UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

TATIANA APARECIDA PICOSQUE

**Árvore do ouro, árvore da carne: problematização da
unidade na obra de Herberto Helder**

*Análise de poemas d' *A faca não corta o fogo**

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

Árvore do ouro, árvore da carne: problematização da unidade na obra de Herberto Helder

*Análise de poemas d' *A faca não corta o fogo**

Tatiana Aparecida Picosque

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marcia Maria de Arruda Franco

São Paulo
2012

DEDICATÓRIA(S)

À minha filha, Amanda, a vida inteira para fundar o poema: inspiração.

Ao meu augusto amor, Bruno, o homem com quem beber e morrer.

Aos meus pais, Roseli e Estácio, das mais altas coisas que a filha cria.

À amiga, Yoná, não os chamo e eles voltam-se profundamente.

À amiga, Vilma, és tu que me aceitas em teu sorriso, que ouves!

Às minhas avós, vó Bete (+2011) e vó Hilda.

À obra de Herberto Helder, o poeta impossível que foi possível.

Aos leitores de poesia, poemas para ler devagar e transmutar-se: ouroboros.

Aos futuros "alunos": a mulher pega nessa pedra tão jovem!

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela bolsa de Doutorado imprescindível à manutenção e à divulgação de minha pesquisa sobre o poeta português Herberto Helder. Ao parecerista anônimo da FAPESP, que confiou em nosso projeto e o aprovou, contribuindo anualmente com comentários oportunos sobre o andamento de nossa pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Marcia Arruda Franco, minha professora durante a Graduação em Letras e minha orientadora desde o curso de Mestrado. Estimulou-me ao rigor com o trabalho acadêmico e foi imprescindível para a minha paixão arrebatadora pela Literatura Portuguesa em geral, desviando-me um pouco de outra grande paixão anterior, mas não esquecida: a Filosofia. Hoje, a Poesia ocupa por vocação o papel central. Agradeço pela responsabilidade com a qual conduziu a nossa Tese, pela bolsa de estudos pioneiramente obtida em São Paulo, possibilitando-me a oportunidade preciosa de estudar a poesia portuguesa contemporânea. Deixo aqui registrada minha admiração pelo seu trabalho acadêmico enquanto pesquisadora, com votos de que nossa parceria continue.

À Prof^a. Dr^a. Lilian Jacoto, também minha professora durante a Graduação em Letras. Em 2004, apresentou-nos os contos de Herberto Helder. Bastou para me desassossegar e, desde então, a obra herbertiana foi ressoando e pedindo-me um encontro mais profundo, mais fundamental. E assim foi. Agradeço-lhe pela aprovação de meu primeiro capítulo de livro sobre Herberto Helder, em 2011, em parceria com o Prof. Dr. Luís Maffei da UFF, a quem igualmente agradeço. Também quero deixar aqui registrada a minha admiração pelo seu trabalho acadêmico enquanto pesquisadora que incessantemente divulga a urgente obra de Herberto Helder e que, enfim, o nosso diálogo continue.

Aos professores que contribuíram para a minha formação durante o curso de Pós-Graduação: Prof^a. Dr^a. Paola Poma e Prof^a. Dr^a. Monica Muniz de Souza Simas, agradeço-lhes pelos cursos sobre Fernando Pessoa e poesia portuguesa contemporânea bem como pela oportunidade de trabalhar na querida Revista Desassossego durante dois anos; Prof^a. Dr^a. Annie Gisele Fernandes, pelo curso sobre poetas simbolistas entre outros; Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos, pelo curso sobre *Photomaton & Vox* e pela participação em minha banca de qualificação, contribuindo com comentários pertinentes; ao poeta e Prof. Dr. Claudio Willer, pelos cursos imprescindíveis na Casa das Rosas sobre os mais diversos poetas e pelo curso ministrado na USP sobre surrealismo, aulas que indubitavelmente enriquecem aqueles que se interessam por poesia.

Aos pesquisadores da obra de Herberto Helder, que com seus inúmeros artigos ou livros possibilitaram cada um a seu modo a minha pesquisa parcialíssima sobre este grande poeta português. Todos os que constam na bibliografia específica sobre o autor na Tese, considerem-se como colaboradores.

Aos familiares e amigos mencionados na dedicatória, o meu incondicional Amor!

O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante.

*para-me de repente o pensamento,
luzia a lusa língua*

Herberto Helder

RESUMO

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. **Árvore do ouro, árvore da carne: problematização da unidade na obra de Herberto Helder**. 2012. 418p. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Em janeiro de 2009, o poeta português Herberto Helder publica a segunda versão d'*A faca não corta o fogo* e que constitui o livro de encerramento da antologia mais recente, *Ofício Cantante-poesia completa*. Pretendemos então selecionar e analisar alguns poemas desta obra epilodal, problematizando a busca da unidade entre as coisas em matéria de poesia, projeto poético situado num horizonte histórico da mais exacerbada fragmentação. Mesmo sabendo não atingi-la definitivamente, tal busca funciona como mote ou motor que impulsiona a poesia herbertiana, levando-a a reverenciar a linguagem analógica. Evidenciaremos os momentos do livro em que este objetivo se demonstra dificultoso ou quase impraticável, instaurando a tensão entre o desejo de potência criativa e a impotência criativa, obrigando o poeta muitas vezes a cantar a sua falta de êxito para com a poesia. Para tanto, propomos como metodologia analítica a leitura metapoética dos textos d'*A faca não corta o fogo*, partindo deste ponto para outras temáticas ou questões igualmente relevantes. Deste modo, destacaremos os diálogos mais sobressalentes neste livro com a tradição, a saber: o primeiro romantismo alemão, o poeta alemão Friedrich Hölderlin, os gregos antigos, a Bíblia, a lírica medieval e o poeta Luís de Camões. Trata-se de uma revisão geral da tradição, não se restringindo aos nomes e textos mencionados, ultrapassando a seara da poesia.

Palavras-chave: Herberto Helder; poesia portuguesa; unidade; metapoesia; tradição.

ABSTRACT

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. Gold tree, flesh tree: problematization of unity in the work of Herberto Helder. 2012. 418p. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

In January 2009, the Portuguese poet Herberto Helder publishes the second version of *A faca não corta o fogo* and that is the closing book of the most recent anthology, *Ofício Cantante-poesia completa*. We intend to select and then analyze some poems of this work, questioning the pursuit of unity between things in terms of poetry, poetic project located in a historic horizon more exacerbated fragmentation. Even though he knows do not achieve it definitely such search works as mote or engine that propels the poetry herbertiana, leading her to revere the analog language. We'll show the moments of the book in which this objective is difficult or almost impossible, establishing a tension between the desire of creative power and creative impotence, forcing the poet often to sing his lack of success with poetry. We propose as the analytical methodology the metapoetic reading of the texts of *A faca não corta o fogo*, starting from this point to other themes or other questions also relevant. In this way, we would detach more dialogues in this book with the tradition: the early German Romanticism, the German poet Friedrich Hölderlin, the ancient Greeks, the Bible, the medieval lyric and the poet Luís de Camões. It's a revistitation of tradition, not restricting the names and texts mentioned, overstepping the boundaries of poetry.

Keywords: Herberto Helder; Portuguese poetry; unity; metapoetry; tradition.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO I - O paradoxo da busca da unidade no horizonte histórico da fragmentação 14

1.1. Metapoesia, antes de tudo: acidentalmente, a lâmpada ilumina ao redor 15

1.2. Concepções herbertianas sobre a experiência da unidade em poesia 58

1.2.1. As iluminações instantâneas na obra herbertiana: via o Witz do romantismo alemão 68

1.2.1.1. Witz-Blitz em poemas herbertianos 69

1.2.2. A unidade enquanto mote e motor poético para a obra herbertiana 104

CAPÍTULO II – A tensão entre potência e impotência criativa e o <<real cotidiano>> 129

2.1. Da potência criativa: a expectativa do poema milagroso 148

2.2. A impotência criativa: de quando a faca não corta o fogo 168

CAPÍTULO III – O diálogo com os gregos antigos n’*A faca não corta o fogo* 191

3.1. Comentário acerca da retomada dos gregos antigos na poesia portuguesa do século XX 194

3.2. O caso dos poemas d’*A faca não corta o fogo* com os gregos antigos 231

CAPÍTULO IV- A tradição revisitada n’A <i>faca não corta o fogo</i>	297
4.1. O texto bíblico: a transfiguração metapoética e, por vezes, erótica das <i>Escrituras sagradas</i>	301
4.2. Música: dos trovadores a John Cage	341
4.3. Por cima do ombro de outros: <i>de Camões ao ∞</i>	366
CONSIDERAÇÕES FINAIS	389
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	397
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

N’*Os passos em volta*, o sujeito poético manifesta o seguinte desejo e que vale para toda a obra de Herberto Helder: “Faz com que eu seja sempre um poeta obscuro¹”. E este desejo se concretiza, deixando nós, os leitores, diante de uma obra por demais complexa, multifacetada e, por estas e outras razões, obscura. Ou o leitor aceita perscrutar a profundidade desta experiência poética integral ou tem de abandoná-la. Não há meio-termo para a exigente obra herbertiana.

