno e com a sua origem. Isto é, o mesmo corpo concebido pela terra, que em seu interior cria uma nova forma, abriga e gera a vida, degrada-se,

Vêm-se as raízes animais dos cancos, mas
no coração estrangulado, assim
estrangulada a água por circuitos
cegos,
quem vê a queimadura
do ouro
inteiro?” (HELDER, 2004, p.318)

Os cancos presentes em sua carne anunciam seu destino: o retorno ao “pó”. Situação que reporta ao “Prefácio” de *Edoi Lelia Doura...* na medida em que em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (2004) a noção de vida está intrinsecamente ligada à transformação, à metamorfose e à morte. Imolado,

Lanho a lanho
cerrara-se a carne em seu tecido
redondo (HELDER, 2004, p. 318),

(...)

E o golpe que me abre desde a uretra
à garganta (...)" (HELDER, 2004, p.318),

o corpo se abre à ferida que dá luz às

(...) cabeças, que olham
pelos lados
novos
de gárgulas jorrando toda a força
da luz interna (HELDER, 2004, p.319),

e que vivem “da energia (...) da ferida” (HELDER, 2004, p.319). Do mesmo modo que em *Edoi Lelia Doura...* as árvores consomem a carne dos mortos para obterem a energia necessária aos processos metamórficos de seus organismos, as cabeças que irrompem no mundo retiram seu sustento da ferida que leva o corpo ao seu destino final, de modo que, no ciclo da existência, a vida se alimenta da morte, como reitera Guerreiro: “É necessário devorar para existir e para integrar a ‘instável matéria do mundo.’” (GUERREIRO, 2009, p. 12). Outro aspecto que reitera a relação entre a vida e a morte nos versos citados é a imagem da gárgula, estátua que se liga ao gótico e que sugere, no texto em análise, tanto o devir da vida, quanto o consumo desta, haja vista o fato de estar ligada à água em fluxo e à ideia de devoração, sentido este reivindicado pela origem da palavra.¹²

Devido ao caráter móvel das significações em HH, a ideia de nascimento, de vida e de morte, todavia, não se atém unicamente à imagem de um corpo-animal presente em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (2004), mas expande-se e alcança a palavra poética, de maneira que o poema analisado apresenta-se como um organismo vivo, e o próprio poeta, como corrobora Mathilde Ferreira Neves em seu ensaio “Herberto Helder, o *Suicidado* da Escrita: Decapitação em *Apresentação do Rosto* (NEVES, 2011): “Com a apreensão dessa morte, na sua plenitude, HH tem acesso ao conhecimento supremo da vida/da escrita.” (NEVES, 2011, p. 114). Nesse caso, o sacrifício do corpo é o sacrifício, também, do escrevente, já que: “O corpo do poema coincide com o corpo do poeta, HH investe o corpo inteiro nesse magma da palavra.” (NEVES, 2011, p. 120).

¹² A palavra gárgula advém do termo francês *gargouille* e relaciona-se, por sua vez, aos termos “gargalo” ou “garganta”. Do Latim, *gurgulio*, *gula*. Das várias acepções de sua raiz, *gar*, merece destaque o verbo “engolir”.

A fusão entre escrevente e animal faz-se latente em determinados versos em que a voz poética coloca-se, simultaneamente, na condição do corpo-animal que sofre os golpes sacrificiais e, conseqüentemente, daquele que possui o dom de gerar e de conceber os corpos líricos:

(...) O dom
desenvolvia em mim esses mesmos rostos
abertos a meio, com a lua
e o sol dentro e fora. (HELDER, 2004, p.318);

E o golpe que me abre desde a uretra
à garganta (HELDER, 2004, p.319);

Meu sangue envolve os mortos
como um braço profundo.
Solda-os.” (HELDER, 2004, p. 324).

Devido à abertura às significações que há nas estruturas dos versos herbertianos, a morte do poeta configura-se tão expansiva em significados quanto o são as imagens que compõem sua poesia. Entretanto, há que destacar, em primeiro plano, o seu evidente elo com a desintegração do sujeito, o qual é abordado no capítulo 2 deste estudo. Como reitera Silvina Rodrigues Lopes, há uma constante tentativa de fuga à identidade e à realidade humanas. Trata-se, em princípio, de um processo de desterritorialização e de dessubjetivação do poema:

É evidente que nos golpes de martelo dos poemas de Herberto Helder ressoam os golpes nietzscheanos do pensamento, ditos como tal, por ex., no subtítulo de *O Crepúsculo dos Ídolos*, ou no capítulo de *Assim Falava Zaratustra*, intitulado “Nas ilhas afortunadas”, onde se fala da necessidade de a golpes de martelo procurar na pedra uma imagem que seja “a imagem das minhas imagens”. Para a encontrar não importa que a pedra se despedace, ela concluir-se-á, porque o que nela importa é o supra-humano, a fuga a uma identidade, a do homem ou a dos deuses (...). (LOPES, 2003, p. 88-89)

Nesse caso, o encontro do sangue do poeta com os mortos reporta ao modo como este absorve a própria tradição, o idioma, os “nomes” em sua significativa morte; consome-os na escrita, que será tecida com seu próprio sangue, em busca “da imagem das imagens” e solda-os:

meu sangue enreda-se no fundo dos mortos.
O ar,
abraçam-no as grandes constelações
tácteis.” (HELDER, 2004, p. 322)

Nesse movimento, o poeta insere-se na escrita e é absorvido por ela. Diluído, confunde-se à carne e à fluidez da água e do sangue dos mortos para permitir o nascimento de novos organismos poéticos:

a água
vivente
torce-se entre os braços ferozes. E das crateras
arranca-se
o rosto com os poros brancos
a toda a volta.

Quando
as veias dos mortos fazem um nó furioso
com as minhas veias,

a voz
costura-se com as linhas de sangue
da sua fala. E os dedos gravitacionais
sobre a queimadura
manobram os pequenos sóis
enxameados e baixos.

Com a fundura cristalográfica das caras
enervadas
na claridade, a estrela oficial
crepitando
sobre
a ressaca redonda da carne.
O ouro fundido nos pulmões, cortado
na boca. Respira (HELDER, 2004, p. 323)

As “caras cristalográficas”, entendidas em nosso estudo como metonímias dos corpos verbais em formação, envolvem uma tensão constante por apresentarem uma ruptura no corpo vivo que o sacrifica, já que aquilo que nasce é também o que reivindica a morte. Esta, por sua vez, reclamada enquanto uma possível metáfora da tradição (o sangue dos mortos); conhecimento esse no qual o poeta flui e o transforma por nele diluir-se. Tal perspectiva remonta, de algum modo, ao primeiro verso de *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004), “Em certas estações obsessivas”, já que o poeta assassina-se em uma espécie de processo alquímico do ser, de modo que seu corpo, fundido ao ouro, concebe outro cosmos. Se abre a um outro mundo: “Porque eu sou uma abertura.” (HELDER, 2004, p.485).

Em sua dissertação *Crime de Mão Própria: o Rastro Autobiográfico em Photomaton & Vox*, de Herberto Helder (2013), Cíntia França Ribeiro busca analisar a relação corpo, poeta, obra e “assassínio”, em HH, sob o prisma da autobiografia, o que reitera a afirmação de Guedes a respeito de “Nascimento e morte [serem] dois extremos [desta]” (GUEDES, 2010, p.66). Sua abordagem tem como princípio a análise dos gestos autorais que se inserem na obra herbertiana e a relação destes com as marcas pessoais do escritor que são ocultadas pelo próprio poeta que extermina a si mesmo.

Tal abordagem interessa a nosso estudo, na medida em que as relações interpretadas por Ribeiro entre a poesia e a vida, o poeta e a obra ultrapassam os limites de *Photomaton & Vox*, bem como a questão autobiográfica, e ressoam em outras obras de HH, como ocorre com o objeto de análise deste capítulo. A personalidade admitida por Ribeiro como característica própria aos textos de *Photomaton...* ecoa pelos versos herbertianos e, ainda que em seus poemas não seja possível apreender em sua totalidade a presença autoral, convoca-nos, no mínimo, à admissão de uma poesia intrinsecamente ligada ao poeta, mesmo que este assuma uma personalidade ficcional.

Segundo Ribeiro, umas das formas de inscrição do poeta em *Photomaton...* está no modo como ele se faz sentir pelo gesto físico das constantes correções, cortes, adaptações, proibições de publicação, rasuras de mão própria porque passam suas obras. Jogo esse que desestabiliza as certezas construídas pelos leitores e que resulta na movência de sua poesia, de modo que esse recurso explica, também, o fato de esta passar a “se constituir como um organismo em constante mutação, um corpo vivo à semelhança da carne na qual cresce em ‘Poema’.” (RIBEIRO, 2013, p. 11). Outro traço apontado pela estudiosa que justifica seus pressupostos está no hibridismo do conjunto de textos que compõem *Photomaton...*, os quais são, em certa medida, “a recolha de escritos publicados originalmente em diferentes veículos – jornais, revistas, livros” (RIBEIRO, 2013, p. 11), textos que transitam entre gêneros diversos, como: narrativas, textos críticos, prefácios, poemas, “(...) destacando-se, como fontes, duas obras autobiográficas, cuja reedição foi vetada por Helder: *Retrato em movimento* (1967) e *Apresentação do rosto* (1968), sendo a segunda designada como “autobiografia” e “autobiografia romanceada.” (RIBEIRO, 2013, p. 11). Esses gestos físicos de caráter autoral em conjunto à recusa do poeta à sua exposição pública são, para Ribeiro, a evidência de uma “desconcertante equação entre vida e obra.” (RIBEIRO, 2013,

p. 10). E o mesmo gesto de projetar-se nos escritos e de omitir-se no mundo real revela-se, de algum modo, na obra herbertiana. A tentativa de eliminar, entretanto, as marcas pessoais de si resultam em um autoextermínio. O poeta mata a si próprio no texto literário:

(...) escrever uma frase que seja/uma pessoa magnificada” (HELDER, 2004 b, p. 8) ressurgem insistentemente em *Photomaton...* associada à autobiografia, como metáfora dessa prática de escrita que tradicionalmente remete a um certo desejo do autor de se dar a ver, de dar a ver sua história pessoal, suas características individuais, pensamentos e razões. Em Helder, entretanto, as expectativas de uma leitura vinculada a esse desejo autobiográfico são dissolvidas e frustradas pela metáfora criminal, que é, certamente, para ele, um dos mais fortes instrumentos de desconstrução da autobiografia. A apresentação do autor autobiográfico como autor de um crime cuja vítima é ele próprio – “O autobiógrafo é a vítima do seu crime” (p. 32) – já aponta para uma escrita e, conseqüentemente, uma leitura, em que a verdade não pode ser exposta, pois o autor, como criminoso, trata de escondê-la, assim como trata de ocultar sua própria identidade. (RIBEIRO, 2013, p.12)

A associação que a estudiosa realiza entre o problema dos gestos autorais em *Photomaton...* e “Poema”, cuja edição atual insere-se em *A Colher na Boca* (2004), projeta seus ecos em alguns aspectos de nossa abordagem. Isso porque, ao relacionar aquilo que acredita ser da ordem do real com a poesia de HH, Ribeiro expande sua interpretação de maneira que esta ressoa, em maior ou em menor grau, em toda a obra herbertiana. Seus pressupostos compreendem a imagem não apenas do autor real que produz textos cujos gêneros rasuram a fronteira entre a poesia e a experiência concreta, mas também de um eu poético que por vezes manifesta-se sob condição autoral.

