

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

Mariana Pereira Guida

***UM NÓ QUE BRUXULEIA E SE APAGA: POESIA E PENSAMENTO EM
HERÁCLITO E HERBERTO HELDER***

Belo Horizonte
2019

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

Mariana Pereira Guida

***UM NÓ QUE BRUXULEIA E SE APAGA: POESIA E PENSAMENTO EM
HERÁCLITO E HERBERTO HELDER***

Belo Horizonte
2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio e o incentivo que me prestam constante e incondicionalmente, convictos de capacidades minhas de que eu mesma desconfio possuir.

À Ana, pela atenção e o carinho de sempre, bem como pelo legítimo esforço em demonstrar interesse pela temática da minha pesquisa.

À Silvana, pela orientação próxima e pontual, que me apontou caminhos e leituras para a pesquisa confiando sempre no percurso que eu empreendia a partir deles.

Ao Roberto, pelo compartilhamento de ideias e materiais sobre Herberto e além, com os quais eu jamais esperaria contar e sem os quais minha pesquisa não seria a mesma.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, com os quais compartilhei tardes de leitura de poesia que muito contribuíram para meu percurso pela literatura portuguesa.

Aos professores Olímpio José Pimenta Neto e Raquel dos Santos Madanelo Souza, pela participação na banca desta dissertação.

Especialmente à minha avó que, assim como Herberto, me ensina: em *estela/estrela* a fugacidade do instante permanece para além do tempo.

Esta é a minha sabedoria, tenho os olhos queimados.

HH.

RESUMO

Nesta dissertação procuramos estabelecer um diálogo entre poesia e pensamento a partir da obra tardia de Herberto Helder - quatro últimos livros publicados pelo autor - e dos fragmentos legados pelo pensador pré-socrático Heráclito de Éfeso. Partimos da premissa da linguagem como lastro da proximidade dos seus discursos e adotamos a metáfora como elemento articulador de opostos sob uma unidade, estabelecendo, para fins expositivos, metamorfose e finitude como aspectos característicos desta articulação no âmbito da textualidade. Tomamos o fogo como fio condutor do cotejo proposto e a partir dele desenvolvemos possíveis pontos de convergência entre a poesia de Herberto e o pensamento de Heráclito no tocante tanto à metamorfose quanto à finitude.

Palavras-chave: Herberto Helder, Heráclito, metáfora, metamorfose, finitude

ABSTRACT

In this dissertation we try to establish a dialogue between poetry and thought from the late work of Herberto Helder - four last books published by the author - and from the fragments bequeathed by the Presocratic thinker Heraclitus of Ephesus. We start from the premise of language as a proxy for the proximity of their discourses and adopt the metaphor as an articulating element of opposites under a unit, establishing, for exhibition purposes, metamorphosis and finitude as characteristic aspects of this articulation within the scope of textuality. We selected fire as the guiding thread of the proposed collation and from it we developed possible points of convergence between Herberto's poetry and the thought of Heraclitus regarding both metamorphosis and finitude.

Keywords: Herberto Helder, Heraclitus, metaphor, metamorphosis, finitude

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO 1: <i>O pensamento do devir</i> de Herberto e Heráclito.....	12
1.1 Poesia e pensamento sob o <i>mistério da linguagem</i>	13
1.2 Fazer imagem, criar um idioma: <i>a escolha feroz</i> de HH.....	23
1.3 O mundo de Herberto e o <i>cosmo</i> de Heráclito.....	31
1.4 Fogo: <i>ameaça da pureza sensível/inteligível</i>	40
CAPÍTULO 2: <i>A terrível energia cardíaca</i>	48
2.1 <i>relâmpago apenas antes de ser escrita</i>	49
2.2 <i>para sempre o fogo no fundo das mãos sensíveis</i>	58
2.3 <i>e forçosamente não se aclara nada</i>	75
CAPÍTULO 3: <i>A outra morte</i>	81
3.1 <i>o fósforo e a lixa do teu nome</i>	82
3.2 <i>purificação de esterco, oh glória que ninguém nunca me prometera</i>	92
3.3 <i>um relâmpago fotográfico em cheio no rosto</i>	107
CONCLUSÃO.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	115

INTRODUÇÃO

“ O arco tem por nome a vida, e por obra a morte”. A proposição de que nos valem para apresentar o conteúdo desta dissertação parece permitir uma pletora de leituras, mas é certo que a obscuridade que a sustenta, bem como o potencial figurativo evocado por suas imagens, perfazem um discurso desestabilizador, avesso à facilidade comunicativa, uma vez que nele o *enigma* e a *revelação* associam-se e complementam-se reciprocamente. Dando um passo adiante no seu encaixo, poderíamos considerá-lo atemporal, tendo em vista as relações que procura estabelecer entre “vida”, “morte” e “obra” sobre o pano de fundo oculto, porém perceptível, da também inquieta conexão entre homem e palavra. Se tais questões permanecem latentes pelo menos no que diz respeito ao pensamento ocidental, a engenhosidade e a força semântica de sua elaboração quase instintivamente nos induzem a associá-las à literatura e, talvez, mais precisamente à poesia, o que não deixa de ser em grande parte verídico, pois se trata de um dos fragmentos legados pelo pensador pré-socrático Heráclito de Éfeso que, muito embora seja associado às origens do que nos habituamos tratar por “pensamento racional”, tem a poesia de Homero e Hesíodo como lastro de suas preleções.

É neste sentido que no fragmento em questão, D48, o questionamento sobre a linguagem e o humano a que nos referimos seja determinante para o que, segundo Charles Kahn, aponta para uma “situação epistêmica geral” na qual “a verdade está continuamente falando aos homens, como um *logos* ou discurso, mas eles não conseguem apreender a *hypnoia*, o pensamento ou o significado oculto desta fala” (KAHN, 2009, p.310). Nossa pesquisa recorreu a Heráclito não apenas com o intuito de demonstrar como há uma dimensão intrinsecamente sensível em toda proposição inteligível, mas como essa conexão ainda hoje pode ser percebida em um domínio da atividade humana: a poesia. Neste sentido e em direção ao espraiamento que se oferece à reflexão a partir dele, o poeta/crítico Octávio Paz remete-nos a um fragmento de Heráclito muito próximo ao mencionado no que tange à associação de contrários – *arco* e *lira*¹ – para nos mostrar como esta relação entre homem e palavra mantém-se tensa e conflituosa sob a pressão do tempo:

O universo está em tensão como a corda do arco ou as cordas da lira. O mundo, “transformando-se, repousa”. Heráclito, porém, não apenas

¹Referimo-nos aqui a D51: “Eles não compreendem como separando-se, podem harmonizar-se: harmonia de forças contrárias como o arco e a lira”. In: BORNHEIM, 2005, p.39.

concebe o ser como devir – ideia implícita, de certo modo, já na concepção épica –, mas faz do homem lugar de encontro da guerra cósmica. O homem é polêmico porque todas as forças terrestres e divinas se encontram e lutam nele. Consciência e liberdade – ainda que Heráclito não empregue estas palavras – são seus atributos (PAZ, 1982, p.245).

Consciência e liberdade, curiosamente, também são bons termos com que poderíamos caracterizar não apenas os projetos de vanguarda modernos, mas, sob uma perspectiva ampla, toda literatura moderna. Se nela a escrita passa a pensar a si própria em uma relação mais complexa e fragmentada com a tradição, as possibilidades de conformação deste diálogo potencializam-se no interior da *significação* e neste ponto, portanto, opera o poeta, com o “instrumento mágico” que é a palavra: “um símbolo que emite símbolos” (PAZ, 1982, p.42). O poeta a que se dedica esta dissertação e toda o cotejo entre poesia e pensamento que a partir dele propomos, encontra-se, por certo, sob o mesmo olhar sobre o poeta apresentado por Paz: Herberto Helder, poeta madeirense falecido em 2015 aos 84 anos e um dos mais relevantes nomes da poesia portuguesa contemporânea. Herberto, como veremos, corrobora tanto o poeta mexicano quanto o pensador pré-socrático ao dizer do *extremo poder dos símbolos*: “além de concentrarem maior energia que o espetáculo difuso do acontecimento real, possuem a força expansiva suficiente para captar tão vasto espaço da realidade que a significação a extrair deles ganha riqueza múltipla e multiplicadora da ambiguidade” (HELDER, 1995, p.55-56).

O foco de nossa investigação são os quatro últimos livros publicados por Herberto, mas toda sua obra – principalmente a recolha dos *Poemas Completos* e os títulos em prosa *Os Passos em Volta* e *Photomaton e Vox* – será retomada em diálogo com os pontos discutidos a respeito de sua poética, uma vez que, como será proposto ao longo dos capítulos, o poeta apresenta uma percepção muito definida e convicta sobre a poesia. Dedicaremos o primeiro capítulo da dissertação a um mapeamento teórico que balizará nosso cotejo entre Heráclito e Herberto Helder. Nossa premissa visa a observar na escrita de ambos um modo de “estar na linguagem” que é fundamentalmente poético e característico do que Silvina Rodrigues Lopes caracteriza como um “pensamento do devir” (LOPES, 2003, p.7) que inclui pensadores e poetas como Heráclito, Hölderlin, Nietzsche e Deleuze. Procuraremos pensar em como a articulação da linguagem que estabelecem relaciona-se, sob esta perspectiva, com o duplo regime de signos deleuziano no qual um movimento extensivo, sob o desejo que move a nomeação do poeta, implica

em uma segunda força, de caráter intensivo, de desterritorialização, que suspende a lógica da cadeia temporal estendendo a linguagem para além dos limites de significação.

Ao longo de nossa reflexão estes dois aspectos serão tratados pelos princípios de metamorfose e finitude, procurando não apenas mapear seus desdobramentos na obra de Helder e Heráclito, mas, sobretudo, explorar a reciprocidade pela qual se articulam na dinâmica *todo/fragmento* do devir que engendra a palavra em ambos. Para tanto, nossa investigação seguirá pela questão da metáfora e a abordagem crítica que a partir dela permite-nos a aproximação entre poesia e pensamento sob a perspectiva da linguagem, tendo em vista que tanto no conjunto de fragmentos heraclitianos quanto no *poema contínuo* helderiano ela constrói-se em limites extremos da significação, o que evidencia um caráter metamórfico intrinsecamente vinculado a uma contingência verbal – caráter de finitude – da linguagem. Elegemos a imagem do fogo – marcadamente característica de seus discursos – para, em seguida, explorar estes dois aspectos a partir das considerações levantadas no primeiro capítulo tomando o *continuum* dos livros que compõem o recorte da obra tardia do poeta da Madeira sempre em diálogo com os fragmentos do pensador de Éfeso.

Iniciaremos nosso percurso pelas figurações do fogo em Herberto no segundo capítulo, tendo em perspectiva o devir heraclitiano promovido pela articulação de semelhança e diferença no engendramento de opostos. Interessarão à nossa reflexão os modos pelos quais a metáfora constrói-se sob o princípio da metamorfose no *poema contínuo*, o que demanda a abordagem de aspectos da poesia helderiana que caracterizam este princípio, como o relâmpago e o *insight*, a memória e a montagem, a tradução e a devoração promovidas por amor e morte e a indeterminação entre *real* e *realizado* no poema. Sob uma disposição similar e de certo modo inversa à executada no segundo capítulo, a discussão que apresentamos no terceiro capítulo refaz nossa visada sobre as figurações do fogo percorrendo suas latências, aquilo que nela inscrevia-se em ausência.

Apoiada na perspectiva da finitude, nossa leitura estabelecerá um diálogo íntimo com a da metamorfose promovida nas metáforas de pensador e poeta, tendo em vista que a morte e a contingência que encerram o homem e a linguagem na limitação temporal e referencial, respectivamente, não tendem a eliminar o potencial de devir da enunciação, mas, ao contrário, intensificá-lo sob um jogo de forças, na medida em que se interpõem. Desse modo, o terceiro capítulo encerra a discussão proposta pela pesquisa retomando questões ao longo dela suscitadas no sentido de perceber na limitação, na impossibilidade mesma por elas imposta, a fronteira instável que se interpõe entre os discursos de

Heráclito e Herberto e que no *poema contínuo* apresenta-se sempre viva, sempre nova, sempre outra; seja pela ideia do corte como limitação física da palavra, pela dissolução da dicotomia sujeito/objeto na enunciação como abertura para a ausência, pela manifestação biológica da morte como desdobramento físico da materialidade da linguagem e pela escrita, ou ainda pelo erro e pela negação como gestos potenciais de alcance da palavra.

CAPÍTULO 1: O *pensamento do devir* de Herberto e Heráclito

1.1 Poesia e pensamento sob o *mistério da linguagem*

Neste capítulo procuramos contextualizar teoricamente a aproximação entre os fragmentos heraclitianos e a obra helderiana tomada, especificamente, em sua fase final – publicações que vão de *A faca não corta o fogo* (2008) a *Poemas Canhotos* (2015) – visando a identificar os modos pelos quais poesia e pensamento articulam-se, em ambos, sob o princípio metafórico. Nossa premissa é a de que em ambos a metáfora é elaborada em limites extremos da significação, o que evidencia um caráter metamórfico intrinsecamente vinculado a uma contingência verbal que designamos por caráter de finitude da linguagem.

O cotejo pensador/poeta passa, neste sentido, tanto pela reflexão metapoética de Herberto quanto pela reflexão aforismática das preleções de Heráclito através das figurações do fogo em cada uma delas e, para fazê-lo, valemo-nos não apenas da própria investigação que as obras engendram, mas também de textos e obras auxiliares à leitura e à comparação das mesmas. No caso de HH, temos, além de textos de sua autoria que não se encontram no recorte definido dos últimos livros, textos selecionados a partir do aparato crítico reunido sobre o autor ao longo da pesquisa. No caso de Heráclito, apoiamos nossa leitura dos fragmentos principalmente no livro *A arte e o pensamento de Heráclito (...)*, de Charles Kahn (2009), que atenta para a questão da sua elaboração discursiva enquanto uma modalidade poética similar à de poetas contemporâneos seus, como Píndaro e Ésquilo² (KAHN, 2009, p.27).

É relevante pontuar, ainda, que o nosso ponto de partida para a leitura de Heráclito sob a perspectiva da poesia tem como principal referencial a leitura do pensador realizada

² Em relação ao material teórico referente a Heráclito, cabe pontuar, de acordo com Alexandre Costa, que a despeito de não restarem dúvidas quanto à real existência do livro de Heráclito, “assim como os escritos dos demais filósofos pré-socráticos”, seus escritos “pereceram em sua forma original, restando deles apenas fragmentos conservados através dos mais diversos materiais doxográficos, citações e testemunhos” (COSTA, 2002, p.19-20). Costa menciona uma divergência acerca “do estilo e do gênero da composição” dos fragmentos, que se constrói acerca de algumas hipóteses: 1) tratarem-se de seções de um texto em prosa – “sobre o universo; sobre a política; e sobre a teologia”; 2) constituírem partes de uma obra em versos, considerando que Heráclito, “a exemplo de Parmênides e Empédocles, (...) tenha sido poeta”; 3) fazerem parte de uma reunião de sentenças e aforismos “naturalmente ordenados, mas não necessariamente contínuos” (COSTA, 2002, p.19-20). Conforme expusemos, a posição de Charles Kahn, que adotamos ao longo da pesquisa e da qual nos aproximamos ao longo da dissertação, parece aproximar-se da segunda proposição. Além disso, cabe mencionar que além das traduções utilizadas por Charles Kahn e Heidegger, valemo-nos também da leitura dos fragmentos realizada por Gerd Bornheim no volume “Pré-socráticos”, da coleção “Os Pensadores”, publicada originalmente pela editora Abril Cultural. A reprodução dos fragmentos ao longo da dissertação varia de acordo com o autor do comentário que usamos para contextualizá-la.

pelo filósofo alemão Martin Heidegger no seu *Heráclito* (1998), uma vez que a retomada de alguns conceitos centrais da ontoteologia heideggeriana permite-nos compreender como sua recorrência ao caráter originário do pensamento pré-socrático é, em grande medida, semelhante à ideia de poesia como potencial gênese da linguagem, matriz do pensamento, que se manifesta no *poema contínuo* de Herberto constantemente e sob diversas configurações. Em consonância com Heidegger, pode-se pensar a poesia como um modo de conhecimento do mundo que é capaz de situar-se em uma espécie de “zona cinzenta”, na qual a inspiração e a lógica empírica são indiscerníveis. A imbricação poesia/pensamento da cultura helenística que alimenta a tradição ocidental, como lembra George Steiner em *Gramáticas da Criação* (2003), “não envolve nenhuma discussão sobre a irracionalidade” e, a despeito da querela platônica com os poetas, ainda se manifesta latente em textos como o *Fedro*:

Em Platão, a moralidade e suas ironias são a garantia indispensável, sempre sob pressão, contra a corrupção ou a profanação do sopro inspirador. É a misteriosa relação íntima entre os atos de criação na filosofia e nas artes que torna o debate de Platão com os poetas tão difícil – e que vai configurar, no interior do neoplatonismo e do romantismo neoplatônico a tentativa de se equacionar de um lado a verdade com a beleza e, de outro, a poesia mais sublime com a mais sublime filosofia. (STEINER, 2003, p.64)

Não apenas nesta passagem, mas em uma perspectiva mais ampla e de maneira magistral, todos os capítulos das *Gramáticas* de Steiner conduzem-nos a uma percepção da criação poética sob o princípio mesmo da criação do mundo, seja ele pertencente ao escopo narrativo judaico-cristão, seja ele a descoberta da relação entre partículas e antipartículas pela teoria quântica. Do coral de pensadores, autores, pintores, músicos e personagens que ressoa não apenas neste livro, mas em todo o concerto humanístico que Steiner compõe acerca da literatura ao longo de sua obra³, Heidegger, por certo, é uma nota presente na aproximação entre vida e literatura tecida ao longo das reflexões do crítico.

A ligação entre ambos torna-se ainda mais evidente quando observamos algumas das premissas centrais do pensador alemão. Considerando a linguagem o meio pelo qual o *Dasein* (*ser-aí, ser-no-mundo*) situa-se em relação à abertura espaço/temporal no mundo e a condição pela qual o *Ser* desvela-se no *ente*, a pergunta lançada por Heidegger

³ Destacamos, além do título já referido, *Poesia e Pensamento* (2012), *Presencias Reales* (2005) e *Linguagem e Silêncio* (1988), que também foram usados para a realização desta pesquisa.

sobre o *sentido do Ser* em *Ser e Tempo* enseja um mergulho radical na história do pensamento ocidental demonstrando que esta, em última instância, tornou-se paulatinamente uma história da metafísica. Ao deslocar a investigação epistemológica de uma “essência” do *Ser* para a dimensão ôntica de sua manifestação no *ente*, seu pensamento sinaliza uma ressignificação da existência que recai diretamente na relação entre o homem e as coisas que o cercam e, conseqüentemente, na intratável questão de lidar com a contingência de *dar sentido* a elas. O fascínio de Heidegger pela palavra fundadora de Heráclito, neste sentido, não é muito distinto daquele que lhe suscitavam os versos de Friedrich Hölderlin, se considerarmos que é no seio do fazer poético, por excelência, que a prática da nomeação se depara com o problema filosófico do *nada* constitutivo do humano que, por sua vez, se desvela sob a forma de *angústia* (conceito ao qual retornaremos no terceiro capítulo), como pontua o ensaio *O que é a metafísica?*:

A angústia nos corta a palavra. Pelo fato de o ente em sua totalidade fugir, e assim, justamente, nos acossa o nada, em sua presença, emudece qualquer dicção do “é”. O fato de nós procurarmos muitas vezes, na estranheza da angústia, romper o vazio silêncio com palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada. Que a angústia revela o nada é confirmado imediatamente pelo próprio homem quando a angústia se afastou. Na posse da claridade do olhar, a lembrança recente nos leva a dizer: Diante de que e por que nós nos angustiávamos era “propriamente” — nada. Efetivamente: o nada mesmo — enquanto tal — estava aí.

Com a determinação da disposição de humor fundamental da angústia atingimos o acontecer do *ser-aí* no qual o nada está manifesto e a partir do qual deve ser questionado. (HEIDEGGER, 1973, p.238)

Assim, é exatamente por transitar neste domínio de interdição, de ininteligibilidade, que a poesia, enquanto fronteira entre *mythos* e *logos*, assume um caráter que, na ausência de um termo mais preciso, denominaremos *místico*. Místico, aqui, antes de remeter à qualquer acepção religiosa⁴, diz respeito à possibilidade de uma

⁴ Propondo uma distinção abreviadora a respeito de mística e religião, recorremos ao estudo de Juan Martin Velasco *El Fenómeno Místico* (1999), no qual a investigação acerca das relações entre mística e religião reconhece, após uma larga análise sobre o campo comum que perfaz a ocorrência de ambos, o fenômeno místico como um fenômeno humano que subjaz à religião, manifestando-se ao longo da história tanto sob práticas religiosas quanto não religiosas (VELASCO, 1999, p. 12). Cabe reiterar, ainda, que a complexidade epistemológica que alicerça a discussão não se limita a esta concepção dos termos. A postura fenomenológica de Velasco, da qual nos valem, dialoga com a categoria investigativa que Silvia Schwartz descreve como *perennialista* (ou essencialista, segundo Velasco), na qual a experiência mística corresponderia a um ECP (Evento de Consciência Pura), um fenômeno que estaria no fundo de diversas práticas religiosas e não religiosas, ao contrário da postura *contextualista*, para a qual as manifestações místicas diriam respeito a um processo de formação linguística/cultural do indivíduo. Cf.: SCHWARTZ, Sílvia. O estado atual das discussões epistemológicas sobre mística. In: TEIXEIRA, F. (org.). *No limiar do mistério*. São Paulo: Paulinas, 2004, p. 417-436.

experiência imediata e direta do humano com uma dimensão de consciência sobre-humana, o que, sob uma visada fenomenológica, poderíamos definir como:

A consciência, a experiência existencial, o sentimento frutivo da Presença-ausência, da transcendência-imanência do fundamento abismal, da realidade fundamental sobre a qual a existência se baseia e da qual ela surge constantemente. Mas, para ser vivido por todas as faculdades humanas, o fato místico dá origem a símbolos, palavras, conceitos, sentimentos, ações, paixões, com o substrato de modificações corporais que tudo isso implica.⁵ (VELASCO, 1999, p.426)

Abdicamos, aqui, de uma leitura de Heráclito e Herberto que remeta aos mistérios órficos e à tradição órfico-pitagórica – a despeito das divergências entre estudos da doutrina heraclitiana acerca desta tese⁶ e, principalmente, das conhecidas críticas que atribuem a Herberto o predicado *órfico* – justamente porque o aspecto místico a que nos referimos diz respeito mais a uma ordem de percepção em que imanência e transcendência coexistem, do que a uma prática ritualística de caráter religioso. Para tanto, cabe entendermos em que medida “a psicologia de Heráclito é inseparável de sua teologia” (KAHN, 2009, p.31) e como o *divino* em seu pensamento também coloca em interposição duas perspectivas distintas entre si, o que nos remete ao contexto histórico em que floresce seu pensamento.

⁵ “la toma de conciencia, la experiencia existencial, el sentimiento frutivo de la Presencia-ausencia, de la trascendencia-inmanencia del fundamento abismal, de la realidad fundamental sobre la que se asienta la existencia y de la que está permanentemente surgiendo. Pero al ser vivido por todas las facultades humanas, el hecho místico da lugar a símbolos, palabras, conceptos, sentimientos, acciones, pasiones, con el substrato de modificaciones corporales que todo esto comporta.”. Tradução nossa.

⁶ Beatriz Bossi Lopez parte das leituras de um possível lastro órfico/religioso no fragmento B62 – Imortais, mortais; mortais, imortais. A vida destes é a morte daqueles e a vida daqueles a morte destes (BORNHEIN, 2005, p.40) – para constatar a impertinência da associação das figurações de vida e morte em Heráclito a esta tradição religiosa: “Embora o orfismo possa ter tido alguma influência sobre Heráclito ou Heráclito no orfismo, o problema desta interpretação é que ela não está conciliada com outras afirmações, nas quais corpo e alma não se apresentam distintamente separados, porque ambos são compostos de mesmo fogo” (BOSSI, 2009, p.299). No original: “Aunque el orfismo podría haber tenido alguna influencia en Heráclito o Heráclito en el orfismo, el problema que plantea esta interpretación es que no se concilia con otras afirmaciones, en las que cuerpo y alma no se presentan separados en forma tajante, porque ambos están compuestos del mismo fuego”. Tradução nossa. Para a leitura na íntegra, conferir: LOPEZ, Beatriz Bossi. “Acerca del significado del Fragmento B 62 (DK) de Heráclito” In: VALDÉS, Mauricio López (org.) PICCONE, Enrique Hülsz. *Nuevos Ensayos sobre Heráclito*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, México, 2009, ISBN 978-607-02-1205-5, pp. 285-314.

Além disso vale mencionar que, partindo das análises e interpretações do fragmento D14, Charles Kahn (2009, p.411-426) também desenvolve uma breve crítica a respeito das leituras de Heráclito como predecessor dos cultos esotéricos de tradição “órfica”, embasando-se na crítica aos cultos gregos expressa amplamente em outros fragmentos (a saber, D5, D15 e D96). A postura de certo modo “à revelia” das tradições religiosas da época que Kahn identifica em Heráclito, assemelha-se muito à que Herberto adota em relação a todo tipo de institucionalização da linguagem – incluindo-se aí a religião. Reproduzimos um trecho desta descrição, a título de exemplo: “Heráclito não é um aristocrata ou um conservador no que tange às questões religiosas. Nesse campo, ele é um radical, um racionalista intransigente, cuja crítica negativa da tradição é bem mais extrema que a de Platão séculos depois” (KAHN, 2009, p.414)

Segundo Kahn, muito da originalidade dos fragmentos heraclitianos deve-se ao fato de neles confluírem duas tradições de pensamento: a da *tradição popular* dos poemas de Homero e Hesíodo (na qual as genealogias divinas, de aspecto humano, porém superiores aos homens em força e poder, intervêm diretamente na vida destes) e a da *filosofia natural* (na qual se buscava um princípio cósmico e empiricamente comprovável) que surgira em Mileto por volta do século VI, germe do que hoje caracterizamos por ciência e filosofia ocidentais (KAHN, 2009, p.42-43). A posição de Heráclito, com efeito, tensionava as duas visões, uma vez que, se valendo do princípio cósmico milésio, buscava refletir sobre o que se punha para além da inteligibilidade humana, um princípio pelo qual os opostos, tal qual vida e morte, se relacionariam. Se pensarmos neste princípio como uma errância, “aparecimento [que] favorece encobrimento”⁷(HEIDEGGER, 1998, p.133) podemos identificar muitas semelhanças com o “centro instável” que, segundo Maurice Blanchot (BLANCHOT, 1987), atrai o olhar de Orfeu. A noite que instaura a perda irreparável de Eurídice e torna o poeta trácio “infinitamente morto” (BLANCHOT, 1987, p.173) em seu canto, pela “liberdade extrema” do seu olhar, é também “a seguinte”, a que dá origem ao “sagrado dos ritos”, mas não subsume seu potencial de significação que enceta o silêncio e “desfaz a essência” da própria noite:

A noite essencial que segue Orfeu – antes do olhar despreocupado – a noite sagrada que ele retém no fascínio do canto, que é então mantida nos limites e no espaço medido do canto, é mais rica e mais augusta, certamente, do que a futilidade vazia em que se converte após o olhar. A noite sagrada encerra Eurídice, encerra no canto o que ultrapassa o canto. Mas também ela está encerrada: está vinculada, é a seguinte, o sagrado dominado pela força dos ritos, essa palavra que significa ordem, retidão, o direito, a vida do Tao e o eixo do Dharma. O olhar de Orfeu a desfaz, rompe os limites, quebra a lei que continha, que retinha a essência. O olhar de Orfeu é, assim, o momento extremo da liberdade, momento em que ele se liberta de si mesmo e, evento ainda mais importante, liberta a obra de sua preocupação, liberta o sagrado contido na obra, dá o sagrado a si mesmo, a liberdade de sua essência, à sua essência que é liberdade (a inspiração é, por isso, o dom por excelência). (BLANCHOT, 1987, p.175-176)

⁷ A leitura refere-se às proposições de Heidegger acerca da palavra de Heráclito. A abertura para a palavra como “entendimento que aquietar-se [sic] (...) em todos nós” (HEIDEGGER, 1998, p. 133) diz, sobretudo, respeito ao fragmento 123, que Heidegger traduz como “Surgimento favorece encobrimento” (HEIDEGGER, 1998, p.122) e à noção *physis* (Φύσις). Tal noção demonstra o problema da leitura que atribui à *physis* um estado de coisas e não um “surgimento que admite o declínio, no sentido de que o ‘surgimento’ desaparece nesse meio tempo” (HEIDEGGER, 1998, p.129). Veremos, adiante, como a noção de *logos* pode ser entendida como acolhimento ou “colheita” dessa *pre-sença* a que nos referimos.

A possibilidade de deixar que a linguagem fale por si, a simultaneidade de sujeito e objeto na linguagem é o que parece ligar Orfeu diretamente à compreensão de poesia. Também sob esta perspectiva, Blanchot analisa a escrita automática do surrealismo – nota tônica na dicção de Herberto – no ensaio “O Olhar de Orfeu” e é justamente retomando Blanchot que George Steiner caracteriza o “surrealismo cognitivo” de Heráclito: “desafia os deuses num aforismo, que é todo equilíbrio e tensão: os imortais e os mortais estão unidos ‘cada um deles vive na morte do outro, cada um deles morre na vida do outro’” (STEINER, 2012, p.38-39). Dessa forma, não é difícil encontrar, por exemplo, em um livro como *O Bebedor Nocturno* (1968), no qual um “idioma improvável” enquanto espaço ancestral se funda pela própria “desunião dos idiomas” (HELDER, 1968, p.9) das mais diversas culturas possíveis, traços dessa voz que reúne em uníssono os ritmos que dão vida aos seres tocados por essa canção anímica, como no “Hino Órfico à Noite”:

Cantarei a criadora dos homens e deuses — cantarei a Noite.
 Noite, fonte universal.
 Ó forte divindade ardendo com as estrelas, Sol negro,
 invadida pela paz e o tranquilo e múltiplo sono,
 ó Felicidade e Encantamento, Rainha das vigílias, Mãe do sonho,
 e Consoladora, onde as misérias repousam as campânulas de sangue,
 ó Embalador, Cavaleira, Luz Negra, Amiga Geral,
 ó Incompleta, alternadamente terrestre e celeste,
 ó Arredondada no meio das forças tenebrosas,
 leve afastando a luz da casa dos mortos e de novo te afastando tu
 própria.
 A terrível Fatalidade é a mãe de todas as coisas,
 ó Noite Maravilhosa, Constelação Calma, Ternura Secreta do Tempo,
 escuta, ó Indulgente Antiga, a imploração terrena,
 e aparece com teu rosto obscuro e lento no meio dos vivos terrores do
 mundo. (HELDER, 1968, p.95)

Os mistérios órficos, como se sabe, estão intrinsecamente ligados a um conjunto mais amplo de práticas culturais relacionadas à necessidade humana de inscrever-se nos ritmos cósmicos e, através da experiência empírica que eles proporcionam (a luminosidade do dia, a escuridão da noite, as estações do ano, etc), “anular o tempo” pelo ingresso nos ciclos sob os quais eles se estabelecem (ELIADE, 1992, p.97-98). Assim, neste cenário cosmogônico-escatológico que nos apresenta o “Hino Órfico à Noite”, onde a força divina manifesta-se integralmente na natureza reunindo luz e trevas, dia e noite, sono e vigília, o canto de Orfeu surge como uma possibilidade de associação do homem a este poder que rege os ritmos de vida e morte. Poemas anteriores ao “Hino Órfico à Noite” já demonstravam que a poesia de HH, desde logo, buscava entoar algo que outrora

passara pela lira de Orfeu. A crítica, por sua vez, não apenas tornou notória a semelhança, como deu corpo à fama de poeta obscuro com a qual Herberto tanto jogou ao longo da obra. O famoso ensaio de António Ramos Rosa, “Herberto Helder – Poeta órfico”, sob este aspecto, pontua: “seus temas se transcendem para um só tema ou num só acto de transcensão para o originário, para este ponto de extrema violência em que se anulam os contrários e onde a eternidade se revela no instante” (RAMOS ROSA, 1962, p.155).

Mesmo se tratando de uma análise que interpela a obra de Herberto ainda nos seus primeiros poemas, os apontamentos que Ramos Rosa nela tece não deixam de ser pertinentes a toda produção que se seguiu a partir daí, entretanto, ela fia-se na recorrência dos temas suscitados pelas duas poéticas em detrimento da relevante semelhança da própria lógica da composição poética em si e, como lembra Ruy Belo, “A linguagem de Herberto Helder, no entanto, não repousa muito nas habituais palavras-chave e, se ficarmos na enumeração delas é pouco, teorizar a partir delas é arriscado” (BELO, 2002, p.189). É sob uma perspectiva mais radical, portanto, que acreditamos ser possível pensar a relação entre o mito de Orfeu em Herberto e Heráclito: não somente pela similitude dos temas evocados, pelo poder encantatório ou pela obscuridade das imagens suscitadas, mas principalmente pela relação entre palavra e pensamento que neles engendra-se, sobretudo, em nome deste (re)nascimento constante do mundo feito na obra. Reitere-se, com Blanchot, que o fascínio do canto de Orfeu retém o sagrado da noite que o acolhe, mas não se limita à ritualística em que, posteriormente, se converte o mistério dessa noite. O mistério que perscrutamos e que orienta nossa incursão pela obscuridade do pensador de Éfeso e do poeta da Madeira trata-se, sobretudo, do mistério da linguagem:

A linguagem quer se realizar. Ela exige ser inteiramente visível, sem se contentar com o subterfúgio da perspectiva e do estratagema do diálogo. Deseja um verdadeiro absoluto. Deseja isso da maneira mais completa, e não apenas para ela própria, em seu conjunto, mas para cada uma de suas partes, exigindo ser inteiramente palavras, inteiramente sentidos e inteiramente sentidos e palavras, numa mesma constante afirmação que não suporta nem que as partes que se chocam se acordem, nem que o desacordo atrapalhe a compreensão, nem que a compreensão seja a harmonia de um conflito. Essa pretensão é a pretensão da poesia à existência. (BLANCHOT, 1997, p.55)

Manter o mistério da linguagem de que fala Blanchot é a empreitada sisífica da poesia que a lança à própria tensão entre o desejo de realização total e o silêncio intrínseco à impossibilidade desta realização. As coisas dizem-se a nós, dizê-las é o ímpeto que move nossa relação com elas – Heidegger é certo a este respeito ao apontar na

linguagem a *casa do Ser*. Ao fazê-lo, porém, dizemos apenas sua ausência, como se nos fosse negado, perfidamente, o domínio desta beleza que nos enfeitiça: “A beleza é a ciência cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza” (HELDER, 1998, p.7). Se pensarmos no procedimento poético como aquele que parte do elemento mais comum à existência humana – a linguagem – visando a dar conta do que lhe é invariavelmente inacessível – o nada – chegamos ao paradoxo palavra/pensamento que enerva toda a luta entre opostos do pensamento heraclitiano.⁸

De modo análogo à poesia, o que se verifica em Heráclito é o uso “dessa linguagem mística em grande parte por causa de seu efeito impactante, para sugerir a novidade drástica da sua própria intuição da unidade entre vida e morte, a verdade radicalmente ‘inesperada’ que espera os homens além-túmulo” (KAHN, 2009, p.341). É especialmente por situar-se neste momento em que a racionalidade científica começa a desvincular-se da imaginação mítica em um paulatino processo de distanciamento entre pensamento e sensação que o legado pré-socrático nos parece extremamente profícuo ao cotejo com a poesia. Será também a partir deste ponto de “esquecimento”, crucial na concepção heideggeriana, “da diferença omnicomprensiva entre a essência e o existencial” (STEINER, 2012, p.210) e das implicações deste “rasgo fundamental da religiosidade grega” (BORNHEIM, 2005, p.10) que Hans Blumenberg realizará um denso reposicionamento crítico-filosófico acerca das concepções de mito, metáfora e retórica erigidas na historiografia do pensamento ocidental.

Segundo Blumenberg, a participação ativa nos processos de gênese e aniquilamento do mundo, ou seja, o modo pelo qual o homem não apenas é submetido às vicissitudes da natureza que o cerca, mas também parte constitutiva de um *continuum* ou, como define em seu ensaio “A Imitação da Natureza”, parte de uma “contextura de opostos que não se abolem”, este é o campo da imanência que caracteriza o cosmo helenístico (BLUMENBERG, 2010, p.110). Em *The Legitimacy of the Modern Age*, Blumenberg nota, ainda, neste mesmo período, uma sensível, porém decisiva, mudança da percepção do estado de coisas pelo homem: a contiguidade que o fazia extensão da sua experiência sensível no mundo dá lugar a um “(...) hiato entre aparência e existência,

⁸ O princípio do *logos*, como veremos, é o que nos permite pensar o engendramento dessa luta.

percepção e pensamento”⁹ (BLUMENBERG, 1983, p.244) que se expandiria progressivamente até Aristóteles, para o qual o cosmo ainda era concebido em caráter pleno e perfeito, embora, como vê-se em “A Imitação da Natureza”, o fundamento metafísico da *mimesis* que delimitaria a relação entre *tékhne* e *physis* tenha se consolidado progressivamente a partir da ideia de *possibilidade* que o pensador instaura entre ambas (BLUMENBERG, 2010, p.109-110).

Essa “combinação integral de um dogma metafísico com um ceticismo ou indiferença físicos” culminará em uma “teleologia antropocêntrica da natureza” verificada até a literatura patrística; somente a partir do início do pensamento racionalista este elemento teleológico será atacado justamente por sua “inadmissível e falsa garantia sobre a natureza que pacifica e enfraquece a reivindicação do conhecimento pelo homem”¹⁰ (BLUMENBERG, 1983, p.249). Consequentemente, a *mimesis* deixa de ser “o próprio modelo, ele mesmo não produzível, de todo o produzível” e passa a valer como “antecipação universal da pesquisa experimental da natureza” cujas “hipóteses são esboços de instruções para a realização dos fenômenos” (BLUMENBERG, 2010, p.133).