E o que dizer de um livro que se apresenta cronologicamente como o último da carreira, ou melhor, como uma espécie de obra epilodal? Estamos aqui nos referindo ao *corpus* de nossa Tese, o livro *A faca não corta o fogo*. No final de 2008, surge numa primeira versão, logo em seguida modificada por uma segunda com novos poemas e que passa a integrar como parte final uma nova antologia de livros da carreira do poeta, *Ofício cantante – poesia completa*. Ou seja, escolhemos para a nossa análise uma obra que em si mesma soa como um balanço da carreira do escritor, que destoa um pouco dos demais livros por conta de uma aproximação maior entre arte e vida e que fecha agora uma antologia.

Apesar de suas peculiaridades, este livro indubitavelmente resguarda um modo geral de proceder da poesia herbertiana. No capítulo I, portanto, pretendemos analisar algumas concepções de ordem poética e que não atravessam apenas *A faca não corta o fogo* e que, pelo contrário, constroem fundamentalmente a visão poética que se extrai da obra do poeta. Por conta disso, trataremos de antemão no primeiro item do capítulo I a questão da metapoesia. Em nossa Tese, propomos como metodologia de leitura dos poemas herbertianos a de cunho metapoético. Defendemos que a partir dela, podemos trilhar e compreender outras mais específicas, tais como: a amorosa, a erótica, a filosófica, a política, a cultural, a antropológica, a tecnológica etc. Como diz o sujeito poético em *Photomaton & Vox*, é a poesia que pode esclarecer as demais coisas e não o oposto, de modo que a aplicação de algum método de leitura aos poemas herbertianos que parta exclusivamente do não metapoético incorre no risco de reduzi-la ao que ela não se propõe enquanto obra, tornando-a ainda mais obscura do que ela deseja quanto a sua abordagem de leitura. Devemos ter também em mente que os poemas herbertianos

¹ HELDER, Herberto. “Ponto obscuro”. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 131.

operam pela lógica das imagens e não pelo discurso da lógica, no qual são esperados começo, meio e fim, bem como a clareza de um discurso racional. Longe disso, o leitor se depara, entre outras coisas, com uma sucessão riquíssima de imagens poéticas e que estão sempre de alguma forma a falar da poesia. N’A *faca não corta o fogo*, por exemplo, o poema chega a ser equiparado a uma imagem obscura: a de uma “coluna d’água”. E num texto poético, a disposição vertical formada na parte esquerda da página pela sequência de versos de um poema não pode lembrar a coluna vertebral humana, aproximando-os quanto ao aspecto vertical e quanto à função de sustentação para o corpo? E o poema também não tem de ter uma sustentação forte, algo que enfim garanta a sua viabilidade? Do mesmo modo, a metáfora da “água” tem a ver com o poema, mais especificamente com a sua substancialidade e assim sucessivamente.

Sendo assim, propomos a leitura dos textos poéticos do livro como metapoemas, observando-lhes as imagens intrincadas que se sucedem umas às outras, sempre sob o prisma desta função metapoética. Obviamente que isto não descarta a abordagem dos poemas, caso a caso, de acordo com outras linhas de leitura que sirvam também a este propósito.

No segundo item do capítulo I, discorreremos sobre outro procedimento tipicamente encontrado na obra herbertiana: a questão da busca da unidade em poesia. Os poemas herbertianos são enfáticos quanto a este objetivo, inclusive, reverenciando-o em poesia. Se a linguagem herbertiana apresenta-se como linguagem analógica, temos que ela pretende entrever as semelhanças mais secretas entre as coisas, unindo-as como pode e expandindo o nosso campo de percepção sobre o mundo. Pelo poder desta linguagem analógica, o poema pode ser assim uma “laranja” n’A *faca não corta o fogo*: “a laranja, com que força aparece de dentro para fora,/ como o ar se ocupa dela,/ o ar ininterrupto,/ como ocupa o ar todo,²”. Observemos a expressão “ar ininterrupto”, sugerindo uma continuidade, uma unidade de percurso, por fim, o “ar” que flui sem quebras por dentro do poema e que lhe confere substancialidade, tal como o elemento “água” que há pouco mencionamos.

Mas a prática da busca da unidade em poesia será recontextualizada segundo as questões históricas que vivemos e que não podemos deixar de levar em conta. Aliás,

² HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 558.

nem a obra herbertiana deixa de levar em conta de que somos seres cindidos e que perdemos uma percepção mais integral acerca das coisas. No entanto, a arte poética possui condições de oferecer algumas doses disso que perdemos e comentaremos em que sentido.

Nossa Tese, na verdade, gira em torno deste objetivo poético da obra herbertiana – o paradoxo da busca da unidade – e as suas respectivas limitações. N’*A faca não corta o fogo* estas limitações encontram-se bem mais evidentes do que em outros livros do poeta, traçando uma verdadeira tensão entre potência criativa e impotência criativa.

O leitor deste trabalho irá reparar que diversas tradições são convocadas para falamos a respeito d’*A faca não corta o fogo*, apontando para uma miscelânea que ganha coesão segundo os propósitos da obra herbertiana. Sendo assim, no capítulo I, além de questões de ordem mais geral que perpassam os poemas herbertianos, comentaremos a presença da herança do primeiro romantismo alemão, no que tange aos conceitos de *Witz* e de fragmento romântico.

No capítulo II, consideramos relevante conferir espaço ao poeta alemão Friedrich Hölderlin cuja obra chega a ser elogiada em *Photomaton & Vox*. Quando ao livro *A faca não corta o fogo*, temos que as questões concernentes a “Deus” e ao “sagrado” seguem um pouco da trilha das reflexões hölderlinianas. Ainda no capítulo II, trataremos daquela tensão há pouco mencionada entre potência criativa e impotência criativa, problematizando também a temática do <<real cotidiano>>.

Com relação ao capítulo III, dedicaremos a nossa atenção aos gregos antigos. Em primeiro lugar, comentaremos a respeito de alguns poetas portugueses novecentistas que promovem a retomada da cultura grega em suas obras. Nosso intuito é apenas deixar claro que esta revisitação dos gregos em poesia não se constitui como um procedimento inédito ou restrito à obra herbertiana. Outros poetas também dedicaram livros ou poemas onde deixam explícito este diálogo com os gregos antigos, tais como: Fernando Pessoa - mais propriamente, Alberto Caeiro, Eugénio de Andrade, Natália Correia e Sophia de Mello Breyner Andresen. Por que os escolhemos? Simplesmente pelo fato de promoverem esta revisitação ao longo ou em algum momento de suas obras, salientando que esta retomada dos gregos serve para enfrentarmos as questões próprias da modernidade. Não desejamos encontrar as semelhanças e as diferenças mais profundas entre as suas obras e a de Herberto Helder. Leiamos cada um de modo mais

autônomo, entendendo que provavelmente existe uma leitura de Hölderlin - poeta que retoma a cultura grega para pensar a modernidade - por parte da poesia portuguesa do século XX.

Por fim, no capítulo IV, analisaremos o diálogo d'*A faca não corta o fogo* com o discurso bíblico, com os trovadores provençais e galego-portugueses, com a música barroca alemã e com Camões. Com isso, pretendemos apresentar algumas linhas de força do livro, procurando desvelar-lhe o rico diálogo com a tradição.