Assim como ocorre em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (2004), em “Poema” “a poesia é apresentada como uma experiência corporal que extravasa os limites da própria carne de onde nasce.” (RIBEIRO, 2013, p. 9), como em:

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue ou sombra de sangue pelos canais do ser. (...)
E o poema cresce tomando tudo em seu regaço. (...)
– E o poema faz-se contra a carne e o tempo (HELDER, 2004, p. 26).

Assim como em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) o poeta apresenta-se como aquele que contém e gesta um corpo poético em expansão, nos versos citados, o poema

encontra-se em vias de nascimento, tensiona o suporte que o contém e dilui os limites existentes entre si e o mundo, de modo que há o aniquilamento da carne que o abriga e, ao mesmo tempo, a vitória da poesia que faz-se contra o contingente e o tempo, como enunciam os últimos versos.

Aqui, o assassinato de “mão própria” é um gesto que comunica para além dos propósitos teóricos de Ribeiro, já que comunga não apenas com a ideia de morte autoral no texto literário, como observa a própria estudiosa: “a desterritorialização e o desfazimento do sujeito operam também em outras práticas do poeta (...).” (RIBEIRO, 2013, p. 10). A tentativa de desintegrar o eu, de dissolvê-lo no fluxo contínuo do poema e de remover as suas marcas remonta a Nietzsche e, conseqüentemente, aos teóricos que com ele dialogam, o que justifica a ampliação do sentido desse gesto. Trata-se, portanto, do extermínio do ser: do poeta, do autor, da referência, do nome, da certeza; o que dilui as fronteiras entre os seres. Daí a expansão da imagem do poeta culminar na ultrapassagem de seu vínculo com a autoria e comungar com outras imagens que ampliam a sua significação na poesia herbertiana. Em *Esquecer Fausto*, (EIRAS, 2005), Pedro Eiras procura esclarecer certas conseqüências estéticas em obras em que há a rasura do sujeito:

O sujeito define-se (só) pela linguagem com que se auto-retrata. Em vez de convocar ou negar um outro, ele depende da relação que estabelece com o seu projecto de texto: ao definir o Livro como totalidade em que quer representar-se, este sujeito forma-se tendo como alteridade um texto de que é criador e criatura. (...) o intenso investimento na criação de um texto como alteridade organicamente auto-suficiente permite ao sujeito apagar a sua própria subjectividade e alcançar tanto o desaparecimento de si como a continuidade do texto, na transformação da enunciação em “silêncio”. (Herberto Helder). (EIRAS, 2005, s/n)

Se a projeção do eu de dado discurso é operada pela linguagem, o problema da impossibilidade de se definir um lugar para a referência e para o sujeito em HH é posto em evidência. Assim como sua linguagem sofre processos de transmutações e de metamorfoses, o ser desloca-se nos corpos das palavras, de maneira que se confunde com outros seres e com outras imagens. E como Pedro Eiras ressalta, a alteridade do poeta torna-se a obra de que ele é criador e criatura. Justifica-se, então, o enfeixamento das referências de *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) para um corpo que se manifesta, sobretudo, como animal e obra e que é confundido com o do próprio poeta, o que ilumina, também, a ideia de parto da poesia, haja vista o estado de “gestação” em que se encontra o poeta.

A ideia de nascimento poético que perpassa *O Corpo, o Luxo, a Obra* (2004), por sua vez, é concebida já em *Herberto Helder: Poeta Obscuro* (GUEDES, 1979). Nessa obra, Estela Guedes, em leitura ao poema aqui analisado, prevê a existência de um corpo vivo e orgânico que se funde à própria noção de poesia:

As casas corporais apresentam-se suadas. O suor evidencia as energias libertas, aliás a situação já de si implica forte actividade física, com aspectos dolorosos – contorcendo-se. Se (...) as casas se contorcem de dor, fácil será deduzir que o corpo se romperá em breve na ferida de que outro corpo poderá nascer: os rostos verbais. (GUEDES, 1979, p.215)

Fundida em uma imagem única – “massa arterial das casas” (HELDER, 2004, p.317) –, a casa/corpo se encontra em um estágio final de gestação. Contorce-se em um doloroso movimento de parto e tem a sua carne fendida para dar à luz a um novo ser, ou a novos seres, que integrará(ão) o mundo: as caras que “irrompem / dos nós de sangue” (HELDER, 2004, p. 318). A dor sofrida, originada de um exercício de parto, culmina no nascimento da poesia e da “obra”:

A estrela voltaica queimando
a minha obra
morosa afina sombriamente cada cara
soldada
ponto a ponto,
sobre as válvulas, sobre
a luz que se abre e se fecha
na carne
lunar, implacável. (...)

Toda a obra.
Dói.
A memória maneja a sua luz os dedos,
a matéria. (HELDER, 2004, p. 321-322)

Nesses versos, a memória, elemento gerador do exercício poético, equipara-se à função uterina, já que o útero alimenta e gesta a obra; a “matéria”. A lógica que gera e sustenta a existência animal se confunde àquela que nutre o nascimento e a vida do exercício lírico, já que as “caras que irrompem dos nós de sangue” podem ser concebidas como palavras que, soldadas “ponto a ponto”, compõem a “obra morosa” que cresce dentro do próprio poeta: o poema. E da mesma maneira que um corpo se origina de outrem, o corpo/poema, gerador da vida poética, também pode ser entendido como a própria poesia com seu caráter criador.

Dessa maneira, esses elementos – corpo e poema – são imagens marcantes que sustentam, em parte, a lógica significativa da obra em análise, como reitera o título. Ambas constituem o tecido que abriga os elementos orgânicos que atribuem vida ao corpo e à obra poética.

Nesse caso, a existência de estruturas dissonantes em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (2004) não configura um caos em sua absoluta essência, mas um jogo de tensões e de deslocamentos do qual é liberada a energia que coloca em movimento um corpo poético; orgânico e complexo. A disjunção, nesse caso, é o fenômeno que separa, mas também que liga e funde suas partes, visto que as imagens, mesmo em sua dissonância, estão intrinsecamente ligadas e projetam-se umas nas outras, comunicando-se em um processo de construção de um pensamento (ou Longo pensamento) que se constitui de um enfeixe entre vários. Cada uma das partes é um lançar ao acaso e ao infinito de um cosmos orgânico.

É válido, portanto, recordar o caráter aberto dessas imagens, sobretudo do corpo, centro primeiro de convergência até mesmo na hierarquia estabelecida no título da obra em análise. Sua manifestação nos poemas de Herberto Helder está quase sempre ligada a estruturas que remontam à teoria deleuzeana dos silogismos disjuntivos. Por isso o seu constante devir e comunicabilidade com outras imagens, além das analisadas, e a expansão em cascatas de suas significações. Até aqui, apresentamos a relação dessa figura com os substantivos e as estruturas que evocam seu caráter animal e seu elo com a poesia, como propusemos no início deste capítulo. Todavia, há em *O Corpo, o Luxo a Obra* (HELDER, 2004) uma recorrente ligação do corpo com aquilo que é da ordem da espacialidade física; com imagens que se conectam à ferida deste por conterem, ao modo corporal, aberturas que colocam dado elemento nos limites do dentro e do fora, do interior e do exterior, como ocorre com a casa, o mundo e o próprio poema. O encontro do corpo com essas duas últimas imagens justifica-se por sua capacidade em absorver e incorporar, ao que parece, qualquer forma animal (no caso dos animais e do poeta), vegetal (como ocorre com a árvore), física (a exemplo da casa), verbal (como ocorre com a palavra, o poema, a obra literária), e por abrigar a vida em processo, características que aludem a um cosmos em sua organicidade e completude. O corpo configura-se, portanto, como um microcosmo que se expande e tem como resultado máximo a projeção da imagem do mundo, a qual confunde-se, também, com o próprio poema, já que este comporta o mundo com sua organicidade, sua energia, sua força criadora e metamórfica e com seus fluxos. Trata-se, portanto, de um corpo-mundo

caracterizado por uma dimensão espacial que se alicerça nas noções de dentro e de fora; de interioridade e de exterioridade.

Essa relação do corpo com o mundo e deste com o poema alcança grande amplitude, também, na obra *Do Mundo*, (HELDER, 2004). Enquanto em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) o par corpo-poema parece emergir como o principal centro de convergência, em *Do Mundo* (HELDER, 2004) o poema-mundo apresenta-se como uma imagem de grande amplitude significativa.

Passaremos a tratar dessa relação de forma mais detida a partir de uma análise que visa a compreender a relação de complementariedade entre *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) e *Do Mundo* (HELDER, 2004), já que em ambas parece haver uma intensa comunicação entre as relações aqui apontadas.