Sabe-se que os pensamentos de Heidegger e Blumenberg em muito se aproximam, seja pela fonte fenomenológica da teoria husserliana de que ambos são herdeiros, seja pelo interesse a respeito das relações entre homem e linguagem que move suas inquiirições. Sobre este último aspecto, poderíamos identificá-lo como elemento diferenciador de cada pensamento, pois se por um lado a percepção da relação entre

⁹ “A filosofia se origina com a descoberta do hiato entre aparência e existência, percepção e pensamento, que já em Heráclito e Parmênides se divide. Tanto aqueles que se submetem irrefletidamente à aparência e à percepção quanto aqueles que penetram na verdade autêntica por trás delas, sequer obtêm acesso à verdade por seus próprios poderes, ao contrário, empreendem uma iniciação, como se estivessem em um mistério”. No original: “Philosophy originates with the discovery of the hiatus between appearance and existence, perception and thought, and already in Heraclitus and Parmenides it divides. Men into those who unreflectingly submit to appearance and perception and those who penetrate to the authentic truth behind these, who do not even gain access to the truth by their own powers but rather require initiation, as though into a mystery.” Tradução nossa.

¹⁰ “Esta combinação integral de um dogma metafísico com um ceticismo físico ou indiferença demonstrará, de fato, sua utilidade no helenismo e na literatura patrística, porque é precisamente uma teleologia antropocêntrica da natureza que priva o homem da base sobre a qual se argumenta que ele precisa proteger-se da natureza, ou pelo menos do medo de seus fenômenos espetaculares, por meio de investigação sobre eles. A Idade Moderna, por outro lado, atacará este elemento teleológico de modo violento precisamente porque verá nele uma garantia inadmissível e falsa sobre a natureza que pacifica e enfraquece a pretensão de conhecimento do homem”. No original: “This integral combination of a metaphysical dogma with a physical skepticism or indifference will indeed demonstrate its usefulness in Hellenism and in the patristic literature as well because it is precisely an anthropocentric teleology of nature that deprives man of the basis on which to argue that he needs to secure himself against nature, or at least against fear of its spectacular phenomena, by means of inquiry into them. The Modern Age, on the other hand, will attack this teleological element so violently precisely because it will see in it an inadmissible and false assurance about nature that pacifies and weakens man's claim to knowledge.”. Tradução nossa.

homem e linguagem em Heidegger se dá pela perspectiva ontológica (a linguagem é constitutiva e constituinte do humano), a proposta filosófica de Blumenberg avança por raias de caráter antropológico (a linguagem responde, enquanto instrumento, a uma necessidade de lidar com a contingência do conhecimento humano). Desse modo, se a poesia de Herberto tem como esteio a premissa heideggeriana de que, pela poesia, a linguagem funda-se *habitação* do homem, sendo, portanto, a única “verdade” possível (ou ainda: *Última Ciência*), os procedimentos de composição poética que a caracterizam são, em termos blumenbergianos, *legitimamente modernos*.

Cabe lembrar, ainda, que por *moderno* não designamos um conjunto específico de categorias teóricas que subscrevem uma tendência artística determinada, como é comum na historiografia literária, mas sim a uma percepção deste “homem da técnica” pós-medieval que, no que diz respeito à literatura, pode ser vista como “a possibilidade problemática de poder toda a literatura existir num presente, de ser considerada ou lida de um ponto de vista que pretende partilhar com ela o seu próprio sentido de um presente temporal” (DE MAN, 1999, p.188). A poética de Herberto, por sua vez, constrói-se radicalmente sob esta “articulação improvável de inactualidade e experiência do contemporâneo” que Rosa Maria Martelo descreve em função de uma constante reinvenção “a partir das leis internas que a sustentam e por conjugar muitas tradições de pensamento e de escrita” (MARTELO, 2016, p. 25). Esta linhagem descontínua em que, dentre as diversas vozes que ecoam em seus versos, cantos indígenas amazônicos, mitologia grega, lírica trovadoresca e surrealismo coabitam o *poema contínuo* não como marcas de uma tradição, mas como matéria de um *mundo* que se faz, sempre novo, sempre vivo, assim como se fazia nas preleções de Heráclito.

Trata-se, então, do fazer poético menos como um reduto da linguagem no qual uma fala originária mantém-se “intacta” e mais como o lugar potencial de *gênese* da linguagem enquanto instância de criação atemporal. Isto porque se a condição moderna de submissão à metafísica se deu por um processo de metaforização, é somente pela metáfora que a linguagem demonstra sua potencialidade aberta de significação: “com frequência, a metafísica se nos revelou como uma metafórica tomada ao pé da letra; a dissolução da metafísica volta a conceder à metafórica o seu lugar” (BLUMENBERG *apud* COSTA LIMA, 2013, p.23). Em consonância com a afirmação supracitada de Blumenberg, podemos pensar, com Steiner, como a metáfora revela a condição paradoxal do conhecimento humano fundamentado pelo “pensamento abstrato”, pois se por um lado

a língua está “saturada de metáforas”, por outro, elas “nos fazem conceber e examinar outros mundos, construir possibilidades lógicas e narrativas para além de quaisquer imposições de ordem empírica” (STEINER, 2012, p.33-34). A metáfora, neste sentido, é particularmente importante para nossa incursão na poética helderiana, principalmente se tomada sob as perspectivas de metamorfose e finitude que pretendemos analisar nas figurações do fogo no recorte dos livros proposto. Ainda retornaremos à questão da metáfora como procedimento que enseja o poema enquanto *acontecimento*, chama e cinzas em coexistência: *Poemacto*. Por ora, façamos uma breve retomada da obra helderiana para compreendermos em que sentido a metáfora se faz presente na mesma.

1.2 Fazer imagem, criar um idioma: a escolha feroz de HH

A despeito da complexidade de associação a uma genealogia específica¹¹, a poesia de HH marcou o cenário literário português tanto no que diz respeito à crítica quanto à produção de seus pares. *O Amor em visita*, a princípio publicado em 1958 e posteriormente incluído em *A colher na boca* (1961) demonstra, desde logo, uma concepção muito clara da poesia pretendida por Herberto: iniciada em um momento de elaboração crítica das vanguardas e de “desenvoltura” para a investida em novas abordagens estéticas da língua portuguesa, sua obra, assim como a de Ruy Belo e dos poetas da *Poesia 61*, marca o que em “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos” Eduardo Lourenço identifica como em resposta a um tempo em que se vive “a grande ausência de nós a nós mesmos”, uma tendência a “a *mostrar* e o que não dizem eleva o que mostram à altura de um símbolo” (LOURENÇO, 1966, p.926-927). Ano da publicação de *A colher na boca*, 1961 também é o marco temporal que Rosa Maria Martelo, em *Vidro do mesmo vidro (...)*, utiliza para traçar no contexto de publicações e tendências poéticas ali realizadas duas articulações distintas do discurso poético: uma mais próxima da tendência vanguardista-simbolista na qual a ruptura gramatical torna o texto espaço de configuração ontológica da língua, “universo puramente linguístico”

¹¹ A este respeito, conferir a tese *Do Mundo de Herberto Helder*, de Luís Maffei. Partindo da elaboração de um procedimento de escrita que visa a uma *máxima abrangência*, a tese de Maffei constrói um levantamento detalhado a respeito desta pletora de referências diversas na poesia de Herberto e em que medida ela dificulta a filiação do poeta a uma genealogia. In: MAFFEI, Luís Claudio de Sant’Anna. *Do Mundo de Herberto Helder*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

(MARTELO, 2007, p.36) de “choque das imagens/metáforas” (MARTELO, 2007, p.48) e outra de tom próximo à “*tradição mais remota da Modernidade, em sentido baudelairiano*” (MARTELO, 2007, p. 41) em que se verifica “a sugestão visual de imagens perceptivas surpreendentes e impressivas em si mesmas” marcadamente de caráter alegórico e predominante na poesia portuguesa produzida a partir de então. A poesia de Helder, neste sentido, permanece inamovível com relação à “valorização da imagem e da metáfora como instrumentos de produção libertária de sentido e de conhecimento” (MARTELO, 2012, p.40). Autotelia e meta-reflexividade, neste sentido, ilustram bem esta poesia tal qual o poema-ouriço derridiano, como lembra Martelo em *Resistência da poesia/resistência na poesia*:

a meta-reflexividade, que aparentemente põe em causa a vocação referencial do poema, mas que na realidade a revê sob a forma de exemplificação literal e metafórica, já que o poema deve poder instanciar, como traços possuídos, aqueles traços que refere, literal ou metaforicamente (Goodman, 1990: 86 e ss.); a valorização da imagem e da metáfora como instrumentos de produção libertária de sentido e de conhecimento; a despolarização das identidades; e sobretudo a condição autonómica do estético. (MARTELO, 2012, p.40)

A partir de *A colher na boca* decorrem mais de 50 anos até *Poemas Completos* (2014), último livro publicado em vida por Helder¹². Ao longo das publicações, notam-se, é certo, inflexões de um insondável “eu” lírico, interlocuções que tomam desde as mais variadas tradições artísticas e culturais até a própria solidão da criação poética, além das inquietas e constantes revisões e recolhidas da obra completa; não obstante, pode-se dizer que a pedra fundamental, a condição inexorável para que um poema se diga – porque o poema, aqui, impõe-se em vontade – como tal, permanece irrevogável em HH. Com respeito às alterações, inclusive, é curioso observar como respondem à própria exigência *moderna* da poesia já referida, que existe, como lembra Silvina Rodrigues Lopes, “em processo de ser-absolutamente-moderna” (LOPES, 2009, p.169). Por isso, vê-se em determinados autores e em Herberto de modo muito singular o empenho em dar forma à condição absolutamente aporética que, como no *devoir* heraclítico, se estabelece na poesia: “Nem separado da natureza, nem simples elemento dela, o poeta ‘moderno’ não

¹² Cabe pontuar, ainda, a existência de *Poemas Canhotos*, organizado pelo autor e publicado em 2015, ano de sua morte, e *Letra Aberta*, com poemas inéditos selecionados por Olga Lima, viúva do poeta, e publicados no ano seguinte. Tendo em vista que nos interessava o contexto de elaboração dos últimos livros e, principalmente, sua relação direta com a obra completa, adotamos em nossas análises apenas o primeiro deles.

pode senão devir-natureza e devir-exterior à natureza. Num certo sentido, portanto, tornar-se poeta é tornar-se não-poeta, perturbar a estabilidade dos nomes” (LOPES, 2009, p.169).

Neste sentido, se as inúmeras alterações notadas ao longo das reedições do *poema contínuo* visam a manter a condição *simbólica* do poema que, como pontuara Lourenço (1966), reúne o que se mostra ao que não é dito, o princípio de organicidade que passa a engendrar a relação *todo-fragmento* na obra pode ser notado marcadamente, segundo Manuel Gusmão (2009), em um ponto específico: a *súmula Herberto Helder Ou o poema contínuo*, de 2001. Esta edição, antes de um acolhimento da *poesia toda* que vinha sendo reunida desde 1967 é, sobretudo, uma “escolha feroz”:

este livro *é e não é* uma antologia, desde logo, porque se escolhe poemas, também reconstrói um poema contínuo. A própria escolha provoca novas acentuações de sentido. Um único exemplo: o poema de *A colher na boca* que se torna o primeiro deste livro traz para uma posição inicial a construção mítico-poética das «mães» que ecoará, já diferente, no último poema do livro *Do mundo*. (GUSMÃO, 2009, p.130)

Do mundo, neste sentido, parece anunciar um momento de intensificação daquilo que na poesia até então se afirmava como um princípio: o poema parte da matéria comum da contingência que encerra os corpos para criar uma vida, um mundo de linguagem que se perpetua atemporal, *Redivivo*. Se, como lembra Gusmão, versões de textos religiosos, rituais, ou poéticos de outras culturas e civilizações, assim como toda a prosa que fora publicada até então são eliminados da primeira recolha feita após *Do mundo* (GUSMÃO, 2009, p.130) estes textos não “somem” em definitivo: integram-se, assim como todas as substâncias anteriores ao poema (o próprio corpo do poeta, a partir daqui cada vez mais presente, inclusive), na “construção mítico-poética das ‘mães’” que dá origem ao próprio poema. As mães, lembra Diana Pimentel, “tornam-se paradigmas da transformação alquímica porque cumprem o processo de criação, trazem em si a memória virtual de um corpo, que nasce de outro corpo, tornam-se matriz do mundo” (PIMENTEL, 1996, p.285). A nomeação, desse modo, passa a ser não só nascimento, mas um *renascimento* constante que só é conseguido pelo aniquilamento, pela morte daquilo que o integra. Tomemos os últimos versos do último poema de *Do mundo*, da edição de 2014 dos *Poemas Completos*:

(...)

- um toque secreto na têmpera,

o tremor da música na boca,

porque é o primeiro e o último baptismo:

o poema escreve o poeta em seus recessos mais baixos,
às vezes o nome enche-se de água quebrada no gargalo da bilha,
às vezes é um nome esvaziado de água:
a sangue grosso,
a árduo sopro,
quando o rosto inquieto da luz já não se filma
(HELDER, 2014, p.512)

Neles, conjuga-se marcadamente a imanência da carne, “toque secreto na têmpera”, que, sob uma modulação rítmica, “tremor da música na boca”, confere-lhe energia para uma transformação em *continuum* que se dá ininterrupta e pontualmente, no poema. O poema devora tudo para uma nova nomeação, “porque é o primeiro e último baptismo”. Sendo parte da matéria incorporada ao poema, o poeta, escrito “em seus recessos mais baixos”, é, como tudo mais, vítima do feixe de energia que move, a fluxos e contra fluxos, saturação e esvaziamento. A água enche a bilha dos nomes, que se quebra no gargalo e se esvazia: movimento de matéria quente, viva, “sangue grosso”, pelo ritmo, cálculo da música, “árduo sopro”, que torna a imagem do rosto sempre outra, inquietina sob a improvável obscuridade de uma “luz que já não se filma” (HELDER, 2014, p.512). O movimento de criação e destruição que figura no “Hino Órfico à Noite”, onde uma noite matricial e a irrupção da luz são concomitantes, não deixa de se esboçar também nesta última imagem, porém, neste caso de forma bem mais singular, intrínseca à meta-reflexividade sob a qual se sustenta o poema, ou seja: incessantemente aniquilar o que se é para ser sempre *outro*, abrir o discurso ao silêncio para criar o poema, “ (...) o idioma: o mais rouco ou mais leve ou de azougue –/ poema que desconheço, o antigo, o novíssimo” (HELDER, 2014, p.512).

A partir desta última imagem, ainda, cabe pensar que no hiato que, segundo Blumenberg, sinaliza em Heráclito já uma primeira fissura na “contextura de opostos que não se abolem” (BLUMENBERG, 2010, p.110) em Herberto assume-se, como lembra Silvina Rodrigues Lopes, pelo movimento frenético, “sem *telos*” da *força* “metamórfica da linguagem”. O desenvolvimento que Silvina dá à questão em *A Inocência do Devir* (2003) aproxima-se do *regime de signos* deleuziano para pontuar que a ausência de um fim, o movimento extensivo, sob desejo, que move a nomeação do poeta assim como a *inspiração* movia o olhar de Orfeu, implica em uma segunda força, de carácter intensivo, de desterritorialização, que suspende a lógica da cadeia temporal abrindo esta linguagem para o único (LOPES, 2003, p.55-57). Este corte, esta suspensão implicada pela

nomeação antropofágica, sempre teve lugar no *poema contínuo* porque, como procuramos apontar, constitui a própria concepção de poesia que sempre se fez presente em HH.

O exercício crítico que conduz a reflexão da autora não é apenas certo ao identificar na poesia de Herberto um modo de “estar na linguagem” que é fundamentalmente poético e característico de um “pensamento do devir” que passa por Heráclito, Hölderlin, Nietzsche e Deleuze. Em uma espécie de “dança” nietzscheana do pensamento estabelecida entre os fragmentos do texto, Silvina identifica e relaciona tais nomes não apenas por parecerem buscar uma consciência que passe pela própria ausência da consciência em si – a conciliação dos opostos em um espaço de experiência –, mas justamente por reiterarem uma *diferença* que é essencial a toda palavra escrita que se queira poesia ou filosofia.

Insistimos neste aspecto específico da poesia de Herberto pois ele é, em grande medida, capital para a leitura dos livros selecionados para nossa pesquisa. Que o autor seja mero “fragmento textual” ou que os livros publicados isoladamente ao longo dos anos sejam apenas múltiplas “assinaturas ciclicamente diferentes do poema contínuo”, como lembra Gusmão (2009, p.130), parece também dizer: que ao que é dito acrescente-se o silêncio, que ao todo acrescente-se a parte, que ao fim acrescente-se o início, que à *súmula* acrescente-se a *inédita*. *A faca não corta o fogo*, primeiro livro de nossa seleção, foi publicado pela primeira vez em 2008 sob o título *A Faca não Corta o Fogo: súmula & inédita*, contendo abertura o poema inédito de *Ou o poema contínuo: súmula* (2001) que fora suprimido de *Ou o poema contínuo* (2004), o que não apenas indicava que o *inédito* tornara-se *súmula*, mas que, desde quando era *inédito* também *súmula* era. Para além das leituras sugeridas a partir da oposição entre *faca* e *fogo* (das quais trataremos posteriormente), o título do livro traz em si uma negação decisiva que segundo Gusmão, torna os dois elementos “protagonistas directos desse fracasso de uma acção, os actores práticos e rituais, míticos e mágicos, dessa cena de um não” (GUSMÃO 2009, p.136). Esta “cena de um não” por sua vez, remete à própria prática poética, ao ato de nomeação enquanto “experiência, nova e surpreendente de cada vez que acontece, de uma mútua inconveniência física, elementar, primordial ou arcaica” (GUSMÃO, 2009, p.136).

Se, como pontuamos, esta negação que se mostra como desvio, corte, sublevação, sempre foi parte constitutiva do devir que engendra o *poema contínuo*, nos últimos livros ela toma ainda mais força, o que, como pretendemos apontar, não elide o carácter extensivo a que nos referimos e que se dá no âmbito da criação poética como “afirmação desejante”

(LOPES, 2003, p.26). Poderíamos pensar que em HH, a “profanação do sopro inspirador” que Steiner aponta sempre à espreita da moralidade (STEINER, 2003, p.64) em Platão, toma para si o *status* de moralidade última do poema, uma vez que é a própria negação da máxima platônica da moralidade como beleza. *Profanação*, como é explorada por Giorgio Agamben, diz muito do comportamento místico que propusemos a respeito de Herberto e Heráclito, não apenas porque recusa a sacralidade que a linguagem adquiriu como meio de comunicação, mas porque, ao desvinculá-la de uma finalidade, evidenciá-la como “meio puro”, “expõe o próprio vazio” (AGAMBEN, 2015, p.76) o não-saber que está para além das relações de sujeito-objeto do conhecimento e da lógica comunicacional.

A *faca* de 2008, como corte *inédito* que é, sobretudo, reiteração absoluta e fatal de uma negação, uma *súmula* de tudo o que precedeu, passa a ser mais uma das “assinaturas ciclicamente diferentes” que agora integram o *Ofício Cantante - Poesia Completa*, de 2009. A intensificação do gesto autoral que Gusmão já aponta em *Do Mundo* torna-se, poder-se-ia dizer, uma nova *súmula & inédita* do *poema contínuo* em 2013, com *Servidões*. No livro, este movimento que Gusmão descreve como espécie de imposição do próprio ato poético sobre o autor que, por sua vez, passa à “condição de texto, de fragmento textual de um título” (GUSMÃO, 2009, p.131) não é apenas indicativo de nascimento do poema e morte do poeta, mas um fluxo único que arrebatava poeta e poema “lembrando uma vida assinalada logo na infância e desde sempre dedicada ao entendimento dos mistérios da matéria” (MARTELO, 2016, p.71).

Este exercício maquínico e radical em nome da poesia, Herberto nos diz ser uma servidão. Mais do que isso, uma servidão reiterada, múltipla, plural, em maiúscula: *Servidões*. Morrer reiteradamente na palavra, tornar-se “letra muda que se repete” (GUSMÃO, 2012, p.5) para que o poema continue, reverbere, desdobra-se, então, em um *novo nome* que vibra na mesma frequência do anterior, mas acrescentando-lhe volume acústico, intensifica-o: *A Morte Sem Mestre*, de 2014. A morte que nomeia o livro, como pontua Rosa Martelo, é atravessada por uma série vertiginosa de tempos e lugares engendrados pela energia vital que a paixão provoca. Logo, “De um tempo a outro, de um espaço a outro, a fragilidade humana permanecerá semelhante, e identicamente expressa no registro lírico” (MARTELO, 2016, p.72). Aqui, sob o ímpeto improvável de conciliação entre amor e morte, é possível notar que ao eco do canto ancestral que n’ *O Bebedor Nocturno* era unísono de um “idioma improvável” (HELDER, 1968, p.9) –

alusões aos poemas sumérios e à origem da poesia – sobrepõem-se imagens do banal, do que não sobrevive à História, do perecível, “fazendo-nos unir fim e princípio, e impregnando tudo, até a circunstância mais fortuita e comezinha, da intensidade de um tempo que ficasse para sempre a regressar” (MARTELO, 2016, p.71-72). No mesmo ano, seguindo o processo de organicidade e contiguidade anunciado pela *súmula & inédita* de 2008, *Servidões* e *A Morte Sem Mestre* são incorporados ao *poema contínuo* que, agora, no plural, intitula-se *Poemas Completos*.

Este último aspecto que parece unir o épico ao prosaico em *A Morte Sem Mestre* parece sinalizar, de certa forma, o que viria a se confirmar um ano após a nomeação cerrada que indicava o fim de um fluxo particularmente intenso pelo qual se movia a obra desde *Servidões*. Aos *Poemas Completos*, supostamente, nada haveria de se acrescentar... não fosse essa uma poesia à revelia do fim. Assim, próximos ao tom *gauche* drummondiano lembrado por Martelo (2016, p.47), os *Poemas Canhotos* (2015) surgem para além da obra já então reconhecida e aplaudida pela crítica, tal qual um filme B, um proposital brilho obscuro, *sol negro* na constelação do cinema hollywoodiano. Neste sentido, é pertinente pensarmos no caráter paródico, que se desvia da norma pela oposição e confere à morte um sinistro protagonismo como a intensificação do corte, do rasgo, do falhanço inerente ao fazer poético: se a poesia somente é, apesar de tudo e acima de tudo; se traça com linhas de outrora um novíssimo *mundo*, no poema deve também falar o que cotidianamente se impõe irrevogável e inapelável a todos nós, a saber, a finitude, a morte, a falta de sentido, o nada.

Poemas Canhotos permanece isolado da recolha de 2014, mas tendo em vista estes aspectos brevemente suscitados, não deixa de marcar-se nela, seja por tratar-se da última publicação do poeta em vida, seja por reiterar que (*a poesia é feita contra todos*), tal qual lemos em *Photomaton & Vox* (HELDER, 1995, p.160). Compartilhamos da proposição de Rosa Martelo, segundo a qual assim como *A Morte Sem Mestre*, *Poemas Canhotos*, o livro do ano da morte de Herberto Helder – elo que fecharia o círculo de “uma obra que, em rigor, não prevê fecho algum” (MARTELO, 2016, p.71) – responde à própria lógica poemática helderiana, condensada por Ruy Belo em um verso de “VAT 69”: “Mas haveria a morte verdadeiramente?” (BELO, 2009, p. 299). Que às figurações de múltiplas etnias ou às reverberações de múltiplas vozes da tradição literária, ou que à ambição apaixonada de um verso que cante o universo interponham-se a familiaridade corrente da redondilha e a obviedade da “fácil rima em ão” (HELDER, 2015, p. 43) é um

dado da fase final da obra que em grande medida corrobora nossa premissa de que o *mistério* que ronda o *Estilo* de HH é devido à própria poesia enquanto *abertura*, “criação de uma forma” que “concentra todo o tempo e nele a poesia e as crenças do passado, não como lembranças ou representações, mas como multiplicidade de forças irradiantes que entram na composição do poetar” (LOPES, 2009, p.171).

Dentre as forças irradiantes a que se refere Silvina Rodrigues Lopes, certamente está “a presença de uma matéria verbal não burilada ou mesmo rude, mas na qual Herberto Helder sempre confiou em termos de renovação estética” (MARTELO, 2016, p. 50), como lembra-nos Rosa Martelo, por isso, enquanto elemento diretamente vinculado à metamorfose pela qual o poema contínuo (re)faz-se em devir, a finitude tem um espaço importante na reflexão que estabelecemos neste texto. Para tanto, começaremos por perscrutar em que termos se dá a própria metamorfose em si, ou seja, como o próprio processo metamórfico figura uma *ars poética* em HH. Percorrer os textos-ilha de *Photomaton & Vox* deixando-nos conduzir pela forma-arquipélago do livro em que as imagens da poesia figuram pequenos excertos que se retomam e se sucedem é uma experiência que pode demonstrá-lo bem.

O próprio princípio cinematográfico da *montagem* que não apenas em *Photomaton & Vox*, como em toda a obra é bastante presente, também o faria. Valemo-nos, entretanto, de (*vulcões*), um dos texto-ilha do livro ao qual voltaremos posteriormente, que nos apresenta uma espécie de história da linguagem sob a velocidade de um *frame*. Desde um “sempre” não cronológico, a manifestação da linguagem por excelência equivalia à “profecia” e, portanto, à codificação – “às vezes tão cifrada que se enunciava numerologicamente” (HELDER, 1995, p.125). A “decifração” da profecia engendra uma “cultura habitada toda pelo espírito da estratégia”, o que fez da linguagem, a partir daí, dispositivo de comunicação, “sistema (...) obrigado a dispensar o que excedia”. Mas o quê, na linguagem excedia? O que excedia na linguagem e que se perde na decifração, assim deixando-a mais “pobre”, é a própria condição da linguagem, o próprio “objeto” da decifração: “o enigma” (HELDER, 1995, p.125). Até aqui a semelhança com o “mistério das letras” blanchotiano ainda permitiria questionamentos, não fosse um terceiro estado da linguagem que irrompe, tal qual uma erupção, no texto. É possível sair do empobrecimento da cultura ao propiciar-se à revelação:

A revelação é um puro espaço de contradição; e só a contradição é abrangedora bastante para conter as dimensões do símbolo. A urgência

da contradição mostra uma crise demasiado manifesta da cultura. A contradição conduz a linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta (HELDER, 1995, p.126).

Criar um novo mundo por um novo idioma requer, sobretudo, uma irrupção caótica, uma infração da ordem, como pontua Silvina Rodrigues Lopes “é com palavras que se criam símbolos que organizam as diferenças de espaço e tempo, assinalando quer rupturas quer deslocamentos, e assim estruturando uma “forma-poema”, que é uma “forma-mundo” (LOPES, 2003, p.12). Sob este aspecto, em (*vulcões*) é notável o potencial criador da poesia moderna, pois a decifração que supostamente nos aproximaria cada vez mais precisamente da experiência empírica acabou por distanciar cada vez mais nosso corpo da linguagem, gerou nomes sem corpo, metafísicos. Mas se é somente pela linguagem que um corpo se marca em *pre-sença* é ela também a saída da metafísica. Isto nos leva, então, ao impasse da metáfora levantado por Blumenberg: a metafísica, enquanto metafórica “ao pé da letra” anula-se quando a “metafórica volta ao seu lugar” (BLUMENBERG *apud* COSTA LIMA, 2013, p.23), o que implica, em última instância, na reconsideração sobre a retórica e sobre a *mimesis* na linguagem. Dessa forma, se até o momento procuramos demonstrar a pertinência da leitura do *poema contínuo* de Herberto em diálogo com a compreensão da metáfora na poesia moderna, deter-nos-emos um pouco mais a respeito desta última para refletirmos em que medida metamorfose e finitude nas imagens do fogo na obra helderiana são análogas às que nos mostram os fragmentos heraclitianos.

1.3 O mundo de Herberto e o *cosmo* de Heráclito

Tendo em perspectiva os apontamentos já suscitados sobre as ideias de *símbolo* e *mundo* em HH, tomemos algumas das considerações de Steiner sobre a metáfora em Heráclito: “a sua concisão metafórica sugere as dimensões imediatas de um encontro existencial, as prioridades de uma experiência amplamente inacessível às racionalidades e à lógica essencial posterior a Aristóteles” (STEINER, 2012, p.35). Este ponto exterior ao locutor que denuncia sua contingência sob uma espécie de marca, um flanco na linguagem, já sinaliza, como lembra Steiner, o nascimento da “consciência inteligível”

ainda que precisemos ponderar as circunstâncias desta contingência em Heráclito e como a temos hoje¹³.

A *força matinal* com que o crítico percebe o *original* em Heráclito incita-nos a retomá-lo para a leitura de poesia pela sua capacidade de articular a linguagem por uma dupla via que passa tanto pela percepção sensível do corpo como pela abstração da ideia, uma vez que o que a história ocidental presenciou, desde então, foi o abandono desta condição experiencial da linguagem que Heidegger, retomando o *esquecimento* do *Logos* heraclítico, denomina *esquecimento do ser*, sua *representação* como *ente* investido de imutabilidade e essência fixa passível de ser encontrada para além da aparência. Neste processo, tudo o que se representa, então, passa pela intervenção do sujeito antes de qualquer tipo de experiência imediata, de modo que a própria representação se demonstra instrumento e causa do triunfo da *ratio* como modo de pensamento: “a representação é o meio visual pelo qual a *techné* respalda a conquista. Enquanto cientificamente legitimada, a representação (*Vorstellung*) converte-se na categoria central e por isso mesmo, atomizada e banalizada, da vida contemporânea” (COSTA LIMA, 2003, p.81). Que o processo de tecnificação sinalize uma perda progressiva do olhar originário que, com “força matinal”, Heráclito lançava ao mundo – como Heidegger, na esteira de Husserl, propunha – ou que esta perda não passe de uma “ficção mítica” atribuída a uma mudança da percepção do mundo pelo homem que, inevitavelmente, acabou por ser projetada na linguagem – como identifica-se na posição de Blumenberg (COSTA LIMA, 2013, p.28) – parece, neste momento de nossa reflexão, indiferente para a consequência imediata para qual o processo parece encaminhar-se: a desvinculação progressiva entre corpo e palavra.

A este respeito, vale mencionar a vasta exploração teórica de Hans Ulrich Gumbrecht acerca das relações entre corpo, linguagem e temporalidade, à qual retornaremos posteriormente. Gumbrecht aponta o caráter contraditório deste distanciamento situado em torno da ideia de *sentido* que a modernidade põe em causa, uma vez que, a despeito da própria epistemologia vinculada ao “sentimento” – ou, talvez ainda mais pertinente ao caso dos pré-socráticos e da poesia, ao *pre-sentimento* – o termo

¹³ Que se retomem, a este respeito, os apontamentos de Hans Blumenberg expostos anteriormente acerca da percepção da natureza antes e após a patrística medieval. No cosmo “fechado” aristotélico a correspondência entre possibilidade e realidade não era apenas dever (como em Platão), mas sobretudo uma possibilidade que encerrava um todo finito, “estrutura fundamental [que] abrange a coisa e o espírito, a natureza e a ‘arte’” (BLUMENBERG, 2010, p.106), enquanto na Idade Média, as inquições dos escritos escolásticos após Agostinho acerca do princípio ontológico da onipotência divina conduzem a racionalidade para uma “abertura” do cosmo que, “pensado como algo finito, cria o universo infinito das possibilidades do ser – e isso significa: não esgota e não pode esgotar as possibilidades da onipotência divina (BLUMENBERG, 2010, p.120).

tenha se vinculado à prática hermenêutica, à interpretação e, portanto, à “produção de sentido” – basta tomarmos, a título de exemplo, a expressão metafísica em seu uso corrente, “como algo ‘além do meramente físico’” (GUMBRECHT, 2009, p.12). A esta “cultura do sentido”, Gumbrecht contrapõe uma “cultura da presença” na qual a presença, seguindo a abordagem heideggeriana do termo, é a própria *pre-sença* que na linguagem é também *abertura* para a ausência implicada no signo linguístico. Certas manifestações linguísticas – que poderíamos tratar também por práticas de linguagem ou atos performativos, no sentido austiniano dos “atos de fala” – desta segunda categoria que começa a manifestar-se no século XX reforçam o gesto que intenta retomar a dimensão física propriamente dita da linguagem para “encontrar ‘acima ou abaixo da superfície meramente física’ aquilo que é supostamente o importante, ou seja, um significado (o qual, para sublinhar sua distância dessa superfície, é normalmente chamado de ‘profundo’)” (GUMBRECHT, 2009, p.12).

A poesia, neste sentido, é um dos exemplos de “amalgamas” entre linguagem e presença estabelecido por Gumbrecht que analisaremos mais detidamente quando nos debruçarmos sobre o redimensionamento das posições de sujeito e objeto, bem como das relações entre linguagem, temporalidade e silêncio que permeiam a ideia de finitude em Herberto Helder e Heráclito. Para a reflexão sobre a metáfora aqui pretendida, voltamos à ideia da “cultura do sentido” na qual a projeção de um sujeito abstrato que “a partir de uma posição de excentricidade vis-à-vis do mundo das coisas, [atribui] significados a estas coisas” (GUMBRECHT, 2009, p.12) gera uma inflação da referencialidade atribuída ao *sentido* das palavras.

Se abordarmos esta exaustão do sentido pela via da “divinização” da técnica proveniente da metafísica do pensamento cientificista ocidental, chegamos à constatação de um “desenvolvimento tão rápido que a comunicação eficaz entre diferentes ramos da investigação científica e da representação, ainda que aparentados, se torne cada vez mais problemática” (STEINER, 2012, p.202). Esta constatação aponta para o problema do *nada* que, como vimos, marca a diferença ontológica tratada no pensamento heideggeriano. Retomando a questão em uma espécie de tributo ao pensador da Floresta Negra, Giorgio Agamben, no livro *A Linguagem e A Morte* (2006), discorre diretamente sobre o caráter de *negatividade* que seria “intrínseco à estrutura linguística originária da transcendência” verificada por Kant. O *sujeito transcendental* de Kant deflagra diferença instaurada “entre *ser* e *ente*, entre *mundo* e *coisa*”, a “transcendência primeira do evento da linguagem em relação ao que é dito na fala” (AGAMBEN, 2006, p.43).

No que diz respeito à produção poética, a retórica, enquanto técnica da *mimesis* por excelência, passa a ser encarada como um índice de falibilidade do objeto artístico desde a leitura romana de Aristóteles, como pontua Costa Lima: “ a lição aristotélica assume um matiz diferenciado desde o império romano, ao ser entendida como equivalente ao termo latino *imitatio* matiz que se firma com seu enérgico *revival* no Renascimento italiano e se estende por onde se cultivassem as *belles-lettres*, até as décadas finais do século XVIII” (COSTA LIMA, 2010, p.8). No percurso historiográfico traçado em sua teoria da *mimesis* Costa Lima aponta que se por um lado, é o sujeito kantiano submetido à contingência e, portanto, limitado em sua capacidade de conhecimento, que instaura a dúvida no cerne da certeza metafísica, é Nietzsche quem o orienta para a questão da linguagem, mais precisamente para a dimensão retórica intrínseca a ela, logo “entender a retórica equivalia a reconhecer na linguagem uma força alheia à questão da verdade” (COSTA LIMA, 2003, p.136). Parece ser neste mesmo sentido que Hans Blumenberg considera a retórica essencial ao projeto de metaforologia suscitado ao longo de sua obra, uma vez que a ela é confiada a “competência para a instituição verbal da metáfora” (BLUMENBERG, 2013, p.139).

Talvez se deva a isto o fato de a metáfora ter sido e ainda ser, reconhecidamente, objeto de investigação de um vasto repertório de críticos, teóricos e pensadores da arte e das ciências humanas em aspecto amplo. Grande parte deles, por certo, é motivada pela mesma premissa que fomenta nossa pesquisa, as fronteiras intrincadas pelas quais referencialidade e retórica perfazem a linguagem e estabelecem entre poesia e filosofia, entre palavra poética e pensamento, o que Benedito Nunes descreve como “diálogo-limite” no qual, na medida em que o pensamento requer a linguagem interligada à fala e inscreve-se nela, a poesia dá a dimensão deste discurso indo além da contingência verbal, tocando o indizível, o que só pode ser mostrado (NUNES, 2009, p.41-42). Sob esta mesma perspectiva que delinea poesia e filosofia sob o domínio instável entre o conceitual e o metafórico está a crítica do belgo-americano Paul de Man, a quem recorreremos brevemente para a reflexão sobre a metáfora.

Reavaliando a afirmação de Hugo Friedrich sobre a obscuridade da lírica moderna resultar de uma “distorção” do real, Paul de Man parte do caráter retórico inerente à língua para refletir sobre o que seria uma crise da representação na palavra poética. Mais do que discutir em termos técnicos a questão da representação no discurso literário, o que parece interessar a De Man é evidenciar como à própria formulação de Hugo Friedrich subjaz

uma condição contingencial, histórica, sobre referencialidade e representação. (DE MAN, 1999, p.195). Partindo de exemplos literários como o de Baudelaire e Mallarmé e uma proposta de categorização poética de ambos a partir de um modelo representacional (simbólico e, neste caso, pode-se também dizer metafórico) e um modelo alegórico (o que se distancia do referencial de origem), o crítico aponta como, a despeito das notáveis diferenças que permitem a atribuição de tais predicados a cada tipo de lírica, tanto em Baudelaire quanto em Mallarmé discursos de *alegorização* e *despersonalização* atravessam-se mutuamente, o que nos remete ao movimento mimético de semelhança e diferenciação que constitui a metáfora (COSTA LIMA, 2000, p.303).