**O PARADOXO DA BUSCA DA UNIDADE NO HORIZONTE
HISTÓRICO DA FRAGMENTAÇÃO**

Metapoesia, antes de tudo: acidentalmente, a lâmpada ilumina ao redor

um poema é a melhor crítica a um poema

Como tantos outros escritores-críticos modernos, Herberto Helder elabora poemas, contos, prefácios e ensaios poéticos de cunho crítico que giram em torno do processo criativo. Neste sentido, poderíamos dizer que a obra de Herberto Helder possui duas facetas que se interpenetram: uma obra artística “e” uma obra teórico-crítica. Colocamos entre aspas o conectivo “e” para ressaltar que mesmo quando o poeta expõe algo de ordem mais teórica ou mais condizente com a tarefa da crítica literária, ele não abdica da linguagem poética e, por isso, uma distinção estanque entre a sua obra artística e as suas concepções crítico-poéticas não faz muito sentido. É preciso sempre ter o cuidado de apreciá-las de forma conjunta, simultaneamente.

Apesar disso, certo é que a obra herbertiana dita as suas próprias regras de composição, expondo o seu posicionamento crítico com relação ao legado da tradição e revelando muito ao leitor a respeito do seu modo de operar. Precisamos estar atentos a estes momentos. Principalmente no livro *Photomaton & Vox* e em meio aos seus poemas, encontramos entremeadas muitas das diretrizes de sua obra. Ao revermos a “história literária”, constatamos que a formulação de parâmetros individuais para a obra - o que implica uma reflexão sobre a poesia e, sobretudo, sobre o processo criativo -, é um procedimento de longa data e moderno.

Cronologicamente, situa-se o surgimento de tal procedimento a partir do contexto do denominado *Frühromantik*, isto é, do primeiro romantismo alemão formado por Novalis, Tieck, os irmãos August e Friedrich Schlegel e outros, portanto, a partir do final do século XVIII. Sobre esta questão de ordem temporal, Leyla Perrone-Moisés assevera: “Pela importância que tem, ainda hoje, sua concepção geral da literatura e da crítica, os irmãos Friedrich e August Schlegel podem ser considerados como os ‘avós’ dos escritores-críticos modernos”³. Portanto, se a obra herbertiana formula suas regras

³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 79.

individuais e, por isso, pensa a linguagem poética para que tais regras sejam apresentadas e praticadas, é devido ao fato dele descender desta tradição de escritores-críticos modernos que, por sua vez, devem muito às reflexões provenientes do romantismo alemão.

Disto depreende-se que o poeta Herberto Helder seria um destes “netos”, pois além de um escritor-crítico moderno, demonstra ser mesmo leitor dos *Frühromantiker* ao citar Novalis em *Photomaton & Vox*: “Novalis: O caminho que conduz ao interior./ Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior⁴”. Sobretudo é leitor atento de Friedrich Hölderlin, poeta inclassificável e coevo do movimento do primeiro romantismo alemão, que numa comparação traçada com o reverenciado Goethe, é tido como o “poeta impossível que foi possível⁵”.

Ao apresentar as regras individuais de sua própria obra, o poeta Herberto Helder necessita discorrer sobre as questões atinentes ao (seu) trato com a poesia, ao (seu) fazer poético. Daí a insistência de sua obra quanto à **metapoesia** – a poesia refletindo sobre a própria poesia. E, no que concerne à poética herbertiana, não é exagero considerarmos que a confecção de **metapoemas** constitui uma questão fundamental e que deles decorrem as outras.

Ademais, n’*A faca não corta o fogo*, encontramos poemas em que esta reflexão sobre a poesia - e que bem mais parece tarefa ou celeuma da crítica literária -, nitidamente se evidencia:

(...) e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações gramaticais,
com piscadelas de olho ao <<real quotidiano>>,
aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:
merda!, 1971 – e agora,
mais de trinta anos na cabeça e no mundo,
e não,
não um dr. mas mil drs. de um só reino,
e não se tem paciência para mandar tantas vezes à merda,⁶

(...)

porque
um poema é a melhor crítica a um poema,⁷

⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 142.

⁵ *Idem*. p. 149.

⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 578.

⁷ *Idem*. p. 603.

O início em itálico deste poema, “e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações gramaticais,/ com piscadelas de olho ao <<real quotidiano>>,/ aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:/ merda!”⁸, corresponde, na verdade, a uma autocitação de uma reflexão elaborada no ano de 1971 que encontramos nas edições de *Photomaton & Vox*.

O sujeito poético se posiciona tal como um crítico de poesia contra obras que permaneçam muito vinculadas ao “real”, contra poemas “cheios de honestidades várias”. Também não aprova as “pequenas digitações gramaticais”, ou melhor, poemas que não promovam uma sintaxe (poética) inovadora. E ainda há outro aspecto repudiado pelo sujeito poético enquanto crítico de poesia: “as piscadelas de olho” para o “real quotidiano” ou a “paquera” entre o poema e as problemáticas emergenciais. Em suma, a obra herbertiana não aprova o engajamento compreendido em sua forma tradicional, aquela em que a literatura mais parece um mero instrumento a serviço de questões político-sociais.

O trecho seguinte do excerto afirma que “um poema é a melhor crítica a um poema”, o que justifica a necessidade que o escritor-crítico moderno – categoria na qual o poeta Herberto Helder se inclui – passa a ter de estabelecer uma espécie de ensaística crítica implícita em sua própria obra. Dispensa, portanto, a subserviência do escritor a modelos preestabelecidos ou ao que os críticos conservadores e de renome (os srs., drs.?) entendem em seu tempo por arte. No caso do escritor-crítico moderno, a sua própria obra tem de inventar o que ela tem de fazer. Nesse aspecto, os parâmetros para a composição do poema se encontram **dentro** da própria obra e não fora desta. Outro sentido possível e que se depreende da afirmação: só a escrita poética criticamente norteia e esclarece a própria obra.

Por fim, transcrevamos um comentário de Leyla Perrone-Moisés acerca desta atividade crítica praticada a partir da modernidade por escritores – lembremo-nos da importância de Charles Baudelaire a esse respeito:

Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios pra nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente

⁸ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 2ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 133.

universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar.⁹

Encontramos na obra herbertiana esta faculdade de julgar exercida sobre a tradição artística “sem pudores”:

Artaud, aquele a quem fugia a cabeça. Era logo de ver nas cartas a Rivière; mas parece que, quando Rivière viu, teve de morrer. Nem sempre se aguenta a dramática prestidigitação de uma cabeça a fugir levando as mãos que a agarram, equivalente curioso do rumor das montanhas na direcção inadvertidamente iluminada.¹⁰

Ou:

Põe-se uma vaca a ruminar a estrela de Arcturus. Mas há um nevoeiro luminoso que ninguém toca, há as fibras transparentes da morte, e o terrorismo angélico – enquanto os contemporâneos comem do que nem podem e cagam-se nas cadeiras terrestres. O surrealismo faz parte dessa merda.¹¹

Em *Photomaton & Vox* - obra dificilmente classificável quanto ao gênero, mas que certamente nos entrega muitas das concepções individuais prezadas pelo poeta ao compor a sua obra em geral -, encontramos uma passagem crucial que denota o interesse do autor pela metapoesia:

(A respeito da poesia pode ainda dizer-se: - A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta.)¹²

A “lâmpada”, aqui, aparece como metáfora para a poesia ou arte poética. Portanto, depreende-se que a atividade poética é uma atividade autorreferente, centrada em seu “próprio umbigo”. Mas ao voltar-se para si mesma, a “lâmpada” não apenas se auto-ilumina, dado que a “lâmpada” ilumina “também à volta”. Conclui-se disso que os metapoemas herbertianos são a oportunidade para “falar de tudo”.

Poderíamos compreender os poemas herbertianos como detentores de duas camadas hierarquicamente simultâneas. A primeira camada refere-se ao que podemos chamar infraestrutura do poema herbertiano: a reflexão sobre a poesia em geral, com destaque para o processo criativo. Porém, no intuito de se executar a metapoesia,

⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 11.

¹⁰ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 66.

¹¹ *Idem*. p. 67.

¹² *Ibidem*. p. 143.

sabemos que as possibilidades, as maneiras são incontáveis. Tenhamos ciência de que há os poemas herbertianos que cuidam de trazer a reflexão sobre o poético de modo mais explícito e há outros que a trazem muito veladamente.