4. POEMA-MUNDO

“Trabalha naquilo antigo enquanto o mundo se move
para o centro de si mesmo,
como se todos os pontos em que trabalhas fossem o centro do mundo.”
(HELDER, 2004, p. 519)

Entre as obras poéticas de HH em que há uma certa ênfase no laço entre as noções de mundo e de linguagem, merece destaque *Do Mundo*¹³ (2004), publicada pela primeira vez em 1978. Enquanto *O Corpo, o Luxo, a Obra* (2004) se verticaliza com intensidade na gênese do corpo e na pantomima de sua organicidade, *Do Mundo* (2004) é uma poética que se desenvolve a partir de referências que se enfeixam para a gênese e o movimento do universo. Entretanto, em ambas há referências tanto do mundo quanto do corpo, bem como de processos de metamorfoses que se relacionam a essas imagens, de modo que estas se tornam entidades concretas: o “corpo-poema”, ou o “poema-corpo”, e o “mundo-poema”, ou o “poema/mundo”; ou ainda o corpo-mundo-poema. Tais blocos de imagens materializam-se na poesia de Herberto Helder pelos processos de fusões, transmutações e de metamorfoses porque passam a linguagem, o que ocorre na mesma medida em que as palavras tornam-se coisa, corpo, mundo; corpo-mundo naquilo que esses espaços possuem de afinidade, como reitera Maffei: “Um profundo vitalismo, assim, faz a ‘imagem’ possuir características de corpos vivos e do próprio universo, por sua vez também um corpo vivo.” (MAFFEI, 2007, p. 25).

Apesar da existência de uma comunicação intensa entre essas imagens nas duas obras, daremos ênfase, neste capítulo, à leitura de *Do Mundo* (HELDER, 2004) e sua relação com o espaço que lhe é homônimo com a palavra poética, já que, como é sugerido pelo próprio título, esse poema confere um tratamento especial à relação entre nome e coisa, palavra e realidade, linguagem e mundo.

4.1. Das Palavras ao Corpo, do Corpo ao Mundo

Poema último que encerra o livro *Ou o Poema Contínuo* (HELDER, 2004), *Do Mundo* parece ser o lugar onde o corpo alcança o seu espectro espacialmente mais amplo, o que se

¹³ Para esta pesquisa, foi usada a versão de *Do Mundo* publicada em *Ou o Poema Contínuo* (HELDER, 2004).

deve ao modo como converge para a construção do que, segundo abordagem de Deleuze, seria um “grande pensamento”. Diferente do que ocorre em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004), poema contínuo cujo centro energético parece estar na ideia de corpo orgânico, trata-se de uma poética marcada por divisões cujas partes comunicam-se entre si e com outros poemas da poética herbertiana, de modo que esse diálogo converge para a ideia de gênese. É nesse poema, por excelência, que o trânsito da ideia de corpo para a de mundo parece manifestar-se de forma mais expressiva, já que, no texto poético, o corpo genesíaco presente em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) retorna em um movimento em espiral e culmina na diluição dessa imagem que se confunde no fluxo das agitações, também, orgânicas do mundo. Como afirma Rosa Maria Martelo em “Corpo, Velocidade e Dissolução (De Herberto Helder a Al Berto)” (2001): o esvaziamento do eu, ou, no caso em questão, de uma forma, tem por produto final forças e energias que fazem de dada referência “uma espécie de palco onde os fluxos vitais adquirem um sentido cósmico.” (MARTELO, 2001, p.50). Se se pode identificar dados momentos em que ocorre essa transmutação da imagem corpórea, entre outras situações, merece destaque a passagem da primeira parte do poema para a segunda, já que nesse limiar o corpo se rompe em abertura a uma série de poemas cujo centro energético parece ser um mundo em gênese e em vias de transformação.

Porque abalando as águas côncavas o acordou a lua e empurrou para
fora,
e ele estava amarrado pelo meio movendo os membros nos abismos
do mundo,
o espaço pulmonar do sangue,
o espaço do sangue na cabeça,
e depois disseram: está vivo!
e bateram, cortaram, limpavam, estiveram
a ver esse pedaço de matéria fechada, a matéria vibrante aberta
nos orifícios intensos,
vivo!, disseram, aquele que um dia,
a mão sobre a mesa em cada linha celular,
a potência refluxa da mesa na mão por ele dentro, e já ninguém
batia e cortava e soprava e fechava e abria, ninguém
com o tremor das teias de sangue na cabeça, as teias de seiva
na mesa, e a mão em cima, e ele passava
do mais profundo para o mais leve na obscuridade,
o mais absoluto,
ninguém que dissesse: as águas exaltadas,
aura,
e ele era impelido por entre os renques de luz
plenamente. (HELDER, 2004, p.490-491)

Nesses versos, o corpo reporta àquele que se desenvolve em condições similares em *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004), já que ambos são submetidos à mesma violência, “e bateram, cortaram, limpam”, bem como a dadas situações que os aproximam, como o modo como se confundem com a ideia de obra poética e de mundo. A referência à mesa, por exemplo, abre lugar à leitura do metatexto por comportar, em HH, a noção de exercício alimentar, e, metaforicamente, de espaço que remonta ao trabalho do poeta. Isto é, o ritual alimentar aproxima-se ao gesto da escrita, na medida em que este requer, ao modo daquela experiência, a devoração, a deglutição e todos os processos de transformação porque passam o alimento até transformar-se em matéria outra. Em *A Lógica do Sentido* (2009), Gilles Deleuze prevê a relação entre pensamento e alimentação:

É no verbo na sua univocidade que conjuga devorar e pensar, comer e pensar, comer que ele projeta sobre a superfície metafísica e pensar que nela desenha. E porque comer não é mais uma ação, nem ser comido uma paixão, mas somente o atributo noemático que lhes corresponde no verbo, a boca fica como que liberada para o pensamento que a preenche com todas as palavras possíveis. O verbo é, pois *falar*, que significa *comer-pensar* na superfície metafísica e que faz com que o acontecimento sobrevenha às coisas consumíveis como o exprimível da linguagem e que o sentido insista na linguagem como a expressão do pensamento. *Pensar* significa, pois, da mesma forma *comer-falar*, comer como “resultado”, falar como “tornado possível.” (DELEUZE, 2009, p. 248)

A devoração do alimento, na perspectiva de Deleuze, portanto, relaciona-se à devoração da palavra. À ressignificação desta, a qual manifesta-se como expressão do pensamento que se dá pela fala, ou pela escrita. Falar-escrever, nesse sentido, é o resultado da deglutição da palavra, o “tornado possível”. Relação essa que se manifesta com certa recorrência na poética herbertiana e que ganha destaque em um livro de HH, cujo título comunica com essa perspectiva de forma até mesmo direta. Trata-se de *A Colher na Boca* (HELDER, 2004), obra em que o ritual alimentar ganha destaque. Nela, a imagem da mesa, juntamente com outras referências que compõem a cena da alimentação – como a colher, o garfo, a faca, as frutas – adquire grande valor significativo por configurar-se como componente essencial àquilo que converge para a noção de metatexto. São várias as referências em que o substantivo mesa aparece, direta ou indiretamente (como por metonímias) relacionado à noção de exercício poético, como em: “A colher, de súbito cai no silêncio da língua”, (HELDER, 2004, p.62); “A colher subia como um instrumento da criação” (HELDER, 2004, p.63); “Todas as coisas são mesa para os pensamentos”, (HELDER, 2004, p.15);

e as luzes e as trevas em volta da mesa
e a força sustida das coisas
e a redonda e livre harmonia do mundo. (...)

– E o poema faz-se contra a carne e o tempo (HELDER, 2004, p.26);

Nesses versos, o exercício poético, assim como propõe Deleuze, é associado à ideia de alimento que, por sua vez, se relaciona à noção de mutação, de alquimia, de metamorfose e de criação. Estabelece-se, dessa forma, um paralelismo que se configura como uma chave de leitura em HH: o algo ser “mesa para o pensamento” e o nome, a referência, ser alimento para a expressão poética. Nesse caso, a referência à mesa, objeto que sugere o espaço destinado ao início do processo de transformação do alimento no momento da digestão, metaforiza o ritual da criação poética que, assim como no processo alimentar, envolve complexas reações “metabólicas”.

No prefácio de *Edoi Lelia Doura...* o próprio Herberto Helder corrobora com a perspectiva aqui apresentada ao associar o exercício poético à ideia de alimentação:

Como ressalta então o recôndito, o lugar onde a carne é comida, e ressurgem, mercê da aliança da linguagem com as formas! Não se discorre. A vitalidade nominal é intrínseca, metabólica: pode tender para o silêncio ou tomar o ganho de uma voz, mas não explica, age apenas, age como substância, forma e nome da realidade. Vejo eu mesmo, à custa de operações secretas – alimentos, silêncios – (...) um combate com as armas inocentes e astuciosas da magia, carne contra carne, imagens, sopro, os terríveis substantivos da terra, objectos vivos. (HELDER, 1985, p. 7)

A mesa, no poema supracitado, é, portanto, o espaço da produção artística. O lugar onde a mão “em cada linha celular” opera na “potência refluxa” que o exercício poético permite alcançar e reúne corpo, poesia e mundo no ritual de uma devoração que é física, alquímica e também estética.