A metáfora, neste sentido, é o representante mais direto do que, no ensaio *A Epistemologia da Metáfora* (1992), Paul De Man tratará por “tropo” constitutivo da linguagem. Trata-se, em última instância, de pensar a própria linguagem como “figura de linguagem”, uma vez que todo ato de nomeação pressupõe, invariavelmente, uma relação sujeito-objeto: “O sujeito, visto como uma estabilização compulsiva que não pode ser separada de uma ação desestabilizadora sobre a realidade executada por ele próprio” (DE MAN, 1992, p.29). A pressuposição do *cogito* cartesiano não é apenas latente aqui como também explicitamente mencionada ao longo do ensaio, junto a outros postulados de filósofos ícones do enciclopedismo iluminista, como exemplos de formulações metafóricas. Ao apontar como toda proposição filosófica a respeito da “verdade” recai na figuração, De Man aponta a metáfora como o ponto central desta tensão sob a qual se articula palavra poética e reflexão filosófica na medida em que “a literatura não é o lugar onde a instável epistemologia da metáfora é suspensa pelo prazer estético, apesar dessa tentativa ser um momento constitutivo de seu sistema. É antes o lugar onde a possível convergência de rigor e prazer se mostra uma ilusão” (DE MAN, 1992, p.34).

É, portanto, exatamente por contestar a possibilidade de “uma poética representacional e uma poética alegórica se poderem empenhar numa dialética de clarificação mútua” (DE MAN, 1999, p.206) que a metáfora parece ser um bom ponto de partida para pensarmos as ideias de metamorfose e finitude que configuram, como veremos, tanto o *mundo* de Herberto Helder quanto o *cosmo* de Heráclito. Abdiquemos, como nossos poetas/pensadores, da cronologia que encerra o tempo em apenas uma dimensão da percepção dos sentidos, para perceber como a metáfora/símbolo engendra o *poema contínuo*. Para isso, precisamos voltar à condição de saturação dos sentidos que

nos afasta, como lembra Jean-Luc Nancy¹⁴, do contínuo infinitivo *fazer sentido* que move o pensamento. Sem a palavra da experiência sensível, o que o homem diz? Para Michel Serres, apenas símbolos imbuídos de vacuidade:

Quem somos nós? Seres vivos simbólicos que, à medida que multiplicam suas relações, se tornam cada vez mais simbólicos. Com certeza, nossas condutas brancas são decorrentes desse corpo branco (...). Quem somos nós? Uma espécie de tábula rasa, um gênero simbólico. Recebemos duplamente a visita da generalidade (SERRES, 2005, p.80)

Serres fala de uma “mundialização” que nos permitiu adquirir um vasto repositório cultural, a despeito de tornarmos-nos seres simbólicos e “perdermos”, progressivamente, a Natureza que fala em nossos corpos. A constatação pareceria catastrófica, não fosse a consequência direta dessa generalidade branca: nossa “mundialização” abre-nos para esse “vazio incandescente” de potencialidades, semelhante ao “*apeíron* (...) indefinido e privado de limites” de Anaximandro (SERRES, 2005, p.83). Aqui instaura-se aquela “possibilidade de construir novos mundos” (STEINER, 2012, p.33-34) que Steiner percebe na metáfora. Assim, “quanto mais brancos nos tornamos, mais inventamos; quanto mais construímos instrumentos a partir do nosso corpo, mais nos exteriorizamos e mais brancos nos tornamos. (...) A inovação expande-se exponencialmente e nutre-se incessantemente de si mesma” (SERRES, 2005, p.85).

Bem próxima à “mundialização” de Serres está a “mundanização” heideggeriana que, como lembra Costa Lima, “ao trazer o ontológico para a dimensão da existência” mantém a concepção de verdade sob o princípio de desvelamento/ocultamento no ente (COSTA LIMA, 2013, p.22). Segundo Costa Lima, Blumenberg aproxima-se da “mundanização” de Heidegger, porém conferindo-lhe caráter “desontologizado”: sem o princípio teleológico de uma diferença ontológica que progressivamente separava o homem do mundo pela abstração da linguagem, a “mundanização” do homem moderno trata-se apenas de um novo modo de “ler” a contingência do próprio mundo (COSTA LIMA, 2013, p.24). Em sua *Teoria da não conceitualidade* (2013) Blumenberg vale-se de ninguém menos que Kant para perscrutar a questão da transcendência referida há pouco. Neste sentido, a leitura da modernidade que Blumenberg emprega a respeito da

¹⁴ Disso decorre que a poesia é, igualmente, a negatividade, no sentido em que ela nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, uma via ou um caminho que também o afirma como uma presença, uma invasão. Mais que um acesso ao sentido, é um acesso de sentido (NANCY, 2014, p.104)

antinomia da razão pura é-nos particularmente relevante para a analogia entre símbolo e metáfora que propomos acerca da poesia de HH.

O filósofo pontua que se desde o cosmo heraclítico “o mundo se converte em metáfora”, a concepção newtoniana de espaço, segundo a qual “há uma influência ilimitada de cada unidade material sobre outra qualquer” confluuiu para que “na tradição verbal europeia o mundo como metáfora converteu[a]-se em legião” (BLUMENBERG, 2013, p.121). Daí não ser estranho encontrar, nas formulações do jovem Kant a respeito do *conceito puro de razão*, um “mundo de mundos” como resultante da unificação das representações do fenômeno através do que na *Crítica* denomina-se “esquematização”. *Mundo*, neste sentido, exemplifica uma ordem “de conceitos cuja realidade apenas pode ser fundada no *processo* mesmo razão”, ou seja, “no mínimo da determinação estandardizada e no máximo da determinação disponível” (BLUMENBERG, 2013, p.101-102). Estes conceitos nada mais são do que *símbolos* que “por si nada significam, mas exatamente por isso são passíveis de assumir significação” (BLUMENBERG, 2013, p.103). Da formulação kantiana do *conceito puro de razão* como aquele que passa por uma “sensibilização” e é, por isso, *simbólico*, Blumenberg pontua: *simbólico*, neste sentido, “não significa senão ‘metafórico’, na verdade com propensão à *metáfora absoluta*”¹⁵ (BLUMENBERG, 2013, p.103-104).

Metáfora absoluta passar-se-ia, certamente, por um dos *símbolos* vibrantes e metamórficos do *poema contínuo* de HH. Retenhamos as proposições de Blumenberg acerca das relações *mundo/metáfora* e *simbólico/metafórico* para verificarmos em que medida o fazer poético helderiano pode esclarecê-las plenamente¹⁶. Primeiramente,

¹⁵ Conceito que Blumenberg desenvolverá mais detidamente em *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960): “Serem essas metáforas chamadas absolutas significa apenas que resistem à exigência terminológica, que não possam ser absorvidas pela conceitualidade, que uma metáfora não possa ser substituída por outra, representada ou corrigida por uma mais precisa” (BLUMENBERG, apud COSTA LIMA, 2013, p.34). Segundo Costa Lima, “a metáfora absoluta assinala que o conceito, mesmo o mais afastado das formas de intuição, não cobre todo o nomeável da experiência humana.” (COSTA LIMA, 2013, p.35).

¹⁶ Para melhor elucidar a relação entre simbólico e metafórico cabe mencionar algumas considerações do ensaio “Aproximação antropológica à atualidade da retórica” de Blumenberg, traduzido por Luiz Costa Lima. Ao desenvolver o argumento de que a retórica, em resposta a uma carência imanente do homem frente à complexidade do cosmos, “parte daquilo e só daquilo que é singular ao homem e, com efeito, não porque a linguagem seria seu traço distintivo, senão porque a linguagem se indicia como função de uma perplexidade especificamente humana” (BLUMENBERG, 2018, p.281), Blumenberg discorre sobre como “a relação do homem com a realidade é indireta, circunstancial, diferida, seletiva e, antes de tudo, ‘metafórica’” (BLUMENBERG, 2018, p. 287) e neste sentido, a operação de simbolização seria a base desta relação: “A identidade é o valor limite do julgamento, assim o valor limite da metáfora é o símbolo; aqui, o outro é o completamente outro, que não dá mais do que a pura substituíbilidade do indisponível pelo disponível. O *animal symbolicum* domina a realidade para ele genuinamente mortífera à medida que a deixa representá-lo” (BLUMENBERG, 2018, p.288). In: BLUMENBERG, Hans. *Aproximação antropológica à*

valemo-nos de uma passagem da auto-entrevista publicada inicialmente na revista *Luzes da Galiza* e em seguida no jornal Público, 4 de Dezembro de 1990, versão aqui utilizada:

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 irrealidade objectiva. Se dizemos simplesmente: é um objeto – inserimos no elenco de emblemas que nos rodeia um equívoco melindroso, porque um objeto pode ser útil ou decorativo, e a poesia não o pode ser nunca. É irreal, e vive (HELDER, 1990, p.30)

A declaração, no tom aforismático que reverbera a própria metapoesia de Herberto, torna patente a assunção de uma posição crítica quanto ao que Rosa Martelo diferencia como duas tendências marcadamente distintas da poesia moderna, uma “concretizante” – acrescentaríamos, de matriz mallarmaica – e outra “abstractizante” – baudelariana, ou rimbaudiana – sendo a preferência pela última uma marca incontestável da sua poesia (MARTELO, 216, p.27-28). O surrealismo, certamente a vanguarda que levou esta tendência às últimas consequências, é muito presente na dicção do poeta madeirense, mas é visível em mesma medida, também, o descolamento que recusa a assimilação completa da proposta estética de Breton.

Não apenas no mesmo texto, como em outros momentos – algumas passagens de *Photomaton & Vox* como as de (*movimentação errática*) em que “Monsieur Breton” é citado – Herberto parece apontar que Breton, ao propor uma fuga da racionalidade pela escrita automática caíra na própria armadilha fundando um método, uma “escola estética” tão estetizante quanto as das demais vanguardas de até então. A devoração errática, similar à associação livre, “engoliu” Freud e a “sacralidade das grandes alianças humanas”, Marx e o “materialismo dialéctico”, bem como tudo mais que lhe parecesse bom ao caldeirão em que se cozia a sopa surrealista (HELDER, 1990, p.30) até que de experimento anárquico-gastronômico ela passasse a uma espécie de razão ideológica: “Pronta a servir, a sopa. Breton era um sargento rancheiro, um sargento irascível e peremptório. Ou comiam daquilo, todos, ou levavam nas trombas; era a tropa” (HELDER, 1990, p.30)

Quando Herberto, por sua vez, *devora a devoração* surrealista – “era uma profanação!” (HELDER, 1990, p.30) é notável seu posicionamento contra a moralização da linguagem que, ao longo da história ocidental, estabeleceu fronteiras entre o fato e a

invenção, entre o real e ficcional. O surrealismo, lembra Blumenberg, demonstrou como a expressão estética da arte promovida pelo campo metafórico é capaz de interrogar profundamente a segurança dada pelo conceito e, conseqüentemente, “repor a originalidade do inesperado, até aquilo que difere de toda realidade” (BLUMENBERG, 2013, p.68). Ocorre que para manter-se em estado de constante profanação – aqui inclusive sob a perspectiva agambeniana do termo – a metáfora deve engendrar movimento, (re)fazer-se constantemente, o que implica em estabelecer o regime diferença/repetição do devir. Para tanto, é preciso operar com a metáfora enquanto matriz da linguagem, ou seja, “no mínimo da determinação estandardizada e no máximo da determinação disponível” (BLUMENBERG, 2013, p.101-102) que Blumenberg identifica no *simbólico* da razão kantiana. Retornamos a *Photomaton & Vox* para verificar de que maneira a concepção dos símbolos em Helder assemelha-se à colocada:

O extremo poder dos símbolos reside em que eles, além de concentrarem maior energia que o espetáculo difuso do acontecimento real, possuem a força expansiva suficiente para captar tão vasto espaço da realidade que a significação a extrair deles ganha riqueza múltipla e multiplicadora da ambigüidade. (...) A astúcia criminal que se explana em formas várias consiste em colocar o símbolo contra o símbolo, conduzir à traição íntima que divide a intenção espiritual” (HELDER, 1995, p.55-56)

Esta concepção do símbolo desenvolve, com astúcia criminal, um ponto nevrálgico de nossa proposta de investigação. Tratar da obscuridade e da magia na poética helderiana em tempos de saturação semântica da palavra e exacerbação da técnica poderia suscitar uma interpretação equivocada do conhecido cisma Natureza/Cultura, na qual a primeira supostamente se sobreporia à segunda. De início, tal premissa parece-nos incompatível com a “melancolia reativa” que João Barrento identifica na poesia portuguesa moderna que responde ao “estado de coisas em que o vazio criado pela morte de Deus e a perda dos valores, pela total dessolidarização das relações e a saturação (mediática) das existências pela banalidade, transforma todo o tecido social num grande ‘baldio dos afectos’” (BARRENTO, 2000, s.p). Mas, para além disso, a manifestação do sensível aqui é inapelavelmente ligada a uma consciência de perda (ou esquecimento, segundo Heráclito) e, ao mesmo tempo, potencial criação do símbolo.

É por isso que a metamorfose, enquanto *gênese* constante, só pode ocorrer em relação a um *além* que é sempre o *não-ser* daquilo que se estabelece. A metareflexividade tão presente na “forma-mundo” (LOPES, 2003, p.12) helderiana reitera a condição de

toda arte que, como lembra Steiner “encerra e nos proclama o fato de que ou poderia não existir ou poderia existir de outra maneira. O ser formado abriga a lembrança e a possibilidade sempre presente do não-criado (ou o ‘não-nascido’) ” (STEINER, 2003, p.142). Se no *mundo* de Herberto a criação devoradora aniquila a tradição, a cultura e até Deus, lançando-os ao vazio de um *antes* e abrindo-se para todo o vazio possível do *depois*, no *cosmo* de Heráclito velho e novo, vida e morte, apresentam-se na duração do *aion*, na presença do instante, para aqueles atentos ao “*insight* sobre a estrutura da vida do homem e os limites da condição humana” (KAHN, 2009, p.51). Encaminhamo-nos, assim, para a imagem do fogo e os modos pelos quais, para além da historicidade que a encerra em tempos tão distintos, ela configura-se sob uma intermitência atemporal que, tanto nos fragmentos de Heráclito, quanto no *poema contínuo* de Herberto, diz – e, sobretudo, ao dizer, busca *fazer* – uma experiência direta do homem consigo e com o que o cerca.

1.4 Fogo: ameaça da pureza sensível/inteligível

A conhecida imagem do fogo da sabedoria e do conhecimento que se tornou lugar-comum na cultura ocidental tem seu germe nos fragmentos do pensador de Éfeso, contudo, Charles Kahn pontua que esta interpretação não corresponde exatamente ao fogo das imagens heraclitianas, mas sim aos postulados estoicos que dele partiram, já sob uma perspectiva na qual a presença física poderia ser tomada de modo vago, tal qual “o éter da física pré-einsteiniana”, um “fogo racional (*pyr noeron*), um poder que ordena todas as coisas ao ‘passar através de todas elas’” (KAHN, 2009, p.434). Por isso, recorrer ao fogo da metáfora heraclitiana implica em abdicar, em grande medida, da imagem do fogo como o domínio da Natureza pelo homem que, por argúcia, desenvolve a Cultura que lhe permite estabelecer-se na realidade enquanto tal. Vale lembrar que esta dicotomia, a despeito de seu extenso desdobramento na arte, na filosofia e na ciência, nunca foi, de fato, ponto pacífico para aqueles que sobre ela se debruçavam.

Longe de tratarem-se de um par opositivo, Natureza e Cultura no discurso de Helder implicam-se mutuamente e, assim como a chama torna-se fenômeno autônomo e independente do engenho humano que a criou: “o cognitivo percorre o interior da vida e da matéria” (SERRES, 2005, p.49). Na sua *Carta sobre o humanismo* Heidegger pontua que a Cultura somente é expressão vazia da técnica quando perde seu fundamento,

“quando o pensar chega ao fim, na medida em que sai do seu elemento, compensa esta perda valorizando-se como ‘tékne’, como instrumento de formação” (HEIDEGGER, 2005, p.13) tornando-se, então, “moral da imaginação” (HELDER, 2005, p.125). A esta negatividade da “tecnificação” que está posta ao sujeito moderno e frente a qual a força e a energia do poema insurgem-se, atribuímos o caráter intensivo que a morte assume na poesia de Herberto. Aqui, a “tecnificação é ‘a metamorfose da configuração de sentido originalmente vida’ em método, que se transmite, sem ser acompanhada de ‘seu sentido de fundamentação’(...)” (BLUMENBERG *apud* COSTA LIMA, 2013, p.30).

Se associarmos estas considerações sobre a técnica à concepção da *mimesis* que, “em seu sentido clássico, abrange toda a *techné*” (COSTA LIMA, 2000, p.25) podemos perceber ainda com mais nitidez como a dissociação entre obra e realidade, entre palavra e pensamento, é, em última instância, ilusória. Pensando, com Costa Lima, que a *mimesis*, “não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade” (COSTA LIMA, 2000, p.25), é possível visualizar como o metafórico em Heráclito ocorre de modo semelhante à “palavra objectivamente inventada” de Herberto (HELDER, 1990, p.30). Em ambos, o trabalho com a palavra assume o que Blumenberg chama de “coragem da metáfora” com relação “à suposta natureza da realidade” (BLUMENBERG, 2013, p.147).

A metáfora, neste sentido, condensa nossa *necessidade* de um meio para lidar com a incompreensão do que nos cerca, bem como nossa *liberdade* para avançar sobre a perscrutação do desconhecido (BLUMENBERG, 2013, p.147). Daqui é possível depreender a metamorfose como intento de dar conta de um estado de coisas complexo (que designamos por realidade) sob a forma de um único símbolo (no caso, a palavra, o discurso), o que incide no “hiato entre aparência e existência, percepção e pensamento” (BLUMENBERG, 1983, p.244) que é também o hiato da própria linguagem, como procuramos apontar. Voltamos, então, ao jogo do fragmento pelo todo, da repetição pela diferença para verificar em que medida ele se dá em Heráclito:

Na visão de Heráclito, este entendimento da condição humana é inseparável de uma intuição sobre a estrutura unificadora do universo, a unidade total no interior da qual todos os princípios opostos – incluindo mortalidade e imortalidade – são reconciliados. É esta intuição e este entendimento que ele preza como Sabedoria (*sophia*) e que todo o seu discurso se esforça para expressar. (KAHN, 2009, p.50-51)

De modo análogo, a dinâmica todo/fragmento, engendrada pelo corte, pela imposição constante de uma ausência, descreve o procedimento de escrita de Herberto. A própria ideia de morte fortemente – em grande medida, *corporalmente* – reafirmada enquanto vida que Kahn aponta em Heráclito é um desdobramento deste aspecto largamente explorado nos últimos livros, como procuraremos mostrar no terceiro capítulo deste texto. Talvez seja conveniente, por isso, partirmos desta mesma ideia de movimento para pensarmos a metamorfose em Helder. Certamente, à *Poesia Toda* helderiana, lê-se, em equivalência, *Ou o poema contínuo*, “o ‘poema’ toma o lugar da ‘poesia’ ou está por ela”¹⁷ (GUSMÃO, 2009, p.139). Insistir, reiterada e incisivamente, na organicidade de um poema que é também a poesia/obra, seja pelas obsessões da saturação máxima dos sentidos possíveis de *palavras fundamentais* (HELDER, 2016, p.14-15) para a construção de um *Estilo*, seja pela reformulação constante da obra ao longo de suas recolhas (MARTELO, 2016, p. 30), é, sem dúvidas, um traço fundamental de sua obra.

Aqui, a “contextura de opostos” que outrora congregava os seres em Heráclito realiza-se ainda pelo desejo, pelo impulso dos afetos que movem a inspiração/intuição do poeta/pensador; a palavra, por sua vez, já não designa o nome, mas o possível infinito de nomes que a arte, enquanto forma própria de natureza (BLUMENBERG, 2010, p.110-111), é capaz de fazer. A poesia, esta *enérgeia* que está sempre em obra (BLUMENBERG, 2010, p.111), é metamórfica e constitui, sob este princípio de devir, uma totalidade, pois, sendo uma força, um arrebatamento, ela atravessa e toma para si tudo o que passa por ela. Ao que poderíamos chamar de *cosmologia do poema* em Herberto, neste sentido, sugerimos a descrição do fogo cósmico de Heráclito que, segundo Kahn, apresenta um elemento diferencial da cosmologia jônica¹⁸, na qual proposições de uma ciência embrionária do *kosmos* uniam “modelo geométrico e observação empírica” (KAHN, 2009, p.42): a destruição impingida pela incandescência. Segundo Kahn,

Aqui, Heráclito está jogando mais uma vez com o exemplo da cosmologia jônica e com a teoria dos elementos de Anaxímenes. Mas a substituição do fogo pelo ar não deixa o resto da teoria como ela era originalmente. O fogo representa um processo de destruição, e apenas nesse sentido pode imaginar todas as coisas tornando-se fogo. Por sua vez, as coisas que naturalmente nascem do fogo são fumaça e cinzas.

¹⁷ E vale acrescentar, em continuidade ao apontamento de Gusmão, que aos últimos *Poemas Completos* (2014), como extensão, para além do que está fechado, terminado, completo, sucederam os *Poemas Canhotos* (2015).

¹⁸ Segundo Kahn (2009, p.42-43) matriz da *filosofia natural* que se contrapunha à *tradição popular*, de que já tratamos anteriormente.

Se o fogo é escolhido como modelo para a transformação física, com o fim de substituir intuitivamente a aniquilação da natureza, a devastação da ordem do mundo, como na guerra o fogo prefigura a destruição dos navios, das colheitas e árvores frutíferas, o saque e pilhagem de uma cidade. (KAHN, 2009, p.205)

A despeito de tanger as raias do paroxismo, a destruição que promove a criação não apenas pode ser encarada como o princípio cosmogônico do fogo heraclítico, como também “motor” do ciclo cósmico pelo qual a ordem do mundo mantém-se eterna (KAHN, 2009, p.206). Mais do que um início, o fogo contém em si a luta de contrários, a multiplicidade na unidade, o que também remonta ao princípio de organicidade que engendra o *poema contínuo* de Herberto, no qual a unidade só se estabelece pela relação de diversidade dos fragmentos que a compõem. A relação de Heráclito com a cosmologia milésia, segundo Kahn, parece se dar em função de uma incorporação da noção “de ordem cósmica como uma ordem feita de oposição, reciprocidade e justiça inevitáveis” sob motivações pré-científicas, ligadas a ideias antigas, de natureza mítica (KAHN, 2009, p.45). Desse modo, é possível dizer que o movimento peculiar de Heráclito que promove a luta entre tradições distintas para o surgimento de algo novo é similar à *devoração* empreendida por Herberto com relação a sua própria tradição literária e também cultural, de modo amplo.

O choque de contrários que, como pontuamos, instaura a metamorfose – que pode ser tomada, em ambos, como *gênese* perene – reproduz-se, ainda, sobre a própria lógica discursiva de suas falas, ou seja, num âmbito que parte daquilo que tratamos por *imanência* – na própria matéria das palavras, no desejo que insufla os corpos que nela se marcam – em direção a uma *transcendência* – o que se situa fora do corpo discursivo e a ela relaciona-se sob um todo. Novamente, vale lembrar o caráter *tropológico* da metáfora de que nos fala Paul de Man para pensar como, a partir da figuralidade, as noções de identidade e diferença conjugam-se sob uma unidade. Paul Ricouer, no ensaio “Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento” (1992), oferece-nos uma boa síntese deste princípio:

A fim de que uma metáfora seja obtida deve-se continuar a identificar a incompatibilidade anterior *através* de nova compatibilidade. A assimilação predicativa envolve, dessa maneira, um tipo específico de tensão que está não tanto entre um sujeito e um predicado quanto entre congruência e incongruência semânticas. O *insight* da semelhança está na percepção do conflito entre a incompatibilidade anterior e a nova incompatibilidade. O “distanciamento” está preservado dentro da

“proximidade”. Enxergar a semelhança é ver o mesmo apesar, e através, da diferença. (RICOUER, 1992, p.150)

As considerações até o momento tecidas a respeito da poética de Helder e o aprofundamento que a elas será dado ao longo da leitura dos poemas selecionados parecem diretamente relacionados a esta visualidade “viva” que os substantivos imprimem à obra. Ao encantamento gerado por essa “espécie de cinema das palavras”, lembra Rosa Martelo, pode passar despercebida que “a relação que os nomes mantêm com os seus modificadores desestabiliza esta visualidade fazendo-a coexistir com uma espécie de cegueira vinda das conexões inusitadas, da tensíssima montagem das imagens” (MARTELO, 2016, p.86). Neste ponto enlaça-se o *nó* helderiano: o procedimento de aproximar elementos díspares por meio da predicação “lança” a sentença para o campo da imaginação, segundo o que Ricoeur define como “assimilação predicativa” e confere-lhe o caráter novo, o lampejo do *insight* (RICOUER, 1992, p.149-150). Assim como na palavra fala o silêncio, a morte irrompe em vida, as cinzas brilham enquanto “vestígio do fogo – um vestígio que é potência ritmizante, é o modo da aparição, aquele em que consiste a forma” (LOPES, 2003, p.63). Dito, com Heráclito (D65), de outro modo: “Fogo: carência e abundância” (BORNHEIN, 2005, p.40).

A despeito da incerteza quanto à totalidade factual das preleções de Heráclito e, principalmente, quanto à ordenação precisa dos fragmentos, algumas considerações são pertinentes à força com que esta imagem do fogo aproxima, como sugerimos, as dimensões estabelecidas entre poesia e pensamento. Tomemos a condensação e a miríade de leituras que esta sentença de 4 palavras permite: Fogo: carência e abundância. O paradoxo aqui não é apenas semântico, mas também claramente formal e, analisado à luz dos demais fragmentos, estabelece com o todo uma relação de ruptura e contiguidade igualmente paradoxal. Heráclito associa elementos absolutamente comuns à experiência cotidiana como a água, o fogo, o sol, o sono – *palavras fundamentais*, o diria HH – com dados insondáveis ao domínio do conhecimento como Deus, a morte, o sonho, a alma e até o próprio conhecimento, a sabedoria. Do mesmo modo, o espelhamento entre contrários que garante o “permanece mudando” heraclitiano¹⁹ e articula o caráter metamórfico do *poema contínuo*, verificado não apenas na sintaxe helderiana, que “ameaça a pureza sensível/inteligível” (LOPES, 2003, p. 45), como também na inteireza

¹⁹ Fragmento D84a. In: KAHN, 2009, p.79.

da obra do poeta madeirense, cujas recolhas ocorrem sempre no sentido de intervir na estabilidade de toda obra (MARTELO, 2016, p. 30).

Por isso, as figurações do fogo serão o meio pelo qual procuraremos mostrar como o poético é o caminho pelo qual Heráclito estabelece a reflexão filosófica e como a montagem cinematográfica da poesia de Herberto exige a consciência da forma como inteligibilidade latente. São elas também que nos permitem compreender como os recursos de linguagem heraclitianos reiteram essa premissa e isso demanda atenção especial à questão do *logos* no pensador de Éfeso. Segundo Bárbara Lucchesi (1996, p.57), “o inaugural em Heráclito é que o fogo, elemento constitutivo de todas as coisas, é identificado com o *logos*, com aquilo que a tudo reúne”. O prosseguimento da percepção do *logos* após Platão, entretanto, incorre em um âmbito distinto, no qual a lógica, enquanto saber impessoal e universal, seria análoga no pensamento moderno. Heidegger, ao estender-se sobre a doutrina heraclitiana do *logos*, aponta como as acepções do termo ao longo da história ocidental dizem muito da pergunta pelo Ser com que iniciamos este capítulo e, conseqüentemente, também diz muito da concepção da palavra enquanto elemento de comunicação. O *logos*, enquanto “dizer [que] traz, expõe, põe” (HEIDEGGER, 1998, p.226) passa a designar, assim como a física e a ética, uma atividade que se dá no campo dos entes.

Portanto, sendo atributo distintivo dos homens, “o λόγος constitui o bem mais essencial do homem” o que leva, do princípio do homem como ser vivo que tem o *logos*, à disposição latina “*homo est animal rationale*” (HEIDEGGER, 1998, p.228). Heidegger demonstra, assim, como a razão, enquanto essência do humano, “não é mero pensamento ou entendimento”, mas como Nietzsche constata, é produto de volição, *vontade de poder*:

Se o λόγος torna-se *ratio*, a *ratio* torna-se razão, a razão torna-se vontade pensante, e se, enquanto vontade de poder, essa vontade constitui a essência do homem, e mesmo dos entes em sua totalidade, então também a ‘lógica’, tomada como doutrina do ‘λόγος’ adquire uma significação tão universal como a física e a ética”²⁰ (HEIDEGGER, 1998, p.236).

²⁰ As proposições de Heidegger já mencionadas sobre o “*animal rationale*” como o “portador do *logos*” (HEIDEGGER, 1998, p.228), bem como sua conhecida crítica da *vontade de poder* nietzschiana como “vontade de vontade” – ou seja, uma exacerbação da metafísica ocidental – são conhecidas e no que diz respeito à *ambivalência* do *logos* de que tratamos, são incisivas. Com relação a esta ambivalência, bem como o modo pelo qual ela se dispõe na materialidade da palavra, a questão não se impõe de modo determinante. Passaremos, inclusive, por outras leituras em grande medida críticas à de Heidegger – o próprio regime de signos deleuziano a que nos referimos constantemente no qual a *vontade de potência* se aproximaria da foça diferencial de caráter *intensivo*, ou mesmo a leitura que Derrida estabelece da “mulher”

O *logos*, tal como aparece nas preleções de Heráclito, permite-nos este tensionamento da ideia de sentido da enunciação. E, justamente por isso, o termo está sujeito à ambivalência que a linguagem enigmática do pensador parece buscar estabelecer, ou seja, “a tensão entre palavra e conteúdo é essencial, pois sem ela não temos o instrutivo paradoxo dos homens que devem compreender um *logos* que não ouviram”²¹(KAHN, 2009, p.126). O paradoxo na linguagem parece extremamente similar ao executado pelo jogo demoníaco da poesia helderiana que visa à *revelação* que passa incondicionalmente pelos sentidos do corpo para a apreensão do que os ultrapassa²²

Percebemos, assim, como metamorfose e finitude são aspectos de um processo de composição discursiva presente tanto em HH, como em Heráclito. Ao longo das leituras das figurações do fogo em ambos, procuraremos verificar em que medida a máquina lírica empreendida pelo verso helderiano, do mesmo modo que o *logos* heraclítico, enquanto *modos de fazer* pensamento e poesia, perfazem desde a concepção de discurso até o princípio ou a estrutura íntima das coisas, uma vez que esse estado das coisas coincide com o relato. Neste sentido, o princípio de movimento, a concepção de obra enquanto ação – a *energúeia* helderiana de que nos fala Gusmão (GUSMÃO, 2010, p.363) – enquanto feitura, remete-nos também para a *poiēin*²³ da Grécia arcaica e, no que diz

como elemento dissipador da dualidade platônica – conforme discutimos ponto a ponto as configurações desta ambivalência nas imagens do fogo na poesia de Helder e nos fragmentos de Heráclito.

²¹A respeito desta ambivalência, recorreremos também à dissertação “Razão, alma e sensação na antropologia de Heráclito” de Celso de Oliveira Vieira, que se debruça sobre a questão do *logos* em Heráclito e tem, como um dos pontos de partida, a consideração da linguagem como imprescindível à análise do termo: “A principal justificativa para esta opção vem da constatação de que a noção de *logos* abarca tanto o uso da razão quanto sua expressão adequada através de um discurso racional. A isso se deve a escolha de considerar as opções estilísticas de Heráclito como filosoficamente significativas” (VIEIRA, 2011, p.7). Essas interpretações são reunidas em três grupos, analisados ao longo da dissertação: 1) materialista; 2) epistemológica; e, 3) branda. (VIEIRA, 2011, p.17). A interpretação epistemológica aproxima-se do tratamento dado aos fragmentos por Heidegger e vale reproduzi-la no sentido da compreensão da palavra como “aparecimento [que] favorece encobrimento” (HEIDEGGER, 1998, p.133), como acolhimento tal qual o *colher* da poesia: “A ideia primeva de “colher/ recolher” só pode fazer algum sentido no contexto de Heráclito se relacionada ao sentido, também primevo, de *physis*, substantivo derivado de *phyô*, “brotar”. O *logos* seria aquilo que permitiria ao humano colher a *physis* (natureza brotada(?)) das coisas. Este uso metafórico parece funcionar, mas exige de Heráclito um uso muito refinado da etimologia de ambos os termos. Esta leitura se aproxima da conexão *physis-logos* proposta por Heidegger, desde que não se aceite a ligação *physis-ser* própria ao pensamento do alemão” (VIEIRA, 2011, p.10). In: VIEIRA, Celso de Oliveira. Razão, alma e sensação na antropologia de Heráclito. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. 2011.

²² Cf.: MARQUES, Marcelo Pimenta; PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz; PUENTE, Fernando Rey. *O visível e o inteligível. Estudos sobre a percepção e o pensamento na filosofia grega antiga*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

²³ Ποιέω / ποιέω // ποιέιν / ποιέϊν, hacer; fabricar; producir; componer poesia. In: LLEDÓ, 1961, p.154

respeito aos fragmentos legados por Heráclito, relaciona-se diretamente com o princípio do logos²⁴:

Ποιεῖν não se constitui em um objeto, mas aponta para o fazer do homem em geral; a tudo que em estado de vigília acontece com ele; a tudo que é o seu viver desperto. Neste viver desperto. Neste viver, o verbo ποιεῖν pode ser explicado de acordo com seu significado geral de ‘fazer’, na medida em que esse ‘fazer’ é um dos ingredientes da vida. ‘Os homens se esquecem do que fazem despertos’, diz Heráclito. O contexto fala do esquecimento do Logos.²⁵ (LLEDÓ, 1961, p.21)

Retomar a poesia ainda em seus exórdios, ajuda-nos a distanciarmo-nos do estado de coisas que nos abriga no presente – um pouco como o fizeram Herberto e Heráclito – para perceber o que nela, a despeito do tempo, permanece. Se algo pudemos esboçar, por ora, é que para nossos poetas/pensadores, somente confiando no impacto que a mudança constante da ciência, da história, do universo e dessa estranha entidade a que chamamos “humanidade” causa podemos dar forma a uma fala genuinamente originária que passa pela própria experiência do corpo e se abre para além dela e, por isso, é poética. É, como bem pontua Jean Luc Nancy, um *fazer* e uma *escuta*²⁶. Como vimos, estes dois aspectos que aqui desenvolveremos sob os princípios de metamorfose e finitude são interdependentes e, portanto, indiscerníveis entre si. A título de uma proposição didática, entretanto, dividiremos nossa análise em duas partes nas quais nos deteremos ora sobre um, ora sobre outro. Desse modo, no próximo capítulo, partiremos desta força material e absolutamente reverberante da palavra para tratarmos da questão da metamorfose nas figurações do fogo nos já referidos livros de Herberto em cotejo com os fragmentos heraclitianos.

²⁴ Lógos / λόγος, palavra, afirmación; discurso; explicación; explicación del sentido y «racionalidad» del decir, del pronunciar; razón. In: LLEDÓ, 1961, p.152

²⁵ “Ποιεῖν no se concreta em um objeto, sino que aponta al hacer del hombre em general; a todo lo que em estado de vigília le acontece; a todo lo que es su vivir despierto. En este vivir despierto. En este vivir, el verbo ποιεῖν puede explicarse según su significación general de «hacer» em cuanto que este «hacer» es uno de los ingredientes del vivir. «Los hombres olvidam lo que hacen despiertos», reprocha Heráclito. El contexto habla del olvido del Logos”. Tradução nossa

²⁶ Cf.: NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia*. In: Demanda; literatura e filosofia. Tradução de João Camilo Pena. Florianópolis: EdUFSC, 2014, p.103-107.; NANCY, Jean-Luc. *À escuta* (parte I). Outra Travessia, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 15, p. 159-172, 2013.

CAPÍTULO 2: *A terrível energia cardíaca*

2.1 relâmpago apenas antes de ser escrita

Neste capítulo percorreremos as figurações do fogo nos quatro livros selecionados em nosso recorte da obra de HH tendo em perspectiva o devir promovido pelo engendramento entre opostos no pensamento de Heráclito. Analisaremos especificamente como a metáfora de Herberto constrói-se sob o princípio da metamorfose, adotando, para tanto, aspectos de sua poesia que caracterizam este princípio, como o relâmpago e o *insight*, a memória e a montagem, a tradução e a devoração promovidas por amor e morte e a indeterminação entre *real* e *realizado* no poema.

A epígrafe de *A faca não corta o fogo* (2009) traz-nos um “provérbio grego”: “Não se pode cortar o fogo com uma faca” (HELDER, 2014, p.515). Não há nenhum indício preciso da existência de tal provérbio, o que não o torna menos grego do que português, uma vez considerado o “idioma improvável” do poema, feito da própria “desunião dos idiomas” (HELDER, 1968, p.9), bem como a chancela da impotência do homem frente à força da Natureza que se dá com tanta veemência quanto no fragmento “Quem se poderá esconder da (luz) que nunca se deita?” (BORNHEIM, 2005, p.37), de Heráclito. Entretanto, interessa-nos aqui a “cena de um não” de que nos fala Manuel Gusmão (GUSMÃO, 2009, p.136), uma vez que é pela negação que o objeto técnico e o fenômeno físico associam-se em imagem. Já tecemos algumas considerações sobre como o fogo é significativo tanto nos versos do poeta da Madeira quanto nos fragmentos do pensador de Éfeso justamente por reunir dimensões a princípio inconciliáveis da experiência sensível e cognoscível do homem, porém, vale uma breve retomada teórica da simbologia do fogo para que reconsideremos a impossibilidade de sua associação a lugares-comuns como o fogo racional da sabedoria e o fogo avassalador da paixão: aqui ambos se marcam em união e embate, uma luta executada sob imagem e ritmo.