E, por isso, não menos importante torna-se a outra camada, que, por seu turno, engloba qualquer outro subtema - ou subtemas enredados – tratado especificamente num dado poema: o amor, o erotismo, o corpo, a mãe, a mulher, a tecnologia, a alquimia, a história, a ciência, a astronomia, a antropologia, o cinema, a escultura, a magia etc. Porém, reparemos que esta camada acaba sempre por destacar a outra, a de teor metapoético. A título de exemplo, podemos depreender um pouco da concepção herbertiana acerca do erotismo a partir de um ou mais poemas que o abordem, mas constataremos que o erotismo, no caso, está a serviço de uma escrita de cunho metapoético. A intenção primordial é sempre falar do poético, mas para cumprir tal finalidade outros subtemas relevantes são convidados e explorados pelo poeta, o que contribui para uma múltipla e rica abordagem do tema que se reinventa incessantemente em sua obra: a poesia e, preferencialmente, o fazer poético.

Outro excerto importante de *Photomaton & Vox* deixa mais claro o propósito herbertiano com relação ao metapoema:

Mitologia, linguística, psicologia, ideologia não esclarecem o poema. O poema é que, acidentalmente, pode esclarecê-las a elas. Mas não parece ser este o seu propósito. O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e nesse esclarecimento tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação.¹³

Neste excerto, verificamos que os poemas herbertianos realmente têm a metapoesia como prioridade. O poema é o “apuramento” e a “intensificação” da experiência resultante do encontro do corpo do poeta com o mundo. Nenhum campo específico do conhecimento – “mitologia, linguística, psicologia”, entre outros – pode ajudar a compreender o poema. Pelo contrário, o poema é que “pode esclarecê-las a elas”. Deste modo, o poema é o que mobiliza o “conhecimento”.

Complementando o excerto anterior, vislumbramos que a “mitologia, linguística, psicologia”, na realidade, resumem-se numa única palavra que encontramos em outra passagem de *Photomaton*: “cultura”. É preocupante o apego ao conhecimento oriundo de uma cultura por demais dogmática, instrutora e, por isso, o poema adquire

¹³ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 144.

uma função relevante: ressaltar a fragilidade do repertório cultural sedimentado e compartilhado, sempre cuidando de abalá-lo, de problematizá-lo, de instabilizá-lo. Leiamos o trecho de *Photomaton & Vox* em que o poeta comenta acerca da cultura, compreendida de um modo não operante:

A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação. Compreenda-se: a cultura é a moral da imaginação; fecha prudentemente a excessiva abertura da linguagem, a formulação entusiástica do símbolo. Quem está fora da cultura propicia-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 à linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta. A cultura possui conotações severas, é omissa (portanto: completa).¹⁴

Devemos aqui compreender que o sujeito poético esteja se referindo ao trabalho do poeta. Trabalho que não deve se limitar ao diálogo com o conhecimento assentado pela “cultura” oficial ou dogmática que, por não desejar se autoquestionar, constitui-se numa “operação de empobrecimento da revelação”, numa “moral da imaginação”, impedindo que novas e ricas experiências cognitivas fluam. Nesse aspecto, o poeta por meio da construção de seus poemas deve sempre procurar renovar o conhecimento suficientemente estabilizado pela cultura do tipo oficial ou dogmática, problematizando-o, mostrando como todo o conhecimento a rigor não pode ser tido como definitivo ou acabado. Nesse aspecto, o poeta tem o poder em suas mãos de abrir a linguagem comum para uma incessante “revelação”, para as experiências cognitivas reveladoras porque renovadoras. Sendo assim, o poeta é aquele que está “fora da cultura”, propiciando para a “revelação” com os seus poemas.

O poema é “revelação” e, por isso, “um puro espaço de contradição”. Se levarmos em conta a existência do “princípio da não contradição” formulado por Aristóteles no livro IV da *Metafísica*, constataremos que ele afeta o modo de compreensão do mundo do senso comum e se contrapõe radicalmente ao modo de conhecimento proporcionado pela poesia. Este princípio institui que certa proposição e sua negação não podem coexistir, pois, a título de exemplo, ou “Sócrates é alto” ou “Sócrates não é alto”. No poema, o princípio da contradição é o que justamente impera, onde o impossível se reúne. Um excerto de poema d’*A faca não corta o fogo* bem ilustra

¹⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p.125-126.

a desobediência herbertiana ao princípio aristotélico, pois nele afirma-se o princípio da contradição:

acima do cabelo radioso,
abaixo do cabelo,
sentado à mesa brilhando ou em pé brilhando muito,
acima de onde as obras,
abaixo de onde as obras se lavraram,
o dito assintático do poema, o exercício, o poema físico, o de abrupto
sentido, o poema absoluto,
acima da camisa sobre o sangue,
abaixo da camisa,

(...)

e os dedos trabalhados pela bic apanham tudo, o cru e o cozido, o aberto
e o fechado,¹⁵

(...)

Notemos que as expressões “acima de” e “abaixo de” acabam por atribuir ideias contraditórias aos termos “cabelo”, “obras” e “camisa”. Conforme o princípio da não contradição, teríamos de ter ou “acima do cabelo” ou “abaixo do cabelo”, sendo impossível aceitar concomitantemente proposições contraditórias como estas. Sob o ponto de vista da lógica aristotélica, caso consideremos verdadeira a proposição “acima do cabelo radioso”, temos de considerar falsa a seguinte, “abaixo do cabelo”. Inversamente, se considerarmos verdadeira a proposição “abaixo do cabelo”, a anterior fica comprometida segundo o princípio aristotélico da não contradição. Portanto, proposições que deveriam ser excludentes, “ou... ou...”, tornam-se concorrentes e, portanto, naturalmente justapostas no espaço do poema.

Além disso, encontramos as expressões “sentado” ou “em pé”. Do modo como o verso “sentado à mesa brilhando ou em pé brilhando muito” aparece arquitetado, tem-se que ambas as proposições contraditórias são tidas como concomitantes, pois não se exclui nenhuma delas. Passa-se de um extremo a outro, de “sentado” a “em pé” sem quaisquer justificativas. Afirma-se a possibilidade da coexistência entre as duas proposições que, sob a lógica aristotélica, constituem ideias completamente excludentes.

Voltando ao excerto de *Photomaton & Vox*, vimos que o poeta enunciou: “A contradição conduz à linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta”. Na tentativa de discorrer sobre a linguagem poética,

¹⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 580.

uma longa sequência de adjetivos a acompanha. Como podemos observar, a “contradição” é tida como guia da linguagem poética, o que deixa claro a impertinência do princípio aristotélico da não contradição quando falamos de poesia. Justamente a contradição é reverenciada, podendo e devendo o poema abordar o terreno do contraditório, mesmo porque a poesia não mimetiza o real, mas instaura-o, funda-o.

A “linguagem alusiva” em poesia tem a ver com a relação de analogia que as palavras e as coisas podem estabelecer entre si por semelhança. Já por “linguagem sobrecarregada” entendemos o sentido equívoco ou polissêmico que as palavras do poema possuem, celebram. Conforme os parâmetros fornecidos pela obra herbertiana, a “linguagem recorrente” ressalta o caráter circular da escrita poética, pois ela sempre volta para a sua origem, recorrentemente recomeçando, na medida em que aponta para um inacabamento insolúvel. Sobre a “linguagem descontínua” trata-se do poema compreendido enquanto uma “totalidade-fragmentária”, reflexão que veremos mais adiante quando mencionarmos a concepção de “fragmento” dos românticos alemães, em que cada poema isoladamente constitui-se como uma totalidade.

Para finalizarmos, a “linguagem permanentemente incompleta” ressalta novamente a questão do inacabamento que atravessa a escrita poética. Daí entende-se a necessidade que a obra herbertiana apresenta de se reconfigurar de tempos em tempos, promovendo supressões de livros, alterações pontuais em poemas, acréscimos de outros livros ou poemas, enfim, exalta-se o perene inacabamento ou a instabilidade da “obra”.