Em seu artigo “Corpo, Velocidade, e Dissolução (De Herberto Helder a Al Berto) (2001), Rosa Maria Martelo reitera esse elo comunicante entre corpo, obra e mundo ao “Situá-lo metonimicamente o poema como uma *amostra-de-mundo* [que] pressupõe o desinteresse por uma lógica de representação” (MARTELO, 2001, p.55), bem como ao conceber o corpo como “o lugar de uma profundíssima cumplicidade ontológica com o universo.” (MARTELO, 2001, p.52). Segundo Martelo,

as insistentes referências de Herberto Helder às aberturas do corpo – as narinas, a boca, a vagina, o ânus, os poros – frequentemente em contextos onde encontramos também referências ao ouro, de evidentes conotações alquímicas, bem como as inúmeras referências às artérias, ao fluxo sanguíneo e às vísceras derivam desta correlação [do corpo com o mundo]. Trata-se de uma visão aproximal da visão esotérica do corpo, a qual pressupõe a anatomia subtil, isto é, o entendimento do corpo como um lugar percorrido por energias subtis e análogas ao cosmos. É neste contexto que entender-se (...) o modo fragmentado como o corpo é referido em Herberto Helder. Este processo de desagregação do corpo supõe um sujeito que participa da essência das coisas e que, por isso, é reconduzido à unidade primordial. ‘Enquanto duplos microcósmicos do Macrocosmos os nossos corpos contêm todas as energias do universo’ (Gil, 1997:92) e, no quadro desse entendimento, a dissolução da identidade não constitui exactamente uma perda porque releva de um estado unitivo com o todo (...).” (MARTELO, 2001, p. 52-53)

Essa perspectiva de Martelo justifica, de certa maneira, o modo como as referências e imagens da primeira parte de *Do Mundo* (HELDER, 2004) se enfeixam não sobre o mundo, mas sobre o corpo com suas aberturas e em estado de gestação. Trata-se de uma imagem que, além de comunicar com outros poemas em que ela aparece, concretizando e expandindo, assim, o estado de união que caracteriza corpo, mundo e poema na poética herbertiana, configura-se no início de *Do Mundo* (HELDER, 2004), ao que parece, como uma espécie de limiar no processo de transmutação do corpo-mundo, uma vez que, sobretudo a partir do poema supracitado, abre-se à gênese de uma forma-mundo. Esta, por sua vez, é convocada já nos versos em análise, por referências que remetem à gênese da terra, como as águas e a oposição luz-obscuridade. Entretanto, são nos poemas subsequentes que integram as demais partes de *Do Mundo* (HELDER, 2004) que essa imagem emerge com força e intensidade em seu processo de desenvolvimento. É o que analisaremos a seguir.

4.2. Da Gênese do Mundo

Assim como no mito da criação a gênese do universo se dá pelo verbo, arriscamos afirmar que a palavra-nome na obra em questão é a partícula, que dá origem ao mundo, além de possuir uma potência tal que cria e envolve o próprio universo, como sugere o quarto poema da primeira parte da obra:

Se é uma criança, diz: eu cá sou cor-de-laranja.
Crianças de pensamento.
Sou amarela.
E pela força apenas se concentram as frutas
por todos os lados iluminadas

a vento, a oxigênio. (...)
O mistério é só este: primeiro são cor de pólen,
transfundem-se depois em palavras siderais, botânicas.
As frutas adoçam-se.
Sacode-se a árvore do ar: eu cá sou de plutônio, chamejo, caio.
Os dias separam-se das suas trevas internas (HELDER, 2004, p. 484-485).

Nesses versos, não é fortuita a escolha da criança como imagem privilegiada em um poema que integra o conjunto de abertura do livro. Sobretudo, na primeira parte de *Do Mundo* (HELDER, 2004) há inúmeras referências a esse ser que, segundo Maria Lúcia Dal Farra, “indica a enunciação do ‘conhecimento informulado’” (FARRA, 1986, p. 129). Imersa no silêncio inocente das palavras que se lhe apresentam como mundos desconhecidos, a criança comporta-se à maneira herbertiana com a linguagem. Isto é, recria esta e cria o seu próprio universo. Nos versos de HH, a própria criança torna-se produto da linguagem, “Crianças de pensamento”. Pouco importa sobre a verdade evocada pelas palavras que afirmariam a sua cor: “laranja”, “amarelo”, “polén”, “plutônio”. Importa que cada palavra volta-se sobre si mesma para criar não uma, mas múltiplas “verdades”, múltiplas realidades; tantas quantas lhes forem requeridas. A palavra é a força que move, transforma e cria o mundo. É a gênese deste. É a partir dela que

(...) se concentram as frutas
por todos os lados iluminadas
a vento, a oxigênio (HELDER, 2004, 485);

fluidos que remetem à própria ideia de fluxo, de ausência de materialidade do conceito e, também, ao sopro da criação essencial ao existir. Assim como no mito da gênese do planeta terra, o mundo nasce pelo poder da palavra, em HH, é ela a força criadora do universo.

Entretanto, enquanto no mito as palavras determinam a ordem no mundo por meio da nomeação e, conseqüentemente, da separação, “3. E disse Deus: Haja luz. E houve luz. 4. E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas” (ALMEIDA, 1995, p. 3), em HH elas “transfundem-se (...) em palavras siderais, botânicas” (HELDER, 2004, p. 485), isto é, elas promovem o encontro, a fusão, o fluxo entre elementos, o que é, portanto, contrário ao imperativo divino. Se no mito a separação entre dia e noite é indício da imposição de uma ordem ao mundo, no poema a separação do dia e das “trevas internas” é a evidência de uma expansão da realidade em criação que se dirige ao infinito e ao caos, já

que se trata de uma gênese às avessas do universo. O ato de nomear, diferente do mito, não determina separação, mas movimento, devir, e este caracteriza-se tanto pela separação, quanto pela fusão de uma coisa na outra, assim como sugerem os versos:

Se perguntarem: das artes do mundo? (...)
E os dias atravessam as noites até aos outros dias, as noites
caem dentro dos dias – e eu estudo
astros desmoronando, mananciais, o segredo”. (HELDER, 2004, p. 492)

Na realidade poética, a condição evolutiva dos elementos que dão origem às coisas e aos seres comunga com a própria condição da palavra que “transfunde-se em sideral e em botânica”, de modo que impera a lei da metamorfose tanto para o mundo em evolução, quanto para a palavra que o cria. “Cada palavra, mas também cada coisa (...), é assim como um centro de forças irradiantes que *comunicam* umas com as outras” (RUBIM, 2012, p. 16), fundem-se e separam-se, recriando-se. A linguagem cria o mundo e o mundo recria a linguagem:

Quero um erro de gramática que refaça
na metade luminosa o poema do mundo,
e que Deus mantenha o oculto na metade noturna
o erro do erro:
alta voltagem do ouro,
bafo no rosto. (HELDER, 2004, p. 519)

Em sua obra *A Lógica do Sentido* (DELEUZE, 2009) Gilles Deleuze dedica-se com especial afinco a essa questão na série “Da Gênese Estática Ontológica”, em que corrobora a ideia de força criadora da palavra e a sua habilidade de criar e se tornar coisas, realidades, mundos:

No limite, uma qualquer coisa = X comum a todos os mundos. Todos os objetos + X são ‘pessoas’. Elas são definidas por predicados, mas estes predicados não são mais os predicados analíticos de indivíduos determinados em um mundo e a operar a *descrição* destes indivíduos. Ao contrário, são predicados *que definem* sinteticamente pessoas e abrindo-lhe diferentes mundos e individualidades como variáveis ou possibilidades (...). (DELEUZE, 2009, p. 118-119)

Na explicação do filósofo, a composição do ser está inclusa na composição do mundo, já que X, aqui compreendido como a palavra, é comum a todos os mundos e é parte integrante da pessoa/objeto. De igual maneira, o ser/objeto é definido pelos predicados, que, de certo modo, também participa da construção dos mundos que se abrem aos indivíduos e a

elementos materiais. Desse modo, o ser e o mundo são produtos da linguagem, do mesmo modo que esta encontra nesses a manifestação de sua materialidade, como o próprio Deleuze sugere: Não é menos verdade, entretanto, que Deus¹⁴ cria o mundo antes que as mônadas e que o expresso não se confunde com a expressão, mas insiste ou subsiste." (DELEUZE, 2009, p. 114); "Os nomes próprios também são indicadores ou designantes, mas de uma importância especial porque são os únicos a formar singularidades propriamente materiais" (DELEUZE, 2009, p. 14). A argumentação do filósofo é respaldada pela análise que realiza das obras de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas* (CARROLL, 2009) e *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá* (CARROLL, 2010) as quais possuem pontos de convergência com a estética de HH. Em ambas, a protagonista Alice adentra outro universo, que, de algum modo, está ligado tanto à singularidade da personagem, enquanto sujeito, e ao seu conhecimento – "o mundo é realmente o "pertencer" do sujeito, o acontecimento se tornou predicado, predicado analítico de um sujeito" (DELEUZE, 2009, p. 115) –, quanto à linguagem. Uma das referências de Deleuze usadas para embasar o problema proposto entre esta e o mundo é o diálogo estabelecido entre Alice e Humpty Dumpty, em que este questiona a fixidez do sentido para as palavras: "Quando *eu* uso uma palavra", disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso, "ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos." (CARROLL, 2010, p. 245). O diálogo de Humpty Dumpty põe em evidência um dos problemas que desestabiliza o universo de Alice e a arrebatada para uma outra realidade: a memória das palavras; problema que atravessa a linguagem com a qual Alice se relaciona no mundo. Sua viagem é, antes de tudo, uma viagem ao caos, ao vazio das convenções, a um lugar arbitrário em relação à ordem estabelecida pelos homens, já que os seres que habitam o "outro lado do espelho" ou o "outro país" se organizam de acordo com outros processos de linguagem e, portanto, estabelecem outra forma de relação com o mundo. Problema esse que encontra repouso na poesia de HH, visto que o leitor desta enfrenta questões similares às de Alice e mergulha em um universo que lhe é completamente "estrangeiro", um mundo onde há a falência dos nomes e das palavras:

Porque ela vai morrer. (...)
Só ela tão longamente se voltaria
dormindo,

¹⁴ Entendemos Deus no contexto do excerto citado como metáfora da linguagem, assim como foi discutido no segundo capítulo desta dissertação.

criança
que se desdobra. Dêem um nome à memória, uma
arrumação sonora que se escreva
e ofusque – um nome
para morrer.
Porque a criança atravessa tudo e já toca no centro de si própria (HELDER, 2004,
p. 489).