Já em Hesíodo – *Teogonia* e *Os trabalhos e os Dias* – o fogo é associado à sabedoria e ao conhecimento através da figura de Prometeu, titã sacrificado por Zeus em virtude de ter roubado dos deuses e dado aos humanos o fogo, símbolo da arte e da técnica das quais os últimos eram desprovidos. Segundo Junito de Souza Brandão (1999, p.161), o próprio nome de Prometeu, na etimologia popular, teria vindo da junção das palavras gregas *pró* (antes) e *manthánein* (saber, ver). Ou seja, Prometeu equivaleria a prudente ou previdente ainda que, como afirma Ésquilo em *Prometeu Acorrentado*, Prometeu não supusesse o teor do castigo de Zeus ao desafiá-lo. A peça, supostamente reminiscente de uma trilogia da qual as outras duas componentes perderam-se e cuja autoria ainda é posta

em causa, tem, para a reflexão a que nos propomos, pronunciada relevância justamente no que diz respeito à problemática de sua coerência com o pensamento grego de então.

Segundo Albin Lesky (1996, p.134), a extensa narração que atribui a Prometeu a criação de praticamente todos os bens culturais humanos deve ser analisada à luz da reflexão sofista acerca da origem da cultura humana. A suspeição suscitada por Lesky condiz com a leitura de Hans Blumenberg sobre o mito de Prometeu como representativo da tensão entre *mythos* e *logos* no pensamento ocidental²⁷, que teve seu auge no iluminismo de Kant. Assim, a infração de Prometeu consistiria, sobretudo, na subversão hierárquica de sua posição submissa à vontade e ao poder de Zeus, o que seria análogo, para Platão, à infração cometida pelo sofista:

Uma vez que Platão inventa este mito para o mestre sofista, assim como ele faz sua suposta doutrina heraclitiana secreta, ele maliciosamente o faz narrar a derrocada do proto-Sofista. O erro de Prometeu já não reside no roubo do fogo, com o qual ele simplesmente tenta compensar a negligência de seu irmão, mas sim a sua negligência para com o que é incontestável, a necessidade humana de *aidos* e *dike*²⁸, que, expressas pela vontade e poder de Zeus, simplesmente não podem ser apropriadas e transmitidas, como coisas²⁹ (BLUMENBERG, 1985, p. 334).

Conceder ao homem a capacidade divina, o artifício da técnica, é também alçá-lo à situação de criador, o que lhe permite, em meio ao caos e à incompreensão das manifestações da natureza de que ele faz parte, produzir cognoscibilidade. Daí o princípio da *vontade* que Blumenberg aponta como intrínseco a esta criação³⁰. “Cinemas”, texto de Herberto para a revista *Relâmpago*, diz justamente do cinema como um modo poético de *fazer imagem*, uma “nomeação física que arranca a decadência em nós esparsa das imagens naturais e transmite, em disciplina e cortejo, o prodígio e o prestígio dos objetos em torno movidos por um inebriamento cerimonial” (HELDER, 1998, p.7). Ao fim do

²⁷ É relevante pontuar, sob este aspecto, que tanto em seu estudo sobre o mito, como em outros trabalhos – os já citados *A legitimidade dos tempos modernos* (1983) e “Imitação da natureza(...)” (2010), são exemplo deles – Blumenberg, na contramão de um representativo veio da tradição filosófica ocidental, identifica uma permanência do mito na modernidade.

²⁸ Respectivamente, honra e senso de justiça (Tradução nossa). In: Blumenberg, 1985, p.334.

²⁹ No original: “Since Plato invents this myth for the master Sophist just as he does his supposed secret Heraclitean doctrine, he maliciously makes him narrate the proto-Sophist's debacle. Prometheus's mistake no longer lies in the theft of fire, with which he merely tries to make up for his brother's negligence, but rather in his own neglect of what is unteachable, of the human need for *aidos* and *dike*, which, expressed by the will and power of Zeus, just cannot be appropriated and passed on, like things”. Tradução nossa.

³⁰ “Mas o que é esse não querido e não criado? Uma possibilidade de ser não representada na natureza? Essa forçosa consequência ainda não é concebível: ela implica a *facticidade* e a *incompletude* da natureza, um espaço do possível para o “artefato” (*Künstliche*). Esse exemplo visa mostrar quais consequências ontológicas o momento da vontade provoca no conceito de criação: o fundamento enfatizado da articulação de uma natureza decreta seu querer em Deus e tem como correlato imprescindível o axioma das possibilidades não queridas, pelas quais se interessará apenas uma curiosidade ímpia e sofisticada”. In: Blumenberg, 2010, p.114.

texto, o leitor depara-se com a asserção: “Deus é uma gramática profunda” (HELDER, 1998, p.7). A metáfora, tal como vimos em Heráclito, condensa toda sua força nos dois termos da “assimilação predicativa” (RICOUER, 1992) e dispõe, na palavra, *ser e não ser* implicados na criação.

Nos dois casos, o que fomenta o gesto criador são os afetos que o tornam parte deste mundo perecível e contingente a que, comumente, também se associa o fogo da paixão, cuja expressão subjetiva é tópica romântica. Longe de limitar-se a esta paixão, Gustavo Rubim mostra-nos como é em nome do anacronismo que irrompe tão forte quanto ela, no poema, que *A faca* (...) trata da paixão dos “gregos antigos”. Estes “não escreviam necrológios” e “quando alguém morria perguntavam apenas: / tinha paixão?” (HELDER, 2014, p. 593). Novamente, a associação entre palavra e pensamento, entre materialidade e abstração, conduz, sob o fogo, o encontro entre antigos e modernos:

Este «fogo» é, não só mais remoto, como sobretudo de uma qualidade que nos é mais estranha, porque nem sequer acredita nessa espécie de metafísica temporal (na essência, de invenção romântica) que abre clivagem e rivalidade entre antigos e modernos: à história, ao império do modo histórico (quer dizer: cortado, partido) de pensar, de escrever e de viver, a poética da continuidade opõe o desejo de existir sob o signo da fluidez e da paixão musical. (RUBIM, 2008, s.p)

Esta poética da continuidade que, segundo Rubim, constitui-se pelo ímpeto subjetivo do “desejo de existir” diluído na “fluidez” do ritmo musical remete ao princípio da luta³¹ extremamente próximo ao que conduz as formulações de Heráclito. Partindo do fragmento D53³², a este respeito, Charles Kahn pontua: “a guerra figura não apenas como um mero substituto de Zeus, mas como uma espécie de super Zeus, como ‘o divino’ do fragmento XXX (D114)” (KAHN, 2009, p.321). Ainda que a comparação entre o Zeus grego e o Deus judaico-cristão seja problemática, a percepção do *divino* que em Heráclito rege a ordem do mundo em muito corresponde ao princípio ontológico pelo qual o Deus de Helder, *gramática profunda*, acolhe palavra e silêncio sob *pre-sença*. É sobretudo, na segunda epígrafe d’ *A faca* (...) que a luta se demonstra como o motor deste acolhimento: “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” (HELDER, 2014, p.515).

³¹ Na conferência “o nome cruzeiro canhoto (sobre Letra Aberta)”, Rubim desenvolve de modo mais acurado a questão da luta na poesia de Helder tanto no nível semântico, como vimos, como também na própria lógica do poema contra o leitor, que parece mais acentuada nos últimos livros do poeta, inclusive marcadamente no livro póstumo, *Letra Aberta*. Cf.: o nome cruzeiro canhoto (sobre Letra Aberta). Disponível em: <http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/ciclo_herberto_helder_gustavo_rubim_ciclo_herberto_helder.html>. Acesso em: jun. 2017.

³² O conflito (ou a Guerra, *polemos*.) é pai e rei de todos; uns, ele revelou como deuses, outros como homens; a uns fez escravos, a outros livres. In: KAHN, 2009, p. 91.

Nela podemos ler não apenas que o potencial ontológico da poesia desafia o fundamento teológico da criação, mas, sobretudo, que este embate se dá por uma ação – “extremo exercício” – regida pela beleza, pela própria poesia. É o poema – “o primeiro e o último baptismo”, se lembramos dos últimos versos de *Do Mundo* (HELDER, 2014, p.512) – que detém o poder de destruir o que está posto e criar um novo mundo, como já procuramos descrever anteriormente.

O que buscamos ressaltar a respeito d’ *A faca (...)*, neste sentido, é o modo pelo qual a sua inserção no *poema contínuo* anunciada inexoravelmente na inscrição *súmula & inédita* está diretamente ligada a um choque contínuo entre opostos – metamorfose – que diz respeito à própria concepção do poema e do fogo que temos desenvolvido. A língua, como vimos, é o espaço em que este processo se dá, e por isso os poemas deste livro marcam uma radicalização desta *gênese* permanente pela qual o poema perfaz um *mundo* de linguagem, ou seja, “expõem um jogo de tensões que, no plano discursivo, faz convergir a língua e a lírica (o impulso de uma subjectividade para o ‘êxtase das línguas’, que é a poesia) num fulcro gerado pela tensão entre ambas” (MARTELO, 2009, p.161). A imagem do fogo, neste sentido, assume o risco da intermitência a que se lança o “pensamento do devir” de que nos fala Silvina Rodrigues Lopes, uma vez que a *aliança* “exterior/interior” (LOPES, 2003, p.7-8) que possibilita a metamorfose compõe-se sob um “nó corpo-linguagem”, “um ponto de voragem, um umbigo, um lugar onde se manifesta uma energia que não refigura, que estratifica sensações não integráveis no funcionamento orgânico” (LOPES, 2003, p.35).

Assim, mais do que imagem recorrente ao longo do conjunto caudaloso de poemas do livro, o fogo pode ser lido também como um indício formal d’ *A faca (...)*, na medida em que sua leitura incide em uma dinâmica de continuidade e ruptura que garante tanto a lógica de uma língua quanto a interdição da contingência de seu léxico. Tal qual em uma combustão, a energia estabelecida pela matéria em transformação passa pela manifestação dos corpos no espaço, a densidade túrgida das frutas, a dureza dos metais, os enervamentos da carne, os fluxos da natureza e os fluidos corporais que circulam entre os seres e ligam outrora e agora, dentro e fora, mães e filhos, dedos e escrita sob o ritmo do canto engendrado pelo poema. Vigorosa e sincopada, esta música estende-se ao longo de imagens – também intensas, compostas por um conjunto de referentes recidivos, sempre configurados de modo inusitado pela predicação – cadenciadas por interrupções, cortes, seções marcadas por uma ausência ou uma impossibilidade, que instauram o fim

de um poema ou de uma série de poemas. Para analisar de que modo este processo se verifica, tomemos o primeiro poema do livro:

sobressalto,
ressalto de luz no bolso,
entre orvalho e fogo colhido de fresco na sua árvore,
escondido rápido enquanto se foge,
sem a mancha ainda da moda e do modo,
queimava o bolso contra a carne,
queimava pela carne algo menos fácil que ela,
que do seu pouco diamantífero cada qual faz o que pode
(HELDER, 2014, p.515)

O poema começa com uma perturbação, um único vocábulo evoca o movimento impetuoso do “sobressalto” que se desdobra no segundo verso, novamente um salto, mas já um salto outro, reverberação do primeiro, “ressalto”. Pensar ainda que se tratam aqui de dois nomes gerados pela derivação de um verbo cuja ação deflagra a força tão dinâmica e física do salto pode nos levar à acepção textual que também lhes cabe: a de reiterar, ratificar, reforçar. Sendo este o primeiro poema da irradiação *Do Mundo* sempre novo que se construíra até então no *poema contínuo*, este salto pode ser lido como a retomada do canto, o prosseguimento da respiração que permite o canto, na medida em que “o salto, elemento de corrida no início, constitui o segundo prazer depois do fôlego, vencidos os velhos ritos de elevação dos recém-nascidos e as alegrias dos primeiros passos” (SERRES, 2005, p.325).

Este impulso, por sua vez, vem pela iluminação do espaço recôndito do bolso, o entre-lugar do corpo nu, do “ser-em-si-mesmo”, e do seu contínuo fazer-se “fora de tudo que poderia contê-lo”, “fora de si” (NANCY, 2015, p.8). Neste *entre* indeterminável, a umidade do orvalho coexiste com a incandescência do fogo na medida em que entre eles se perpetua, “fresco”, o vigor da árvore em que é colhido. Sendo – “escondido” – e sempre deixando de ser – “rápido enquanto se foge”, o poema evita a determinação, a demarcação “da moda e do modo”, dá-se como (*os modos sem modelos*) de *Photomanton & Vox*, segundo os quais “a escrita nasce diretamente do corpo, do seu movimento” e “a verdade é a reposição permanente dos enigmas”, assim como a *revelação* ígnea de (*vulcões*). Queimando “contra a carne” e “pela carne”, o poema não se limita a ela, é “menos fácil que ela”, justamente porque propaga-se para além dela. A carne é, neste sentido, a matéria viva, o solo carbonático que por vezes – poderíamos dizer, com (*vulcões*), quando se propicia à revelação – é “diamantífero”, é espaço e ao mesmo tempo matéria para a constituição da pedra preciosa, brilho em pura forma.

Esta imagem da iluminação do poema gerada na incandescência material da carne, da terra, dialoga diretamente com o início do fragmento D76 de Heráclito: “o fogo vive a morte da terra e o ar vive a morte do fogo, a água vive a morte do ar e a terra a da água” (BORNHEIN, 2005, p.40). A asserção que segue a do nascimento do fogo pela morte da terra, “o ar vive a morte do fogo”, também diz muito sobre o fogo em HH, pois do mesmo modo que o fogo precisa da matéria para a combustão, ele precisa do oxigênio que a alimenta. Desse modo, o que se vê na combustão nunca é um estado, mas um processo no qual o fogo “mata” a matéria e, ao mesmo tempo que morre com as cinzas que dela ficam, indica a presença do ar que, apesar de não apreensível à visão, marca-se tão vivo quanto a iluminação gerada pela chama.

Um fogo modulado pelo ar, o “árduo sopro” evocado nos últimos versos de *Do Mundo* (HELDER, 2014, p.512), e um ar substanciado pelo fogo, permeiam *A faca (...)* sob diversas imagens – “lides de ar e fogo” (HELDER, 2014, 517); “unânime como o ar e o fogo” (HELDER, 2014, 523); “lencóis de ar sacudidos pelo fogo” (HELDER, 2014, 535); “espaço de hélio e labaredas” (HELDER, 2014, 560); “faúlha e o ar à volta dela” (HELDER, 2014, 567); “palavra soprada a que forno com que fôlego” (HELDER, 2014, 593) – que, somadas àquelas nas quais a incandescência e a matéria também implicam-se, mutuamente – “roupa agitada pela força da luz que irrompe dela” (HELDER, 2014, 523); “a laranja cai do seu fogo” (HELDER, 2014, 539); “a luz que roda na mão”, “a flor na fervura” (HELDER, 2014, 548); “o mais forte: aço/que as forjas tornaram maduro” (HELDER, 2014, 550); “inesperados membros que a luz trabalha” (HELDER, 2014, 570); “deserto com a sua aluminação” (HELDER, 2014, 572); “a mão/desenvolvida pela/ luminotecnia” (HELDER, 2014, 580); “luz sacudida no cabelo” (HELDER, 2014, 588); inseparável luz que move as coisas” (HELDER, 2014, 595) – compõem este devir-mundo que reúne, no embate do fogo, a consistência da terra à impalpabilidade do ar. Se “O poema” de Herberto lembra-nos que “um poema cresce inseguramente / na confusão da carne” (HELDER, 2014, p.27), Silvina pontua que aquilo que desta carne ressoa no poema é assinatura do poeta enquanto “inscrição não definida” instaurada “na passagem do seu canto (o seu sopro)” (LOPES, 2003, p.36) e a indeterminabilidade das fronteiras entre sensível e inteligível ao longo dessa passagem estabelece-se “como ritmo, entre iluminação e floração. A iluminação da palavra, a floração da matéria: indiscerníveis. Ou: imagem e pensamento implicando-se mutuamente” (LOPES, 2003, p.34).

Esta proposição leva-nos à “paixão grega” (HELDER, 2014, p.594) de que tratávamos, na medida em que esta não se trata da volúpia da carne pura e simples, mas

da potência desta paixão em ultrapassar a si mesma, ser “paixão pela paixão” (HELDER, 2014, p.593). Do mesmo modo, a iluminação aqui não se limita ao poder ordenador do fogo racional – *pyr noeron* – elaborado a partir das preleções de Heráclito. Tomado como princípio de ordem cósmica, o fogo de Heráclito “pode ser descrito em termos diferentes, como Necessidade e Saciedade” (KAHN, 2009, p.435) e, como o divino que estabelece a ordem cósmica – a paz – pela Guerra, o fogo heraclitiano deflagra a inexistência “de um termo *único* que seja capaz de designar sem ambiguidade o princípio da ordem total” (KAHN, 2009, p.439). Desse modo, por mais imaterial e abstrata que a energia da iluminação pareça, a ela está vinculada, inapelavelmente, uma dimensão concreta, física, espacial. Em *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze expõe a questão partindo das proposições físicas de Carnot e Curie³³ como “manifestações regionais de um princípio transcendental”, de modo que

A energética definia uma energia pela combinação de dois fatores, o intensivo e o extensivo (por exemplo, força e comprimento para a energia linear, tensão superficial e superfície para a energia de superfície, pressão e volume para a energia de volume, altura e peso para a energia gravitacional, temperatura e entropia para a energia térmica...). É claro que, na experiência, a *intensio* (intensidade) é inseparável de uma *extensio* (extensidade) que a refere ao *extensum* (extenso). E sob estas condições a própria intensidade aparece subordinada às qualidades que preenchem o extenso (qualidade física de primeira ordem ou *qualitas*, qualidade sensível de segunda ordem ou *quale*). Em suma, só conhecemos intensidade já desenvolvida num extenso e recoberta por qualidades. (DELEUZE, 1988, p. 212)

Com esta concepção de energia desenvolvida por Deleuze em mente e, particularmente atentos às implicações imanentes – em campo extensivo – e transcendententes – em campo intensivo – a ela relacionadas, tomemos outro poema d’ *A faca (...)*:

cabelo cortado vivo, marga
 contra os dedos,
 umbigo, a plenos pulmões das formas, o mundo, como respira o
 mundo!
 áruns por onde respira e brilha –
 marga infusa: a matéria que,
 arrancada, respira e
 respirando no ar ininterrupto dolorosamente brilha,
 no seu estado avulso brilha, absoluta
 – e o sangue urgente inundando a boca:
 tão curta canção para tamanha vida:
 aloés por onde o chão respira, e a mão

³³ Nicolas Léonard Sadi Carnot fundamenta as bases do princípio da termodinâmica ao equacionar a relação entre calor e trabalho, demonstrando que nos fenômenos físicos não ocorre perda de energia, mas sim alterações das formas pelas quais ela se propaga. Pierre Curie marca os estudos da física moderna ao verificar o potencial elétrico de determinados cristais, elaborar instrumentos de medição do magnetismo e, pela análise de emissões de calor das partículas de rádio, definir os princípios da energia nuclear.

que brilha quando os toca, tão pouca
 mão em tão nascida obra – e anéis de
 um corpo cortado vivo no cabelo, na
 marga contra os dedos, no umbigo:
 na folha escura onde cada frase brilha um
 relâmpago apenas antes de ser escrita
 (HELDER, 2014, p. 534-535).

O poema constrói uma cena de escrita na qual este processo de criação a que nos referíamos, pelo qual a energia transita ao longo dos versos insuflada pela modulação do ar, é claramente perceptível. Temos, a princípio, o “cabelo cortado” e a “marga contra os dedos”, elementos carbônicos que tomados por si só são inertes, porém, no *mundo* que respira no poema, compõem um organismo-mundo. No contato com o corpo do poeta – “umbigo”, *ponto de voragem do nó corpo-linguagem* (LOPES, 2003, p.8), irradiam sua força – o cabelo é “vivo” e à esterilidade e à aridez da marga contrapõem-se a fertilidade e a maleabilidade da “marga infusa” – que passa pela terra, pelas plantas, na boca torna-se sangue e canção até que, finalmente, trepada na mão que escreve e dissipa-se de sua potência em facho luminoso “na folha escura onde cada frase brilha/ um relâmpago apenas antes de ser escrita” (HELDER, 2014, p. 534-535).

Vale ressaltar que esta energia que promove o *insight* do poema, aqui disposta na imagem do relâmpago, dialoga diretamente com as disposições de Ricouer acerca do “aspecto produtivo do *insight*” resultante da assimilação predicativa: “o *insight* da semelhança está na percepção do conflito entre a incompatibilidade anterior e a nova incompatibilidade” (RICOUER, 1992, p.150). Esta “nova icompatibilidade” pode ser encarada como a figuração mesma do processo de escrita do poema, uma vez que o relâmpago seria um equivalente à concepção de potência da linguagem, ou seja, toda a energia mobilizada na respiração do mundo estaria contida no poema, que antes de se tornar contingente na gramática – escrita – é, sobretudo, um relâmpago. Podemos ler o relâmpago sob esta mesma premissa no fragmento D64, de Heráclito: “O relâmpago governa o universo” (BORNHEIM, 2005, p.40), que Heidegger lê como “o raio conduz, porém, o ente em sua totalidade” (HEIDEGGER, 1998, p.173). Aqui percebemos a semelhança com o “Discurso” do *logos* de Heráclito que, segundo Donald Schüler, é o que se dá em “Com-um: ser conjuntamente um” (SCHÜLER, 2000, p.17.) e que, no raio, se verifica pelo processo de iluminação. Neste sentido, Heidegger pontua que “como raio, o fogo ‘conduz’ (é lemo), supervisiona e sobrevém antecipadamente ao todo. Perpassa iluminando, de antemão, o todo, uma vez que aquilo para onde o olho lança o seu olhar

sempre junta o todo em sua juntura, des-envolvendo-o e cindindo-o” (HEIDEGGER, 1998, p.173). O olhar, neste sentido, é o que permite este processo de juntura, este constante *fazer em processo-de-fazer-se* que em Herberto equivaleria tanto à montagem quanto à memória, pois em ambas o que prevalece não é a lógica progressiva da sucessão de eventos, mas o próprio fluxo que traz à tona o engendramento destes eventos.

Neste sentido, o caráter metamórfico que parece ser o responsável pelo potencial ontológico – que, como vimos, é também metafórico – do poema é construído como (*memória, montagem*), tal qual o lemos em *Photomaton & Vox*:

Nenhuns contrários vão morrer à guerra, partem e voltam, são como a cor amarela perscrutada por Steiner: expande-se e reflui para o centro com uma terrível energia cardíaca.

Eu penso que a memória entra pelos olhos.

Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que regressam quando vemos a memória mover-se de fora para dentro.

Ou então o poema vitaliza a vida se a toca em alguns pontos.

Ou gera uma vida nestes pontos tocados.

(HELDER, 1995, p.146)

A imagem da guerra a que nos referimos anteriormente aqui aparece de modo ainda mais intrigante, uma vez que nesta passagem o que se evidencia é o anonimato dos adversários – “Nenhuns contrários” – em função do próprio ato do embate, do movimento da luta que, quase como um espetáculo, tem algo de incapturável como na cor amarela³⁴, é irrefreável – “terrível energia cardíaca” – e, ao mesmo tempo, completamente visível: “entra pelos olhos”, como uma erupção, um avassalamento que ocorre em “partes inflamáveis nas paisagens”. Poderíamos dizer, então, que a memória é a matéria que se modula no poema tal como a matéria em transformação na incandescência. Comparadas à iluminação que se *des-envolve*, pelo olhar, *no todo e com o todo* (HEIDEGGER, 1998,

³⁴ Em *Presencias Reales*, ao argumentar acerca das implicações terminológicas da teoria, na medida em que ela almeja abarcar a “*vida-no-significado*” que é o poema (STEINER, 1991, p.254) e depara-se com a “*outridade*” irredutível da obra que está para além da autoridade ou do alcance conceitual do próprio artífice, George Steiner menciona “a insistência quase violenta de Van Gogh no fato de que a colocação do pigmento, do ‘amarelo que está de algum modo na sombra do azul’ é – segundo a observância mais severa do termo – um ato metafísico, um encontro com a autoridade opaca e prévia da essência” (STEINER, 1991, p.255). No original: “Lo que importa en la inistencia quase violenta de Van Gogh en el hecho de que la colocación del pigmento, del ‘amarillo que está de algum modo en la sobra del azul’ es – según la observância más severa del término – un acto metafísico, um encuentro com la autoridad opaca y previa de la esencia”. In: STEINER, George. *Presencias reales: ¿ hay algo en lo que decimos?*. Título original: *Real presences: is there anything in what we say?*. Tradução: Juan Gabriel López Guix. Barcelona, Ediciones Destino, 1991. Em “Teoria das cores”, de *Os Passos em Volta*, o pintor que se vê às voltas com o dilema de pintar um peixe que muda de cor constantemente, tal qual Van Gogh, pinta um peixe amarelo. O artista anula a lógica da metafísica pela criação de uma metafísica própria, ou seja, cria uma metáfora na qual a fidelidade da “lei da metamorfose” da vida articula-se na arte. In.: HELDER, 2016, p.25

p.173), as duas últimas sentenças da passagem corroboram a comparação: o poema, enquanto energia em ato, toma para si o espaço da vida e as “paisagens inflamáveis” que por ele se espalham, ao mesmo tempo, desvincula-se dele, “gera uma vida”, uma vida outra, a partir dos encontros promovidos pela sua passagem.

Isto nos leva a refletir que a energia pensada como memória em Helder associa-se menos à ideia de arquivo e mais à de um *princípio organizativo* (MARTELO, 2016, p.50), o que nos remete ao próprio gesto autoral que, como vimos no primeiro capítulo, intensifica-se a partir da *súmula* que marca o recorte da obra aqui adotado. Assim, o gesto autoral como gesto de criação do *poema contínuo*, lembra-nos Rosa Martelo, ocorre ostensivamente, visivelmente e, sobremaneira, cinematograficamente, uma vez que imagem e som conjugam, respectivamente,

(...) um retrato de autor (*photomaton*) a uma visão de autoria em acto, centrando-se mais nas condições do processo libertário ao qual Herberto Helder chama criar um estilo, um idioma (*voz, vox*), ou seja, centrando-se nas condições de manifestação da língua singular, única, desta poesia. (MARTELO, 2016, p.34)

Tendo em mente esta relação entre a energia e a memória enquanto montagem, ingressaremos nas figurações do fogo de *Servidões* e *A Morte Sem Mestre*, tendo sempre em perspectiva a questão da metamorfose que temos desenvolvido até aqui. Se em *A faca* (...) o nosso ponto de partida foi o princípio da incandescência como princípio de criação de uma língua, a imagem do relâmpago e suas correspondências com o *insight* do poema direcionam nossa reflexão para o gesto autoral subscrito nesta iluminação. Seguindo o movimento sucessivo de surgimento e aniquilação sugerido pelo processo metamórfico veremos como este *insight* suscitado pela criação poética descreve-se no âmbito da contingência verbal e em que medida estes dois aspectos delineiam-se nas imagens do fogo de *Servidões* e d’ *A Morte* (...).

2.2 para sempre o fogo no fundo das mãos sensíveis

O leitor que se lança nas *Servidões* do *poema contínuo* certamente reconhece nelas o fôlego que mantém a força do canto – “extremo exercício” (HELDER, 2014, p.515) – entoadado n’ *A faca*(...), porém assume diferenças notáveis em relação a ela. O tamanho relativamente médio que os poemas mantinham entre si, bem como a cadência rítmica que alimentava, a lufadas, a chama em que se consumiam os versos no livro anterior agora dá lugar a um conjunto de textos mais heterogêneos que, embora mantenham a dinâmica

todo/fragmento articulada sob contiguidade, dispõem-se em prosa e poemas que ora se aproximam da extensão eliotiana de *The Waste Land*, ora chegam à concisão extrema do dístico que abre a série de poemas “dos trabalhos do mundo corrompida/ que servidões carrega a minha vida” (HELDER, 2014, p.608). A primeira pessoa, inclusive, em *Servidões* apresenta matizes distintos da anterior carne viva, trêmula, que era tomada pelo poema e por ele transformada em canto, passando a demarcar uma espécie de nódoa, matéria biográfica residual no turbilhão de imagens que se interpõem na constituição do poema.

Nesta constituição “a selvageria das imagens pessoais – tanto mais selvagens quanto mais associadas à possibilidade de um estilo singular – tornar-se-ia comunicável ao agir sobre as imagens do mundo sujeitando-as a uma ‘sintaxe mental severíssima’ (HELDER, 1980: 17), e impondo, deste modo, a ‘emenda do mundo’” (MARTELO, 2016, p.59). A “selvageria das imagens pessoais” que tomaremos pelo princípio da montagem é particularmente interessante a nossa perscrutação se pensada pelo princípio do desejo, do impulso, do “salto”, da centelha que acende a chama e que energiza o poema. Para analisá-la, tomemos o primeiro trecho do texto em prosa que abre o livro:

É o tema das visões e das vozes, um pouco ameaçador agora quando se lembra aquilo por que se passou. Era o costume das infâncias: viam-se faiscar os rostos, súbitos como pedrarias nos quartos obscuros, assemelhavam-se a alvéolos de colmeias uns sobre os outros. Na cama, escutava-se um clamor, os melhores instantes concentravam-se ali, que apuramento de palavras, de frases, de anúncios, e aquilo as cendia no silêncio, era a nossa música que se compunha, e em baixo mas inteiro nos dons, em estado de graça, respirávamos temerariamente. Estávamos atentos às matérias e sopros do mundo expressos em imagens e vozes autónomas. Nem sequer nos apercebíamos bem de que as noites separavam os dias: era verão. O espaço, os encontros, as caras, o cabelo das mulheres, roupas estendidas a suar, o vento amplo, grandes pedras, grandes girassóis, a fruta amarela, os bichos. Crescíamos no meio do atordoamento de flores e animais, crescíamos assim. Uma noite acordei com o som dos meus próprios gritos (HELDER, 2014, p.601)

Sucedem-se no excerto *frames* de uma infância – imagens de feições, lugares, objetos; vestígios de enunciados; impressões de uma experiência – e o pronome indefinido, aqui, é crucial para o entendimento da infância como uma instância da noção de metáfora que verificamos em HH. Esta “selvageria das imagens pessoais” de que nos fala Martelo é claramente perceptível no excerto, que traz em si a determinação física e circunstancial

do biográfico – a facticidade de que fala Heidegger³⁵ – diluída na convulsão fragmentária de “imagens selvagens que mais confundem o pensamento do que esclarecem” (RICOEUR, 1992, p.152). Segundo Ricoeur, é justamente pela dimensão sensorial que elas adquirem no processo da esquematização – que como pudemos ver, é o próprio processo de *simbolização* – que a possibilidade da referenciação e da vinculação da imagem a uma narrativa definida torna-se impossível (RICOEUR, 1992, p.152). Trata-se, então, da afirmação de uma experiência sensível – no campo da imanência – que escapa a qualquer tipo de vinculação temporal lógica – campo da transcendência – o que torna a infância, assim como o fogo, o tema da própria criação, “o tema das visões” (HELDER, 2014, p.601) – *photomaton* – “e das vozes” (HELDER, 2014, p.601) – *vox*.

Assim, mais do que dizer que no texto se configura uma infância – concreta, perene e sempre outra – podemos dizer que o fazem, na verdade, “infâncias”: o evento primeiro, absolutamente único e absolutamente *com-um* que, como marca de um corpo, reverbera tão corpóreo quanto este próprio corpo. Dito de outro modo: o “extremo exercício da beleza”, a prática reiterada das *Servidões* que insiste em um modo impossível de se fazer (n)a linguagem, um modo *primitivo, primário*, que acaba por ser sempre *primeiro*, aquele que já é, que se encerra em si. Manter-se na instabilidade deste *entre* é também manter-se “em estado de graça” (HELDER, 2014, p.601) manter-se sempre no instante do *acontecimento* – manter o “enigma” na “revelação” (HELDER, 1995, p.125). É, portanto, a maneira pela qual articula espaço e tempo sob a forma do *acontecimento* que a infância – imagem da memória e da montagem em funcionamento – pode indicar-nos um caminho para a leitura da metamorfose do fogo em *Servidões*.

O primeiro ponto que se coloca, então, é o duplo regime deleuziano no qual *relações extensivas*, em campo *longitudinal* (DELEUZE, 1997, p.36) pela manifestação do desejo, do corpo, engendram-se sob *uma capacidade* de caráter *intensivo* em campo *latitudinal* (DELEUZE, 1997, p.36) que diz respeito a uma subtração, uma interrupção da primeira que não se sobrepõe a ela, mas confere-lhe a modulação do ritmo. Se pensarmos na infância como este tempo presente e ausente, *ao mesmo tempo, a um só tempo*, em nós, percebemos como nela esvazia-se o caráter cronológico-temporal e opera-

³⁵ “Pertence à *facticidade* a pre-sença ter de permanecer em lance *enquanto* for o que é e, ao mesmo tempo, de estar envolto no turbilhão da impropriedade do impessoal. Pertence à pre-sença que, sendo, está em jogo o seu próprio ser, o estar lançado no qual a facticidade se deixa ver e faz ver fenomenalmente”. In: HEIDEGGER, 2005, p.240-241.

se outra temporalidade, em caráter crônico, de devir. De modo análogo, configura-se o gesto autoral a que nos referimos e que, para Deleuze, “de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele, nem de mais ninguém. É a infância do mundo” (DELEUZE, 1988, p.23). No *mundo* de Helder em que o assombro da noite mistura-se à inocência do dia – o “verão” sempiterno das infâncias – o tempo manifesta-se, segundo Silvina Rodrigues Lopes, sob “uma experiência que passa pela afirmação do todo que em cada instante reúne aquilo que a continuidade temporal separa” (LOPES, 2003, p.42). Trata-se aqui não mais do *Cronos* físico e cíclico que adotamos, mas sim o do jogo infantil, o *aion* do fragmento D52 de Heráclito: “a duração da vida (*aion*) é uma criança brincando, movendo as peças em um jogo. A realza é da criança” (KAHN, 2009, p.351)

O *aion*, enquanto duração³⁶ da vida é a própria duração do *acontecimento*, ou seja, não se exclui a ideia do tempo em nome de uma eternidade vazia, ao contrário, o tempo passa a ser regido por esta relação entre o todo e o instante de que nos fala Silvina a respeito do *mundo* de HH, que, tal como no *cosmo* heraclitiano “vigora a partir de si mesmo” (HEIDEGGER, 1998, p.178). Assim também o é o jogo, que se constrói pela própria vontade dos jogadores, pelo concerto das investidas a cada jogada, mas sempre sob a conformação da regra. Não é aleatório, portanto, que esta dinâmica remeta ao embate entre “ nenhuns contrários” que vimos há pouco a respeito da guerra, da luta, e, mais ainda, à capacidade de a metáfora unir a *necessidade* imposta pela contingência do homem à sua *liberdade* para a criação, de que tratamos no primeiro capítulo deste texto (BLUMENBERG, 2013, p.147). O que nos interessa, portanto, são menos “os movimentos infantis e aleatórios do jogo” e mais

(...) o fato de que estes movimentos seguem uma regra definida, com os jogadores alternando-se um após o outro e o jogo sempre recomeçando novamente depois de cada vitória de forma que as regras do jogo de

³⁶ O termo *duração*, no contexto em que o utilizamos, diz respeito à categoria temporal de que trata Deleuze, fundamentada a partir da concepção bergsoniana de *duração*: “Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que falo já está distante de mim”; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria.” BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito*. Tradução Paulo Neves. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.161.

*pessoas*³⁷ passam a imitar as medidas alternadas do fogo cósmico (KAHN, 2009, p.351).

Trata-se, assim, de pensar como o caráter contingencial e perecível da matéria é tão necessário para a reverberação do fogo quanto o próprio ar que modula a incandescência e, em última análise, como quanto mais o canto do poeta se expande sempre novo, sempre vivo, mais do seu corpo é consumido, submetido às vicissitudes da existência, encerrado nos limites da cronologia. Isso sinaliza a limitação da própria linguagem que, justamente pela sua dimensão humana, se deteriora na existência assim como é fadado ao *animal rationale*, de forma que se o brilho intenso da chama produzida pela “paixão grega” (HELDER, 2014, p.594) d’ *A faca(...)* poderia ofuscar as substâncias que ali se consumiam, uma “poalha luminosa” (HELDER, 2014, p.637) passa a tomar a atmosfera ígnea do *poema contínuo* em *Servidões*. Ali, onde outrora e agora se misturam, no *aion* do poema, um punhado residual marca uma diferença primeira dos elementos que se fundem sob a energia do *acontecimento* e as imagens do fogo no livro podem nos dizer mais sobre isso.

Nelas, a intensidade da energia que n’ *A faca(...)* arrebatava flores e frutos e cintilava uma carne desejante, se movendo por uma “tocada coluna de ar/ (...) táctil, ininterrupta” (HELDER, 2014, p.518) permanece consideravelmente presente – “marco-te a fogo”, “lampejando do ar à volta” (HELDER, 2014, p.627); “a minha mão estava em brasa” (HELDER, 2014, p.631); “que um punhado de ouro fulgure”, “que a palavra firmada brilhe” (HELDER, 2014, p.641); “labaredas pela cara afora” (HELDER, 2014, p.641); “tanta luz no teu passeio distraído” (HELDER, 2014, p.645); “ígnea pedra até o fim de tudo” (HELDER, 2014, p.662); “temas de ar e fogo” (HELDER, 2014, p.679) – mas é notável, em mesma medida, que um dado novo se acrescenta a ela: a primeira pessoa anunciada no dístico de abertura dos poemas, as “mãos sensíveis” (HELDER, 2014, p.685) e os indícios de fragilidade e suscetibilidade do corpo, a ausência do ar que impede a propagação do canto, bem como a própria imagem da morte conferem ao fulgor da chama a sua própria anulação, sinalizada na degradação da matéria, nas cinzas – “luz rasgada em baixo” (HELDER, 2014, p.616); “implícita temperatura até à boca” (HELDER, 2014, p.621) “ninguém respira/ ninguém brilha” (HELDER, 2014, p.674); “poalha luminosa” (HELDER, 2014, p.637); “poema feito sobretudo de fogo forte e silêncio” (HELDER, 2014, p.638); “em mim próprio que ardo” (HELDER, 2014, p.647);

³⁷ Peças. In: KAHN, 2009, p.351

“noite do mundo cheias/ de ar e de areia/ e de fogo” (HELDER, 2014, p.648); “não tenho mão com que escreva nem lâmpada”, “da noite atrás da luz”(HELDER, 2014, p.653); “deserto entre as fornalhas” (HELDER, 2014, p.658); “a arte da iluminação foi toda pelo ar fusíveis fora” (HELDER, 2014, p.659); “trabalhar as cinzas/ para sempre o fogo no fundo das mãos sensíveis” (HELDER, 2014, p.685); “o filho seja cremado e as cinzas espalhadas” (HELDER, 2014, p.686).