O trecho “a cultura possui conotações severas, é omissa (portanto: completa)” demonstra a concepção de que a cultura peca por querer manter o conhecimento cristalizado e aparentemente dado em sua completude. A cultura oficial ou dogmática, ao contrário do trabalho com o poema, omite a própria complexidade do mundo em prol de um conhecimento teoricamente “estável”. Analisemos outro excerto de *Photomaton & Vox* a respeito disso:

A decifração da profecia, remetendo o estado enigmático para um sistema de categorias modelarmente diferenciadas, afeiçoou uma cultura habitada toda pelo espírito da estratégia. A decifração não podia abranger a matéria inteira do enigma. Para funcionar, o sistema via-se obrigado a dispensar o que o excedia. A decifração manteve-se assim, por princípio e necessidade, mais pobre que o seu objecto: o enigma.¹⁶

¹⁶ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 125.

O poeta argumenta que a cultura, entendida de forma não operante, tende a desejar a “decifração da profecia”. Ela não concebe de modo algum o mundo no qual habitamos como um “enigma” permanente. Pelo contrário, cria estrategicamente um sistema de “decifração” que, na verdade, não funciona e assim este “sistema via-se obrigado a dispensar o que o excedia”. Deste modo, a visão de mundo que o sistema cultural forja quando assim procede é pobre, pois não abarca o que se desvia dele, pelo contrário, esconde para debaixo do tapete o que não se coaduna a ele, desmontando aparentemente a complexidade do enigma.

O conhecimento não é algo a ser tido como transparente, fomos nós, seres culturais, que inventamos e que acreditamos nesta transparência, deixando sumariamente de lado as suas contradições, oposições, enfim, a sua opacidade. Acreditamos na palavra última da “decifração” do conhecimento. Esquecemos de cavá-lo sempre mais fundo em vez de decifrá-lo, o que ajudaria a dinamizar a matéria do enigma.

*

Em consonância com a obra herbertiana, propomos como metodologia para a nossa Tese sobretudo a leitura metapoética dos poemas encontrados n’*A faca não corta o fogo*, desnudando-lhes no que for possível quanto ao seu código alusivo e a sua esperada articulação com a metapoesia. Tal leitura certamente nos conduzirá a outras elucidações e problemáticas relevantes, pois, bem como escrevera o nosso autor, a “lâmpada” serve para que enxerguemos “também à volta”. Por esta razão, os capítulos da Tese contemplarão algumas das linhas de força que irrompem ao longo do livro, colocando, no entanto, sempre a ênfase na questão da leitura metapoética empreendida pela obra herbertiana.

Nosso intuito é colaborar para a leitura dos poemas d’*A faca não corta o fogo*, sabendo de antemão, porém, que os poemas herbertianos sempre excedem ou tornam insuficientes nossos comentários analítico-críticos, o que não invalida o nosso percurso enquanto leitores. Afinal, como escreveu o poeta em *Photomaton & Vox*: “E leia-se como se quisesse, pois ficará sempre errado¹⁷”.

*

¹⁷ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 162.

O poema *a acerba, funda língua portuguesa* d'*A faca não corta o fogo*¹⁸, por explicitamente mencionar o trabalho do poeta com a sua língua materna, a portuguesa, abre a nossa série de análises mais extensas sobre os poemas do livro:

a acerba, funda língua portuguesa,
língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?
escorchá-la viva, a cabra!
transá-la?
nenhum autor, nunca mais, nada,
se a mão térmica, se a técnica dessa mão,
que violência, que mansuetude!
que é que se apura da língua múltipla:
paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?
que se foda a língua, esta ou outra,
porque o errado é sempre o certo disso¹⁹

O verso “a acerba, funda língua portuguesa” apresenta dois adjetivos para a “língua portuguesa”, “acerba” e “funda”. A palavra “acerba” refere-se ao azedume das frutas; num sentido mais figurado remete-se a algo “difícil”, “árduo”, “cruel” etc. Já a palavra “funda” tem por acepções “profunda”, “fecunda” – a propósito, em certas regiões de Portugal, “funda” diz respeito ao ato de se produzir em grandes quantidades um determinado fruto, tais como a uva, a azeitona etc. Retomando a expressão “língua portuguesa”, tem-se que os dois adjetivos mencionados a qualificam como árdua ou cruel, referindo-se ao trabalho difícil do poeta com a língua portuguesa, e fecunda, pois são muitos os recursos e as possibilidades oferecidas pela língua para que os poemas sejam confeccionados.

O verso seguinte “língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?” mostra-nos o dilema do poeta²⁰ diante de tantos caminhos no trabalho com a “língua portuguesa”. Primeiro, especifica-a como “língua-mãe”, pois sua língua materna é a língua portuguesa. Em seguida, ofende-a, chama-a de “puta”. Eis o contraste: o poeta vai de uma mulher, a do seio materno, em direção a outra, a do sexo, quando comenta sobre a “língua portuguesa”, tratando-a, simultaneamente, por mãe e por prostituta.

¹⁸ O livro *A faca não corta o fogo* teve sua primeira versão publicada em novembro de 2008 e os seus exemplares rapidamente esgotaram-se. Em janeiro de 2009, uma nova edição do livro passou a integrar *Ofício Cantante – poesia completa*, sendo que novos poemas vieram a ser acrescentados. Para fins de nossa Tese, o livro que será objeto de investigação é o que se encontra na edição de *Ofício Cantante – poesia completa*, p. 535-618.

¹⁹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 576.

²⁰ Durante a nossa análise de quaisquer poemas, entenda-se que sempre estamos tomando “o poeta” por sujeito poético, eu do poema, voz do poeta, voz poética etc. De modo algum, intencionamos identificá-lo, subsumi-lo ao autor empírico, Herberto Helder.

À pergunta feita no verso anterior, o poeta responde: “escorchá-la viva, a cabra!”. Neste verso, o poeta convoca o erotismo cruel, a sexualidade, para falar da “língua portuguesa”. Qualifica-a por meio de um epíteto: “a cabra”, tomando-a então por rameira, prostituta. Numa espécie de sadismo, conclui o que fazer da “puta de língua”, a saber: “escorchá-la viva”, ou seja, decide maltratá-la, esfolá-la, molestá-la, feri-la, desnudá-la violentamente etc. Nesse sentido, o poeta precisa maltratar a língua para que dela surja o poema.

Após tal decisão, o verso seguinte indaga: “transá-la?”. O verbo “transar” é uma maneira mais informal de nos referirmos, no Brasil, ao ato sexual, o que nos leva a pensar ser esta acepção a empregada pelo poeta português contemporâneo, mas “transar”, verbo transitivo direto, também possui a acepção de ajustar um acordo ou de se pactuar com alguma coisa. Devemos nos lembrar de que o trabalho poético envolve a possibilidade de um acordo, de um pacto com a linguagem, de uma transa poética, que admite as duas acepções. Sem isso, não pode haver o poema, sem as duas transas do poema, a que permite ornar a sua linguagem e a que trata a língua enquanto um objeto erótico, sexual.

Mas estávamos entretidos até aqui com uma leitura que trata a língua enquanto um objeto erótico, sexual. Nesta perspectiva de leitura, o poeta continuaria na linha de sua crueldade para com a língua e perguntaria a si mesmo ou ao leitor: devo ou não devo forçar a língua – análoga a uma mulher inteiramente disponível ao sexo - a transar? Depois de decidir escorchá-la, entrevê-se que surge no poeta o desejo de forçar a língua ao sexo, de “transá-la” como se transasse *com* ela e lhe arrancasse a pele.

A seguir, a análise do poema se complica, pois obscuros, lacônicos e muito fragmentados no sentido são os versos que se seguem: “nenhum autor, nunca mais, nada/ se a mão térmica, se a técnica dessa mão,/ que violência, que mansuetude!”. Sobre o verso “nenhum autor, nunca mais, nada”, o que podemos observar é a recorrência de palavras com o sentido de negação, tais como os pronomes indefinidos “nenhum” e “nada” e o advérbio “nunca”. Por meio da expressão “nenhum autor”, enfatiza-se a possibilidade de desaparecimento do autor. Se não há poemas, não há autor.