Nesses versos, é sugestiva a relação entre o pronome pessoal “ela” e a memória – imagem última que, em uma possível leitura, parece conter uma função genesíaca, pois gesta a criança-palavra que romperá no mundo. A impossibilidade de se determinar o sujeito “ela” coloca em suspensão o sentido, de modo que o pronome se abre tanto à palavra quanto à memória, referências sobre as quais convergem os demais elementos do poema e põem em evidência o problema que há em sua própria relação. Assim como em *Alice*, no poema, a memória sofre a morte das palavras, já que recebe um nome escrito cujo destino é determinado no ato de sua criação, a morte. Nesse caso, as palavras, em HH, ao modo do que ocorre no mundo de *Alice*, perdem seu sentido comum e, como salienta António Guerreiro: introduzem “uma zona de sombra e de ilogicidade na linguagem. Este discurso infinito e exasperado cort[a] (...) os vínculos dialéticos com a representação (a mimesis) e produz um excesso cognitivo” (apud MAFFEI, 2007, p. 23); um mundo novo:

Meto para dentro a linha sísmica,
ponho os dedos de fora,
e a linha
– os pontos poderosos das palavras:
amor, velocidade, morte, metamorfose – a linha
vibra, a linha do mundo. (HELDER, 2004, p. 509)

O nó temático aqui defendido é concebido não apenas pela possibilidade de leituras pontuais de poemas isolados, mas é fruto da convergência de diversos enfeixamentos de imagens siderais e também de referências abundantes aos elementais necessários à formação do universo. *Do Mundo* (HELDER, 2004) é uma poética, sobretudo, do fluxo, da água, do ar, do fogo, da terra e do verbo, imagens essas recorrentes em quase todos os poemas. Trata-se, de acordo com palavras de João Décio, de uma “poesia elemental” (DÉCIO, 2002, p. 14). De um espaço caracterizado pelo vazio das formas em vias de transformação, as quais se processam por um movimento que remete à gênese do mundo, que se dá pela linguagem; hipótese que encontra respaldo na possível leitura do poema a seguir:

Esta coluna de água, bastam-lhe o peso próprio,
 o ar à roda,
 ter sido olhada não como imagem de uma garrafa
 mas como concreta e contínua forma;
 ou subir na memória
 de alguém que,
 vendo-a,
 sabe que vai desaparecer e arrebatá-la,
 num afluxo molecular,
 não o nome dela: coluna ou garrafa ou centro do planeta, mas
 ter sido olhada completamente
 uma vez,
 ela,
 e na voltagem da luz transferir-se para outra
 zona: ser uma garrafa luzindo
 de ar e água
 e quietude; ou que se não transfira, e seja então
 como se a roçasse Deus por cima de tudo:
 linguagem, biografia, pensamento, eternidade –
 prumo de água com raios,
 vidro com raios,
 coisa
 – e salvando-se da ordem dos elementos gerais:
 Deus também, e as linhas direitas por onde escreve
 torto: moléculas,
 mais nada, perenes,
 com raios,
 no caos de tantos objectos complexos: toalha às riscas,
 uma faca, livros, duas
 esferográficas, uma pedra próxima, o braço que atravessa
 a terra até à pedra –
 e o exemplo da água firme –
 (e como não serve o exemplo) de
 Deus de
 quem não há rastro, nem no caos, nem
 no verbo, nem no corpo da água, engenharia inabalável
 na ausência ou,
 quem sabe?, na muita lembrança da luz,
 se houvesse desde o princípio, dedo no dedo,
 a faúlha,
 ou se quiserem: no toque dedo no dedo,
 o abalo oculto –
 garrafa diurna gerada como absoluto, a fogo. (HELDER, 2004, p. 493-494)

Imagem emblemática neste poema, a garrafa é o nó temático sobre o qual enfeixam-se as demais imagens e referências, de modo que se torna inadequado limitar sua leitura a algumas poucas interpretações. Seu sentido apresenta-se em suspensão, uma vez que sua associação com predicados e imagens aparentemente ilógicos desencadeia uma série de possibilidades de significados. Entretanto, duas perspectivas possíveis, ela pode assumir. A primeira delas reporta à materialidade de um objeto, isto é, a referência a esse substantivo evoca-o em sua condição de objeto da realidade, “concreta e contínua forma”. Observada sob a lógica dessa convenção humana, a garrafa é um elemento cujo significado se esgota

em si mesmo, em sua funcionalidade: “bastam-lhe o peso próprio” (HELDER, 2004, p. 493), já que se trata de uma forma física cujo destino se limita ao abrigo de uma “coluna de água”, ou de um líquido qualquer. Em uma segunda, ela pode ser concebida como imagem que, ao ser “olhada completamente” e apreendida pelo poeta “sobe à memória” e perde a sua condição conceitual, o seu nome, para tornar-se “uma garrafa luzindo de ar e água / e quietude” (HELDER, 2004, p. 493), imagem essa que alude ao mundo no início de sua criação, repleto do vazio de seus próprios fluxos, o ar e a água, e da permanência do silêncio.

Em um ensaio intitulado “Poesia e Arte Poética em Herberto Helder”, João Décio propõe uma análise, sob uma perspectiva estruturalista, sobre a relação entre a poesia e a coisa, a palavra e o objeto em HH. Segundo acredita, tais relações são a evidência de um “verdadeiro processo de redescoberta do mundo”, de maneira que a “presente poesia conhece e contempla o mundo” (DÉCIO, 2002, p. 14). Para ele, a ausência de um ser na linguagem, ou de uma referência fixa para o nome, é uma “tentativa de nomear o mundo, (...). Com a palavra e o poema, com o poema, com a criação e a recriação, é possível afirmar que [Herberto Helder] está atento ao código e à decodificação de um mundo, por via das palavras” (DÉCIO, 2002, p. 24). Acreditamos, entretanto, que no processo de recriação da palavra poética em HH não há, propriamente, uma redescoberta do mundo, tampouco uma nomeação, ou mesmo uma decodificação, deste. Trata-se da gênese de uma nova realidade. Aqui o nome, garrafa, é (in)definido pelos inúmeros predicados que se lhe abrem, de modo que estes, aliados àquilo que complementam, criam novos espaços, isto é, novos mundos e universos. Como imagem poética, a garrafa deixa a sua concretude física para “transferir-se para outra / zona” (HELDER, 2004, p. 493); tornar-se um mundo em vias de transformação, uma realidade outra que se materializa pela ação da linguagem. Essa gênese é tematizada no próprio poema, já que os elementos com os quais a garrafa interage, água, ar e fogo, são os mesmos descritos na gênese da terra ainda informe, fluidos de natureza inconstante ligados ao movimento, ao devir e à criação do planeta e seu cosmos.

É notório, inclusive, como o mundo que se processa a partir do deslocamento do conceito da garrafa é um espaço que se opõe a Deus nos termos de uma perspectiva deleuzeana. A força divina que se impõe por um “braço que atravessa a terra até a pedra” na sugestiva criação do mundo presente nos versos é a do anticristo, e não a de um Deus que estabelece a ordem.

Em uma paráfrase do que diz o próprio poeta, a “água fixa” não é exemplo para as operações que se processam no mundo de HH, uma vez que o Deus presente nestas desaparece em meio ao caos das referências, de modo que não deixa “rastro, nem no caos, nem / no verbo, nem no corpo da água” (HELDER, 2004, p. 494). Restam apenas as palavras, em sua desordem significativa, (des)ordenadas segundo a insignificância e a errância dos nomes. A garrafa, nesse caso, “[salva-se] da ordem dos elementos gerais” (HELDER, 2004, p. 493) do mesmo modo que “Deus também”, para alçar a origem de todas as coisas. Sua convivência no caos dos nomes, “tantos objectos complexos: toalha às riscas, / uma faca, livros, duas / esferográficas, uma pedra próxima” (HELDER, 2004, p. 493) sugere e ao mesmo tempo encena o devir que transforma as partículas moleculares necessárias à origem do universo. Trata-se das transmutações, possíveis pela ação dos elementais água, ar e fogo, que dão início à formação de outra zona de realidade. É a origem do poema-mundo. O poema se torna a coisa outra.

É relevante, ainda, o destaque conferido ao elemento fogo, última palavra do poema cuja ênfase é intensificada pelo lugar estratégico que ocupa. Isso porque sua ação é essencial não apenas ao início da gênese do mundo, mas às metamorfoses que neste se processam. A obra herbertiana assume o valor de organismo vivo não apenas pelas referências que realiza em relação ao mundo e ao corpo, mas por ser “garrafa diurna em absoluto, gerada a fogo” (HELDER, 2004, p. 494), isto é, por se tratar de um poema dotado de energia alquímica, cuja linguagem se funde e confunde com as operações do corpo e do universo, (des)acompanhando-lhes o ritmo, a cadência, os movimentos e as transformações. A gênese do mundo e a organicidade, segundo palavras de António Guerreiro em seu ensaio “A Poesia, Baptismo Atónico”, publicado na revista *Textos e Pretextos*, de outubro de 2012, desenvolvem-se no interior de um “idioma demoníaco que confere às palavras um valor absoluto e coloca a linguagem num contínuo estado de inauguração.” (GUERREIRO, 2012, p. 52). Idioma que dá lugar a “todas as metamorfoses, variações, transmutações. É nele que o mundo se torna ilimitado, oferecendo-se em estado de contínua explosão (...). [A] poesia (...) pode reivindicar (...) não um discurso sobre o mundo, mas um discurso constitutivo de um mundo. (GUERREIRO, 2012, p. 53).

O fogo, nesse caso, é o elemental cuja função é fornecer a energia necessária aos processos constitutivos que põem o mundo em transmutação. É uma força geradora e sustentadora da

própria vida, assim como destaca Izabela Guimarães Guerra Leal em sua dissertação *Doze Nós num Poema: Herberto Helder e as Vozes Comunicantes*: “A metamorfose (...) corresponde sempre a uma elevação da potência de vida” (LEAL, 2008, p. 74). Postos em ação os processos de metamorfoses, mimetiza-se tanto o movimento do mundo, quanto o do corpo.

Em um artigo intitulado “Corpo Velocidade”, Rosa Maria Martelo reitera a percepção aqui apresentada:

A obra que procura testemunhar do “indeterminado existente” é aquela que responde à impossibilidade de representação pondo-se a si mesma em evidência, exibindo a sua espessura discursiva. Nesse processo, a sua relação com o mundo é essencialmente metonímica: ela mostra-se como entidade discursiva, como experiência, “amostra-de-mundo”, permite-nos olhá-lo na sua face mais intensa. (MARTELO, 2006, p. 52)

O resultado estético das metamorfoses da poética de HH, nesse caso, é um devir que realiza a pantomima de um mundo orgânico em expansão, que se retrai e se contrai em seu cosmos, como salienta Maffei, “Não me esqueço de que o universo é visto por alguns astrônomos como um organismo que se expande e retrai, ou seja, fluxo e refluxo¹⁵, (...), portanto exerce um movimento afim ao primordial, pois se irmana ao movimento do universo (...)” (MAFFEI, 2007, p. 108-109), tendendo a um crescimento que envolve tudo a sua volta: “o poema cresce tomando tudo em seu regaço” (HELDER, 2004, p. 26.).