Analisada mais detidamente em cada ocorrência, a alteração parece sinalizar um desdobramento do próprio princípio de criação e aniquilamento efetuado pela metáfora na linguagem, na medida em que a metafísica do signo, enquanto “metafórica tomada ao pé da letra”, só pode ser diluída quando “volta a conceder à metafórica o seu lugar” (BLUMENBERG *apud* COSTA LIMA, 2013, p.23). Por isso, o “extremo poder dos símbolos” só é efetivo quando acolhe a “ traição íntima que divide a intenção espiritual” (HELDER, 1995, p.55-56) e quando à assertividade da metáfora do fogo acrescenta-se a dúvida: “¿ a metáfora do fogo, de que argúcias e astúcias é ela rarefeita?” (HELDER, 2014, p.674). A dúvida, neste sentido, é um bom aspecto pelo qual a questão da contingência, da finitude, pode ser tomada em *Servidões*, pois se n’ *A faca (...)* ela surgia nas diversas configurações tomadas pelo objeto cortante que, tão perigoso quanto o fogo, rivalizava com ele em uma “cena de um não” (GUSMÃO 2009, p.136), aqui ela parece surgir na própria sombra da palavra, como se o potencial de significação da escrita poética contivesse a previsão, o *pre-sentimento* de seu fim. Como este tema será melhor desenvolvido no terceiro capítulo desta dissertação, voltemo-nos para o ponto de alternância entre criação e aniquilamento, *ser e não-ser*, que engendra a metamorfose da palavra poética. Para tanto, tomaremos dois poemas que não apenas a demonstram como dois *frames* sequenciais de um filme, mas também dão a ver o princípio da montagem, ao qual nos referimos. O primeiro deles, desde logo, abandona o lugar tremendamente amplo e tremendamente único das laranjas, do umbigo, da boca, das olarias e dos selos do *mundo* e inicia-se na cotidianidade do “transporte público”:

e eis súbito ouço num transporte público:
as luzes todas acesas e ninguém dentro da casa:
 sete ou nove metros de labaredas,
 e nem um grito, um sussurro, uma palavra:
 só a casa ocupada pela grandeza da estrela,
 a grandeza primeira
 (HELDER, 2014, p.622)

Próximo ao “salto” do primeiro poema analisado no capítulo, neste poema há o encontro “súbito” entre um “eu” implícito e uma fala anônima, corrente na comunicação diária – “*as luzes todas acesas e ninguém dentro da casa*” – seguida da sinalização catafórica que se estabelece desde o primeiro verso e prenuncia que a casa será o cenário dos próximos versos (HELDER, 2014, p.622). Ao passar da onipresença sonora³⁸ do “transporte público” para o poema, a casa com “as luzes todas acesas” incendeia-se em “sete ou nove metros de labaredas” mantendo em si somente esta energia, a “grandeza primeira” da “estrela” que pode ser associada ao próprio poema. Ora, o quê toda a intensidade da imagem da casa em chamas expõe, senão o silêncio? Todo o vigor da labareda³⁹ parece demonstrar a própria potência da imagem que a língua de fogo do poema alcança, sem “nem um grito, um sussurro, uma palavra” – e os dois pontos reiteram-na na originária “grandeza primeira” da estrela na casa em pleno silêncio (HELDER, 2014, p.622). Ocorre que, impossivelmente, isto se dá em canto, pela música, pelo sopro do poeta. Mais do que isso, o silêncio não se estanca aí, no *poema contínuo*, ele perpetua-se para a próxima cena, na página seguinte:

as luzes todas apagadas
– e se alguém está no escuro e súbito reluz lá dentro,
alguém fremente?
(HELDER, 2014, p.623)

Como em um jogo de espelhamentos, o silêncio aqui começa sugerido pela ausência da luz em um espaço – “lá dentro” – supostamente vazio e o leitor é quase automaticamente induzido à imagem da casa. O que irrompe, então, é a dúvida que recai, sobretudo, na presença de um corpo – novamente indeterminado, “alguém” – que se marca pelo desejo “fremente” que propaga o canto. Poderíamos dizer que a dúvida sobre

³⁸ “ De qualquer forma, o sonoro é onipresente desde quando está presente, e sua presença jamais é um simples estar-lá ou um estado de coisas, ela é sempre, e de uma só vez, avanço, penetração, insistência, obsessão ou possessão, ao mesmo tempo que presença ‘em rebates’, em reenvio de um elemento a outro, seja entre o emissor e o receptor ou em um ou outro, ou, enfim, e sobretudo, entre o som e ele-mesmo (...)”. In: Nancy, 2013, p.168.

³⁹ Uma das acepções do termo “labareda”, segundo o dicionário Caldas Aulete digital é “Chama de grandes proporções; língua de fogo” (Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/labareda>>. Acesso em julho de 2018). Curiosamente, a passagem bíblica em que o Espírito Santo desce sobre os apóstolos no dia de Pentecostes e sobre eles começa a falar em línguas de fogo aproxima-se muito da imagem da casa com as luzes acesas do poema de Helder: “E cumprindo-se o dia de Pentecostes, estavam todos concordemente reunidos.

2 E de repente veio do céu um som, como de um vento veemente e impetuoso, e encheu toda a casa em que estavam assentados.

3 E foram vistas por eles línguas repartidas, como que de fogo, e pousaram sobre cada um deles.

4 E todos ficaram cheios do Espírito Santo, e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem” (At, 2:2-4, 2015).

a presença deste corpo reluzente submerso no silêncio do escuro corresponde ao procedimento de “(memória, montagem)” que, articulado sob a oscilação da energia entre *total visibilidade/silêncio* e *ausência de visibilidade/vibração do canto* reitera a relação vida/poema: “Ou então o poema vitaliza a vida se a toca em alguns pontos. Ou gera uma vida nestes pontos tocados” (HELDER, 1995, p.146).

Esta oscilação é muito semelhante àquela pela qual, entre o *corpo* e o *fora*, “queimava o bolso contra a carne” e que, segundo Blanchot, permite à literatura manter-se no “tempo da metamorfose”, entre o canto real de Ulisses e o canto imaginário das Sereias: “a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este ‘pouco a pouco, embora imediatamente’ é o próprio tempo da metamorfose), imaginário (...)” (BLANCHOT, 2005, p.11).

Sob a perspectiva deste “tempo da metamorfose” de que fala Blanchot traçamos um pequeno panorama da metamorfose do fogo em *Servidões* com o intuito de reconhecer nos procedimentos de memória e montagem o engendramento do devir que verificamos em Heráclito e Herberto. Procuramos ressaltar a dimensão contingencial da criação do poema que, neste ponto, se demarca como uma espécie de dúvida que atravessa a força atemporal do canto entoado no *poema contínuo*. Este, tal como o jogo infantil do *aion* heraclitiano – sempre movido pela vontade, pelo desejo espontâneo das crianças, mas invariavelmente submetido às regras que o estabelecem – deve passar também pela temporalidade humana, pela limitação da gramática para sair delas, para ecoar o canto no próximo poema e por isso, talvez, entrar e sair desta temporalidade seja o exercício múltiplo, cíclico, das *Servidões*. Não nos parece estranho, então, que em um “pensamento do devir” (LOPES, 2003, p.7) servo e senhor interponham-se indistintamente tal qual nos descreve o poeta/pensador Zaratusta: “Onde encontrei vida, encontrei vontade de poder; e mesmo na vontade de servir encontrei vontade de ser senhor” (NIETZSCHE *apud* HEIDEGGER, p.105). O trecho é parte de um excerto de *Assim falou Zaratustra* sobre o qual Heidegger discorre a respeito da “vontade de poder”⁴⁰ nietzschiana e em que medida ela incorre no jogo entre vida e morte:

⁴⁰ Heidegger faz referência a uma passagem específica de *Assim falou Zaratustra* – “Da auto-superação” – citando, além do trecho já reproduzido, o que transcrevemos na íntegra: “Aquele que pôs em circulação a fórmula ‘vontade de existir’ não chegou nem perto da verdade. Não há esta vontade! Pois o que não é não pode querer; e como o que já existe ainda poderia querer existir? Apenas onde há vida, existe também vontade:/ mas não vontade de viver e sim – o que eu agora te ensino, a vontade de poder! /Há muitas coisas que o vivo aprecia mais do que a própria vida/ mas, a partir deste mesmo apreço, o que fala é a vontade de poder” (NIETZSCHE *apud* HEIDEGGER, 1998, p.104-105)

Nietzsche só encontra o “vivo” onde se encontra vontade de poder. Falando de maneira ainda mais indeterminada: só se encontra o “vivo” onde o que se encontra já corresponde à representação pressuposta do que é “vida”. Mesmo sem uma determinação expressa da essência da vida sempre achamos que podemos reconhecer imediatamente como tal “o que está vivo”. Distinguimos os vivos dos mortos. O morto, todavia, não é para nós a mesma coisa que o sem vida, que a pedra, por exemplo, que não possuindo qualquer vida também não pode morrer ou estar morta (HEIDEGGER, 1998, p.105)

Pensando que este exercício envolve, como vimos, a reciprocidade entre a perecebilidade do homem e a atemporalidade que dele perpetua-se pelo canto, chegamos à questão da morte como elemento constitutivo da metamorfose poética helderiana. Aprofundaremos a reflexão acerca deste aspecto no capítulo seguinte desta dissertação, mas cabem aqui algumas considerações acerca da morte em HH. Primeiramente, a de que sendo parte do procedimento de escrita do *poema contínuo*, a morte sempre esteve presente na dicção singular do idioma que o engendra, o que nos conduz à consequência direta desta proposição: se, conforme aponta Manuel Gusmão, a poética de Herberto denota uma sensível modificação após a “escolha feroz” (GUSMÃO, 2009, p.130) que tem *Do Mundo* como marco e *A faca (...)*, bem como os demais livros que compõem nosso recorte de pesquisa, constituem expressões do que descrevemos como uma “radicalização” ou “intensificação” da lógica poética de HH, a morte também passa por alterações análogas ao longo das publicações. Por isso, estas observações são importantes para que percorramos a relação entre vida e morte sob a perspectiva da linguagem e a metamorfose na qual ela configura-se no referido recorte. Algo a este respeito já foi levantado na leitura d’ *A faca(...)*, mas acreditamos que o próximo livro a ser abordado, *A Morte Sem Mestre*, pode nos oferecer mais ângulos de observação acerca deste tópico.

O espelhamento articulado pelos dois últimos poemas através do qual iluminação e obscuridade, som e silêncio, se coadunam oferece-nos um caminho interessante para percorrermos a relação entre vida e morte na linguagem e suas reverberações na metamorfose do *poema contínuo*. Neste sentido, assim como Heidegger vê no uso que Nietzsche faz do devir heraclítico a afirmação do imperativo da contingência pela “vontade de poder”, no ensaio “confissão de uma estranheza”, Maria Filomena Molder mostra-nos como algo semelhante se dá em Wittgenstein – outro “sábio” que, como Heráclito, foi capaz de “transformar o enigma lógico ou as provocações didáticas num

O respectivo trecho traduzido por “Da superação de si mesmo” na versão de Paulo César Lima de Souza, pode ser encontrado em edição de 2009, da Companhia das Letras. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zarathustra*. Trad. Paulo César Lima de Souza, Companhia das Letras, 2009.

relâmpago de poesia pura” (STEINER, 2012, p.40) – e que, inspirado na ânsia de Kleist em dar substância ao pensamento, deflagra um espaço na linguagem preenchido pelo silêncio, tal como “um quarto pode estar vazio e, no entanto, cheio de luz” (WITTGENSTEIN *apud* MOLDER, 2017, p.143).

Molder pontua que “depois do *Tractatus*, o inexprimível deixa de ser o que se deve calar e passa a ser visto como o pano de fundo de tudo quanto dizemos (...), não aquilo que se opõe ao falar, mas aquilo que sempre se associa ao falar (...)” (MOLDER, 2017, p.143). Os “jogos de linguagem” de Wittgenstein, em grande medida, aproximam-se do “jogo de *peSSI*” de Heráclito (KAHN, 2009, p.351), principalmente porque interpõem a palavra e pensamento o mesmo mistério, o mesmo enigma, a mesma “superstição” interpostos a “figura de xadrez” e “jogador”:

110. "A linguagem (ou o pensar) é algo singular"- isto se revela como uma superstição (não um erro!), provocada ela mesma por ilusões gramaticais. E é sobre estas ilusões, sobre estes problemas, que recai o *pathos*. (WITTGENSTEIN, 2009, p.71)

O que nos interessa, a partir da afirmação de Wittgenstein, é a relação entre as “ilusões gramaticais” em que “nos enleamos” (WITTGENSTEIN, 2009, p. 74) e o *pathos* resultante deste enleio. Já pudemos verificar que o caráter ontológico permite ao *poema contínuo* criar um idioma dentro do próprio idioma e, por isso, cabe pensar em que medida este processo implica em promover a vida, a propagação da energia, do desejo extensivo, pela imposição da morte, da evocação do silêncio, do corte intensivo. O investimento do *pathos* poético na estrutura fossilizada da língua, neste sentido, seria a figuração desta prática que, em última instância, corresponderia à prática tradutória. Dando um passo além na reflexão e tomando a tradução em diálogo com as disposições já realizadas acerca da metáfora – principalmente seu caráter *mimético* articulado sob identidade e diferença – podemos atribuir à prática tradutória uma disposição tautológica da prática metafórica⁴¹. Logo, tendo em mente a “luta” ou o “jogo” entre morte e vida, percorreremos as imagens do fogo n’ *A Morte(...)*, tomando como fio condutor de nosso raciocínio a prática da tradução antropófaga de HH.

Ao longo do primeiro capítulo, vimos como as evocações dos cantos órficos, de textos de diversas tradições religiosas e culturas ancestrais, a partir de *Do Mundo*, passam a integrar o *poema contínuo* como na “construção mítico-poética das ‘mães’” que dá

⁴¹ “Não é mero jogo de palavras que ‘traduzir’ é traduzido em alemão por *übersetzen*, que é a tradução do grego *meta pherein*, ou metáfora. A metáfora dá a totalidade que então afirma definir, mas é, na verdade, a tautologia de sua própria posição”. In: DE MAN, 1992, p.23.

origem ao próprio poema (GUSMÃO, 2009, p.130). De modo análogo, também a tradição literária e a própria língua portuguesa são incluídas sob a dicção poética não como índices estéticos que a orientam, mas como componentes da imagem figurada no canto, isto é: a rigor, a devoração helderiana arrebatada indistintamente o que quer que passe por ela ao constituir a “forma-poema”/“forma-mundo” (LOPES, 2003, p.12), o que caracteriza tanto a violência da tradução para com o idioma de origem, como a violência da escrita poética para com o próprio idioma. A prática tradutória de Herberto, tal qual a “revelação” que associamos à metáfora a partir de (*vulcões*) (HELDER, 1995, p.126), é capaz de abalar as “ilusões gramaticais” (WITTGENSTEIN, 2009, p.71) justamente porque alcança na gramática os liames da interdição, do “enigma” (HELDER, 1995, p.126) e, como pontua Izabela Leal, acaba por vincular criação e transgressão, “na medida em que produz imagens inquietantes, provocativas, imagens que rompem com as formas fixadas pela cultura, que põem em xeque o pensamento e forçam-no a uma inquietação incessante, à perpetuação dos enigmas” (LEAL, 2006, p.52).

Lida-se aqui, portanto, não apenas com a *profanação* da sacralidade da linguagem, desenvolvida por Agamben (2015), mas também com aquilo que tratamos por “profanação como moralidade última do poema”, como se sua incandescência atravessasse a língua portuguesa, a literatura, as manifestações culturais que precedem o poeta, atravessasse inclusive ele e para além – o leitor – de modo inequívoco, cruel e belo. É por isso que a criação profanadora – ou a devoração tradutória – é pertinente para a leitura da metamorfose do fogo n’ *A Morte (...)*: o tom notavelmente mais prosaico, a aposta na mediocridade da vida cotidiana e a insistência na “impureza” da escrita e da leitura, no erro vernacular, associados a um canto originário, a uma língua mítica que ecoa pelos tempos e une lugares e culturas improváveis dão o ritmo pelo qual vida e morte alternam-se repetidamente na cena poética do livro. A incerteza a respeito da morte que percorre insidiosamente o poema como “poalha luminosa” (HELDER, 2014, p.637) em *Servidões*, uma “morte no gerúndio” (HELDER, 2014, p.672), aqui já ratificam a certeza palpável, quantitativa e corpórea do “punho de cinza” (HELDER, 2014, p.695) produzido pela “glória” da “labareda grande de meia dúzia de palmas de iluminura” (HELDER, 2014, p.699) que consome o poeta.

Neste sentido, o fim biológico, a derrocada física, conferem traços de *personalidade* à morte, que passa a ser o elemento modulador, que dá ritmo à propagação da chama ao longo dos versos, tal qual o ar o fazia n’ *A faca (...)*, o que justifica o protagonismo, a autonomia, da morte que nomeia o livro. O volume reduzido de poemas,

bem como a ironia que toma parte da magia encantatória do *poema contínuo* unindo a monumentalidade da tradição à vulgaridade da existência – “estátuas gregas nuas sem ponta de excitação, apenas/solenes anúncios de churrascos” (HELDER, 2014, p.708) – obviamente reduz em força a amplitude desta chama, mas não deixa de conferir-lhe intensidade, na medida em que, assim como a “paixão grega” d’ *A faca (...)*, a morte afirma-se pelo desejo, pelos impulsos da carne. É sob esta visada que Rosa Martelo identifica nas associações entre amor e morte presentes no livro a coincidência de extremos que caracteriza o devir do *poema contínuo* (MARTELO, 2016, p.76) e o que nos leva a tomá-las como um indicativo da metamorfose que engendra as figurações do fogo verificadas ao longo dos poemas. Sob este aspecto, amor e morte também dialogam com o duplo regime de extensividade/intensividade, uma vez que o primeiro, enquanto afirmação positiva incessante só encontra fim na segunda, negação impositiva e alheia à realização. Muito próxima desta perspectiva, está a colocação de Blanchot:

E é por essa razão que algumas vezes o amor recorre à morte para receber dela sua terminação, como se a morte, ela própria inacabada e sempre incompleta quando é a morte de um homem só, pudesse se realizar realmente tornando-se a morte única dos dois seres já mortos neles mesmos, de maneira que “o amor mais forte do que a morte” teria esse sentido mítico: o amor triunfa sobre a morte pondo um fim na morte, fazendo dela um verdadeiro fim (BLANCHOT, 1997, p.245).

Sendo a morte o “verdadeiro fim” do amor e, portanto, a forma última do amor, a *personalidade* que atribuímos a ela não pode ser indiferente à propagação do afeto, do sentimento que aflora pelo corpo enquanto pura sensibilidade e as figurações do fogo n’ *A Morte (...)* corroboram com esta ideia, pois intermedeiam uma relação do sujeito lírico com um “tu” associado ora ao corpo feminino, ora à imagem da estrela, à iluminação do corpo ou da atmosfera celeste “ – a morte faz do teu corpo um nó que bruxuleia e se apaga” (HELDER, 2014, p.695); “a luz que estremecia nela” (HELDER, 2014, p.700); “queima-me tu as palmas das mãos”, “desata-me, nó de luz” (HELDER, 2014, p.702) “encontrei um relâmpago”(HELDER, 2014, p.727). Este encontro passa tanto pela demarcação clara dos corpos nele envolvidos, como nos exemplos acima, quanto por uma implicação mútua entre eles, uma espécie de amálgama ou vínculo de origem que os condensa na voz da enunciação “deixe à vontade subir à estrela/vou ver se está ligado/vou ver se há luz na terra” (HELDER, 2014, p.698); “ir embora numa labareda grande de meia dúzia de palmos de iluminura” (HELDER, 2014, p. 699); “ a luz, de dentro, despedaçando tudo” (HELDER, 2014, p.701). Há, ainda, uma terceira configuração desta

relação, na qual o encontro marca-se pela perda –“mal com o fulgor dos dias perdidos” (HELDER, 2014, p.702) – pela interdição “quase via o fogo que nascia”, “quase tinha pegado fogo, mas já estava fora” (HELDER, 2014, p.727), ou pela própria iminência da possibilidade do incêndio – o caso específico do gás que se expande das bilhas para a “eternidade”, “por esse mundo afora” (HELDER, 2014, p.728).

Ora, vimos que este movimento que deflagra a iluminação ou a incandescência do sujeito lírico pelo gesto autoral figurado no *mundo* helderiano já é uma constante n’ *A faca(...)* e, poderíamos dizer, em toda a poesia de HH, sob um panorama amplo. O que as imagens acima mencionadas bem como o conjunto de temas mais recorrentes n’ *A Morte(...)* nos mostram, entretanto, é que o caráter intensivo do corte, da negatividade que determinava o índice de diferença na metáfora, e, com isso, assinalava a contingência da linguagem na tarefa da nomeação, intensifica-se tal como intensificou-se a dicção da singularidade e da autonomia do *poema contínuo* após *Do Mundo*. Como é notório na proposta de Helder e como pudemos observar nas considerações tecidas acerca dos poemas analisados até aqui, esta mudança não é, em si mesma, um corte, ela segue a melodia do canto que se propaga desde o início dos poemas analisados, mas conferindo entonações distintas aos elementos que a compõem. Por isso, é cabível dizer que o caráter de *acontecimento*, o “tempo da metamorfose”, ainda continuam determinantes no poema, porém cada vez mais marcados por essa contingência material, pela limitação cronológica, em suma, pela finitude. O poeta, mostrado cada vez mais nos “recessos mais baixos” (HELDER, 2014, p.512) do corpo envelhecido, palco das mais variadas performances de devastação que a morte pode encenar, deflagra justamente a vulgaridade contida no ato da escrita poética, como se desvelasse – nunca desvelando – ao leitor todos os aspectos do instante entre o “desejo de extrema realização da linguagem” e sua determinação no “estratagema do diálogo”, instante que, como vimos, “é a pretensão da poesia à existência” (BLANCHOT, 1997, p.55). É, portanto, este ponto que torna interessante o olhar para a tradução⁴² n’ *A Morte(...)*: evocando juntamente os elementos da ordinária biografia daquele que escreve, alusões aos poemas sumérios e à origem da poesia, mitos culturais, tradições e ritos milenares, bem como a temporalidade extrema das eras geológicas, o canto leva a fragilidade do cotidiano ao monumento e a

⁴² Sobre a perspectiva da tradução enquanto diálogo com a tradição, cabe lembrar que a própria dinâmica *amor/morte* a que nos referimos nesta seção pode ser largamente explorada. A produção crítica de Harold Bloom acerca da *tensão agônica* entre o poeta e seus predecessores na tradição canônica que os inscreve é exemplo disto. Cf: BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

atemporalidade da tradição à experiência comezinha da existência sob o movimento *comum* e contínuo da metamorfose. Tomemos o antepenúltimo poema do livro, em que isto se dá através do fogo:

há não sei quantos mil anos um canavial estremeceu na assíria
 e um douto poeta inscreveu esse tremor num curto poema lírico
 lido agora por mim junto a um canavial nos subúrbios de Lisboa
 e eu penso que os dois canaviais estremeceram igualmente
 a tantos tempos e lugares de distância
 e só se extinguirão devorados pelo fogo
 quando o fogo devorar a terra inteira
 (HELDER, 2014, p.726)

O poema começa, novamente, com um abalo: não um salto, uma fala súbita, mas um tremor sísmico que se transmite em uma espécie de reverberação, pelo poeta, para um “curto poema lírico” (HELDER, 2014, p.726). O vocábulo “inscrição” é provavelmente o principal responsável por este efeito de transmissão que a imagem sugere, mas está também diretamente vinculado à referência suscitada, que diz respeito às mais antigas manifestações literárias documentadas, as placas e os poemas sumérios – Acadianos-Assírios. O mais famoso deles é a *Epopeia de Gilgamesh*, que data aproximadamente de 1200 a.C., mas o “lírico” leva-nos a associá-lo aos poemas que reproduzem o diálogo erótico entre a deusa *Inana*, divindade suméria do amor, do sexo, da fertilidade e da guerra (conhecida como *Ištar* entre os babilônios e possível origem da deusa Afrodite no panteão grego) e seu esposo *Dumuzid* (ou *Tâmuz*) não apenas pela interlocução erótica que n’ *A Morte(...)* é ostensivamente marcada, mas porque a narrativa mítica da história do casal assemelha-se muito à de Orfeu e Eurídice, com a diferença de que neste caso é *Ištar* quem desce ao submundo não para resgatar o amado, mas por outros motivos que culminam no encontro com *Tâmuz* e, posteriormente, na sua morte⁴³. Assim como Orfeu permanece “infinitamente morto” (BLANCHOT, 1987, p.173) em seu canto, algo do “douto poeta” permanece vivo e, pela poesia, reverbera. A força que nele se manifesta desafia a própria lógica da física, mantendo-se igualmente forte “a tantos tempos e lugares de distância” e só podendo ser abalada pelo próprio princípio cósmico do fogo (HELDER, 2014, p.726). Não aleatoriamente, somente a força mesma da criação é capaz de destruir a “palavra

⁴³ Cf.: SALAZAR, Jussara. Um cântico de *Inana* e *Dumuzid*. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/tag/poesia-sumeria/>>. Acesso em: julho de 2018.; SALAZAR, Jussara. “A descida de *Inana* ao mundo dos mortos”. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2015/04/06/a-descida-de-inana-ao-mundo-dos-mortos/>>. Acesso em: julho de 2018. Reproduzimos integralmente o cântico do primeiro artigo citado no Anexo I da dissertação.

objectivamente inventada” (HELDER, 1990, p.30) do poema: seja sob a voz do “douto poeta”, seja pela própria voz daquele que o emite “nos subúrbios de Lisboa” (HELDER, 2014, p.726) ele é, enquanto linguagem em movimento, em plena associação e colisão semântica, a realidade última do homem, seu *Dasein*.

Neste sentido, o *criador* que o talha em madeira ou o dispõe sob papel e tinta pode dominá-lo tanto quanto o faz o incógnito incendiário do fogo devorador “da terra inteira”, uma vez que esta criação “ pode sobreviver não só muito mais que seu próprio criador, mas para muito além da localidade e da cultura na qual foi criada e, de forma ainda mais ameaçadora para muito além da sua linguagem nativa, graças aos mecanismos da tradução” (STEINER, 2003, p.174). A ameaça a que Steiner se refere, ou seja, a contrapartida demandada pelo poema ao passar pelo poeta ou pelo tradutor – os quais, no caso de HH, podemos não apenas emparelhar como associar à posição de leitor – põe “em questão nada menos que o núcleo estável da epistemologia” (STEINER, 2003, p.176) ou ainda, o “centro instável” (BLANCHOT, 1987), “centro com uma terrível energia cardíaca” (HELDER, 1995, p.146), que conduz o escritor pelo “mistério da linguagem” (BLANCHOT,1997, p.55). Ao ser disposta sob a cotidianidade da biografia do poeta, a fusão física entre ele e o poema que nas cenas de escrita helderianas sempre foi uma forma de obsessão – lembremo-nos que elas, as obsessões, são essenciais para que se alcance “a unidade de uma obsessão mestra”, um “mito básico” (HELDER, 1995, p. 141) – n’ *A Morte (...)* adquire o tom mordaz da ironia, muitas vezes alcançando deliberadamente o teor da sátira. É o que podemos notar no poema que segue:

se um dia destes parar não sei se não morro logo,
disse Emília David, padeira,
não sei se fazer um poema não é fazer um pão
um pão que se tire do forno e se coma quente ainda por entre as
linhas,
um dia destes vejo que não vou parar nunca,
as mãos súbito cheias:
o mundo é só fogo e pão cozido,
e o fogo é que dá ao mundo os fundamentos da forma,
pão comprido nas terras de França,
pão curto agora nestes reinos salgados,
se parar não sei se não caio logo ali redonda no chão frio
como se caísse fundo em mim mesma, a
mão dentro do pão para comê-lo - disse ela
(HELDER, 2014, p.706).

Curiosamente, o poema começa com a possibilidade provável da morte, como já vimos anteriormente. Quem enuncia-a é Emília David, padeira que factualmente existe e é conhecida pela produção das *caralhotas*, pães típicos da cidade ribatejana de Almeirim que, a despeito do nome, não possuem formato fálico⁴⁴. A jocosidade que subjaz o nome da iguaria, bem como a trivialidade que pressupõe o seu fabrico pela conhecida senhora não são indiferentes ao fazer poético: “não sei se fazer um poema não é fazer um pão” (HELDER, 2014, p.706). Trata-se, aqui, de trabalhar a experiência corpórea, viva, e fugidia que se dá na contingência – poema em potencial – como se trabalha qualquer outra matéria-prima de um artesanato, o que retoma a recorrência ao canhoto, ao sinistro, ao conteúdo mal burilado da fase tardia que caracteriza o recorte da obra de Helder adotado neste texto.

Este ofício, por sua vez, reivindica para si parte do próprio corpo do artesão – “um pão que se tire do forno e se coma quente ainda por entre as / linhas” – visto que seu produto se torna também matéria viva, “carne sentinente, que partilha a reverberação do som e das imagens” (MARTELO, 2016, p.19) e na mesma medida em que parece deixar de ser um *ofício* – cantante? – para se assemelhar a uma espécie de *servidão* – “um dia destes vejo que não vou parar nunca” – o artefato completa o artífice, enche-lhe as mãos, alimenta-o. Já não se trata mais, portanto, de uma estética do fazer poético ou da panificação (seja a do “pão comprido da França”, seja a do “pão curto de Portugal”), mas de uma ética em que se pensam os modos de *ser-no-mundo* e cria-se um entendimento, um saber. Como temos visto, este saber, em Helder, se dá pelo fogo – “o mundo é só fogo e pão cozido / e o fogo é que dá ao mundo os fundamentos da forma” (HELDER, 2014, p.796) – e Serres também o reconhece claramente no preparo dos alimentos:

Toda uma vida reside num copo de vinho *Margaux*, e até numa honesta broa. O cozimento adensa, concentra, reduz, faz convergir o dado, o cozido faz abundar o cru, o dado passa do acaso, da circunstância improvável e leve, inconstante, ao costume e à compacidade. Vai da mistura caótica difusa à mistura ordenada, densa. O fogo cimenta os mistos, transforma em vitral a referida confusão, agita bem as pequenas partes secretas para ligar o que repugnaria a frio. Ajuda os concursos, favorece as convivências, estreita as vizinhanças, enriquece as amalgamas, descobre de súbito novas ligas, aprende, por síntese, a saber (SERRES, 2001, p. 168).

⁴⁴ Cf.: “Este ano volta a haver caralhotas”. Matéria do jornal português *Correio da Manhã*. Disponível em: <<http://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/este-ano-volta-a-haver-caralhotas>>. Acesso em julho de 2018.

Novamente, é relevante lembrar que o poema também nos coloca a questão do poeta e o tempo, ou ainda, sua contemporaneidade que já tem como horizonte o crepúsculo da morte, frente à atemporalidade dos versos, que resistem à passagem dos anos. Assim, fundir-se à obra é também, em última instância, manter-se vivo na vitalidade do poema: “Ou então o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos. O poema gera uma vida nesses pontos tocados” (HELDER, 1995, p.146). A mão, que antes do poema é mera instância pela qual passa a força nascente das coisas do mundo e o incendeia na página, agora não é outra coisa senão esta forma, “como se caísse fundo em mim mesma, / a mão dentro do pão para comê-lo” (HELDER, 2014, p.706).

As imagens do forno, da cozinha e da culinária doméstica que se manifesta mais presente nos últimos livros de Herberto são sempre acompanhadas de um dado implícito, uma potencial magia, ou mesmo uma ironia que, como no poema analisado, carregam um abalo extremo da certeza metafísica que insistimos em aplicar à linguagem. Heidegger comenta algo semelhante a respeito de uma “estória” sobre Heráclito segundo a qual o pensador teria dito a visitantes que o observavam se aquecendo junto ao forno: “Mesmo aqui, os deuses também estão presentes” (HEIDEGGER, 1998, p.36). O que orienta a reflexão de Heidegger acerca da passagem consiste no fato de Heráclito reconhecer o divino no ordinário⁴⁵, no que é alcançado a todo momento pelo olhar:

As pessoas se atêm, em vão, ao “real” e ao simplesmente dado, mas o olho das pessoas não dispõe de um olhar para o pouco evidente e discreto, para esse lugar de abrigo dos sinais autênticos. O forno indica o pão e o fogo, referindo no “fogo” o ardor e a claridade. O “homem racional” vê um forno. E quem, como homem “racional”, ainda lê hoje essa “estória” inocente do pensador junto ao forno, deve achar, com razão, que se está indo “longe demais” ao se pretender encontrar aqui um sinal de fogo e um aceno do ardor e da luz” (HEIDEGGER, 1998, p.37-38).

Confundir o “real” que nos é dado pela visão com o “real” que produzimos em pensamento deflagra o que convencionamos designar por loucura. Quando nos detemos um pouco mais sobre a certeza racional que marca esta diferença, entretanto, somos tomados pela impossibilidade da certeza deflagrada pela própria linguagem. Por isso, não

⁴⁵ Vale lembrar a colocação de Kahn a respeito do divino em Heráclito estar intimamente associado ao saber, uma vez que sua “psicologia” é “inseparável de sua teologia” (KAHN, 2009, p.31). No diálogo com o pensador, Heidegger, também trata as divindades sob o mesmo aspecto, no que diz respeito ao *logos*: “A essência dos deuses, tal como apareceu para os gregos, é precisamente esse aparecimento entendido como um olhar a tal ponto compenetrado no ordinário que atravessando-o e perpassando-o é o próprio extraordinário que se expõe na dimensão do ordinário” (HEIDEGGER, 1998, p.24)

apenas a arte que flertou insistentemente com a loucura ou foi influenciada inadvertidamente por ela é tão presente na profanação helderiana – Breton, Artaud, Hölderlin, Van Gogh... – mas sua própria insistência em uma semântica que resiste à certeza racional torna o *poema contínuo*, ao mesmo tempo, uma obra consistentemente una e anarquicamente diversa, cambiante, metamórfica. É sob esta perspectiva, portanto, que iniciamos nossa leitura das metamorfoses do fogo no último livro de nosso recorte, *Poemas Canhotos* (2015) adotando como ponto de partida esta relação do poema com o real e a instabilidade que a caracteriza em Helder.

2.3 e forçosamente não se aclara nada

No primeiro capítulo desta dissertação desenvolvemos uma breve contextualização da sequência de livros adotada pela pesquisa e o motivo pelo qual a própria lógica do devir exige o prolongamento do suposto fim do poema contínuo – os *Poemas Completos* (2014) – para um *além* do fim – os *Poemas Canhotos*, de 2015. Obviamente, esta lógica já sugere um caráter metamórfico *per se*, mas alguns pontos do livro tornam-na mais elaborada, mais sutil, mais atenta a, justamente, o que não se vê “à primeira vista”. A ideia de tradução aplicada à relação de amor e morte, tanto no que diz respeito à tradição quanto à intensificação das referências a um cotidiano banhado pela monotonia e pela ruína da decrepitude, vista n’ *A Morte(...)*, enseja uma outra abordagem, que trata da questão do *real* e em que medida a intrusão deliberada do relato biográfico seco, prosaico, na melodia encantatória que ecoa o canto grandioso da poesia desde o começo dos tempos é parte da metamorfose que engendra a criação poética.

Lembrarmo-nos daquela primeira concepção do *logos* heraclítico desenvolvida por Heidegger como “aparecimento [que] favorece encobrimento” (HEIDEGGER, 1998, p.133) e a leitura que dela temos feito enquanto *acontecimento* pode nos ajudar a tentar compreender em que medida a busca pela palavra exata, final, em Helder é sempre a busca pelo que não está nesta palavra e, neste sentido, sua metapoética corresponde diretamente com a percepção de Heráclito sobre o sábio como aquele que busca “encontrar um método apto a apreender não o que aparece aos sentidos, mas antes o que lhes escapa e que seja capaz, em última instância, de estabelecer uma conexão entre o sensível e o não sensível” (PEIXOTO, 2012, p.21). É sob esta visada que em (*guião*), de *Photomaton & Vox*, se lê que a premissa romântica do poema como expressão de uma experiência íntima do sujeito no mundo – “a poesia é o real absoluto” (HELDER, 1995,

p.142) – limita seu potencial de “assentar” “uma experiência do mundo” – “real absoluto”; “realidade deste absoluto” (HELDER, 1995, p.142) e, portanto, esta experiência do gesto autoral inclui a poesia que precedeu o poeta, a obra que antecede o poema e o próprio poema em feitura, sobretudo, contra a fixidez da certeza e da submissão do discurso poético a uma moral ou verdade pré-estabelecida.