Nos versos anteriores, vimos que o sujeito vinha maltratando a língua e que depois pensa em “transá-la”. O que ele deseja? Masturbar a língua, fazer com que ela faça sexo consigo mesma? É o que parece acontecer, a masturbação da língua portuguesa promovida pelas mãos do sujeito: “transá-la/ nenhum autor, nunca mais,

nada,/ se a mão térmica, se a técnica dessa mão,/ que violência, que mansuetude!”. Para excitar a “língua portuguesa”, entra em ação a “mão térmica” do poeta, que sente neste ato o calor do corpo feminino. Mas para realmente excitá-la, esta mão tem de demonstrar perícia, “técnica”, ao lidar com ritmos de velocidade: “que violência/ que mansuetude!”, o ritmo ora veloz ora devagar indica a movimentação ou manipulação da genitália feminina. De uma adequada masturbação da “língua portuguesa”, de suas palavras, o poema tem chance de vir a lume.

Uma nova indagação apresenta-se no poema: “que é que se apura da língua múltipla:/ paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?”. O que se apura, o que se refina da língua múltipla: “paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?”. São hipóteses essenciais e que tem a ver com a possibilidade mesma do poema.

Quanto ao ritmo, num excerto de *Photomaton & Vox*, o sujeito enuncia que uma “forma básica” intersecta o corpo do poeta (“a intensidade pessoal”) e o mundo (“a intensidade do mundo”), possibilitando o processo criativo do qual irrompe o poema: essa forma básica se trata do ritmo orgânico, do ritmo do corpo. Transcrevamos este relevante excerto:

Eu pergunto se o poeta cria as coisas, pergunto se
as reconhece, ou então se as ordena.
Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma básica, entre a
intensidade pessoal e a intensidade do mundo.
Essa forma básica é o ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo. Talvez
seja esse ritmo que cria as coisas, a sua insistência, a figura e a ordem em que
se encontram.²¹

O poeta conseguiria compor os seus poemas, posto que seja dotado de um corpo que, por sua vez, se dota de um ritmo com as coisas. Mencionemos as considerações feitas por Octavio Paz a respeito do ritmo:

La constante presencia de formas rítmicas en todas las expresiones humanas no podía menos de provocar la tentación de edificar una filosofía fundada en el ritmo. Pero cada sociedad posee un ritmo propio. O más exactamente: cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular. Del mismo modo que es imposible reducir los ritmos a pura medida, dividida en espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. Así, el ritmo universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas si guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras. El ritmo, que es imagen y sentido, actitud

²¹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 138.

espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irrepetible. El ritmo que Dante percibe y que mueve las estrellas y las almas se llama Amor; Laotsé y Chuangtsé oyen otro ritmo, hecho de contrarios relativos; Heráclito lo sintió como guerra. No es posible reducir todos estos ritmos a unidad sin que al mismo tiempo se evapore el contenido particular de cada uno de ellos. El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo...²²

O lúcido comentário de Paz sobre a questão do ritmo faz-nos compreender que alude a um fenômeno particular. Se, porventura, existe um ritmo mais geral ou original, certamente ele não poderá ser convertido em objeto filosófico. Não há como extrair um conceito geral de ritmo oriundo dos ritmos existentes em seres particulares. Caso haja essa tentativa de encontrar um conceito geral de ritmo, tem-se que o seu conteúdo particular se perderá. É da natureza do ritmo, podemos assim dizer, possibilitar a sua compreensão de maneira concreta e particular.

Em outro momento d'*O arco e a lira*, Paz afirma categoricamente: “El ritmo no es medida: es visión del mundo²³”. Na poética de Herberto Helder, tal afirmação faz muito sentido, já que o nosso autor enunciou no excerto que transcrevemos a existência do que ele denomina uma “intensidade pessoal”. E, de acordo com o nosso poeta, conclui-se que essa “intensidade pessoal” corresponde ao seu próprio ritmo corporal no trato com a arte, ou melhor, à sua visão do mundo.

Paz afirma que o ritmo não é algo exterior a nós, mas algo que nos é inerente. Ele é concreto e nos expressa, constitui-nos. E Herberto Helder, como vimos, enunciou: “Talvez seja esse ritmo que cria as coisas, a sua insistência, a figura e a ordem em que se encontram”. Ou seja, o corpo é detentor de ritmo que, por sua vez, cria e ordena as coisas, e mais especificamente, ele seria o que possibilitaria a construção da poética de cada escritor. Assim sendo, cada poética individual teria relação com o ritmo do corpo de seu respectivo autor.

Quanto ao “sentido”, cremos que ele tenha a necessidade de configurar poeticamente uma experiência ainda bruta e originada da “língua múltipla”, uma experiência em si própria não ainda organizada, caótica e que, por isso, precisa ser apurada na linguagem do poema. O poema confere forma ou “sentido” a estas experiências caóticas, já que “a superação do caos exprime-se pelo encontro de uma

²² PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3ª ed. México: FCE, 1972. p. 61.

²³ *Idem*. p. 59.

linguagem²⁴”. Ainda em *Photomaton & Vox*, o poeta afirma que “a poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do **sentido** dos seus ritmos”²⁵. Não discutiremos aqui o que seja a “energia” para a obra herbertiana, mas é provável de que o poeta esteja falando do entrelaçamento entre conteúdo e forma do poema, sem os quais ele não existe. No tocante à forma do poema, podemos concluir que ela abrange o “sentido” dos ritmos em que se manifesta a “energia”, tida, no plano da obra herbertiana, como essência, como uma espécie de elemento primordial ou substancial do mundo.

Os versos finais do poema são: “que se foda a língua, esta ou outra,/ porque o errado é sempre o certo disso”. O poeta escreve “que se foda a língua”, ou seja, deseja que “ela se dane”. Especifiquemos: o poeta lança um dane-se para a língua comum, pois para a sua conversão em linguagem poética, é imprescindível ao poeta não se importar, não querer saber desta língua automatizada do cotidiano.

Lido de outro modo, o verso “que se foda a língua, esta ou outra” associa o processo poético ao ato sexual. Num sentido metafórico, o poeta e as palavras emaranham-se, enredam-se na prática da cópula. Interpenetram-se para criar o poema, quer dizer, a ação do poeta sobre a linguagem e ação da linguagem sobre o poeta revelam-se como uma posse sexual anunciada no termo “foda”. Assim, a escrita poética associa-se a uma *performance* do corpo, no caso, a sexual.

Neste verso, estabelecemos uma relação entre o fazer poético e a sexualidade, pois nos parece que o ato erótico estrito, a cópula, é mais enfatizado. Mas outros trechos como “mão térmica” e “a técnica dessa mão” sugerem estender o ato da cópula aos atos da esfera do erotismo. Aliás, Octavio Paz chega a distinguir sexo e erotismo num de seus ensaios:

Embora as maneiras de acasalamento sejam muitas, o acto sexual diz sempre o mesmo: reprodução. O erotismo é sexo em acção mas, porque a desvia ou a nega, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade, o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos, o prazer é um fim em si mesmo ou tem fins diferentes da reprodução. A esterilidade não só é uma nota frequente do erotismo como em certas cerimônias é uma das suas condições (...) Em suma, a metáfora sexual, através das suas infinitas variações, diz sempre *reprodução*; a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, põe entre parênteses a reprodução²⁶.

²⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 145.

²⁵ *Idem*. p. 144.

²⁶ PAZ, Octavio. “Os reinos de Pã”. In: *A chama dupla – amor e erotismo*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 10.

Quanto ao verso “que se foda a língua, esta ou outra”, fazemos a seguinte leitura quanto ao trecho “esta ou outra”: a de que “esta ou outra” se refiram, respectivamente, à “língua portuguesa” e à “língua estrangeira”, ou ainda à variação brasileira da língua portuguesa, pois o trabalho com a linguagem poética exige sempre a cópula, a “foda” do poeta com a língua.

Por fim, no verso “porque o errado é sempre o certo disso”, constatamos que não se importar com o bem-estar da “língua portuguesa” diz respeito ao cerne do ofício poético. Para que a linguagem seja alçada ao poético, o autor precisa se desviar da sintaxe e das associações recorrentes na língua comum. Esta precisa sofrer um abalo pelas mãos do poeta. Por conseguinte, o “errado” acaba sendo o “certo” em termos de linguagem poética.

E assim, quanto mais a língua comum “se danar”, melhor para a poesia para que então “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 portuguesa²⁷”.