O valor que a garrafa assume enquanto imagem poética é, portanto, superior à sua condição como elemento da realidade concreta. Ao ocupar o lugar da poesia, ela coloca-se acima de qualquer explicação da lógica humana e acima da fixidez dos nomes:

(...) seja então
como se a roçasse Deus por cima de tudo:
linguagem, biografia, pensamento, eternidade (HELDER, 2004, p. 493).

¹⁵ Em seu comentário, Maffei refere-se aos versos “Pus-me a saber: estou branca sobre uma arte / fluxa e refluxa: a lua nasce da roupa fria, sai-me a cabeça / das zonas da limalha, / dos buracos fortes da água” (HELDER, 2004, p. 484) de *Do Mundo*.

Isto é, não se pode confiná-la à simples ideia da representação de lugares comuns, pois se trata de um mundo. António Guerreiro corrobora, de certo modo, a leitura aqui apresentada em “A Poesia, Baptismo Atónico”: “O poema é, assim, um pensar a origem, um ir para além da linguagem dos homens e da sua história” (GUERREIRO, 2012, p. 52). A imagem da garrafa concentra, portanto, um poder tal que é a expressão de todas as formas, de todos os sentidos, de todas as interpretações possíveis. É a gênese de tudo; o mundo-poema, o poema do mundo.

Um outro poema em que a relação entre o mundo, a palavra e a linguagem se faz evidente encontra-se na terceira parte da obra aqui analisada, (HELDER, 2004). Nele, frase e mundo são manejados por uma força criadora:

Num espaço unido a luz sacode
o peso, o curvo, o muito:
laranjas a chamejar contra paredes de água.
Ou então coze-se o oco, faz-se um púcaro,
o fôlego encurva as massas de vidro,
a água pára no barro côncavo.
Imagem unânime do mundo.
A imagem estremece pela potência da água
o papel estremece pela potência da frase
que o atravessa,
aqueduto.
Mas se a mão se amaciasse para que a frase
fosse delgada como a seda, se de súbito
a seda se rasgasse pela força
de um nome último? (HELDER, 2004, p. 511)

A leitura dos versos transcritos, quando realizada a partir do diálogo entre imagens que nele ganham destaque com imagens de outros textos poéticos da obra de Herberto Helder, legitima certas impressões que ganham relevo na poesia de HH, como é o caso da pantomima de uma gênese de um mundo em processo e do paralelismo estabelecido entre este e a linguagem poética. Nesse poema, a ausência de uma nomeação que dê forma à realidade – “o peso, o muito, o curvo” –, a presença da luz, a força dos fluxos, a potência criadora do vazio de um espaço em sua gênese – “coze-se o oco” – evocam uma forma informe que se processa a partir do caos inerente ao princípio de todas as coisas: trata-se de uma “Imagem unânime do mundo” que ganha organicidade, movimento e energia na medida em que essas características também se fazem condição para a linguagem poética. Relação essa cujo próprio poema destaca:

A imagem estremece pela potência da água
O papel estremece pela potência da frase
que o atravessa,
aqueduto.” (HELDER, 2004, p. 511)

A mão do poeta que molda a frase é também a mesma que molda o mundo pela força que há nos nomes, e, assim como estes são dotados de potência metamórfica, esse também o é. Como reitera Ana Lúcia Guerreiro em seu artigo “A ‘Antropófaga Festa’. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder” (2009) “Mais do que uma via para o conhecimento, o poema abre-se como espaço lúdico resultante do ‘prazer de maquinar o universo numa estrita / organização de linhas vividas em ‘iminência’, de imagem em imagem.’” (GUERREIRO, 2009, p. 15).

Se a transição da primeira parte de *Do Mundo* (HELDER, 2004) para a segunda é caracterizada por um poema que coloca em evidência um corpo que é também uma espécie de porta de acesso ao mundo, a passagem da terceira parte para a quarta põe em relevo a última componente da tríade que se apresenta como objeto de nossa pesquisa: o poema em sua condição de obra, de criação:

A ascensão do aloés: vê-se,
Fica-se bêbado. É tão leve o esperma.
De noite os cabelos crescem tanto que neles se amarra a cabeça,
Crescem a cada pancada do sangue,
Cada sopro.
Num tronco escreve-se o nome do mundo,
A ferida do mundo,
A seiva freme nos dedos.
Que tocam, os dedos, no pênis e nos testículos:
e sente-se em baixo o furor
do ouro.
Com erros misteriosos escreve-se o poema primeiro do tempo:
música, sintaxe, massas
em equilíbrio, a ortografia, o número,
o mais respirado, espaçoso, primário, terrestre
poema
das vozes, das luzes.
A água jorra no caos, fecha-se a água nos tanques:
bebe-se. Mergulha dentro da água
um galho
de estrelas maduras. O esperma torna-se espesso,
Morre-se de alvoroço.
Ressuscita-se, hoje. (HELDER, 2004, p. 511-512)

Nos versos supracitados, a figuração do mundo em nome constitui-se, mais uma vez, como nova transmutação, de modo que essa imagem abre-se a um espaço ainda mais amplo, que a comporta: o poema. Envoltos em uma atmosfera da origem, que se dá tanto pelo corpo – como sugerem as imagens do sangue e do esperma – quanto por uma gênese que reporta à criação do universo – haja vista a presença dos fluidos, como a água e o sopro – a palavra poética coloca-se como uma ferida no mundo, sendo também, nesse caso, a ferida do corpo. É a palavra em sua força produtiva que detém, assim como elucidam os versos finais, o poder de matar e de ressuscitar. É ela que assassina e vivifica o corpo, é ela que destrói e cria o mundo. Em “*A Faca não Corta o Fogo: Contextos Poéticos de uma Biografia*” (2009), João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva põe em relevo essa característica da palavra herbertiana, ao afirmar que, em decorrência dela:

A morte deixa de assumir a centralidade (...) e passa a ser incorporada no acto criador, absorvida como estado de depuração necessária. Afinal, para lá da morte, preparada tão atenta e persistentemente pelo poeta, existe uma realidade que a ultrapassa e que de imediato [é] evidenciada e concretizada na imagem (...) «redívivo». (SILVA, 2009, p. 73)

O pensamento deleuzeano, novamente, é corroborado pelo enfeixe temático de *Do Mundo* (HELDER, 2004), já que a palavra, ou o nome, é a via pela qual se finaliza e reinicia a vida, seja ela do corpo, do mundo ou do próprio sentido. E é a reiteração dessa premissa uma das componentes de sustentação temática (se se pode considerar temas na poesia de HH) de *Do Mundo* (HELDER, 2004), já que os poemas dessa obra poética seguirão, no que se refere à comunicação dessas três imagens) em um movimento de eterno retorno do mesmo que se estabelece pela diferença, de modo que cada aparição do corpo, do mundo e da palavra, ou do poema, exige o assassinato e a vivificação dessas imagens. Retorno esse que, como tratado nos capítulos anteriores, se dá pela diferença. *Do Mundo* (HELDER, 2004), nesse sentido, parece recolher os principais eixos de convergência de *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) e espiralizá-los em um movimento de busca da expansão de um cosmos em aberto. Se *O Corpo, o Luxo, a Obra* (HELDER, 2004) convoca um corpo poético a se manifestar em sua condição orgânica e viva, *Do Mundo* (HELDER, 2004) expande-se em um movimento incessante que integra uma realidade outra, um universo outro, um mundo que se orienta pela força da palavra poética.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da complexidade que envolve a poesia de HH, tanto no que se refere à sua estrutura quanto no que diz respeito à construção temática, e da dificuldade de se estabelecer premissas que sejam fieis ao caráter que constitui sua poética, é possível chegar a determinadas inferências que, mesmo que não possam afirmar a natureza da poesia de Herberto Helder, podem aclarar dilemas suscitados por ela.

A recorrente negação, em nossa abordagem, a uma poética que se pretende obscura, e as constantes reiteraões sobre a realidade criada na poesia de HH, seja esta de um corpo peculiar, de um mundo que se orienta por um aparente caos ou do próprio poema, já que essas imagens se confundem na abordagem aqui apresentada, se não definem um sentido para a poesia de Herberto Helder, iluminam pontos que reiteram, em grande medida, seu caráter inovador e autêntico, além de contribuírem para a sua compreensão.

Desprendida dos laços que poderiam atê-la à realidade humana, a poesia de HH parece situar-se além de todas as referências físicas e concretas que poderiam ilustrá-la. Sendo fluxo, energia, força, organicidade, devir, rizoma, entre outros aspectos por nós abordados, parece-nos legítimo apontar algo que consideramos uma propensão da linguagem herbertiana: ser, de certo modo, a expressão do próprio pensamento, como admite Manuel Gusmão em um texto introdutório à revista “Textos e Pretextos: Herberto Helder”, publicada em dezembro de 2012: “Por um lado, o *poiein* em Herberto Helder aparece-nos comportando uma incontrolável dimensão de pensamento.” (GUSMÃO, 2012).

Em uma aparente tentativa de estabelecer a distância necessária da poesia de Herberto Helder em relação à expressão humana, esse estudioso parece sentir a necessidade de se considerar uma linguagem que encene a si própria:

O poema não hesita, na sua particularidade concreta, na sua condição de poema. Prova de si mesmo, evidência do que é evidente. Que a poesia seja uma forma de pensar ou um modo do pensamento, uma das maneiras de ser um radical, e aéreo, pensamento da linguagem, parece ser um ponto de fogo irresistível, que não reivindica nem consente uma qualquer tutela da poesia pela filosofia. (GUSMÃO, 2012)

Nesse caso, não apenas a realidade com o seu mundo, criada pela linguagem de HH, é a da própria poesia como também o é o corpo e o próprio pensamento por ela, respectivamente, criados e veiculados. Esse parece ser mais um aspecto peculiar a HH. Sua poética, nos termos aqui tratados, por promover uma exterminação radical do sujeito, coíbe a existência de uma verdade e de uma concretude que não sejam as do próprio poema. Se o poeta, em dados aspectos, realiza um movimento de aproximação da tradição, também promove uma grande ruptura com a tradição no sentido de que o indivíduo, com seu universo, deixa de ser o centro da expressão poética para tornar-se um espectador à distância, o qual, acostumado a procurar as marcas que identifiquem a si e ao seu mundo no texto literário, percebe-se alheio à narração que a poesia herbertiana encena, o que justificaria, em grande medida, a nomeação desta de obscura.