Neste sentido, tomaremos este último aspecto como o eixo de nossa análise da metamorfose nas figurações do fogo nos *Poemas Canhotos*. Pensar como elas associam-se, aqui, à mediocridade e à caducidade do sujeito biográfico para manter o *poema contínuo* à revelia do discurso de uma certa poesia regida pelas “regras da realidade” (HELDER, 2015, p. 13), em nome da dúvida – “?mas o que é a realidade?” (HELDER, 2015, p. 13) é pensar também como isto não se dá gratuitamente, pelo viés testemunhal, mas pondo em xeque a própria realidade. O vigor da chama que se alastrava ao longo dos versos dos livros anteriores é perceptivelmente ameaçado – poderíamos dizer, desafiado – pela obscuridade que invariavelmente o espreita e, por isso, não é demasiado observar neste conflito uma reverberação da luta de opostos já analisada n’ *A faca(...)*. Dando um passo além na reflexão e pensando com Rosa Martelo, esta oposição vista agora sob outro ângulo responde à intermitência e à obliquidade que tornam as imagens helderianas resistentes à adaptação cinematográfica: “entre a sugestão de visualidade e uma inevitável e mesmo procurada cegueira com a qual a adaptação ao cinema lhe parecia pouco compatível” (MARTELO, 2016, p.64).

Desse modo, mesmo considerando o número reduzido de poemas em relação aos livros anteriores, as figurações do fogo nos *Poemas Canhotos* são significativamente exíguas e notadamente palco para a sobreposição da obscuridade à luz: “nada de estelas de pedra aproveitadas/ de um pequeno meteoro” (HELDER, 2015, p.16); “ninguém glorifica o corpo queimando /com barras de ouro” (HELDER, 2015, p.20); “ou ressuscitar em plena luz pela/ primeira vez/ ou pela última vez, logo antes de sair das trevas” (HELDER, 2015, p.29); “um relâmpago fotográfico em cheio no rosto,/ um calmante, /um sôco,” (HELDER, 2015, p.30); “e forçosamente não se aclara nada” (HELDER, 2015, p.40).

Cabe que nos atentemos também para a disposição métrica dos poemas no livro, relativamente maiores e mais narrativos que os anteriores. O dado, em grande medida, corrobora a acentuação do traço biográfico que temos apontado desde *Servidões* e enseja

o aprofundamento acerca do caráter tardio⁴⁶ nas últimas publicações de Helder, discussão que em nossa pesquisa relaciona-se ao conceito de finitude e que será abordada no próximo capítulo desta dissertação. O aspecto da narratividade, por ora, interessa-nos pelo seu potencial discursivo, sua capacidade de unir fim e começo pelo prolongamento do verso. Pensamos aqui justamente nas considerações de Agamben sobre o “tardio” Caproni em *A ideia da prosa* e no teor “bustrofélico” produzido pelo *enjambement*: “o andamento originário, nem poético, nem prosaico de todo discurso humano” (AGAMBEN, 1999, p.32).

“Lançar” a música entoada no verso para um *além* da “versura” supõe que há, de fato, um *além*, algo que se inicia a partir do fim que é iniciado, o que nos leva a perceber que em Helder, assim como a memória não é memorialista, a morte não é mortífera, mas mortificante, lancinante, chamada à enunciação constantemente para pôr à prova, perigosamente, os limites da linguagem que se faz viva no poema. Aqui, portanto, completa-se a reversibilidade da metamorfose: se a vontade de potência leva o animal racional a assumir a morte presente em cada novo nome que se estabelece em vida, a morte nomeada prenuncia a possibilidade de um nome porvir. Dito, então, com Heráclito (D90): “O fogo se transforma em todas as coisas e todas as coisas se transformam em fogo, assim como se trocam as mercadorias por ouro e o ouro por mercadorias” (BORNHEIM, 2005, p.41). A leitura do último poema do livro, neste sentido, é pertinente para observarmos este aspecto:

estes poemas que chegam
do meio da escuridão
de que ficamos incertos
se têm autor ou não
poemas às vezes perto
da nossa própria razão
que nos podem fazer ver
o dentro da nossa morte
as forças fora de nós
e a matéria da voz
fabricada no mais fundo
de outro silêncio do mundo
que serão eles senão
uma imensidão de voz
que vem na terra calada
do lado da solidão
estes poemas que avançam
no meio da escuridão
até não serem mais nada

⁴⁶ A este respeito, conferir: MENEZES, Roberto Bezerra de. *Figurações do tardio no último Herberto Helder*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

que lápis papel e mão
 e esta tremenda atenção
 este nada
 uma cegueira que paga
 a luz por detrás de outra mão
 tudo o que acende e me apaga
 alumiação de mais nada
 que a mão parada
 allumiação então
 de que esta mão me conduz
 por descaminhos de luz
 ao centro da escuridão
 que é fácil a rima em ão
 difícil é ver se a luz
 rima ou não rima com a mão
 (HELDER, 2015, p.42-43)

Tal como o relâmpago das figurações anteriores, o poema aqui surge de uma *irrupção*, um *insight*; o que os versos que seguem nos mostram, entretanto, é a própria ruptura, a *rupção* contida nesta primeira ação: o corte reiterado posterga não apenas o “nexo sintático” do verso, mas “a própria identidade” nele contida (AGAMBEN, 1999, p.32), logo, a partir dele não se pode afirmar nada, a não ser uma possibilidade – um acesso? – de razão a certeza de um contato, pela “matéria da voz”, pela “imensidão da voz”⁴⁷, com tudo que o corpo só pode conhecer pelo “silêncio do mundo”, “na terra calada”, “do lado da solidão” (HELDER, 2015, p.42).

Os “poemas que surgem na escuridão” precedem a alumiação que culminará novamente “no centro da escuridão”, possivelmente constituindo uma “suspeita apenas de que nos [ao poeta] aguarda uma espécie de graça reticente, um dom reticente” (HELDER, 2001, p. 190). A aniquilação e a ausência enquanto parte da escuta poética nesta escuridão constituem a própria potência do poético, são, portanto, parte do movimento que instaura o devir do poema: “o poema não é um resultado do mundo e de sua destruição; o poema é o ‘sítio de acabar com o mundo’ e o sítio onde o mundo nasce (porque alguém a ele chega, nasce); não é o resultado da superação de uma antítese, mas a ligação de dois opostos” (LOPES, 2003, p. 25).

A simplicidade e a obviedade da “rima em ão” (HELDER, 2015, p.43) podem ser, sob este aspecto, o próprio ensaio do começo: um canto que ainda não se sabe como tal, que se escora na proximidade acústica das palavras para conseguir a música que elas não

⁴⁷ Vale considerar, a respeito da voz, as considerações de Agamben sobre como ao submeter a voz à *dêixis*, ao torná-la *shifter*, o sujeito transcendental inscreve a morte na linguagem: “A voz, assim considerada, mostrar-se-á como pura intenção de significar, como puro querer-dizer, no qual alguma coisa se dá à compreensão sem que se produza ainda um evento determinado de significado” (AGAMBEN, 2006, p.53)

oferecem gratuitamente. Lembremo-nos: o poema exige “tremenda atenção”, é “Para o leitor ler de/vagar” (HELDER, 2014, p.120) e essa reticência é determinante na poesia helderiana. É por isso que os *Poemas Canhotos* asseguram, em nosso recorte, um lugar fundamental nas figurações do fogo no *poema contínuo*, o da obscuridade subjacente à metamorfose contínua que as engendra. Não aleatoriamente, o pensador que afirmava o fogo como princípio de todas as coisas era, como HH, tido como *obsuro*, pois a iluminação só nos é dada à visão quando acompanhada da cegueira que a acompanha em sua sombra:

O fogo chameja e no chamejar se dá a cisão entre o claro e o obscuro; o chamejar junta e disjunta o claro e o obscuro. No chamejar acontece o que o olhar apreende num piscar de olhos, o instantâneo, o único, que cindindo e decidindo rescinde a união do claro com o obscuro. O que é dotado do caráter de instante abre espaço de jogo do aparecer, distinguindo-o do desaparecer (HEIDEGGER, 1998, p.172-173).

Ao longo deste capítulo, procuramos demonstrar como o caráter ontológico, metafórico, da poesia de Herberto manifesta-se tal como o originário do devir heraclítico. Elegemos o fogo, imagem frequente em ambos, para percorrer manifestações deste devir no recorte de livros analisados pela pesquisa tendo em vista o que definimos por uma linguagem em metamorfose no tocante à poética de Helder. O princípio de união dos opostos sob movimento, bem como o do *pre-sentimento* de um *não-ser* para a *pre-sença* de um *ser* que desenvolvemos no primeiro capítulo são, neste sentido, determinantes para o cotejo dos poemas de Helder com alguns dos fragmentos de Heráclito. Tratam-se, como temos visto, de aspectos indissociáveis, por isso, mesmo que neste capítulo tenhamos nos detido sobre a questão da metamorfose e do movimento que engendra o *cosmo* de Heráclito e o *mundo* de Herberto, a finitude, a ruptura implicada neste processo também foi parte de nossa reflexão. No próximo capítulo, será esta finitude o foco de nossa reflexão e poderemos observar como esta negatividade enquanto afirmação da morte é, sobretudo, a morte que o “pensamento do devir” ratifica, “aquela que não é apenas a terrível negação do indivíduo na linguagem que recebe: a outra morte, a dionisíaca, que é também a outra vida que cada corpo segrega ao participar do instante da criação onde a forma e o informe, as trevas e a luz, se reúnem” (LOPES, 2003, p.31). Será, portanto, sob a visada da tragicidade que desenvolveremos nossa leitura da finitude nas figurações do fogo em HH e Heráclito no próximo capítulo. Tomaremos, para tanto,

o mito de Prometeu já citado no início deste capítulo a partir das possibilidades de leitura que a *obscuridade* no pensador de Éfeso e no poeta da Madeira ensejam.

CAPÍTULO 3: *A outra morte*

3.1 o fósforo e a lixa do teu nome

Neste capítulo perscrutaremos as figurações do fogo nos poemas dos quatro últimos livros de Herberto Helder que adotamos em nosso recorte cotejando-as com fragmentos de Heráclito, agora sob a perspectiva da finitude. Veremos, assim como no capítulo anterior, que este aspecto está intimamente relacionado com o da metamorfose promovido nas metáforas de pensador e poeta. Logo, a morte e a contingência que encerram o homem e a linguagem na limitação temporal e referencial, respectivamente, não tendem a eliminar o potencial de devir da enunciação, mas, ao contrário, intensificá-lo sob um jogo de forças, na medida em que se interpõem. Desse modo, tomaremos como eixos de reflexão sobre a finitude ao longo dos livros o princípio do corte como limitação física da palavra, a dissolução da dicotomia sujeito/objeto na enunciação como abertura para a ausência, a manifestação biológica da morte como desdobramento físico da materialidade da linguagem e, finalmente, a escrita, o erro e a negação como gestos potenciais de alcance da palavra.

Quando Heidegger atribui a obscuridade de Heráclito ao caráter originário do pensamento grego o que está sendo posto em causa é, sobretudo, a questão da linguagem que permeia todo o pensamento do filósofo alemão a que nos referimos no início do primeiro capítulo. No seu *Heráclito*, são recorrentes as passagens que dizem do pensamento originário como aquele que “abriga”, “acolhe” o obscuro, não se limitando a “tropeçar no obscuro como um limite” (HEIDEGGER, 1998, p.47). Como já pudemos perceber ao longo de nossa reflexão sobre o fogo, o obscuro é a abertura para o claro, sendo que este “é”, alerta-nos Heidegger, nos induz quase instintivamente para conceitualização dialética. Não é este o caso de Heráclito e, podemos acrescentar, tampouco o de Herberto: em ambos, o discurso, a linguagem, dá-se como meio pelo qual se mantêm o paradoxo “inerente a toda tentativa de compreender e formular essa estrutura [a natureza da realidade] em termos humanos” (KAHN, 2009, p.168). A ambivalência do *logos*, segundo Kahn, diz respeito à “dificuldade epistêmica de apreender esta estrutura” (KAHN, 2009, p.168) e, neste sentido, não é estranho que o fragmento D93⁴⁸, que alude ao deus-sol Apolo, seja um dos mais obscuros de Heráclito.

A complexidade semântica com que o pensador descreve Apolo é a mesma que constitui o *logos*, na medida que “o pensamento do pensador que pensa o obscuro e que

⁴⁸ “O senhor cujo oráculo está em Delfos não declara nem oculta, mas dá sinal”. O “senhor” refere-se a Apolo. In: KAHN, 2009, p.71.

se chama de obscuro deve ser ‘apolíneo’, isto é, essencialmente relacionado com o claro” (HEIDEGGER, 1998, p.48). Sob este aspecto, é quase involuntário que pensemos no Apolo de Nietzsche⁴⁹ e em como – tal qual o *logos* ordenador dos seres em Heráclito – a ele se vincula, como que de modo simbiótico, a força visceral, amorfa e abrangente – a *physis* que sempre brota, desabrocha, em Heráclito – de Dioniso. Em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche propõe como o projeto socrático que se vinculou indiscriminadamente à beleza inteligível de Apolo, extirpou o êxtase dionisíaco nela latente pela *serenojovialidade* helenística, lançando mão de uma “metafísica do homem”. O domínio da arte disposto sob as considerações acerca da tragédia possibilitaria à “metafísica do artista” – “arbitrária, ociosa, fantástica” (NIETZSCHE, p.18-19, 1992) por em execução o devir cósmico em que o homem se insere como parte, fragmento, desta totalidade em movimento constante. O lastro da divindade perpetuado no gesto da criação artística que, como vimos, assemelha e opõe o criador da arte ao criador do mundo – pensemos, tal qual no primeiro capítulo, na metáfora como produto que desta dupla operação – deflagra a própria condição trágica que permitia ao artista grego experimentar “com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca” que, segundo Nietzsche, estaria “precisamente simbolizado” (NIETZSCHE, p.66, 1992) no *Prometeu* de Ésquilo: “À glória da passividade contraponho agora a glória da atividade, que o *Prometeu* de Ésquilo ilumina.” (NIETZSCHE, p.66, 1992).

A visualidade apolínea movida e intensificada pela música dionisíaca beira a cegueira. Aqui, por certo, instaura-se a preocupação de Herberto Helder em manter as imagens, como lembra Rosa Martelo, entre a “sugestão de visualidade e uma inevitável e mesmo procurada cegueira” (MARTELO, 2016, p.64) que garantem não apenas o movimento constante do *poema contínuo*, mas repelem qualquer tipo de *re-presentação*, de *re-produção* e, em última instância, de *interpretação*. Interessa-nos, por ora, como isto se dá em termos textuais, pois se o jogo de luz e sombras é facilmente concebível em uma pintura, em um conjunto de palavras esta percepção parece mais complexa, afinal, a lógica comunicacional pela qual nos movemos na linguagem – nossas “ilusões gramaticais” (WITTGENSTEIN, 2009, p.71) – nos induz a ignorar a obscuridade que é

⁴⁹ Reiteramos a questão da ambivalência do *logos* heraclitiano e seu paralelo com a filosofia nietzscheana como um ponto de discussão no tocante à leitura proposta por Heidegger. Mais uma vez, cabe notar que ela não se mostra determinante para a questão da *obscuridade* e como ela é mobilizada nas imagens do fogo em Herberto Helder e Heráclito que aqui propomos. O que nos interessa, sobretudo, é como, pela palavra, o obscuro é articulado nestas imagens e não se a obscuridade é – para dizê-lo em termos heideggerianos – o *fundamento* desta palavra.

constitutiva dela. Neste sentido, parece sintomático que em *A estrutura da lírica moderna* Hugo Friedrich identifique no auge da civilização técnica, o iluminismo francês, uma busca por uma “existência pré-racional” em Rousseau (FRIEDRICH, 1978, p.24) e, em Diderot, pai da *magnum opus* iluminista, a *Encyclopédie*, uma leitura de poesia que partia justamente da estética pictórica e contava com o apelo aos poetas: “sede obscuros!”⁵⁰ (FRIEDRICH, 1978, p.26).

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, Paul De Man parte das proposições de Friedrich acerca da obscuridade como resultado da perda do caráter representacional da lírica moderna para desenvolver o que, segundo ele, seriam as “razões teóricas” (DE MAN, 1999, p. 194) para tal perda. De Man insere na discussão o problema intrínseco às formulações sobre o discurso poético no que diz respeito à contingência que, assim como na poesia, as encerra. Neste sentido, mesmo a ideia de representação de Friedrich seria histórica, pautada na projeção de um objeto por um sujeito e, por isso, o intuito de desimplicar-se da análise teórica pela pura descrição da tipologia da lírica moderna fracassa tal como o de Locke ao propor que a “ideia simples” da luz independe da percepção da mesma:

De fato, entender a luz é ser capaz de fazer exatamente essa distinção entre a causa real e a idéia (ou experiência) de uma percepção, ou entre a percepção e a idéia. Quando podemos fazer isso, diz Locke, a *idéia* é aquilo que é *propriamente* luz, e chegamos o mais perto possível do significado próprio de “luz”. Entender luz como idéia é entender luz propriamente. Mas a própria palavra “idéia” (*eide*) significa luz, e dizer que entender luz é perceber a idéia de luz é dizer que o entendimento é entender a luz da luz, e é, portanto, ele próprio luz. A sentença: entender a idéia de luz teria então que ser traduzida como luzir a luz da luz (das *Licht des Lichtes lichten*) e se isso começa a soar como as traduções heideggerianas dos pré-socráticos, não é por acaso. Os étimos têm a tendência de se transformar no gaguejar repetitivo da tautologia (DE MAN, 1992, p.23)

A sintaxe excêntrica da Heidegger a princípio incomoda os que a tomam, mas visitada com frequência passa a demonstrar não apenas pelas *ideias* como pela própria disposição textual que as engendra, a tragédia fundamental que condena a linguagem à metafísica. Praticar o “gaguejar repetitivo da tautologia” (DE MAN, 1992, p.23) é um

⁵⁰ Cabe notar que Diderot inaugura a crítica de arte como hoje a concebemos, ou seja, que visa à mediação entre o público e a obra “cujos códigos estejam constantemente em ruptura com relação ao estado atual do gosto” (LEENHARDT, 2007, p.107-108). É compreensível, neste sentido, que este discurso reflexivo sobre o trabalho de arte – e aqui pensamos inclusive na dimensão metareflexiva que a poesia de Herberto assume – tenha que lidar não apenas com a opacidade inerente à linguagem, que Heráclito apresentava sob a forma de paradoxo, mas com a própria multiplicidade pela qual no cosmo “aberto” da modernidade a criação artística constrói-se sob um número infinito de *possíveis* (BLUMENBERG, 2010, p.109-110).

modo de dar a ver a impossibilidade de se atingir o extrato “pré-racional” da linguagem, a experiência sensível do que é nomeado e o contínuo *velamento/desvelamento* da palavra de Heráclito é também um modo de responder a esta impossibilidade. A lírica que procura refazer o gesto da nomeação – e a busca do *novo* pelas vanguardas modernas pode ser assim descrita – recai inevitavelmente nesta condição que torna todo poema, em última análise, “um poema acerca de uma metamorfose” (DE MAN, 1999, p.200). O *poema contínuo* de Herberto parece relacionar-se diretamente com esta premissa e considerando que foi a questão da língua e do idioma que guiou nosso percurso pelas metamorfoses do fogo n’ *A faca(...)*, é pertinente que iniciemos com ela nossa reflexão sobre a finitude que atravessa estas metamorfoses no livro.

Vimos, com Blumenberg, que frente ao índice contingencial da linguagem o conceito – e mais especificamente a lógica comunicacional que o formula – ao operar com a referencialidade e a produção de identidade relaciona-se com o ausente, “mas não só para fazê-lo presente senão que ainda para deixá-lo ser ausente” (BLUMENBERG, 2013, p.130). A metáfora, por sua vez, operando na articulação mimética que alia à identidade a diferença, avança quanto mais o conceitual se descola da enunciação, alcançando “o grau mais alto de abstração conjugado à *negação*⁵¹” (BLUMENBERG, 2013, p.130). Blumenberg aponta para uma coexistência de ambos os movimentos em maior ou menor grau na linguagem, porém desenvolve mais detidamente a questão da negação na metáfora – o *diferimento* (BLUMENBERG, 2013, p.132) – como o princípio mesmo da denominação. A negação levada às últimas consequências, ao nível da “abstração”, conduz-nos à própria ideia do *nada* que sustenta a mística e a metafísica. É pertinente que nos lembremos, sob este aspecto, do “mistério da linguagem” de Maurice Blanchot como a “pretensão da poesia à existência” (BLANCHOT, 1997, p.55), pois é evocando justamente a ontologia heideggeriana enquanto uma teologia negativa que Blumenberg propõe que “a situação originária preventiva não é favorecida apenas pelas presunções positivas de que é capaz o sistema orgânico desenvolvido senão que também pelas exclusões negativas, que aprende a preencher *porque* pode formular expectativas e perguntas” (BLUMENBERG, 2013, p.132).

Volta-se, neste ponto, às considerações de Heidegger sobre a metafísica existencial que leva ao esquecimento do *Ser* pelo *Dasein* que, percebido em sua abertura, em sua disposição como parte – *ser-com* – pode de certo modo com-preender o *nada* constitutivo

⁵¹ Grifo nosso.

da pre-sença. Este nada, nos lembra Marco Aurélio Werle, “não é a negação, mas a origem dela: negamos algo, isso ou aquilo em nossa vida, dizemos não a este ou aquele compromisso, a esta ou aquela solicitação ou pedido, renunciamos a esta ou aquela oferta, etc. porque estamos suspensos no nada fundamental e envolvidos por ele” (WERLE, 2003, p.107). A angústia, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, é o modo pelo qual a abertura, o *aí* que nos lança ao nada fundamental manifesta-se em nós como pre-sença. É somente partindo desta negação que a nomeação enquanto *acontecimento* pode ocorrer, ou seja, assumindo “que a pre-sença *foge* de si mesma como seu próprio poder ser propriamente” (HEIDEGGER, 2005, p.247) e essa fuga remete ao *fora* do *mundo* em que este processo se dá: “O angustiar-se abre, de maneira originária e direta o mundo como mundo” (HEIDEGGER, 2005, p.251). Acreditamos ter podido demonstrar até aqui como a proposta poética de HH, sem dúvidas, conta com esta negação fundamental como parte da criação do *mundo* que perfaz o *poema contínuo*, não somente no próprio impulso de criação constante, o perfil metafórico de sua poesia pelo qual uma metamorfose se estabelece a partir de processos de aniquilação e surgimento, mas pela própria consciência moderna de perda estabelecida seja pela fragmentação do sujeito transcendental, seja pela exaustão do modelo técnico/científico. Elegemos a ideia de finitude para desenvolver esta perspectiva neste último capítulo justamente porque ela corresponde tanto à percepção da morte como contingência intrínseca aos processos de criação que conhecemos quanto às limitações da própria linguagem enquanto espaço em que esta criação se dá.

No que diz respeito ao primeiro livro de nosso recorte, *A faca(...)*, esta negação que sustenta a criação e, sobretudo, perpetua-a em constante metamorfose pôde ser verificada na leitura da luta entre opostos executada através da “cena de um não” (GUSMÃO, 2009, p.136) que discutimos no capítulo anterior. A negação é, neste sentido, o articulador do embate, o elemento garantidor do paradoxo, mas cabe pensar, ainda, nos atores que rivalizam entre si através dela: a faca e o fogo de que nos fala o “provérbio grego”. O fogo, elemento central de nossa reflexão, impõe o tom de intensidade pelo qual fulgura em ritmo e vigor o conjunto encorpado de poemas que compõem o livro. A faca, por sua vez, é o objeto técnico, produto do fabrico humano inócua à manifestação da chama, mas fatal a toda carne viva. Associa-se ao fogo não apenas pela negativa que os articula na sintaxe, mas pela esterilidade que a resume em sua própria *função*, a saber, cortar, rasgar, fender, anular, matar aquilo em que se aplica. Em suma, a faca existe para fazer com que algo se degrade, se perca ou deixe de existir, tal qual a língua. Se lembrarmos da

asserção de Heidegger sobre a angústia mencionada no primeiro capítulo, “A angústia nos corta a palavra” (HEIDEGGER, 1973, p.238), podemos facilmente associar a faca à negação fundamental para a nomeação, para a incandescência do poema.

É interessante pensar, assim, como n’ *A faca (...)* o dado que estabelece a interdição, a contingência subjacente ao acontecimento do fogo, é tão potencialmente forte, tão potencialmente avassalador quanto este último se mostra no livro, o que nos permite identificar uma elaboração extremamente cuidadosa do autor no que diz respeito à unidade formal da obra. Isto porque o título retoma, como já pudemos elaborar anteriormente, a *escolha feroz* (GUSMÃO, 2009, p.130) de 2001 – *Ou o poema contínuo: sùmula* – sob a forma do que denominamos uma *radicalização* da proposta do *poema contínuo*, mas não apenas. Manuel Gusmão atenta-nos para algumas sutilezas das datas de publicação em HH: há, entre a recolha de 2001 e o livro de 2008, uma recolha de 2004 intitulada *Ou o poema contínuo* no qual a inscrição *sùmula* fora suprimida, bem como o poema inédito que fechava o livro anterior, alterações que inevitavelmente suscitavam a especulação inquieta dos leitores: “Porquê? Porque não é um novo livro, mas apenas um poema? Ou porque haveria já outros poemas inéditos, nessa altura, e se aguardava um outro livro” (GUSMÃO, 2009, p.134). Tudo indica, segundo Gusmão, que desde *Do Mundo* (1994) Herberto preparava uma “recolha inédita” ao longo dos anos subsequentes para lançar *A faca (...)* em 2008. Gusmão chama a atenção para os 14 anos que separam *A faca (...)* e *Do Mundo*, mas a própria relação de datas por ele levantada nos sugere pensar como esta “recolha inédita” relaciona-se com toda a obra de Helder: lançada em 2008, ela marca 40 anos do “ano do silêncio” que, em *Photmomaton & Vox*, Herberto diz ter se prometido⁵² e precede em um ano a recolha *Ofício cantante: poesia completa* que retoma o título do volume que reuniu pela primeira vez os seus livros de poesia em 1967, exatamente um ano antes do silêncio de 68.

Propusemos esta associação panorâmica antes de adentrar na análise dos poemas d’ *A faca(...)* porque ela expõe, em grande medida, o carácter metamórfico da metáfora que percebemos como ponto constante da poética de Helder desde suas primeiras publicações, no início dos anos 50. O leitor pode verificá-lo ao passar por estes primeiros livros, adentrar pelos “poemas mudados para o português” anunciados a partir d’ *O Bebedor*

⁵² Data de 1968 *Apresentação do Rosto*, “autobiografia romanceada” de HH apreendida pela censura no mesmo ano e posteriormente excluída da obra pelo autor. *Apresentação do Rosto* marca-se em ausência na obra de Herberto determinando-se, de certo modo, como um fundo velado de toda a *ars poética* de *Photmomaton & Vox* e *Os Passos em Volta*. Cf.: PIMENTEL, 2016, p.78.

Nocturno (1968) e pela prosa metapoética de *Photmomatón & Vox* que ressoa o “clima verbal” d’ *Os Passos em Volta*, retomar o canto suspenso em 68 agora sob a dinâmica da *escolha feroz* da *súmula* que oculta as outras vozes que perpetuavam o silêncio de até então e, por fim, debruçar-se sobre a fase tardia – segundo Edward Said, “à revelia, em seus próprios termos” (SAID, 2009, p.34) – que no livro de 2008 dá a ver a “violência agreste do vocabulário e do *ethos* que sopra através dele” (GUSMÃO, 2009, p.140) característicos da dicção helderiana. É por isso que, tal como no duplo regime de signos deleuziano, a distinção palavra/silêncio não é possível: “O devir não é dialético” (LOPES, 2003, p. 25), lembra-nos Silvina Rodrigues Lopes, de modo que em todas as nuances pelas quais a metamorfose se estabelece na metáfora de HH, o silêncio sempre fez-se presente, como pontua Ana Lúcia Guerreiro:

É na face silenciosa e apaixonante da palavra que se fixa o olhar de Herberto Helder. Do outro lado da linguagem, há uma *energeia* que o poeta, leitor de si mesmo, procura no exercício metapoético. O alvo de tal demanda situa-se muito mais no plano primário do que na superfície civilizada de uma língua e há uma vontade expressa de encontrar um impulso selvagem por detrás do rosto humano das palavras. (GUERREIRO, 2009, p.11).

Podemos pensar, neste sentido, que assim como na luta, ou no jogo, implicados entre claridade e obscuridade, canto e silêncio se perpetuam sob diversas configurações ao longo das metamorfoses das imagens do fogo no recorte de livros adotado nesta dissertação. No que tange *A faca(...)*, podemos ver como a intensidade com que os contrários se digladiam é determinante para a leitura das imagens do fogo que nela se apresentam. A ideia de intensidade aqui não é aleatória, pois é justamente esta força intensiva, de caráter desterritorializante, que se demarcará cada vez com mais veemência ao longo dos títulos subsequentes de Herberto. Análogo ao poder de iniciação e suspensão do sopro que mantém a chama, o poder de ruptura da faca, a letalidade do seu fio é capaz de manter a musicalidade vigorosa do verso. Neste sentido, a própria ideia de *irrupção*, o surgimento do relâmpago que vimos como configuração do *insight*, contém o princípio da *rupção*, é ele o gerador da instabilidade da metáfora justamente por mobilizar algo para além da própria imagem, a *imaginação* que, segundo Ricoeur, se trata da “‘interrupção’ ou talvez do momento de negatividade trazido pela imagem no processo metafórico” (RICOEUR, 1992, p.153). Este movimento súbito, corte que parte necessariamente de um *antes* e prenuncia um *depois*, é certamente uma configuração determinante da finitude nos poemas do livro, basta pensarmos no “sobressalto”

(HELDER, 2014, p.515) que inicia o primeiro poema abordado no livro e o “relâmpago apenas antes de ser escrita” que encerra o segundo (HELDER, 2014, p.535).

Pensando mais especificamente no modo pelo qual a finitude demarca-se tanto pela limitação vocabular do signo quanto pela movimentação gerada a partir dela – ou ainda, adiantando nossa proposição, *em razão* dela – n’ *A faca*(...), tomemos o seguinte poema:

espaço que o corpo soma quando se move,
 não apenas o espaço mexido pelos dedos, mas
 o superlativo,
 a dança,
 arte dos números,
 e o que se inventa e entesoura,
 punhados de ouro grosso enquanto se atravessa o sono,
 e a matéria sombriamente escrita,
 o espaço interno do teu nome, ah o teu
 amargo, árduo, agudo,
 quente
 nome lavra a minha língua louca, digo:
 o fósforo e a lixa do teu nome riscam e calcinam
 a língua portuguesa (HELDER, 2014, p.557)

Os primeiros versos remetem à experiência imediata do corpo com o que o cerca, ou como pontua Deleuze, para a “existência estética” que pauta nossos modos de estar no mundo desde os céticos (DELEUZE, 1974, p.263). O poeta, como vimos, é aquele que responde a esta condição com “tremenda atenção” (HELDER, 2015, p.42) por meio de uma abertura que tem a ver menos com a estaticidade do receptáculo e mais com a tatibilidade curiosa de um “espaço mexido pelos dedos”. Neste espaço que começa a traçar uma cartografia no poema há, contudo, uma explosão latente, um espaço além, em que se estabelece a experimentação de limites e superfícies a que este corpo se lança, “o superlativo, / a dança, / arte dos números”. Trata-se, como já discutimos, de um processo em que um corpo que se traça sob uma espacialidade e na relação com o que a ultrapassa, sob os agenciamentos dos afetos, sob um devir. Impossível não pensarmos, aqui, no “corpo sem órgãos” de que nos falam Deleuze e Guattari, que, estabelecendo sua materialidade pela abertura ao outro, afetando-o e por ele sendo afetado, “é também pleno de alegria, de êxtase, de dança” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.10). Sob esta mesma dinâmica, o poema “inventa”, ou seja, dá vida, constrói uma realidade reconhecível, dotada de consistência, e, ao mesmo tempo, “entesoura”, acolhe, reúne, agencia.

Há de se perguntar, então, que elementos são estes reunidos neste mundo que é criado. O verso seguinte responde à questão com uma imagem da magia e da ciência constantemente conjugadas na palavra helderiana: “punhados de ouro grosso enquanto se

atravessa o sono” (HELDER, 2014, p.557). O ouro referido pode remeter ao ouro alquímico, elemento que concentra a energia adormecida fecundada pela influência do campo celeste, unindo-o ao campo da terra, da agricultura, sob um ciclo vital (GREINER, 1994, p.69). Este ouro filosófico que, segundo Burckhardt, é capaz de tornar “a massa, a densidade e a divisibilidade dos corpos (...) pura qualidade simbólica” (BURCKHARDT apud GREINER, 1994, p.69) não deve ser confundido com o metal vulgar, “produto de contingências naturais” (GREINER, 1994, p.69). Material duro; substância impenetrável, porém dúctil quando submetida a altas temperaturas; massa densa a ser burilada. Este parece ser o ouro grosso que atravessa (sempre em movimento, sempre em um vir-a-ser) o sono, estado também presente em Heráclito⁵³ que seria “irmão gêmeo da morte, como uma revelação parcial da ilimitação da psique, aquele *logos* profundo que não nos deixará encontrar o fim da alma” (KAHN, 2009, p.331)

Se a contingência da morte é aquilo que encerra, inapelavelmente, toda a vida da matéria e dos corpos sob o circuito de afetos no qual germinava o poema em seu início, ela também é condição para que – tal qual no fogo heraclítico vida e morte alternam-se como sono e vigília – da “matéria sombriamente escrita” surja o nome. Na faísca que se acende, ele irrompe “amargo, árduo, agudo, quente” (HELDER, 2014, p.557) enfim, *redivivo* no poema. Lavrado por uma língua louca – pois como já discutimos e *Os Passos em Volta* demonstram, em poesia, um *Estilo* pode-se criar assim como pode-se enlouquecer, se ao sujeito lhe aprouver – este nome é material combustível – “fósforo” – mas também o é abrasivo, destruidor – “lixa” – e, portanto, capaz de “calcinar” a língua portuguesa (HELDER, 2014, p.557). O verbo calcinar, aqui, encerra o poema não apenas com o incêndio da língua ao que subjaz um processo vivo, de consumação de matéria e liberação de energia: marca-o novamente com a condição indelével da morte do calcário, do carvão, das cinzas deste monumento que coexistem com seu incêndio. Logo, no nome que funda o poema sob a intensidade e a vividez da chama é também aquele que contém o corte, a falha, a morte que relacionamos à saturação técnica da língua. Vejamos mais um exemplo desta relação entre a incandescência, a iluminação e o trabalho de criação poética

já sai para o visível e o conjunto a olaria
e soprada, tocada respira toda
linhas rectas, cruas

⁵³ Relacionam-se com este aspecto tanto o fragmento D21: “Morte é todas as coisas que vemos despertos; tudo o que vemos dormindo é sono”, quanto o fragmento D26: “Um homem acende (*haptetai*) uma lâmpada para si mesmo à noite, quando a visão se apaga. Vivo, ele toca (*haptetai*) o morto em seu sono; desperto, toca (*haptetai*) o que dorme”. In: KAHN, 2009, p. 93-94.

e dentro da respiração já brilha,
 vária, cozida, única,
 cântaros, púcaros, alguidares, infusas
 começam no invisível
 (HELDER, 2014, p.244)

O verso inicial instaura de maneira não muito definível a imagem da olaria que será desenvolvida ao longo dos versos: podendo dizer tanto do local de fabrico de objetos cerâmicos quanto dos próprios objetos e, ainda, do ofício do oleiro, ela “sai para o visível e o conjunto”, é figural e compartilhada, comum. Os versos seguintes, por sua vez, permitem-nos associá-la à prática da olaria, principalmente pela sua correspondência direta com a escrita poética. Aqui a matéria consumida em uma combustão modulada pelo sopro que vimos no capítulo anterior mistura-se com o artesanato físico e concreto da argila informe – “soprada, tocada respira toda” – e o material que neste espaço passa a adquirir formas diversas é vivo, dissipa energia – “dentro da respiração já brilha” (HELDER, 2014, p.244). Esta massa que é moldada e ao mesmo tempo parece moldar-se por si própria “vária, cozida, única,” tem diversas formas, mas é também informe “cântaros, púcaros, alguidares, infusas” e, por isso, do mesmo modo que começou de um “não começo” – “sai para o visível” – desaparece em um início: “começam no invisível” (HELDER, 2014, p.244)

Se nos detivermos mais sobre as imagens que nos são dadas, não será difícil identificar semelhanças com o segundo poema que comentamos no capítulo anterior, no qual o “cabelo cortado vivo” e a “marga infusa” compunham um mundo vivo, que respirava e brilhava sob a forma de “relâmpago apenas antes de ser escrita” (HELDER, 2014, p. 534-535). O que nos interessa a respeito desta sobreposição de fenômenos que ambos apresentam – a experiência sensível do mundo que é soprado na palavra poética e a matéria orgânica em constante conformação nas mãos do artífice – é, sobretudo, a questão do corte, a inscrição de um limite em potencial que não somente subscreve todo o processo de metamorfose da olaria/poema, ora fundindo-se ao oleiro/poeta, ora avançando para além dele. Podemos identificar que a contingência intrínseca à forma simbólica das “linhas rectas, cruas” precede o ápice do poema que se revela na energia que brilha *dentro da respiração* e em que fulgura a multiplicidade de possíveis da forma “cântaros, púcaros, alguidares, infusas” (HELDER, 2014, p.244). Este espaço oscilante entre dentro e fora do poeta, sob o lastro do seu canto, seu sopro, demarca-se, como vimos, também de um modo paradoxal no qual visibilidade e invisibilidade acompanham, respectivamente, um início que parte de um antes, um “já”, e um fim que instaura um

começo, o que nos remete quase imediatamente ao princípio do *poema contínuo* que temos perscrutado ao longo da dissertação.