No poema *madeira por onde o mundo se enche de seiva*, a metapoesia se expõe de maneira mais velada:

madeira por onde o mundo se enche de seiva,
ouro e néon numa só baforada,
laranja numa risca única tão intensa que abala tudo à volta,
sustida pelo arco de ar que a acompanha
sobre o abismo e o caos das formas²⁸

Neste poema, o termo “madeira” alude ao fazer poético. Ela é matéria-prima fornecida pela natureza e que pode ser manuseada pelo homem. Existe então a possibilidade do artifício sobre ela, obrando-a por meio do trabalho com as formas. Portanto, a “madeira” se apresenta como metáfora para a linguagem bruta que pode ser convertida na linguagem poética. Há o trabalho artesanal do poeta sobre a “madeira” ou linguagem bruta. A “seiva”, por sua vez, salienta o aspecto natural do fazer poético, já

²⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 576-577.

²⁸ *Idem*. p. 558.

que é o líquido das plantas que possibilita a força e a vida ao organismo vegetal, tal como o sangue que circula nos animais. De modo análogo, o poema preenche-se do líquido vital que o sustém.

No texto poético em questão, o “mundo” (ou o poema) enche-se de seiva. Os versos adquirem consistência, enchem-se da vida orgânica proporcionada pela seiva. O poema equipara-se a um organismo vivo, no caso, o vegetal. Além da “seiva”, outros termos como “ouro” e “néon” – aproximados pelo brilho que irradiam e pela finalidade estética - são tomados como elementos substanciais para a composição dos versos. Semelhantemente à passagem do *Gênesis*²⁹ em que Deus fornece o sopro vital ao homem no intuito de criá-lo, o poema é insuflado de ouro e néon por meio de uma “única baforada”, por meio de um único sopro quente proveniente do corpo do sujeito poético - aqui retratado como um “Deus” por conta do poder de criar o poema.

O “ouro”, palavra recorrente na obra herbertiana, alude a uma purificação decorrente do processo criativo do poema. Nesse sentido, os versos se enchem do “ouro”, uma vez que a linguagem poética é a linguagem purificada, o que alude ao ouro da alquimia³⁰. É uma linguagem mais refinada e, portanto, diversa da linguagem padronizada do cotidiano. E, se, por um lado, o “ouro” se remete a uma linguagem estética - o ouro tem importância como material estético - e purificada, por outro, o “néon” refere-se ao gás nobre neônio, quimicamente estável e que junto ao “ouro” também se constitui como elemento a compor o poema. Sendo obtido a partir de uma destilação fracionada, o neônio é colocado em tubos de letreiros para iluminá-los com a cor vermelha - outras tonalidades são conseguidas por meio da mistura do gás neônio com outros elementos químicos, ou seja, em sua forma não pura. O fato de o neônio ser colocado em tubos lembra muito a disposição gráfica das palavras dispostas em versos. Podemos, nesse sentido, considerar os versos como verdadeiros “tubos” preenchidos pela linguagem poética, lembrando o efeito gráfico e luminoso do “néon” presentes em letreiros do cotidiano. No conto *Descobrimento*, o sujeito poético menciona esta luminosidade proveniente do “néon” e que se destaca no meio da noite da cidade, permitindo a visibilidade gráfica: “Os anúncios luminosos pulsavam: era o corpo da cidade; e essas figurações vivamente entalhadas na noite, essa escrita brusca, renascida,

²⁹ “Gênesis 2:7”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 3.

³⁰ Para maiores detalhes acerca de uma “teoria alquímica da poesia”, recomendamos o livro *A alquimia da linguagem – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, de Maria Lúcia Dal Farra, e a dissertação de mestrado *Os Passos em volta: o eu em metamorfose no espaço literário*, de Lilian Jacoto.

eram indecifráveis para um intruso³¹”. Ou seja, o poeta lida com a noite do processo criativo, tentando extrair de dentro dela as “figurações vivamente entalhadas” e que permitirão a construção do poema. E se os “anúncios luminosos”, feitos de néon, “pulsavam”, tudo indica que o poeta vai em direção ao poema, pois há luz na noite.

Já a palavra “laranja” diz respeito a um fruto suculento da natureza e que faz parte da alimentação humana. Ela é a metáfora do próprio poema, pois este frequentemente se apresenta equiparado a um fruto na obra herbertiana. Como a laranjeira fornece frutos (as laranjas), a arte poética ou a poesia (analogamente a uma árvore) concede os seus frutos, os poemas. Assim como a “laranja” nos alimenta, o poema também tem a função de “alimentar” o nosso corpo por meio do processo de transmutação a que nos submete. Alimento é vida, logo o poema também tem esta função vital equiparável ao do alimento.

Além disso, a forma arredondada da laranja evoca outra espécie de tempo, um tempo não cronológico. A circularidade da laranja tem a ver com o tempo cíclico da natureza e não com o tempo apocalíptico da cultura judaico-cristã. É um tempo não linear e que suspende o cronológico em troca de uma espécie de eternidade – e o círculo, segundo os gregos, é a forma geométrica que mais bem sugere a eternidade, visto que não podemos nele vislumbrar um princípio ou fim bem delimitados. Num outro poema d’*A faca não corta o fogo*, o sujeito poético chega a enunciar sobre esta concepção de tempo ritualístico da arte poética: “que eu habite durante uma espécie de eternidade/ o clarão³²”. Deste modo, o tempo cíclico da natureza mostra-se afim ao tempo do ofício poético, pois o que parece fim retorna sempre ao começo, o tempo presente reatualiza assim o passado. Aliás, palavras que denotam o aspecto circular são frequentes nos poemas de Herberto Helder, tais como: “volta”, “redemoinho”; “anel”, “laranja”, “curva”, “bolhas”, “giram” etc.

E a laranja se demonstra “tão intensa que abala tudo à volta”. Aqui, o nosso autor ressalta o poder de poema transmutação advindo da “laranja”, do poema. De acordo com a proposta da obra herbertiana de construção da unidade entre as coisas pela linguagem poética (analogica), tem-se que esta “laranja” (poema) se constitui “numa risca única”.

³¹ HELDER, Herberto. “Descobrimento”. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 68.

³² HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 593.

Na obscura imagem do “arco de ar” que sustenta a laranja “sobre o abismo e o caos das formas”, pensamos que o sujeito poético sintetiza a relação inseparável entre conteúdo e forma que constitui o poema. O “arco” refere-se a uma construção geométrica da arquitetura e o “ar” a um elemento da natureza substancial, vital. O termo “arco”, além de seu aspecto arredondado, provavelmente ressalta a construção arquitetônica pela qual passa o poema. Sendo assim, o “ar”, que é elemento da natureza, consegue – bem como o arco – sustentar a “laranja” ou o poema. O sujeito faz questão de justapor “arco” e “ar” para corroborar a ideia de que o poema só se sustém quando conteúdo e forma são eficientemente inseparáveis. Portanto, conclui-se que a expressão “arco de ar” concerne ao que confere a sustentação ao poema: a relação intrincada e harmoniosa entre forma (arco) e conteúdo (ar).

Por fim, se a “laranja” não for sustida pelo “arco de ar”, podemos concluir que o poema não se sustenta acima do “abismo” ou do “caos das formas”, ou seja, não haveria o poema.

N’A *faca não corta o fogo*, encontramos o poema *para que venha alguém no estio e lhe arranque o coração*, mais perceptivelmente metapoético por conta da presença das palavras “boca” e “idioma”:

para que venha alguém no estio e lhe arranque o coração
e o devore,
e o gosto seja tão abundante que lhe magoe a boca
e tudo quanto nela se apóie:
solução, respiração, idioma,
e abale os modos nada cuidadosos do corpo:
o fruto onde o cacto se concentra,
o cacto que frutifica uma só vez na vida³³

As imagens fortes ou de grande violência constituem a tônica deste poema. Uma das primeiras – “e lhe arranque o coração”-, por sinal, faz-nos recordar o episódio narrado na crônica de Fernão Lopes a respeito da vingança de D. Pedro em razão do

³³ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 560.

assassinato de sua amada Inês de Castro. Enquanto come, D. Pedro ordena que seja arrancado o coração dos dois assassinos de sua amada. Aliás, no conto *Teorema* já encontramos uma releitura transgressiva de Herberto Helder acerca deste mito literário, bem diferente de sua roupagem n' *Os Lusíadas*. Como bem observa Lilian Jacoto em seu artigo³⁴, o conto herbertiano nada preocupado com o decoro, tem o seu foco narrativo concentrado em dois personagens violentos: Pero Coelho, um dos assassinos de Inês, e D. Pedro, o rei vingador.