Em outro ensaio intitulado “Herberto Helder, a Estrela Plenária”, Manuel Gusmão reitera a perspectiva aqui apresentada ao afirmar que a poesia de Herberto Helder expressa a si mesma:

Há na poesia de Herberto Helder uma poética, e é uma poética da invenção. Na sua obra, encontramos insistentemente representações figurais da cena da escrita, ou poemas que podemos designar como “artes poéticas”; mas trata-se em geral de gestos e de figurações de uma poética imanente ao poema, que não se diz de fora ou ao lado da poesia, e que se furta a uma suposta e ilusória transparência do pensamento da poesia sobre si própria, antes é o movimento do poema fazendo-se e reflectindo-se. (GUSMÃO, 2010, p. 378-379)

A premissa de Gusmão de uma abertura à expressão do pensamento poético na poesia de HH reitera, de certa forma, alguns aspectos abordados por este trabalho. Como destacamos no terceiro capítulo, a ideia de “Longo pensamento”, proposta por Deleuze em *A Lógica do Sentido* (2009) como produto do enfeixamento de imagens que convergem para a construção de uma ideia, não faz referência à lógica da realidade humana, mas expressa o mundo da personagem Alice, de Carroll. Trata-se, portanto, da expressão de um outro pensar, o qual não diz respeito à lógica e aos limites humanos.

Nesses termos, a poesia assume a condição de protagonista na poética de Herberto Helder. Isto é, de um personagem que se insere em um mundo que lhe pertence e em um tempo que lhe é próprio. E como convém, sendo o maior referente, manifesta o pensamento que

respeita a si mesma e à sua realidade, como salienta Gusmão: “Por aí, ‘o poema’ mais do que o *tema* de um discurso é uma ‘personagem’ ou uma figura indissociável do movimento do mundo verbal em que se inscreve, e que é assim dotada da mesma opacidade luminosa que caracteriza as outras figuras que formam a ‘população’ desse mundo.” (GUSMÃO, 2010, p. 379).

Justifica-se, nesse caso, a importância de se considerar o metatexto na poesia de HH não apenas em seu aspecto formal, mas como força vital dos poemas herbertianos, já que toda a organicidade e a vida destes tem por origem um tratamento particular com a palavra, o idioma, a língua, a gramática; pensamento que se manifesta de forma direta em textos poéticos de vários livros:

essencial, que aprenda uma língua
respirada em cada furo que tem uma língua da natureza
das coisas –” (HELDER, 2004, p. 495)

uma língua analfabeta, plena,
fazia-se um inferno para obrigá-la a falar nessa língua? (...)

mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua? (HELDER, 2009,
p. 573-574)

A manifestação de um desejo de se criar uma língua desconhecida a partir de uma outra em uso coloca em evidência não apenas a ruptura com o universo humano, mas a sua consequente substituição, já que toda a realidade com aquilo que a integra – como tempo, espaço, sujeito, ação, entre outros – se alicerça na linguagem. Nesse caso, não existiria outra forma de expressão do pensamento, senão a da própria palavra, assim como da língua, do idioma, da gramática, do poema.

O resultado dessa nova realidade alicerçada na potência de um idioma, língua, ou mesmo linguagem, que se manifesta como sujeito é o extermínio não apenas de um eu poético humano, mas da própria figura autoral e de tudo o que diz respeito ao seu universo, às suas verdades.

Resta ao leitor, nesse caso, a alternativa de enveredar pelos caminhos de um novo idioma que começa por “língua nenhuma” por ser arbitrário às formas da linguagem humana: “porque eu, o mundo e a língua / somos um só / desentendimento (HELDER, 2009, p. 575) e descortinar, pouco a pouco, as sutilezas e o poder encantatório do verbo que lhe apresenta a gênese da forma poética.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ida M. S. Ferreira. “De Casas Falemos”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ALVES, Rubem. “O Corpo e as Palavras”. In: BRUHUS, Heloísa Turino (Org.). *Conversando sobre o Corpo*. Campinas: Papirus, 1991.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. “A Imagem Grotesca do Corpo em Rabelais e suas Fontes”. In: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BARBOSA, Rodrigo Garcia. *O Espaço, o Corpo, o Poema: a Subversão do Real em João Cabral de Melo Neto*. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

BARTHES, Roland. “Réquichot e seu Corpo”. In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____ “Texto (Teoria Do)a”. In: BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Jorge Henrique. “A Gramática Cruel de Herberto Helder”. In: HELDER, Herberto. *O Corpo, O Luxo, a Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. J. F. A. *Gênesis*. Baurueri: Co-Edição Sociedade Bíblica do Brasil, Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 1995.

BLANCHOT, Maurice. “A Linguagem da Ficção”. In: BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____ “A Obra e a Comunicação”. In: BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____ “O Lado de Fora, A Noite”. In: BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____ “O Sono, A Noite”. In: BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 7ª ed, 2008.

BOSI, Viviana. “Lição de Coisas: ‘Gerir o Mundo no Verso’”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CIRLOT, Juan. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

DÉCIO, João. *Poesia e Arte Poética em Herberto Helder e Outros Estudos*. Santa Catarina: Edifurb, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Vol. 4: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 3ª reimpressão, 2007.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*. Coimbra: Almedina, 1990.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed, 2005.

EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto*. Porto: Campo das Letras, 2005.

FARRA, Maria Lucia dal. *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

_____ “Posfacial”. In: HELDER, Herberto. *O Corpo, o Luxo, a Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

FERREIRA, Franciso. *Lapinha do Caseiro: Poemas de Herberto Helder*. Lisboa: Assírio Alvim, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Editora Martins, 9ª ed., 2011.

_____ *O Pensamento do Exterior*. Lisboa: Fim do Século, 2001.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 9ª ed., 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª ed., 1991.

GUEDES, Maria Estela. *A Obra ao Rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Editora Escrituras, 2010.

_____ *Herberto Helder: Poeta Obscuro*. Lisboa: Editora Moraes, 1979.

GUERREIRO, Ana Lúcia. “A ‘Antropófaga Festa’. Metáfora para uma Ideia de Poesia em Herberto Helder”. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.); MOURA, Carlos Mendes de Sousa Vitor (org.). *Diacrítica*. Minho: FCT, Nº 23/3, 2009.

GUERREIRO, António. “A Poesia, Baptismo Atónito”. In: Revista *Textos e Pretextos: Herberto Helder* Nº 17. Outubro de 2012.

GUIMARÃES, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.

GUSMÃO, Manuel. “A Estrela Plenária”. In: GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e Palimpsesto: da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, (2010).

_____ “Anonimato e alterização”. In: *Semear*, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, número 4, p. 263-279, Rio de Janeiro, 2000.

_____ “As Fronteiras da Poesia”. In: GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, (2010).

_____ “Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro”. In: GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, (2010).

_____ “Da Poesia Como Razão Apaixonada”. In: GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, (2010).

_____ *HH²*. In: *Revista Textos e Pretextos* N° 17. Outubro de 2012.

_____ “Leiam Herberto Helder *Ou o Poema Contínuo*”. In: GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, (2010).

_____ “O Poema Contínuo na Primeira Década do 2º Milênio (Preparativos)”.

HAMBURGER, Michael. *A Verdade da Poesia – Tensões na Poesia Modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HATHERLY, Ana; CASTRO, E. M. de Melo e. *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Editora Moraes, 1981.

HELLER, Herberto. “Cinemas”. In: *Relâmpago* n° 3, outubro de 1998.

_____ *Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes*. Lisboa: Assírio Alvim, 1985.

_____ “Herberto Helder: Entrevista”. *Inimigo Rumor – Revista Portuguesa e Brasileira*. Cotovia/7 Letras. Número 11. Rio de Janeiro/Lisboa, 2º semestre de 2001.

_____ *O Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio Alvim, 2009.

_____ *Ou o Poema Contínuo*. São Paulo: Girafa, 2004.

_____ *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio Alvim, 2006.

_____ “Relance Sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt”. In: BETTENCOURT, Edmundo. *Poemas de Edmundo de Bettencourt*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____ *Servidões*. Portugal: Assírio Alvim, 2013.

JACOTO, Lilian. “O Conto Insolúvel de Herberto Helder: Duas Pessoas.” *Diacrítica*. Revista do Centro de Estudos Humanos. Série Ciências da Literatura. Número 23/3. Universidade do Minho, 2009.

JUNKES, Lauro. *Roteiro da Poesia Brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Global, 2006.

LEAL, Izabela. “Da Memória à Tradução: o Erro das Musas Distraídas”. In: MAFFEI, Luis (org.); JACOTO, Lilian (org.). *Soldado aos laços das constelações: Herberto Helder*. São Paulo: Lumme editor, 1ª ed., 2011.

LEAL, Izabela Guimarães Guerra. *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.

LEVY, Tatiana Salem Levy. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LOPES, Silvina. *A Inocência do Devir*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

_____ “Investigações Poéticas do Terror”. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.); MOURA, Carlos Mendes de Sousa Vitor (org.). *Diacrítica*. Minho: FCT, Nº 23/3, 2009.

_____ *Literatura: Defesa do Atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MACHADO, Hugo Milhanas. “Um Lugar de Voz”. In: Revista *Textos e Pretextos: Herberto Helder*, Nº 17, outubro de 2012.

MAFFEI, Luis Claudio de Sant’Anna. “ $(77 \times 14) + 2009: 38 \supset$ beleza(herbertequeação)”. *Diacrítica*. Revista do Centro de Estudos Humanos. Série Ciências da Literatura. Número 23/3. Universidade do Minho, 2009.

_____ *Do Mundo de Herberto Helder*. 2007. 503 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____ “Herberto Helder e a Viagem Atônita”. In: *Os Passos em Volta*. Rio de Janeiro: Azougue editorial. 2ª ed., 2010.