Mais do que traçar a fronteira entre antes e depois, a finitude riscada na “violência do vocabulário agreste” (GUSMÃO, 2009, p.140) é levada ao limite em HH e, especificamente n’ *A faca(...)*, ela enceta este espaço de mistério do *entre* que brilha intensamente, tal qual o gume da lâmina em “extremo exercício” (HELDER, 2014, p.515). Cabe pensar, neste sentido, que para além do limítrofe, a finitude orienta-se para um *fundo*, ponto de encontro da sua própria exacerbação com aquilo que a ultrapassa e, por isso, convém resgatar uma outra articulação de visibilidade/invisibilidade, já verificada anteriormente: o jogo de imagens de *Servidões* pelo qual dois poemas espelham a casa vazia em silêncio “com as luzes todas acesas” e o escuro “lá dentro” que ressoa “alguém fremente” (HELDER, 2014, p.622- 623). Ele nos remete para o princípio da infância como *aion*, temporalidade em que se desfazem as marcações cronológicas e que se estabelece na *pre-sença* da enunciação. O caráter único e *com-um* que vimos a respeito deste aspecto operado pela memória/montagem no livro pode nos dizer mais sobre o corte que estabelece esta abertura para um *fora* e remete também a um *fundo* na metáfora helderiana. Abordar o poema enquanto espaço híbrido entre antes e depois, entre dentro e fora, entre palavra e pensamento, nos induz a explorar outra imagem comum a Herberto e Heráclito, até aqui apenas mencionada, o sono. Partiremos, portanto, para a análise da finitude nas imagens do fogo em *Servidões* tendo como perspectiva o “*logos* profundo” perpetrado no sono e, a partir da imagem da lâmpada a ele associada perscrutaremos a dimensão retórica pela qual a morte configura-se na linguagem de *A Morte sem Mestre*.

3.2 purificação de esterco, oh glória que ninguém nunca me prometera

No segundo capítulo desta dissertação pudemos avaliar como a chama vívida que retoma o *mundo* do *poema contínuo* n’ *A faca(...)* propaga-se em *Servidões* já cercada pela “poalha luminosa” (HELDER, 2014, p.637) que expõe o resíduo como indício de um processo em curso, ou seja, o *acontecimento* que no livro anterior era modulado pela força, pela veemência da energia que nele se propagava, agora mantém-se pela dissipação da matéria nele consumida. O caráter intensivo que dá o ritmo da metamorfose engendrada nessa (re)percussão aproxima-se, portanto, do aspecto da oscilação, da dúvida, em detrimento daquele pelo qual, no livro anterior, a força negativa do corte, da

contingência do signo, se mostrava de igual vetor à da positividade, da afirmação pura da chama. Esta oscilação, por sua vez, traz-nos o caráter contingencial do gesto autoral sob o lastro de um “eu” a partir daqui cada vez mais “biografável”, mais submetido à pressão cronológica que o encerra – “punho de cinza” (HELDER, 2014, p.695) – e seu desdobramento no idioma poético, a língua louca que engendra o poema – “labareda grande de meia dúzia de palmos de iluminura” (HELDER, 2014, p.699).

Aguçar e perturbar os limiares destes dois campos parece ter sido, sem dúvidas, uma das linhas mestras da arte poética helderiana. A aporia do autor que se marca em ausência na criação do poema, neste sentido, não é demasiado distinta daquela do sábio que pretende saber o que se esconde do saber. Este aspecto dos dois discursos leva-nos, portanto, à problemática da relação sujeito/objeto que pauta todo o pensamento metafísico ocidental e que, conforme percebemos no primeiro capítulo, não apenas tem seu cume no princípio dos limites do saber do sujeito transcendental kantiano, como também pauta toda a crítica de Heidegger à restrição do *Ser* ao *ente* dada pela linguagem deste pensamento. Mais uma vez, vale lembrar que a dedicação de Heidegger à palavra de Hölderlin ou à de Rilke, assim como aquela dada à palavra de Heráclito (HEIDEGGER, 1998, p.219), gira em torno da obscuridade que nelas predomina, pelo potencial de seus discursos manterem-se na experiência do “a-se-pensar”:

O a-se-pensar não é “objetivo”. Este pensamento não é “subjetivo”. Aqui não tem lugar a diferença entre sujeito e objeto. Ela é estranha para o mundo grego e, sobretudo, para o âmbito do pensamento originário. É por isso que perdem peso as perguntas e discussões sobre a possibilidade e impossibilidade de uma reconstrução adequada do escrito de Heráclito. Por último, reconhecemos que o fato de possuímos a palavra do pensador originário apenas em fragmentos significa uma benção (HEIDEGGER, 1998, p. 53).

Poderíamos ler a “benção” a que Heidegger se refere menos como uma sugestão à dádiva divina cristológica e mais como uma tentativa de trazer à reflexão o próprio mistério constitutivo deste originário⁵⁴, o “mistério da linguagem” (BLANCHOT, 1997, p.55) que tanto na poesia de Helder, como nos fragmentos de Heráclito desestabilizam, pela ambivalência, a relação unidirecional de referencialidade entre o nome e o que é nomeado. O sono, como o *poema contínuo* aponta, estabelece uma concepção contundente deste estado de coisas no qual há e não há consciência, estamos e não estamos raciocinando na medida em que não dominamos em absoluto o fluxo de imagens

⁵⁴ A este respeito, conferir: LIMA, Luiz Costa. Heidegger e a questão da poesia. In: *A ficção e o poema*: Antonio Machado, W.H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.110-135.

arregimentadas sob “punhados de ouro grosso enquanto se atravessa o sono” (HELDER, 214, p.557). Tão insondável quanto o “ouro grosso” do sono de Helder é a “lâmpada” do sono de D26, de Heráclito: “Um homem acende (*haptetai*) uma lâmpada para si mesmo à noite, quando a visão se apaga. Vivo, ele toca (*haptetai*) o morto em seu sono; desperto, toca (*haptetai*) o que dorme”. (KAHN, 2009, p. 94). Discorrendo acerca do fragmento, Kahn aponta como a elaboração discursiva que associa, pelos termos “acender” (*haptetai*) e “apagar” (*aposbēthesis*), a alma ao “fogo eterno” que rege os movimentos de vida e morte entre seres, o que torna a antropologia intimamente vinculada à cosmologia em seu pensamento (KAHN, 2009, p. 330-331). Dentro da limitação que nos impõe ser apenas parte destes movimentos e ignorar, portanto, os princípios que os engendram, “são os fenômenos de dormir e sonhar que podem nos iniciar nestes movimentos” (KAHN, 2009, p.331).

É interessante perceber como a questão fundamental acerca da separação entre sujeito e objeto intrínseca à linguagem mantém-se ao longo dos tempos e ainda retoma, inapelavelmente, a ambivalência que Heráclito articulava em suas preleções. Mais interessante ainda, é notar como a literatura – e a poesia com proeminência – enquanto reduto da institucionalização que domestica a linguagem neste processo dá a ver, em momentos diversos da história, esta fratura que parece nos fadar à condição trágica da existência. Helder, genuinamente moderno sob este aspecto, transpõe a ambivalência sob a inquietude da criação como *potência infinita*⁵⁵ não apenas para a forma da obra, que é lançada à ininterrupta dinâmica de aniquilação e (re)nascimento, mas também para o próprio escopo cultural que a princípio contém toda e qualquer manifestação artística: para ir além dele, para falar em língua jamais falada, é preciso sair da cultura pela própria cultura, devorar a ela e a todas existentes, sendo, como lembra Rosa Martelo valendo-se do texto em prosa de abertura de *Servidões*, “um universo autônomo, irreferenciável, absoluto” (MARTELO, 2016, p.38). Assim como Martelo, partiremos de um excerto deste mesmo texto para analisarmos como a questão da finitude articula-se na relação sujeito/objeto na metáfora de Herberto:

⁵⁵ Reiteramos a percepção moderna de criação, na qual, segundo Blumenberg, “é irrelevante para a vontade de *construção* se a natureza é acidentalmente imitada ou se nela ganha terreno uma solução não realizada; o princípio normativo da *economia* é uma ideia do espírito humano para suas produções, e não para as produções da natureza. Os princípios dos *mundos possíveis* são tão infinitamente fecundos que a coincidência com o *mundo real* das construções hipotéticas deles deduzidas só pode ser fortuita” (BLUMENBERG, 2010, p.129).

Eu podia contar gemeamente duas histórias: uma afrocarnívora, simbólica, a outra silenciosa, sutil, japonesa. De cada uma delas acabariam por decorrer um tom e um tema. A história carnívora foi colhida algures, de leitura, e respeita uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores. As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural. (...) E apanho aqui o símbolo: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. É quase tudo o que há para dizer no plano prático da poesia. (...) Num Japão corolário, o discípulo pergunta ao mestre o que é o Zen, e o mestre descalça as sandálias e coloca-as em cima da cabeça. Eu penso que o discípulo era ainda pouco lavado na inteligência das coisas, do seu pouso e geometria, pouco inteligente da inteligência que aparelha o caos em relações sensíveis de elementos. Não lhe era enfim sabido que discorrer sobre a ordem do mundo, e de qualquer capítulo dele, é menos que nomear. É o desencontro no acto das palavras. Como ressalta então o recôndito, o lugar onde a carne é comida, e ressurgue, mercê da aliança da linguagem com as formas! Não se discorre. A vitalidade nominal é intrínseca, metabólica: pode tender para o silêncio ou tomar o ganho de uma voz, mas não explica, age apenas, age como substância, forma e nome da realidade. (HELDER, 2014, p.604)

Como (re)inscrever uma fala originária sem passar pela ancestralidade que esteia seus códigos? Parece impossível fazê-lo sem sondar o enigma que levou o primeiro *Homo Sapiens* a traçar as linhas de uma narrativa sob uma imagem rupestre que inaugurava nossa história “afrocarnívora”. Obviamente, aqui havia um forte impulso em dar forma àquilo que se transmitia na experiência sensível, pelas manifestações do corpo no espaço, e que estaria na base de toda a cultura ocidental em um momento em que *mythos* e *logos* implicavam-se mutuamente sob a prática religiosa, sob o princípio ritualístico de “uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores” (HELDER, 2014, p. 604). Fortemente vinculada a uma dimensão corporal, esta condição inicial do pensamento tornou-se cada vez mais abstrata na medida em que, segundo Hans Ulrich Gumbrecht (GUMBRECHT, 2017, p.96-97), paulatinamente abdicou do processo de imaginação do conteúdo e passou a se vincular unicamente à forma da imagem – “uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo” (HELDER, 2014, p. 604). Segundo Gumbrecht, a poesia produzida nesta cultura metafísica é capaz de manter, pelo ritmo e pela prosódia (GUMBRECHT, 2017, p.97), a tensão que se estabelecia já em sua origem e, desse modo, é também capaz de conter em si toda a história do pensamento ocidental – “É quase tudo o que há para dizer no plano prático da poesia” (HELDER, 2014, p.604).

Ocorre, entretanto, que esta cultura não encerra o mundo que a cerca, não dá conta daquilo que Blumenberg denomina “*mysterium tremendum*” da existência (BLUMENBERG, 1985, p.62) e daí o fato de a história afrocarnívora ser “quase tudo o que há para dizer no plano prático da poesia” (HELDER, 2014, p.604). A dupla história de *Servidões* parece querer aliar à ancestralidade que prefigura todo pensamento “afrocarnívoro” ocidental um outro modo de estar na linguagem, um outro modo de *ser-aí*, o da tradição Zen, que Gumbrecht aponta como em grande medida fascinante para Heidegger justamente por elidir a diferenciação sujeito/objeto que orienta toda nomeação pautada pela metafísica. Isto se dá, segundo Gumbrecht, porque

a distinção entre “matéria” (superfície) e “espírito” (profundidade) desempenha apenas um papel subordinado (se é que desempenha qualquer papel) na cultura tradicional japonesa. O que parece ser tão central na cultura japonesa quanto o paradigma metafísico na cultura ocidental é a distinção entre, de um lado, nada (muito no sentido do conceito de *Sein* de Heidegger) e, de outro lado, a esfera das distinções e formas, de formas que são ausentes ou presentes (GUMBRECHT, 2017, p.72).

Disto decorre que o símbolo na tradição oriental, enquanto forma, não alude ou pretende aludir a nada para além da própria forma e, deste modo, condensa forma e “não-forma”, a forma e o informe do que não está em seu domínio. O princípio aparentemente simples, “subtil”, consegue conter no âmbito do discurso palavra e silêncio, presença e ausência, o que caracteriza, *stricto sensu*, as dimensões do *acontecimento* que temos procurado demonstrar na metáfora helderiana, na qual o *mundo* em constante processo de constituição apenas é, não significa, não representa, não traduz, em suma, não permite interpretação: “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” (HELDER, 2014, p.604). Descartada a distinção entre sujeito e objeto, temos apenas o limiar estabelecido entre enunciação e o que está para além dela. Este além, tão insondável quanto o “enigma” que se mantém na “revelação” de (*vulcões*) (HELDER, 1995, p.125), pode estar, como nos aponta o pensador de Éfeso, no que nos parece mais banal e, ao mesmo tempo, invisível aos olhos adestrados pela banalidade.

Voltemos à lâmpada de Heráclito. Com a escuridão da noite é vedada a visibilidade de que dispomos durante o dia, por isso tudo o que *tocamos* é morte – “vivo, ele toca (*haptetai*) o morto” (KAHN, 2009, p.94). O artifício da lâmpada, por sua vez, permite ao indivíduo, por si – “para si mesmo” (KAHN, 2009, p.94) estabelecer um estado de coisas que, pela visão, era perceptível à luz do dia, sendo que a morte que lhe espreita pelo sono

perfaz-se em paralelo à “visão mais pública da morte que é dada em todas as nossas horas de vigília” (KAHN, 2009, p.333). A luz que o homem é capaz de produzir à noite, pela lâmpada, dá acesso ao conhecimento do que o cerca quando em presença da iluminação solar, sendo que o paralelismo estabelecido nos dois processos gira em torno de “toda a gama da experiência humana ordinária, no sono ou na vigília [que] pode ser vista como um conjunto de estágios diferentes num ciclo único de morte” (KAHN, 2009, p.334).

A lâmpada no sono, assim como o sol na vigília, dá acesso a uma percepção daquilo que ilumina a partir de si, mas se limita ao próprio alcance de sua iluminação. HH apresenta-nos uma formulação muito próxima a esta numa disposição que se demonstra declaradamente oposta à conhecida definição M. H. Abrams em *O espelho e a lâmpada* (2010) na qual atribuem-se ao espelho expressões artísticas de caráter projetivo – teoria pragmática da arte – e à lâmpada manifestações modernas de subjetividade – teoria expressiva da arte. O (*guião*) de *Photomaton & Vox* tensiona os limites entre a referencialidade e a retórica supostos pelos dois objetos: “(..) (A respeito da poesia pode ainda dizer-se: – A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta)” (HELDER, 1995, p.141). Mais uma vez, aquilo que ilumina o faz apenas a partir de si e em relação a um além que só se dá em função deste ato, em potência. Por isso, o silêncio, assim como a sombra, em *Servidões*, podem ser relacionados diretamente a este “eu” que propaga-se ora “para além da morte escrita,/ pelo buraco da voz o nome escoado para sempre” (HELDER, 2014, p.688) ora “(...)conforme ao dia fundo/(...)abaixo de mim mesmo” (HELDER, 2014, p.644). A morte que orienta o ciclo de experiências propiciadas pela iluminação em D26, no *poema contínuo*, é um ponto de contato, um indício daquele “centro instável” (BLANCHOT, 1987), “centro com uma terrível energia cardíaca” (HELDER, 1995, p.146), que sinaliza a presença e a ausência da matéria viva entoada no canto. Tão metamórfica quanto esta mesma matéria em combustão, a finitude por ela promovida torna-lhe também cambiante “morte de alto a baixo e dentro e fora” (HELDER, 2014, p.626). Uma outra lâmpada, no livro, pode dar-nos uma melhor ideia deste aspecto

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

acautela a tua dor que se não torne académica.
(HELDER, 2014, p.653)

O primeiro ponto que nos chama a atenção é a negação que o inicia. O “já não” não apenas reitera o princípio do corte, da ruptura que ritma o movimento da montagem estabelecida entre os poemas, mas demonstra um indício da contingência pela qual a finitude passa a deixar de ser o marcador substancial e anímico – a que correspondiam, em grande medida, a lâmina e o sopro, n’ *A faca(...)* – e passa a configurar-se em imagens do perecimento físico do poeta. Nesse sentido, vale observar como a iluminação, o *insight* promovido pelo poema/lâmpada surge associado não apenas à impossibilidade como à própria aporia de uma escrita executada sem “mão com que escreva” (HELDER, 2014, p.653). A primeira pessoa e a menção à mão nos dão uma clara percepção da indeterminação sujeito/objeto pela qual a lâmpada que se acende “para si” ilumina um “eu” do gesto autoral ao mesmo tempo em que o vincula a toda a anulação, toda impossibilidade pela qual se perpetuará o poema dali em diante. A fusão aqui se dá com “a alma” daquele que escreve e, curiosamente, ainda que não formulado explicitamente pela colocação de Heráclito, o elo que rege os ciclos sono/vigília, vida/morte, em D26 “deve ser visto em paralelo com os estágios elementais esboçados no fragmento D36⁵⁶, que representa a ‘morte’ da *psique* como a sua passagem para formas inertes e seu renascimento a partir desses elementos” (KAHN, 2009, p.334). A *psique* de Heráclito mantém-se como um de seus maiores enigmas justamente pelo caráter ambíguo que apresenta em suas preleções, nas quais, segundo Kahn, ora o termo parece vinculado à *psique* pitagórica – “individual, que migra sucessivamente para diferentes corpos” – ora parece fazer uso dela apenas para manter a indeterminação de sua definição (KAHN, 2009, p.341). Esta ambivalência, segundo Vieira, relaciona-se diretamente à do *logos*, o que é determinante para a compreensão de sua linguagem paradoxal:

A relação central no pensamento de Heráclito seria aquela entre *logos* e *psychê*, esta última variando entre um estado quente e seco apropriado para a atuação do *logos*, e seu oposto, o frio e úmido, que geraria uma sensibilidade exacerbada capaz de fazer o humano render-se aos seus prazeres corpóreos. Mais uma vez definindo um termo por oposição ao outro para depois uni-los, como é próprio à razão humana, a *psychê* em Heráclito parece abarcar tanto o sentimento quanto o pensamento. (VIEIRA, 2011, p.96)

⁵⁶ “ Para almas é morte tornarem-se água, para água é morte tornar-se terra; da terra vem a ser água, da água, alma”. In: KAHN, 2009, p.98.

Sob esta perspectiva, no poema de *Servidões* a alma assume um caráter muito semelhante à *psique* dos escritos heraclitianos, pois se a princípio ela pode aludir à imaterialidade e à eternidade da alma judaico-cristã, todo o cenário metapoético que a engendra anula, ou ainda, *profana* o paradigma semântico do termo. Alma física, passível de incorporar-se aos elementos da escrita poética e sua metamorfose, ela impossibilita qualquer determinação de um “eu” consistente que a abrigue e, com isso, qualquer estabilidade da certeza de um *cogito*: “já nada em mim sabe quanto não sei” (HELDER, 2014, p.653). Na sequência de negações que se seguem a partir daí, elementos absolutamente concretos do cotidiano – “livros, frutas na mesa, o relógio (...)” – tornam-se oblíquos – “se escondem da noite atrás da luz:”, na medida em que se encontram em um tempo complexo, “o tempo da terra monstruosa”, o *tempo lento* do poema que encerra a vida e a morte daquele que o enuncia. Como a definição cronológica e a definição referencial são impossíveis neste “tempo espalhado” e espacial, nem mesmo a única certeza metafísica da vida permanece no *poema contínuo*, no qual a existência do poeta é “turva eternidade”. Quanto de si o poeta deixa no poema? A pergunta inunda toda a *ars poética* helderiana e poderíamos dizer que a despeito de tentar respondê-la o que Herberto faz é retomá-la incessante e diversamente ao longo da obra. Nela, a angústia do nada que move o *dasein* heideggeriano e impõe o silêncio à palavra torna-se uma espécie de “angústia da forma”, sob a qual a impermanência, a negação do dado, é o que move o *possível* do discurso poético em direção ao que não lhe é tangível, à impossibilidade do nada. Os versos finais dizem-no melhor: contando apenas com “nada”, ao poeta cabe somente “morrer depressa”, “exceto” – como um “sobressalto” o termo irrompe, sozinho, no verso seguinte – a todo o *mundo* condensado em “tanta hora somada a nada” no poema (HELDER, 2014, p.653). Viver esta condição paradoxal na qual só pode legar ao poema a própria morte, em última instância, é isso; um exercício da angústia, tragicamente um “extremo exercício da beleza” (HELDER, 2014, p.515) que exige do poeta trabalhar, pela língua, uma eterna insubordinação às leis que a regem: “acautela a tua dor que se não torne acadêmica” (HELDER, 2014, p.653).

Percebemos, assim, a apurada consciência crítica do poeta da ilha Madeira ao manter a esta zona sombria enquanto negatividade garantidora da finitude e da metamorfose da palavra ao longo da obra. Esta posição não somente lhe vincula a uma ética muito própria e muito convicta a respeito da poesia, mas, paradoxalmente, lhe permite a exploração máxima da “traição individual” que lhe fornece “o extremo poder dos símbolos” (HELDER, 1995, p.55-56) e lhe propicia um efeito estético igualmente

arrebatador e “mágico”. Por isso, talvez, a morte seja uma imagem tão preta de leituras em Herberto: como uma das “palavras fundamentais” do léxico helderiano, ela assume diversas figurações ao longo dos livros e que a torna – como no capítulo anterior pontuamos, impossivelmente viva nos versos. A consequência direta disto é que se a partir de *Servidões* a morte adquire feições cada vez mais factuais e biográficas por um lado, por outro, a “magia” atemporal que a ratifica na palavra poética torna-se em igual medida cada vez mais palpável e certa. A morte, usualmente tida como índice de falibilidade do humano, adquire então o aspecto mais intenso da “outra morte” de que nos fala Silvina Rodrigues Lopes (LOPES, 2003, p.31) e será tomando-a como eixo de reflexão que ingressaremos na finitude das metáforas do fogo de *A Morte sem Mestre*.

Ao longo de nossa leitura de *Servidões* pontuamos como em diversos momentos, a acentuação do gesto autoral por meio da inserção de um suposto “eu” factual e biográfico sinalizava no fulgurante espetáculo da chama um “punho de cinza” (HELDER, 2014, p.695) que descrevemos como uma entonação de dúvida, um desafio à “labareda grande de meia dúzia de palmos de iluminura” (HELDER, 2014, p.699). A questão da dúvida parece-nos interessante para ingressarmos no livro posterior que desde o título – *A Morte sem Mestre* – intriga nossa percepção sobre a morte. Se parece impossível pensarmos em uma “técnica da morte” e, por conseguinte, em uma “teoria da morte”, que permitissem a maestria dos que a praticam, HH demonstra que há, sim, um âmbito em que se pratica a morte, e somente o exploram aqueles que se “propiciam à contradição” do *enigma*. De modo análogo, tomando como exemplo de sabedoria o patrono dos rapsodos, em D56 Heráclito mostra como o saber passa pelo enleio do *enigma*:

Homens se enganam no reconhecimento do que é óbvio, como Homero, que era o mais sábio de todos os gregos. Pois ele foi enganado por meninos que matavam piolhos que disseram: o que vemos e apanhamos deixamos para trás; o que não vemos nem apanhamos levamos embora (KAHN, 2009, p.67).

Analisando o fragmento à luz do contexto daqueles em que Heráclito discorre acerca da sabedoria, Kahn aponta como o pensador recorre à ideia de aparência, da percepção pelos sentidos para, invariavelmente associá-la à *morte*. A estrutura verbal engendrada no enigma dos piolhos equivale à de D62 – “Imortais mortais, mortais imortais, vivendo a morte de outros, mortos na vida de outros” (KAHN, 2009, p.94) – uma vez que, na reflexão sugerida por ambos a morte seria, sobretudo, aquilo que engana nossa percepção e por isso, tal como o enigma, “a sabedoria genuína tem decerto algo a ver com o que vemos e aprendemos, porém ainda mais com o que não vemos nem

aprendemos” (KAHN, 2009, p.149). A aproximação entre poesia e pensamento na qual essa dissertação se apoia parece ser notável neste ponto, basta pensarmos, com Rosa Maria Martelo, que o *poema contínuo* de Herberto dialoga intimamente com um perfil típico no cenário da poesia portuguesa no qual assume-se a experimentação discursiva em nome da “valorização da imagem e da metáfora como instrumentos de produção libertária de sentido e de conhecimento” e “da condição autonómica do estético” (MARTELO, 2012, p.40). No que tange à reflexão sobre a finitude em Helder, a percepção oferecida por Rosa Martelo nos permite pontuar como a morte pode ser ela própria configuração da contingência da linguagem e, ao mesmo tempo, (re)configuração de seu potencial discursivo, o que, em última instância, diz da articulação da metáfora na direção daquilo que a referencialidade do conceito não alcança: “É a desconfiança na linguagem que torna a metáfora ao mesmo tempo indispensável e suspeita. Sair desse dilema significa a completa transformação das relações do homem com o mundo, de toda sua atitude em face do metafórico-retórico” (BLUMENBERG, 2013, p.148).

Esta espécie de instabilidade epistêmica que ressoa a “desconfiança” na linguagem pela via da retórica exige que a investigação filosófica pautada pela premissa da verdade encare a interdição que a ela se impõe de antemão no discurso e, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, é Nietzsche, em resposta a tal condição, quem assume modernamente o “pensamento do devir” (LOPES, 2003, p.7-8) esboçado pelos fragmentos legados por Heráclito. Nietzsche, assim como o pré-socrático, investe na dúvida como um modo de sabedoria justamente porque constata a matriz – a genealogia – valorativa daquilo que temos por verdade. Deslocando o conhecimento da arbitrariedade que orienta os juízos sobre a verdade para o âmbito da vida, a sabedoria nietzschiana mina a pressuposição de certeza e “a interação, que medeia o surgimento de parâmetros relativos à avaliação – como, por exemplo, a utilidade – e o contexto, no qual isso se dá, [ocupa] o centro da investigação” (PIMENTA, 1999, p.107). Moderno por excelência, o pensamento de Nietzsche constrói-se sob a ideia de “possibilidade” que Blumenberg aponta em todo ato de criação do “cosmo aberto” da modernidade (BLUMENBERG, 2010, p.120), o que implica em tomar a narrativa por si mesma, a prerrogativa inextricavelmente ficcional da enunciação, “como lugar onde se vive e se experimenta a verdade, não só como coisa comprovada segundo uma inspiração de geômetra – que interessa, embora seja pouco – mas como coisa inscrita na carne (...)” (PIMENTA, 1999, p.123).

É por isso que acolher afirmativamente a contingência da linguagem permite, paradoxalmente, que seu alcance semântico se expanda para além daquele encerrado na referencialidade: assumir a impossibilidade de totalidade é em mesma medida assumir a totalidade em potencial, a *vontade de potência* implicada nesta assunção. Aqui, mais uma vez, vale lembrar o paralelo com Herberto: não se trata apenas de combater a moral que historicamente lastreava a verdade na linguagem, mas de romper, pela linguagem, a “justeza da forma” que uniria belo e moral apostando na parcialidade da experiência discursiva. Sendo esta prática orientada pelo “compromisso primordial entre a perspectiva de quem a cultiva e as condições intrínsecas ao seu cultivo” (PIMENTA, 1999, p.114), a retórica torna-se o articulador da pluralidade semântica possível entre sujeito e objeto e tal como ela, a morte deixa de ser a limitação material de uma substância na medida em que sua enunciação apenas diz *da* e *na* realidade criada no espaço desta enunciação.

Para perscrutarmos os meios pelos quais esta imagem pode ser observada na poesia helderiana, selecionamos parte de um poema d’ *A Morte(...)*:

[...]
 que até já tenho medo
 que um momento, um só, me toque o deslumbre
 de estar no meio do mundo
 encostado ao ar apenas eu, o bruto,
 o que não entendeu o sinal
 o que não viu a onda a entrar no porto
 e a espuma a espumar no ar
 a estrela a rebentar no ar como uma estrela
 oh, sim, abra as pernas como a Lady Godiva, ou a
 grávida extrema,
 a deusa,
 a mais simples rapariga que vai parir,
 a segunda rapariga rapariga a cantar da outra,
 abra, que dou logo com a boca na primeira palavra
 onde já o sangue coze tudo
 eu que em verdade não sei nada senão que me pareceu um
 momento que estava pronto para ver,
 e afinal só quero cair a um canto, fechar os olhos e, em havendo algum
 calor,
 chegar-me a ele, e quem sabe se pegar fogo,
 ir embora numa labareda grande de meia dúzia de palmos de iluminura:
 purificação de esterco, oh glória que ninguém nunca me prometera
 nunca nunca:
 uma espécie de musa ou de puta.
 (HELDER, 2014, p.698-699)

Considerando a plausibilidade da hipótese de que a relação *metamorfose/finitude*, bem como *todo/fragmento* que dela se desdobra não se limitam à disposição geral do *poema*

contínuo, mas se dão também na própria “versura” dos poemas (AGAMBEN, 1999, p.32), selecionamos um *corte* específico nitidamente marcado pelo paralelismo da repetição de termos no início dos versos para melhor analisar o trecho do poema em questão. Ele inicia-se com a apreensão de um “eu” enunciativo que, a partir do *insight* momentâneo do segundo verso – “que um momento, um só, me toque o deslumbre” – assume toda a obliquidade e a limitação de sua contingência – “o bruto,/o que não entendeu o sinal” – em relação a uma totalidade pressuposta em função desta mesma contingência – “encostado ao ar apenas eu,(...)” e a tudo aquilo que lhe é vedado à experiência e se manifesta pelo desígnio do próprio nome – a “espuma a espumar” é o exemplo mais claro disto (HELDER, 2014, p.698-699). No poema, entretanto, a designação referencial não é tão óbvia, por isso não apenas a espuma dá-se “espumando” no *ar*, como ao conhecido fenômeno de explosão da estrela é preciso acrescentar a explicação “como uma estrela”. A estrela, como novo corte, alude ao *insight* sugerido no instante crucial já mencionado no início do trecho e instaura um novo momento do canto: a invocação da inspiração, *topos* central da história da poesia desde Homero, aqui associada à entidade parte etérea e parte física da musa que transmite à voz do poeta a ancestralidade de outras vozes que antes dele propagavam o canto. Ao invés de rogar o sopro divinatório da musa, entretanto, o poeta roga que ela lhe “abra as pernas como a Lady Godiva” e segue atribuindo-lhe ora todo o erotismo, a sensualidade e a provação mundana que revestem o corpo feminino na cultura judaico-cristã – “a mais simples rapariga que vai parir,/ a segunda rapariga rapariga a cantar da outra,” – ora o mistério, o júbilo e o encantamento que a mitologia deste mesmo corpo nesta cultura – “grávida extrema,/ a deusa,” (HELDER, 2014, p.699). A junção improvável dos estereótipos não apenas sugere *profanação* ética implicada na comparação da rapariga à deusa, mas responde à própria “construção mítico-poética das ‘mães’” (GUSMÃO, 2009, p.130) do *poema contínuo* que traz à enunciação a instabilidade entre *ser* e *não-ser* o próprio movimento de “salto” com que Blanchot caracteriza a inspiração “que, ao mesmo tempo e sob a mesma relação, é falta de inspiração, força criadora e aridez intimamente confundidas” (BLANCHOT, 1987, p.177).

Assim como sugere à rapariga que “lhe abra as pernas como Lady Godiva”, o poeta cogita também chegar-se próximo a “algum calor”, “pegar fogo” e, ao morrer incendiado, entrar no ciclo de transformação regido pelo fogo tal como o material mais ignóbil, o esterco; para além do poema, o poeta vale tanto quanto o esterco. Sua morte torna-se, sob este aspecto, tão afirmativa quanto a vitalidade do facho flamejante que o consome,

impondo, como que por enfrentamento à beleza encantatória do canto entoado, uma negação definitiva que se assume em plena consciência de sua finitude. Ponto de acesso entre a necessidade biológica e a liberação temporal, o espetáculo encenado pela incandescência da morte do poeta no poema – “glória que ninguém nunca me prometera” – não é distinto da hibridez sacro-profana do corpo feminino “onde já o sangue coze tudo” (HELDER, 2014, p.699). Sendo “musa ou puta”, este espaço “uterino” é, sobretudo, espaço da verdade, uma vez que espaço do devir e, desse modo, manifestação da verdade-mulher a “verdade” entre aspas na qual, segundo Derrida, Nietzsche elaborará a “forma do estilo” como “não-lugar da mulher”: “abismo da verdade como não-verdade, da propriação como apropriação/a-propriação, da declaração como dissimulação paródica”⁵⁷ (DERRIDA, 2013, p.88).

Semelhante ao “primeiro *quantum*” do “devir-mulher” que Deleuze e Guattari identificam como gatilho de todos os devires (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.62), a potencialidade criadora que a mulher enquanto “forma do estilo” assume aqui é extremamente próxima à vitalidade que a morte adquire na palavra dionisíaca de Herberto. Valemo-nos do termo “palavra” de modo intencional, uma vez que é na própria materialidade de sua inscrição que o pensamento é possível e, por isso, do mesmo modo que o *Estilo* de *Os Passos em Volta* diz de “um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação” (HELDER, 2016, p.14), o “cultivo da ‘arte do estilo’” manifesto em *Ecce Homo* “não é um negócio descontínuo em relação a quem se é, como se vive, o que se entende sob o nome de realidade, como e porque se conhece, etc.” (PIMENTA, 2008, p.67). O exercício do *estilo*, muito antes de ater-se apenas à dimensão estética do discurso, reivindica a propriedade ética intrínseca a esta dimensão e, conseqüentemente, o entrelaçamento entre físico e

⁵⁷ O trecho encontra-se na seção “Abismos da verdade” de *Esporas* (2013), na qual a reflexão de Derrida interpõe Nietzsche e Heidegger a partir do *Nietzsche* do pensador da Floresta Negra. A ideia da mulher enquanto “abismo da verdade como não-verdade” aproximar-se-ia, sob este aspecto, do *Ereignis* (acontecimento) heideggeriano. A proposta colocada por Derrida ao longo do livro transita pelas menções nietzschianas ao feminino com uma liberdade que é típica do texto derridiano, avançando a reflexão inclusive sobre os fragmentos póstumos – caso da última seção, “Esqueci meu guarda-chuva” – muitas vezes com demasiada “imaginação”, segundo Scarlett Marton (MARTON, 2009, p.146). A proposição ainda assim parece-nos interessante para a questão da *ambivalência* do *logos* que temos discutido, principalmente no tocante ao questionamento da univocidade da verdade. A este respeito é também Marton que suscita, em resposta aos “dogmáticos” que “tentam aprisionar a verdade”, o prólogo de *Para além de Bem e Mal*: “Supondo-se que a verdade seja uma mulher – não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres? De que a terrível seriedade, a desajeitada insistência com que até agora se aproximaram da verdade, foram meio inábeis e impróprios para conquistar uma dama? É certo que ela não se deixou conquistar – e hoje toda espécie de dogmatismo está de braços cruzados, triste e sem ânimo” (NIETZSCHE *apud* MARTON, 2009, p.68).

psíquico, saúde e doença, sanidade e loucura, o que vale dizer, em última instância, que a verdade que se busca pelo princípio da vida não pode abdicar da manifestação aniquiladora da morte para que a vida, de fato, se manifeste. Neste sentido, a contingência engendrada pelo nível retórico da metáfora helderiana não apenas é o fulcro de desestabilização entre real e ficcional no poema – que, em Nietzsche, Pimenta descreve como “afirmação ficcional da racionalidade” (PIMENTA, 1999, p.125) – como é também pela via da “densidade linguística” e da “ressonância” geradas pela elaboração discursivo/retórica nos fragmentos de Heráclito (KAHN, 2009, p.114), que “não permite uma interpretação que seja a única correta: aqui o significado é, em essência, múltiplo e complexo” (KAHN, 2009, p.114). Essa multiplicidade imbuída de movimento, de vida, é a que verificamos nas expressões de finitude das imagens do fogo n’ *A Morte*. Ela, a morte, guia nossa incursão nas construções metafóricas do livro por demonstrar-se um elemento constitutivo do processo antropofágico de criação/aniquilamento dos nomes executado pelo “dispositivo retórico” que “está apto a produzir para seu usuário, autor ou espectador, o banquete da significação” (PIMENTA, 2001, p.91). Sob esta visada da finitude como articulador da relação todo/fragmento da metamorfose ígnea da chama, tomemos mais um poema do livro:

queria ver se chegava por extenso ao contrário
 força e pulsação e graça
 isto é: a luz de dentro despedaçando tudo
 e concentrada:
 estrela/estela
 (HELDER, 2014, p.701)

Poderíamos dizer que o tempo condicional abre o poema anunciando-o, sobretudo, como expressão de desejo, como “força de procura, uma força questionante e problematizante que se desenvolve num outro campo que não o da necessidade e da satisfação” (DELEUZE, 1988, p.108). Análogo à “coragem da metáfora” que “condensa nossa *necessidade* de um meio para lidar com a incompreensão do que nos cerca, bem como nossa *liberdade* para avançar sobre a perscrutação do desconhecido” (BLUMENBERG, 2013, p.147) esse desejo é, sobretudo, dado na palpabilidade do discurso – “por extenso” – e parece destituído de um fim, uma vez que destituído de finalidade – “ao contrário” (HELDER, 2014, p.701). Ora, o que temos aqui senão uma escrita que celebra seu próprio fazer-se enquanto tal? Por *extenso*, extensiva, caligráfica e... canhota, canhestra. Mais uma vez, percebemos que é no embaralhamento entre fim e início do corpo do poeta e do corpo de linguagem que se constrói a partir de seu canto

que o movimento *contínuo* do gesto autoral se configura no *insight* que irrompe no meio do poema. Helder recorre, primeiramente, à usualidade da expressão explicativa – “isto é:” – para, em seguida, direcionar o poema para um imo impossivelmente nítido e visível, iluminado pelo arrebatamento – inclusive sonoro, se pensarmos na repetição das consoantes “d” e “t” – da luz – “a luz de dentro despedaçando tudo/e concentrada:” (HELDER, 2014, p.701).

A última imagem segue a condensação anunciada no verso anterior e *concentra* todo o processo figurado no poema em um espelhamento tipicamente helderiano – “estrela/estela” (HELDER, 2014, p.701). Praticamente homônimos e pertencentes a universos de significação em grande medida antagônicos, estela – signo de luto, morbidez e austeridade – e estrela – signo de advento, exuberância e fulgor – associam-se aqui tal qual o paradoxo de Heráclito. Um apontamento de Kanh que diz respeito justamente à estruturação dos termos opositivos no *insight* heraclítico e à importância da “contribuição positiva feita pelo termo negativo da ligação que os une” (KAHN, 2009, p.280), permite-nos pensar como a finitude no espelhamento do poema alcança o potencial de criação que temos atribuído à morte. O mineral impenetrável, frio e rígido da composição rochosa da estela remonta a um outrora, a uma temporalidade sobre-humana na qual ele era o magma ardente e movediço de uma erupção; de modo análogo, a iluminação da estrela nada mais é que o anúncio – também sob um tempo expandido – de sua morte na explosão resultante da tensão entre a força gravitacional exercida sobre si própria e a liberação de energia para o espaço⁵⁸. A erupção, assim como a explosão, são processos em que há um intenso fluxo de energia e transformação da matéria e cujo horizonte é a morte. Contrariam o senso comum da criação como (re)produção e dialogam com o aspecto inesperado da “assimilação predicativa” que Ricoeur (RICOEUR, 1992, p.150) atribui ao *insight* da metáfora. Não parece aleatório, neste sentido, que ao descrever a capacidade da metáfora em alcançar o “indizível”, Blumenberg lance mão de uma denominação específica, a “metáfora explosiva”, comentada brevemente por Costa

⁵⁸ “Uma estrela se autoconsome para existir. Sua vida é uma busca desesperada de um equilíbrio entre duas tendências opostas, uma de implosão e a outra de explosão. Enquanto a intensa atração gravitacional da estrela sobre si mesma tende a fazê-la implodir, a liberação de energia térmica a partir dos processos de fusão nuclear faz com que ela tenda a explodir. A estrela existirá enquanto as duas tendências estiverem num delicado estado de equilíbrio. (...) A violenta liberação da energia gerada por esses processos de fusão projeta material das camadas mais externas da estrela através do espaço, criando uma nebulosa planetária. Para estrelas oito vezes mais pesadas do que o Sol, a enorme pressão da gravidade em seu coração provocará a fusão de elementos ainda mais pesados do que o oxigênio, chegando até o ferro, o núcleo mais fortemente ligado. A estrela então explode com uma fúria tremenda, num fenômeno conhecido como explosão do tipo *supernova*”. Cf: GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao big-bang*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006, p.376-377.

Lima em *Os Eixos da Linguagem* (2015). É justamente porque “não se restringe a transgredir uma organização argumentativa, e sim cria um enredo que antes seria tido por inverossímil” que a metáfora explosiva anula a correspondência entre correto e verdadeiro (COSTA LIMA, 2015, p.174) e abre espaço para que a verdade se dê na errância da enunciação poética, na contingência espacial da “forma-poema”, que é uma “forma-mundo” (LOPES, 2003, p.12). Se exploramos a questão o suficiente para percebermos como a morte é uma expressão constante desse potencial produtivo da finitude na metáfora de HH, não será difícil analisar o erro, marca caligráfica e extensiva desta enunciação, como outra disposição patente da finitude no recorte de livros adotado na pesquisa. Por isso, passaremos à leitura de passagens de *Poemas Canhotos* em que as figurações do fogo podem nos mostrar em que medida o erro é também um desdobramento deste aspecto na fase tardia de Helder.

3.3 um relâmpago fotográfico em cheio no rosto

Ao longo do segundo capítulo desta dissertação procuramos perscrutar o caráter metamórfico da metáfora helderiana tendo sob perspectiva o recurso ao paradoxo que, tal como nos fragmentos legados pelas preleções de Heráclito de Éfeso, garantiria, tanto o princípio do devir das imagens por ambos elaboradas quanto o próprio tensionamento semântico que a articulação destas imagens adquiriria na linguagem. No que diz respeito ao poeta da Madeira, pudemos perceber que não apenas o caráter extensivo da recorrência a um determinado conjunto de termos – *palavras fundamentais* de um *Estilo* (HELDER, 2016, p.14-15) – como também a própria intensividade pela qual, a cada uso, um termo “anulava” sua ocorrência anterior – a *astúcia criminal* de *colocar o símbolo contra o símbolo* (HELDER, 1995, p.55-56) – retomavam a radicalização que o *poema contínuo* adquirira a partir de *Do Mundo* e, ao mesmo tempo, tendiam a incliná-lo para a segunda posição na sucessão dos livros. Ou seja, ao passo que a veemência rítmica, o volume de poemas, bem como o tom encantatório dos objetos, predominantes n’ *A faca* dão lugar ao truncamento e ao *enjambement*, ao encolhimento do texto e à cotidianidade dos eventos nele suscitados, a imagem da chama, alvo de nossa reflexão, torna-se cada vez mais rarefeita até *Poemas Canhotos*. Ainda que possamos tecer considerações acerca do contexto biográfico de sua produção, levando em conta a proximidade factual da morte que o poeta, já em idade avançada, presenciava paulatinamente ao longo dos livros,

consideramos que a ideia de poesia, a condição inexorável para que um poema o seja de fato, permanece irrevogável em HH.

Neste sentido, o poema não perde força, mas dá a ver, assim como em Heráclito, que “nem nossos corpos nem as nossas *psiques* são, em sentido estrito, sempre os mesmos de um momento para o outro: eles estão sendo continuamente submetidos a uma radical transformação, morrendo e nascendo novamente a cada instante” (KAHN, 2009, p.345). De modo análogo, quando pensamos nos postulados sobre a energia de Carnot e Curie de que Deleuze se vale para explicar o duplo regime *extensio/intensio* (DELEUZE, 1988, p. 212) é pertinente a indagação: se o brilho do lume que se propaga ao longo dos versos dos quatro livros analisados reduz-se a partir d’ *A faca*, para onde vai a energia que ainda em *Servidões* alimentava “sete ou nove metros de labareda” (HELDER, 2014, p.622)? Toda a abordagem dos poemas que propusemos ao longo desta dissertação visa a responder à pergunta com este capítulo que, seguindo a poesia do pensamento de Heráclito e o pensamento da poesia de Herberto, se pode definir como o inverso do anterior, na medida em que ambos se completam mutuamente. Com isso, vale dizer que assim como o movimento da metamorfose empreendido pelo corte físico e material da faca desdobra-se na imposição pontual de uma ausência subscrita no fim temporal da morte, a “outridade” da finitude certa, visível e limitada da lâmina torna-se *letra aberta*, a impossibilidade da palavra incorporada à palavra, a falha, o erro.

Tenhamos em mente a percepção da morte do poeta como o evento de criação do poema, que discutimos há pouco. No *insight* que promove o arrebatamento de tudo o que é tomado pelo poema o poeta é apenas a matéria residual incinerada na “purificação de esterco” (HELDER, 2104, p.699). Tão orgânico quanto o esterco, o poeta faz parte do espetáculo que se dá “numa labareda grande de meia dúzia de palmos de iluminura” (HELDER, 2014, p. 699) e somente se perpetua enquanto a queima, ilimitação poeta/poema, se dá. Novamente, o gesto autoral sob a perspectiva da contingência da escrita parece crucial neste momento do *poema contínuo*, o que nos leva a retomar um excerto já comentado de um dos *Poemas Canhotos*:

estes poemas que avançam
no meio da escuridão até
não serem mais nada
que lápis papel e mão e
esta tremenda atenção
(HELDER, 2015, p. 43)

A mão, elemento recorrente na poesia de Herberto enquanto ponto de passagem do

canto entre a contingência do corpo e a contingência da palavra mostra-nos, desde *A Morte(...)* o desejo de inscrição na palavra que move o ato de escrita – “a mão dentro do pão para comê-lo” (HELDER, 2014, p.706) – e aqui dá-se algo similar. Semelhante à *mão de Pascal* nos também tardios *Pensamentos*, sobre a qual discorre Blanchot, ela seria menos um extravasamento de subjetividade ou um traço de uma reflexão profunda a respeito da vida e da morte humanas, e mais resultado do “cálculo exato” da “angústia que atormentou os séculos” (BLANCHOT, 1997, p.248) e que leva a escrita a um “movimento incessantemente percorrido entre o vácuo e o infinito, o nada e o tudo” (BLANCHOT, 1997, p.256). Sendo “resíduo detestável, para sempre irreduzível em relação a uma verdade que é sem sinal e sem vestígio” (BLANCHOT, 1997, p.260), a mão no poema em questão une a perecebibilidade que encerra o poeta e o tempo da escrita poética – “lápiz papel e mão” (HELDER, 2015, p.43) – e a impossibilidade de a linguagem abarcar o todo da experiência – “esta tremenda atenção” (HELDER, 2015, p.43).

A “tremenda atenção”, assim como a dúvida que move a pergunta pelo saber em Heráclito para o que está além dos sentidos, indica o desejo de estender o canto para além da sua própria espacialidade e instaura-se como o “centro instável” que discutimos acerca do “olhar de Orfeu” (BLANCHOT, 1987) e, portanto, é o articulador de opostos que “ameaça a pureza sensível/inteligível” (LOPES, 2003, p. 45). Por isso, ao longo do poema podemos ver, por meio dela, iluminação e obscuridade alternando-se como reflexos de um mesmo espelhamento – “uma cegueira que paga/a luz por detrás de outra mão”; “aluminação de mais nada/ que a mão parada/ alluminação então” (HELDER, 2015, p.43) – no qual a mão, podendo ser também a outra, a sinistra, deflagra a acentuação da dimensão retórica da linguagem que apontamos n’ *A Morte* e, particularmente, sua expressão textual, seu *estilo*, a saber, o erro. Os erros – a percepção da multiplicidade oferecida pelo plural parece pertinente neste caso – parecem-nos um veio determinante da finitude nos *Poemas Canhotos*, porque podem ser tomados como a manifestação mais extrema da contingência do gesto autoral, potencialmente capazes de extravasar o paradigma epistemológico que rege a gramática. Análoga à confiança que Nietzsche depositava sobre os erros não como “opostos por natureza à verdade, mas ainda um produto obtido no âmbito do código que leva a ela” (PIMENTA, 1997, p.109), a predominância do canhoto, do desajustado, nos poemas do livro pode ser, desse modo, encarada como um desdobramento da própria “desmesura” trágica que atiçava, sob as configurações do corpo, da musicalidade encantatória e do desejo, a chama modulada

pelo canto dos livros anteriores.

A imagem da mão – bem como a de um rosto oblíquo, como veremos a seguir – também alude à percepção fragmentária de um sujeito biográfico, uma vida definida e limitada no tempo que, como pontuamos, nada tem de melancólica ou lamentadora. Mais próxima do devir heraclítico, a palavra de Herberto aqui, parece celebrar sua condição de acontecimento e, portanto, acolhimento da experiência sensível na *pre-sença* do poema. Heidegger dá-nos a percepção de como este fim pode ser o ensejo do começo ao comentar o fragmento D123⁵⁹ de Heráclito – “surgimento favorece o encobrimento” (HEIDEGGER, 1998, p.122) – e o desafio que ele estabelece à premissa lógica que orienta nosso pensamento:

O surgimento admite o declínio, no sentido de que o “surgimento” desaparece nesse meio tempo. Assim, ao entrar em declínio não existe nada mais que estabeleça contradição ou que seja incompatível. Segundo o fragmento, porém, o surgimento não desfaz o declínio. O surgimento é em si declínio, a ponto de favorecê-lo. A representação não dá conta de pensar o que aqui se oferece (HEIDEGGER, 1998, p.129).

Sem nos fixarmos nas implicações críticas que o conceito de representação de Heidegger traria à poesia⁶⁰ e tomando o poema como “ ‘amalgama’ entre linguagem e presença”, como propõe Gumbrecht (GUMBRECHT, 2009, p.12), o “canhoto” de Herberto permite-nos notar como há na exploração do declínio e da debilidade do poeta uma latente força de reverberação do canto para além da escrita poética. Um segundo poema – novamente aqui tomado apenas em um excerto que dialoga com nossa proposição e não é extremamente comprometido pelo recorte contextual – exemplifica bem esta reflexão:

(entra um jovem sobraçando um maço de poemas cortados
em diagonal pelo mito de Rimbaud)
poemas cortados em diagonal pelo mito de Rimbaud,
um jovem ávido cheio de cotovelos
no meio da multidão
- afastem-se afastem-se que eu quero entrar no filme,

⁵⁹ A respeito de D123, vale reproduzir a tradução do fragmento utilizada por Charles Kahn, pois ela corrobora nossa proposta de leitura da palavra – do *logos* – como “colheita” ou “acolhimento” da *physis*: “Natureza ama ocultar-se” (KAHN, 2009, p. 63).

⁶⁰ Mais uma vez, dialogamos aqui com o ensaio “Heidegger e a questão da poesia”, de Luiz Costa Lima. Costa Lima pontua que embora toda a abordagem de Heidegger à poesia de Hölderlin – e aqui poderíamos acrescentar ao pensamento de Heráclito – pareça elevar o poema à condição de *topos* de “desvelamento” da verdade, sua concepção de representação ainda estaria vinculada a de *imitatio*, o que relegaria à obra de arte a tarefa de expor a submissão do pensamento ocidental à metafísica. A este respeito, conferir: LIMA, Luiz Costa. Heidegger e a questão da poesia. In: *A ficção e o poema*: Antonio Machado, W.H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.110-135.

eu quero que me descubram,
 eu vim a correr de noite até aqui,
 eu sou o astro de que grandeza primeira,
 tragam depressa o rapaz das filmagens,
 eu quero ser o actor do terramoto
 - afaste-se, senhor, não é a sua vez
 - não me afasto que a minha vez é sempre,
 oh dêem qualquer coisa ao rapaz frenético:
 um relâmpago fotográfico em cheio no rosto,
 um calmante,
 um sôco,
 (...)

(HELDER, 2015, p.30)

O tom marcadamente narrativo que pontuamos ser predominante no livro aqui repete-se sob uma nova espécie de *guião* que parece tratar da história do poeta simbolista francês Arthur Rimbaud. As sutilezas “diagonais” do “mito de Rimbaud” permitem-nos ler as cenas que nos são dadas como uma série de *frames* de toda a poesia, como se toda ela fosse um só canto, perpetuado ao longo do tempo e a um só tempo, pois entre as “tomadas” do “jovem ávido cheio de cotovelos” que entoa seu canto com o êxtase e a euforia – “-afastem-se afastem-se que eu quero entrar no filme,” – que se lança no seio da tradição poética tomando-a pra si e, por instantes, conduzindo-a, ou ainda, por ela sendo conduzido – “eu quero ser o actor do terramoto” – surge, sob *flashes*, um *eu-outro* poeta que contrapõe ao eterno *enfant terrible* o *corde* do tempo que o encerra – “- afaste-se, senhor, não é a sua vez” (HELDER, 2015, p.30). Claramente o jogo/luta no poema se dá entre o velho e novo, o antes e depois, e a voz anacrônica e intencionalmente arcaica injeta no delírio do “astro de que grandeza primeira” a menoridade que encerra toda a perspectiva moderna – que partilha “problematicamente” sua existência em um presente (DE MAN, 1999, p.188) – da poesia “oh dêem qualquer coisa ao rapaz frenético: ” (HELDER, 2015, p.30). A imagem que encerra o excerto irrompe com o *insight* do “relâmpago fotográfico” justamente em torno da imagem oblíqua do rosto. Nela não apenas mão e rosto condensam a performance dos poetas que se chocam como reflexos opostos de um mesmo espelhamento, mas o gesto que rege tal irrupção é a violência que sintomatiza o “desequilíbrio que atravessa de silêncio o retrato” (LOPES, 2003, p. 82).

O princípio da explosão que liga vida e morte em “estrela/estela” (HELDER, 2014, p.701) repete-se aqui sob a marca da mão, indício de um corpo, rastro, inscrição: “Marcado: O corpo do verbo, da linguagem, traz o traço ou arranhão da escrita. A vida e a morte do verbo põem juntos o escrito e o dito” (SERRES, 2005, p.214). Neste sentido, a finitude que se articula nas imagens do fogo nos *Poemas Canhotos* encerra o recorte de

livros por nós perscrutado trazendo para a contingência e o silêncio subscritos na palavra poética toda a força e a radicalidade que temos apontado na “escolha feroz” (GUSMÃO, 2009, p.130) que engendra o *poema contínuo* a partir de *Do Mundo*. Mais helderiana do que nunca, a morte paulatinamente presente ao longo dos últimos livros do poeta é mais cortante e mais canhota, porque acentua a falha, o corte, o rasgo, em suma, o fim da matéria que se prenuncia em toda faísca que se acende, evidenciando, como lembra Rosa Martelo, “a presença de uma matéria verbal não burilada ou mesmo rude, mas na qual Herberto Helder sempre confiou em termos de renovação estética” (MARTELO, 2016, p. 50). A alternância do rosto que diz “eu” na enunciação poética é, dessa forma, também uma configuração do canto que se perpetua sempre em uma relação íntima com o silêncio, sempre dependente de um outro, de um *porvir*, que o entoará.

Por isso, não apenas o rosto do jovem Rimbaud espelha o rosto do poeta e a ele contrapõe-se sob luz e sombra, mas da mesma forma o do velho poeta Ramos Rosa o faz⁶¹. Mais do que como um par, HH canta seus poetas também como leitor, não somente o “actor do terramoto”, mas aquele que é tomado por ele a ponto de convulsionar na mesma frequência que ele, confundindo-se com ele. Quando Ramos Rosa “morre todo” no poema, o poeta torna-o mais fatalmente vivo em seu canto – “(...) tão íntimo para sempre” (HELDER, 2015, p.39) – e, em última instância, torna-o parte de si – “-e ele era eu” (HELDER, 2015, p.39) –, parte do furacão que o toma antes de reverberar “canhoto” na palavra. A posição do leitor, sob a virtualidade de um futuro confabulado no espaço presente do poema, traça no idioma helderiano uma irradiação do “pensamento do devir (LOPES, 2003, p. 7) de Heráclito e retoma o *mistério da linguagem* (BLANCHOT, 1997, p.55) que lança o primeiro poeta – ele também em parte matéria e mito da própria poesia – na tensão entre o desejo de realização total da palavra e o silêncio intrínseco à impossibilidade desta realização. É retomando, portanto, nossas primeiras considerações acerca da articulação de opostos na metáfora e o poder de propagação desta articulação que nos valem de mais um trecho de (*guião*), no qual Herberto nos mostra como o *poema contínuo* pode sim, continuar em devir sempre que interpelado por nós, leitores: “(...) (O dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto, é tarefa para cada um – e isso nos baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a possível salvação de quem nela se empenhe)” (HELDER, 1995, p.141-142).

⁶¹ No Anexo II reproduzimos o poema em questão.

CONCLUSÃO

Encerramos esta dissertação com o intuito de ter podido traçar satisfatoriamente uma possibilidade de aproximação entre poesia e pensamento no que diz respeito à fecundidade das leituras provenientes deste diálogo. Tomando como horizonte os percursos audaciosos e cuidadosamente articulados que George Steiner perfaz sob esta premissa, lançamos mão de um quadro comparativo aparentemente improvável, no qual procuramos estabelecer relações entre os fragmentos legados pelo pensador pré-socrático Heráclito de Éfeso e o poeta português Herberto Helder, um dos nomes mais relevantes da poesia portuguesa do último século. Se os pontos comuns que pareciam ligar estes dois fios na trama milenar da história demonstravam-se no início da pesquisa apenas indiciários – calcados de imediato na força das imagens e na presença do paradoxo em ambos – o cotejo mais acurado dos discursos de poeta e pensador nos levaram a notar uma gama de semelhanças que afluíam da percepção da linguagem como cerne das questões que os engendravam.

Neste sentido, vimos que se em Heráclito todo o *jogo* que se estabelece entre as palavras diz diretamente da própria busca do homem pelo saber que se esconde para além de sua compreensão imediata no “jogo de peças” (KAHN, 2009, p.351) da temporalidade, em Herberto a palavra é igualmente determinante. Incurremos na tautologia de atribuir a um poeta o cuidado, a atenção, para com a palavra porque nos parece ser justamente sobre esta “tautologia fundamental” – para aproximarmo-nos de Paul de Man (1992) – que se estabelece o pensamento helderiano: encontrar na unidade da palavra que se renova a cada momento a unidade de um *poema contínuo* que subsume a unidade cambiante do *mundo*. A relação palavra/mundo, desdobrada ao longo da dissertação também como todo/fragmento, foi abordada no primeiro capítulo a partir da investigação da metáfora e do modo pelo qual ela permitiria a articulação de opostos sob uma unidade. Apresentamos um contexto teórico acerca da metáfora como operador dos processos miméticos que articulam semelhança e diferença e propusemos como o fogo – elemento central da cosmologia heraclitiana e abundante na poesia helderiana – poderia estabelecer-se como uma imagem das propriedades do dispositivo metafórico. Elegemos duas destas propriedades que julgamos decisivas ao princípio da metáfora – metamorfose e finitude – e as desenvolvemos nos capítulos subsequentes.

Desse modo, no segundo capítulo perscrutamos os modos pelos quais a metáfora constrói-se sob o princípio da metamorfose no *poema contínuo*, o que demanda a

abordagem de aspectos da poesia helderiana que caracterizam este princípio, como o relâmpago e o *insight*, a memória e a montagem, a tradução e a devoração promovidas por amor e morte e a indeterminação entre *real* e *realizado* no poema. Sob uma disposição similar e de certo modo inversa à executada no segundo capítulo, nossa leitura da finitude vinculou-se diretamente à da metamorfose promovida nas metáforas de pensador e poeta, procurando demonstrar que a morte e a contingência que encerram o homem e a linguagem na limitação temporal e referencial, respectivamente, não tendem a eliminar o potencial de devir da enunciação, mas, ao contrário, intensificá-lo sob um jogo de forças, na medida em que se interpõem. O terceiro capítulo procura perscrutar na limitação, na impossibilidade mesma por ela imposta, a fronteira instável que se interpõe entre os discursos de Heráclito e Herberto e que no *poema contínuo* apresenta-se sempre viva, sempre nova, sempre outra; seja pela ideia do corte como limitação física da palavra, pela dissolução da dicotomia sujeito/objeto na enunciação como abertura para a ausência, pela manifestação biológica da morte como desdobramento físico da materialidade da linguagem e pela escrita, ou ainda pelo erro e pela negação como gestos potenciais de alcance da palavra.

As análises das disposições do fogo sob cada uma destas perspectivas puderam não somente detalhar as proposições aventadas acerca da metáfora como elemento determinante na poesia helderiana e nos fragmentos heraclitianos, mas também iluminar a obscuridade que encerra a relação homem/linguagem e que motiva toda forma de conhecimento e todo gesto artístico que dela partem. Não é aleatório, portanto, que nos (*vulções*) de *Photomaton & Vox* notemos um resquício do calor dissipado pelo “magma metafórico” (STEINER, 2012, p.34) pré-socrático ao ler que a *decifração* “empobrece” o *enigma* que somente é alcançado pela *revelação*, um “puro espaço de contradição” (HELDER, 1995, p.125-126). Apostando no que escapa à visualidade do visível, o canto do *poeta obscuro* ressoa o eco do *pensador obscuro* em uma múltipla (*imagem*): “O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado. O mundo é a linguagem como invenção” (HELDER, 1995, p.145).

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução: Alzira Vieira Alegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

BARRENTO, João. Um quarto de século de poesia portuguesa. *Semear*, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 4, 2000. Disponível em: <http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_19.html>. Acesso em: Agosto de 2017.

BARRENTO, João. Cometa e palimpsesto (Nietzsche na literatura portuguesa). In: *A Espiral Vertiginosa*. Ensaios sobre a cultura contemporânea. Lisboa: Cotovia, 2001, p. 121-138.

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

BELO, Ruy. *Na Senda da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada com notas explicativas e referências cruzadas das obras-padrão de a Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. Disponível em: <https://www.lds.org/bc/content/shared/content/portuguese/pdf/language-materials/83800_por.pdf>. Acesso em: julho de 2018.

BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 2005.

BLUMENBERG, Hans. Aproximação antropológica à atualidade da retórica. Tradução: Luiz Costa Lima. *História da Historiografia*. Edufop: Ouro Preto, n. 27, mai-ago, 2018. p. 278-304.

BLUMENBERG, Hans. Imitação da natureza. Contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Tradução: Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa Lima (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2010, p.87-135.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução: Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BLUMENBERG, Hans. *Work on myth*. Tradução: Robert M. Wallace. Cambridge: Mass. MIT Press, 1985.

BLUMENBERG, Hans. *The legitimacy of the modern age*. (Studies in contemporary German social thought). Tradução: Robert M. Wallace. Massachusetts: MIT Press, 1983.

BORNHEIM, Gerd. *Os Filósofos Pré-socráticos*. Editora Cultrix, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Ed. Vozes, v. 2, 1999.

BRAZ, Paulo. A vida d'a morte sem mestre de Herberto Helder. *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói: NEPA/UFF, v. 7, n. 14, abril de 2015, p.229-234.

COSTA, Alexandre. *Heráclito*. Fragmentos contextualizados. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Posfacial. In: HELDER, Herberto. *O Corpo, o Luxo, a Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Um serviço de poesia: o Ofício e as Servidões de Herberto Helder. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 34, n. 52, p. 9-27.

DE MAN, Paul. A epistemologia da metáfora. Tradução: Thelma Médice Nóbrega. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da Metáfora*. São Paulo: Editora da PUC-SP & Pontes, 1992, p. 19-34.

DE MAN, Paul. Poesia lírica e modernidade. In: *O ponto de vista da cegueira – Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*. Tradução: Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Roberto Machado e Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista a Claire Parnet, em 1988, em vídeo. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. Transcrição disponível em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44556271/2_texto2_30marco.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1497806059&Signature=4Fc3bGc7Dlru1X9%2BFuR6IO4Xp%2FU%3D&response-contentdisposition=inline%3B%20filename%3DO_ABECEDARIO_DE_GILLES_DELEUZE_TRANSCRIC.pdf>. Acesso: setembro de 2017.
2000.

DERRIDA, Jacques. *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Tradução: Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013.

EIRAS, Pedro. A pedra na cabeça. HH, René Descartes, uma questão de loucura. *Textos Pretextos*, Lisboa, n. 17: Herberto Helder, outono-inverno 2012, p.20-23.

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

EIRAS, Pedro. Herberto Helder, poeta apocalíptico. *Relâmpago*. Lisboa, n.36-37, Abril-Outubro de 2015, p.73-89.

EIRAS, Pedro. Scherzo com helicópteros: a metáfora do voo em Herberto Helder. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*. Universidade do Porto, série II, vol. 22. Porto: 2014, p. 151-184,

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Tradução: Fernando Tomaz e Natália Nunes. 3ª ed. 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. Tradução: Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao big-bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GREINER, Frank. *A alquimia*. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Unimarco; Edições Loyola, 1994.

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

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder: poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores, 1979. Disponível em: http://www.triplov.com/poeta_obsкуро/index.html. Acesso em 8 de setembro de 2015.

GUERREIRO, Ana Lúcia. A Antropófaga Festa. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder. *Diacrítica*. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n.23/3. Braga: 2009, p. 9-22.

GUERREIRO, António. A Poesia, Baptismo Atónito. In: *Textos Pretextos*, Lisboa, n. 17: Herberto Helder, outono-inverno 2012, p.52-55.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. *História da Historiografia*. Edufop: Ouro Preto, n. 3, 2009, p. 10-22.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Tradução: Mariana Lage. Relicário, 2017.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2.º milénio. *Diacrítica*. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n.23/3. Braga: 2009, p.129-144.

GUSMÃO, Manuel. O texto da filosofia e a experiência literária. *Scripta*, Departamento de Letras da PUC Minas, v. 6, n. 12. Belo Horizonte, 2003, p. 235-257.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. v 1. 15ªed. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback Petrópolis: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, [sd].

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. Tradução e prólogo de de Samuel Ramos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.,1988

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. 2 ed. rev. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental; Lógica: a doutrina heraclítica do logos*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? In:_____. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução: Ernildo Stein. (Os Pensadores, XLV). São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 225-242.

HELDER, Herberto Cinemas. In: *Relâmpago*. Lisboa, n. 3, outubro de 1998.

- HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 _____. *Poesia Toda*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- HELDER, Herberto. *Poemas Canhotos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- HELDER, Herberto. *Poemas Completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2014.
- HELDER, Herberto. Texto em forma de “auto-entrevista” publicado no jornal Público, 4 de Dezembro de 1990, pp. 29-31;
- KAHN, Charles H. *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. Tradução: Élcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Paulus, 2009.
- LEAL, Izabela. Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder. *Zunái: Revista de Poesia & Debates*, v. 4, p. 5, 2004. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm>. Acesso em setembro de 2017.
- LEAL, Izabela. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1. Jan. 2006, p. 39-53. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: julho de 2018.
- LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: SOUSA, Alcinda Pinheiro de, *et al* (org.). *A Palavra e a Imagem*. Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL/ULICES); Colibri, 2007, p.103-113.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução: J. Guinsburg, G. G. de Souza e A. Guzik. São Paulo, Perspectiva: 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2015.
- LLEDÓ, Emilio. *El concepto de poíesis en la filosofía griega*. Consejo superior de investigaciones científicas. Madrid, 1961.
- LOPARIC, Zeljko. Heidegger e a pergunta pela técnica. *Cadernos de História e Filosofia da Ciência* (CLE), UNICAMP. Série III, v. 6, n. 2. Campinas, 1996, p. 107-138. Disponível em: <<http://www.interleft.com.br/loparic/zeljko/pdfs/PerguntaTecnica.pdf>>. Acesso em julho de 2017

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

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

LOPES, Silvina Rodrigues. Investigações poéticas do terror. *Diacrítica*. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n.23/3. Braga: 2009, p. 169-177.

LOPES, Silvina Rodrigues. Provas sem prova. In: *Textos Pretextos*, Lisboa, n. 17: Herberto Helder, outono-inverno 2012, p.78-80.

LOURENÇO, Eduardo. H.H.: Sob o signo do fogo. *Relâmpago*. Lisboa, n.36/37, Abril-Outubro de 2015, p.212-215.

LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos. In: *O Tempo e o Modo*, n.42. Lisboa, Outubro de 1966, p. 923-935.

LUCCHESI, Bárbara. Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. *Cadernos Nietzsche*, v. 1, p. 53-68, 1996.

MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas. Faculdade de Letras/UFRJ, Rio de Janeiro: 2007.

MAFFEI, Luis. Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder. *Scripta* (PUC-MG), v. 10. Belo Horizonte: 2006, p. 189-202.

MARQUES, Marcelo Pimenta; PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz; PUENTE, Fernando Rey. *O visível e o inteligível*. Estudos sobre a percepção e o pensamento na filosofia grega antiga. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. Em que língua escreve Herberto Helder?. *Diacrítica*. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n.23/3. Braga: 2009, p.151-168.

MARTELO, Rosa Maria. Herberto Helder: Assassinato e assinatura. In: *A Forma Informe - leituras de Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 83-111.

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra: Herberto Helder ou O poema contínuo* Documenta, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. Resistência da poesia/resistência na poesia. *Tropelías*: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Zaragoza, v. 1, n. 18. 2012, p. 36-47.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. 3. ed. São Paulo: Discurso Editorial: Barcarolla, 2009.

MENEZES, Roberto Bezerra de. *Figurações do tardio no último Herberto Helder*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Outra Travessia*, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 15. Florianópolis, 2013, p. 159-172.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. - 1. ed. - Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: *Demanda: literatura e filosofia*. Tradução de João Camilo Pena. Florianópolis: EdUFSC, 2014, p.103-107.

NEVES, Mathilde Ferreira. Herberto Helder, o suicida da escrita – Decapitação em Apresentação do Rosto. In: Lilian Jacoto; Luis Maffei. (Org.). *Soldado aos laços das constelações: Herberto Helder*. São Paulo: Lumme Editor, 2011, p.111-125.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia* ou Helenismo e Pessimismo. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg, v. 2, 1992.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Org. Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. *Heidegger & ser e tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

NUNES, Benedito. Heidegger e a poesia. *Natureza Humana*, Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise. Órgão Oficial da Sociedade Brasileira de Fenomenologia e da Sociedade Brasileira de Psicanálise Winnicottiana, v.2, n.1. São Paulo, 2000, p.103-127.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de; PEREIRA, Patrícia Resende; SOUZA, Isabella Batista de. (Orgs.). *Sáfara Safra: Leituras de poesia de Herberto Helder*. 1. ed. Belo Horizonte: 2015. v. 1. 74p.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIMENTA, Olímpio. *A invenção da verdade*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PIMENTA, Olímpio. O cultivo da arte do estilo. *Aisthe* (Online), Universidade Federal do Rio de Janeiro: v. 2, n. 3. 2008, p. 61-70.

PIMENTA, Olímpio. Arte e conhecimento em Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*, n.11. São Paulo: 2001, p.97-99.

PIMENTEL, Diana. *ca — ir. ao/centro*. ensaios sobre herberto helder. Lisboa: Edições Guilhotina, 2016.

PIMENTEL, Diana. Recensão crítica a 'Do Mundo', de Herberto Helder. *Revista Colóquio/Letras*, n. 140/141. Lisboa: Abr.1996, p. 285-286.

RICOUER, Paul. O processo metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento. Tradução: Leila Cristina M. Darin. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da Metáfora*. São Paulo: Editora da PUC-SP & Pontes, 1992, p. 145-160.

RUBIM, Gustavo. Recensão crítica a “A Faca não Corta o Fogo. Súmula & Inédita”, de Herberto Helder. *Revista Colóquio/Letras*, n.172. Lisboa: Set. 2009, p. 215-217.

RUBIM, Gustavo. Um texto estranho. *Textos Pretextos*, Lisboa, n. 17: Herberto Helder, outono-inverno 2012, p.56-58.

SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALAZAR, Jussara. *Um cântico de Inana e Dumuzid*. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/tag/poesia-sumeria/>>. Acesso em: julho de 2018.

SALAZAR, Jussara. “A descida de Inana ao mundo dos mortos”. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2015/04/06/a-descida-de-inana-ao-mundo-dos-mortos/>>. Acesso em: julho de 2018

SANTOS, Maria Carolina Alves dos. A lição de Heráclito. *Trans/Form/Ação*, Revista de Filosofia da Universidade Estadual Paulista - UNESP, v. 13. Marília, 1990, p. 1-9.

SERRES, Michel. *O Contrato Natural*. Tradução: Serafim Ferreira. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

SERRES, Michel. *O incandescente*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis) curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da. A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia. *Diacrítica*. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n.23/3. Braga: 2009, p.65-82.

SILVEIRA, Jorge. Fernandes da. Acolher na boca Herberto Helder. In: Lilian Jacoto; Luis Maffei. (Org.). *Soldado aos laços das constelações*: Herberto Helder. São Paulo: Lumme Editor, 2011, p. 37-57.

STEINER, George. *A poesia do pensamento: do Helenismo a Celan*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Tradução: Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 55-74.

STEINER, George. *Presencias Reales*. Tradução: Juan Gabriel López Guix, Destino, Barcelona, 1991.

TRASFERETTI, José. Antônio. Morte e finitude em Heidegger. Revista *Phronesis* (PUCCAMP), v. 7, n.2. Campinas, 2005, p. 155-180.

VALDÉS, Mauricio López (org.) PICCONE, Enrique Hülsz. *Nuevos Ensayos sobre Heráclito*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México. México: 2009, p. 285-314.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Ou uma canção biorrítmica. In: Lilian Jacoto; Luis Maffei. (Org.). *Soldado aos laços das constelações: Herberto Helder*. São Paulo: Lumme Editor, 2011, p. 129-144.

VELASCO, Juan Martin. *El fenómeno místico: estudio comparado*. Madrid:Trotta, 1999.

VIEIRA, Celso de Oliveira. *Razão, alma e sensação na antropologia de Heráclito*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2011.

WERLE, Marco Aurélio. A angústia, o nada e a morte em Heidegger. *Trans/Form/Ação*, Revista de Filosofia da Universidade Estadual Paulista – UNESP, v. 26, n. 1. Marília, 2003, p. 97-113.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução: Marcos G. Montagnoli. 6ª ed. – Petrópolis: Vozes, 2009.

ANEXO I

Um cântico de Inana e Dumuzid

(...)

Inana

sobre povos numerosos pousei meu olhar
e a Dumuzid apontei por deidade da terra
a Dumuzid, o amado de Enlil,
exaltei o nome, decretei o destino,
minha mãe muito o estima
meu pai o elogia

eu me banhei e lavei-me com espuma
banhando-me em pé sobre a tina
minhas vestes, como as dos justos, foram passadas
meu vestido soberbo foi ajustado

(...)

o poeta entoou um cântico
meu esposo celebra comigo
Dumuzid, o touro selvagem, celebra comigo

Coro

...o desejo em tons de louvor
a senhora das terras todas...
que faz subir as preces em Nibru...
que faz descer as preces...
a senhora louva a si própria;
o gala[1]... em canto
Inana louva...
seu sexo em canto

Inana

este sexo, ...
como um chifre, um grande coche...
esta minha Nau Celeste ancorada
que traja a beleza como a jovem lua crescente
este ermo na estepe...
estes prados de cairinas onde pousam minhas cairinas
estes prados altos e bem molhados

meu sexo, um morro aberto e bem molhado
 quem será seu lavrador?
 meu sexo, um morro aberto e bem molhado
 quem levará o touro a ele?

Dumuzid

senhora, o rei virá lavrá-los para ti
 Dumuzid, o rei, virá lavrá-los para ti

Inana

lavra meu sexo, homem do meu coração

Coro

...ela banha seus divinos quadris

...

[1] gala é como se chama um tipo de sacerdote ou cantor ritual, de natureza sexualmente ambígua, devoto de Inana. Por conta da especificidade da função, achei que seria melhor deixá-lo no original.

(Tradução e comentário de Adriano Scandolara)

ANEXO II

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