_____ “Os Gregos Antigos não Escrevem Necrológicos”. In: JACOTO, Lilian (Org.); MAFFEI, Luis (org.). *Soldado aos Laços das Constelações*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

MALLARMÉ. “Crise do verso”. *Inimigo Rumor – Revista Portuguesa e Brasileira*. 7 Letras/Cosacnaify. Número 20. Rio de Janeiro/Lisboa, 2º semestre de 2008.

MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: A Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1982.

MARTELO, Rosa Maria. “Assassinato e Assinatura”. In: MARTELO, Rosa Maria. *A Forma Informe: Leituras de Poesia*. Lisboa: Assírio Alvim, 2010.

_____ “Corpo, Velocidade e Dissolução (de Herberto Helder a Alberto)”. In: AMARAL, Ana Luísa (org.); FREITAS, Marinela (org.); CARVALHO, Paulo Eduardo (org.). *Cadernos de Literatura Comparada ¾: Corpo, Identidades*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto, 2001.

_____ *Em Parte Incerta: Estudos da Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campos das Letras, 2004.

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

MARTINS, Manuel Frias. *Herberto Helder: um Silêncio de Bronze*. Lisboa: Livros Horizonte LTDA, 1983.

MIRANDA, Rita Novas. “Herberto Helder e Jean-Luc Godard: sobre a visibilidade e a legibilidade das imagens”. In: MAFFEI, Luis (org.); JACOTO, Lilian (org.). *Soldado aos laços das constelações: Herberto Helder*. São Paulo: Lumme editor, 1ª ed., 2011.

_____ “Uma Escrita para Ver”. In: *Revista Textos e Pretextos: Herberto Helder*, Nº 17, outubro de 2012.

MORAES, Eliane Robert. “A Transgressão do Antropomorfismo”. In: *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NEVES, Mathilde Ferreira. “Herberto Helder, o Suicidado da Escrita: Decapitação em Apresentação do Rosto”. In: JACOTO, Lilian (Org.); MAFFEI, Luis (ORG). *Soldado aos Laços das Constelações*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OCTAVIO, Paz. *El arco y La lira*. México: Fondo de Cultura Economica, 3ª ed., 1972.

PEREIRA, Edgard. “O Discurso Poético do Corpo”. In: PEREIRA, Edgard. *Portugal: Poetas do Fim do Milênio*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1999.

PIMENTEL, Diana. *Ver a voz, ler o rosto: uma polaróide de Herberto Helder*. Porto: Campo das Letras, 2007.

RIBEIRO, Cíntia França. *Crime de Mão Própria: O Rastro Autobiográfico em Photomaton & Vox, de Herberto Helder*. Belo Horizonte: FALE, 2013.

RIBEIRO, Eunice. “O Sombrio Trabalho da Beleza (Notas sobre o Barroco na Poesia de Herberto Helder)”. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.); MOURA, Carlos Mendes de Sousa Vitor (org.). *Diacrítica*. Minho: FCT, N°23/3, 2009.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. “Helder, Herberto. Cobra”. In: HELDER, Herberto. *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.”. In: ”. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Vol. 27, N° 38, 2007.

ROSA, António Ramos. *Poesia, liberdade livre*. Lisboa: Livraria Morais, 1962.

RUBIM, Gustavo. “Um Texto Estranho”. In: Revista *Textos e Pretextos*, N° 17, outubro de 2012.

SEDLMAYER, Sabrina. “Retratos em movimento na obra contínua de Herberto Helder”. Campo Grande: Caderno de Estudos Culturais. Julho/Dezembro de 2010.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da. “A Faca não Corta o Fogo: Contextos Poéticos de uma Biografia”. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.); MOURA, Carlos Mendes de Sousa Vitor (org.). *Diacrítica*. Minho: FCT, N°23/3, 2009.

_____ *A Poesia de Herberto Helder: do Contexto ao Texto: uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo*. Lisboa: FCG/FCT, 2004.

_____ “Os Selos, Outros, Últimos, de Herberto Helder”. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Vol. 27, Nº 38, 2007.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____ “A Colher na Boca, depois no Chão dos Olhos: o Poema Ou o Dia em que Herberto Helder de uma Queda Foi ao Chão da Mão de Fiama Hasse Pais Brandão”. *Diacrítica*. Revista do Centro de Estudos Humanos. Série Ciências da Literatura. Número 23/3. Universidade do Minho, 2009.

_____ “A Colher na Boca: Herberto Helder”. In: MAFFEI, Luis (org.); JACOTO, Lilian (org.). *Soldado aos laços das constelações: Herberto Helder*. São Paulo: Lumme editor, 1ª ed., 2011.

VAZ, Henrique C. de Lima. “Categoria do Corpo Próprio”. In: VAZ, Henrique C. de Lima. *Antropologia Filosófica Vol. 1*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

no coração estrangulado, assim
estrangulada a água por circuitos
cegos,
quem vê a queimadura
do ouro
inteiro?

As caras irrompem
dos nós de sangue, dos rins, de uma
coluna
enraizada, uma
constelação calcária.

Às vezes
o mármore reflui numa onda muscular,
e sobre a torsão
interna
as mãos cruas ardem.

E o golpe que me abre desde a uretra
à garganta

brilha
como o abismo venoso da terra.

A pupila deste animal grande como uma pálpebra ao espelho, nua, a dormir,
sob as radiações
brancas.

Longas estrelas rodam entre os pólos
das salas, voltam-se
as camisas
na translação dos dias ópticos, todo o ar se enche
de noites
largas.

O braço enxuto plantado.
Na límpida teia das mãos,
a colher que se arqueia
desde
a traça alimentar à costura cirúrgica
da garganta
onde a voz rebenta
num buraco de sangue. Mas as cabeças, que olham
pelos lados
novos

de gárgulas jorrando toda a força
da luz interna,
vivem da energia
da nossa graça, da ferida
da elegância. A violência envenena-me.

As aberturas que os braços fazem na água, aquilo que eu fecho quando
o sono me corrompe ou quando
incito ou afugento as paisagens,
o que alimenta
as musas
abismadas
é tudo quanto me cega.

Também as mulheres se alumiam
Pela abundância, pela boca até ao fundo, o pêlo que salta,
Omoplatas,

Mãos redondas, os borbotões
da seda
escoada.
Têm
caras ascensionais, magnéticas. Inspira-as
o movimento dos quartos, a matriz
secreta
do ouro afundada entre
a vulva e o coração,
a órbita
das laranjas à volta
estuante
da estaca.

A estrela voltaica queimando
A minha obra
Morosa afina sombriamente cada cara
soldada
ponto a ponto,
sobre as válvulas, sobre
a luz que se abre e se fecha
na carne
lunar, implacável.

Tudo faísca: a fruta
que se apanha, o feixe
vertebral, os orifícios de sangue
entre os poros

da madeira.

Respira,

Dói.

Como uma artéria radial,

a atenção

que dói de baixo para o alto, as meninges
abertas
por fendas luminosas.

Alimentava-me

dos rostos minados pela rede dos nervos
negros e das veias
até à raiz cravada
da voz

– o terrífico

Aparelho da fome. Toda a obra.

Dói.

A memória maneja a sua luz, os dedos,
a matéria.

É mais forte assim

queimada no écran onde brilha
o buraco da carne,

os espelhos

fechados

de repente vivos como oceanos sob
os antebraços, as mãos.

Desta cadeira vejo

a marcenaria da árvore.

Os fulcros do ouro, o hausto
do meio da terra.

O som espacial da pedra cai
no fundo do dia,

pulsa

a noite vascular, estendida

como uma toalha.

E dentro dessa noite cheia de ar negro,
os planetas
luzem
como rostos que se aproximam com as fendas
de sangue.

Às vezes

meu sangue enreda-se no fundo dos mortos.

O ar,

abraçam-no as grandes constelações
tácteis.

A noite

é uma árvore crua,

voraz,

entranhada.

Se a estrela transborda da boca,

a água

viventel

torce-se entre os braços ferozes. E das crateras
arranca-se

o rosto com os poros brancos

a toda a volta.

Quando

as veias dos mortos fazem um nó furioso
com as minhas veias,

a voz

costura-se com as linhas de sangue

da sua fala. E os dedos gravitacionais

sobre a queimadura

manobram os pequenos sóis

enxameados e baixos.

Com a fundura cristalográfica das caras

enervadas

na claridade, a estrela oficial

crepitando

sobre

a ressaca redonda da carne.

O ouro fundido nos pulmões, cortado

na boca. Respira

o buraco onde o ar se incendia.

É o equilíbrio

lunar

do sono, do poder.

Eu movo-me no mundo

como púrpura, a vara

das maçãs fechadas.

E escoá-se em mim o caudal

nuclear dos astros. Remoinhos de mel

obsuro. Os filões do álcool.

Esta golfada de luz pela ferida de um espelho.

É o rosto fendido e a claridade

arrancada

ao interior mais forte

da imagem.

Constelação de sangue,

o halo

de um orifício nocturno.

Os sóis turbilhonam entre

as espáduas.

Este é o dia rítmico e abundante.

Olho a brancura espasmódica,

a queimadura central

dessa imagem.

Meu sangue envolve os mortos

Como um braço profundo.

Solda-os.

E toda a fruta está soldada à potência

da sua árvore.

Engolfo-me no espelho como a água

que pulsa num rosto, nessa abertura

salgada. Recebo a cara nos feixes

da minha cara, entre

constelações vertebrais, o fundo

das artérias.

Vi

dorsos torcerem-se à volta da sua dor.

No meio

o sorvedouro fazia um laço
de carne. Rodava em torno das válvulas negras
a estrela atômica.

A frente
ao alto da beleza áspera,
labaredas
vazadas de lado a lado do corpo
como uma corola cesariana.

E nessa
carne focal
curva,
o toque de um ferro vivo, um dedo, um osso
fechado,
no centro das aberturas onde a energia
se desencadeia.

E é cruel surpreender
a inocência
frenética, a taciturna doçura
com que devora:
às vezes
a força dos rostos que tem contra Deus.
Assim:

o nervo que entrelaça a carne toda,
de estrela a estrela da obra. (HELDER, 2004, p. 315-326)