Além disso, não poupa a descrição da barbárie de D. Pedro: “Um filete de sangue escorre pelo queixo de D. Pedro, os maxilares movem-se devagar. O rei come o meu coração. O barbeiro saiu do estabelecimento e está agora a meio da praça, com a bata branca, o bigode louro, vendo D. Pedro comer o meu coração cheio de inteligência do amor e da eternidade³⁵”.

Ao aplicarmos uma leitura metapoética a este poema do livro, podemos seguir a hipótese de que poeta, poema e arte poética são os seus protagonistas implícitos. O tom um tanto profético permeia o texto que, por sua vez, inicia-se com os versos “para que venha alguém no estio e lhe arranque o coração/ e o devore”. Este “alguém”, provavelmente, trata-se do poeta.

E ele vem “no estio”, ou seja, durante a estação solar: o verão. Aqui, opta-se pela estação mais quente e luminosa do ano ao invés do caráter frio e recolhido do outono-inverno. Outra questão importante: o verão, estação da apoteose do Sol, suscita no leitor a imagem da cor amarela. Na poética de Herberto Helder, o amarelo, o vermelho, o branco e o preto são cores recorrentes, sendo o amarelo a cor que remete ao mais alto grau de purificação (ou refinamento) da linguagem: a linguagem poética. Como vimos, no poema anterior, o termo “ouro” havia aparecido e ele também alude ao amarelo. Além disso, é oportuno agora comentarmos que a palavra laranjeira vem do latim *fructus aurantia* para se referir à cor dourada (o que remete mais uma vez ao amarelo) da laranja. Portanto, o léxico relacionado à cor amarela sempre aparece em poemas de Herberto Helder. Este alto grau de purificação da linguagem – quando da linguagem comum passa-se à linguagem poética – tem certamente a seu diálogo com o processo alquímico, processo em que a obtenção do ouro (amarelo) é o objetivo final.

³⁴ JACOTO, Lilian. “O Teorema da Barbárie: uma desleitura de Camões”. **Revista Camoniana**, Bauru, SP: EDUSC, v. 18, p. 11-25, 2005.

³⁵ HELDER, Herberto. “Teorema”. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 96.

Então, a vinda de “alguém no estio” anuncia o próprio fazer poético, pois é a vinda do poeta numa estação especificamente luminosa e vigorosa (o verão) no intuito de desencadear a confecção do poema. Analogamente ao ato cruel de D. Pedro com relação aos assassinos de Inês de Castro, o poeta é também implacável com a linguagem. Para transformá-la em linguagem poética, o poeta comete um ato de crueldade, visto que ele “violenta” a linguagem comunicativa ou padronizada do cotidiano. A gramática habitual será transgredida a favor de uma sintaxe mais assintática – a poética - e, nesse sentido, o poeta é um cruel.

Como vimos, o “alguém” (ou o poeta) vem “no estio” para que “lhe arranque o coração/ e o devore”. Neste caso, o pronome “lhe” pode estar se referindo ao coração da própria linguagem. Seu âmago, seu centro deve ser atingido (o coração) para que a arte poética aconteça. Em seguida, o coração é devorado, o que constitui uma imagem poética de extrema selvageria, de extremo canibalismo.

Após os dois primeiros versos, tem-se “e o gosto seja tão abundante que lhe magoe a boca/ e tudo quanto nela se apóie: soluço, respiração, idioma,”. O coração é arrancado e devorado, mas o “alguém” (ou o poeta) que o arranca e o devora não permanece ileso. O “gosto”, o sabor do coração quando excessivo acaba por machucar-lhe (“magoar”) a boca. Quer dizer, pensamos que o poeta ao lidar com a linguagem, violenta-a, mas é violentado. O ato poético tem mão dupla: ambos, poeta e linguagem, transmutam-se.

A “boca”, no caso do poeta, é o espaço da linguagem, da oralidade. Para que um poema seja bem elaborado, é preciso atenção à voz, à melopeia³⁶. Portanto, o aspecto sonoro do texto poético é aqui ressaltado pela palavra “boca”, lugar da voz. O poema segue também tudo o que fisiologicamente se apóia na boca (parte do corpo do poeta) para que o seu ritmo seja eficazmente elaborado: soluço, respiração, idioma.

Posteriormente, encontramos o verso “e abale os modos nada cuidadosos do corpo:”. Nele, vislumbramos como o fazer poético tem o poder de agir sobre as regiões do nosso corpo menos vigiadas (padronizadas) pelo hábito, ou melhor, sobre padrões de comportamentos corporais que estejam mais predispostos às mudanças.

Sendo assim, o gosto abundante do coração devorado tem a capacidade para abalar ou desestruturar “os modos nada cuidadosos do corpo”, no caso, do poeta. O

³⁶ Daqui em diante, reparemos o quanto o aspecto sonoro ou musical do poema será ressaltado n’*A faca não corta o fogo*. Aliás, o termo “melopeia” de Ezra Pound aparece no texto *limoeiros, riachos, faúlhas, montes levantados ao de cima da cabeça*, do livro.

autor elabora o texto poético com o seu corpo – trata-se de um ato eminentemente corporal e a poética de Herberto Helder sempre ressalta isso. Tal ato desencadeia, por seu turno, um processo de transmutação no corpo de quem compõe o poema. Deste modo, o fazer poético não constitui uma atividade inocente ou inofensiva. O fazer poético é um ato transmutador e em grande parte dos poemas herbertianos esta concepção estará evidenciada.

Os dois pontos após a palavra “corpo” são seguidos de dois versos que passam a comentar e a concluir metaforicamente a respeito do poema. Se no texto anterior, a “laranja” aludia ao poema, encontramos agora o termo geral “fruto” para aludir a ele. Não só o termo “fruto”, mas o “cacto” será metáfora importante.

Os versos “o fruto onde o cacto se concentra,/ o cacto que frutifica uma só vez na vida” fecham este curto poema do livro. Se pensarmos o cacto como uma planta resistente, dado que surge em meio a um ambiente de condições climáticas sempre hostis, sobretudo em ambiente seco, podemos equipará-lo ao poema que resiste ou que surge apesar de todas as condições adversas. A imagem da folha em branco torna-se comparável à imagem de um deserto. E o poema nesse sentido, quando surge, supera uma espécie de deserto que é a folha em branco, brancura completamente angustiante e hostil ao poeta que deseja desafiá-la com o ato da escrita.

Se o “cacto” se concentra no “fruto” (ou no poema), temos que ele indica a possibilidade de surgimento da vida em meio a regiões inóspitas, ou seja, o “cacto” aponta para algo de muito irrefutável na estrutura do texto e que, sendo assim, garante a sustentabilidade do “fruto”, do poema. O “cacto” então nos dá mostras de um verdadeiro milagre proveniente de condições hostis. Assim, de modo semelhante, o “fruto” tem em si um “cacto” nele concentrado e que, por isso, garante-lhe vida e sustentabilidade.

Se também não nos esquecermos de que o poema e a arte poética em geral ainda frutificam e perduram num mundo regido pela utilidade econômica, temos aqui também o “cacto” como um evento miraculoso em tempos de indigência. Nesta direção, o poema ainda resiste, enquanto “fruto” onde o “cacto” se concentra, apesar da maior parte das pessoas pregarem por sua inutilidade.

Conclui-se do verso em análise que o poema possui então um cerne resistente (o cacto se concentra no fruto) e que ele miraculosamente resiste em meio a um mundo árido para a arte em geral. No último verso, temos “o cacto que frutifica uma só vez na

vida”. Pensamos que ele se refira ao advento do poema enquanto evento único e irrepetível. O poema (ou “fruto”) acontece ou não acontece – caso o cacto frutifique - e representa uma experiência vivencial *única* ao sujeito poético e assim parece se justificar a presença do trecho “uma só vez na vida”.

D’A *faca não corta o fogo*, comentemos agora o poema *na mão madura a luz imóvel pára a pêra sucessiva*. Transcrevamo-no:

na mão madura a luz imóvel pára a pêra sucessiva,
pára-a e exara-a e nela sela
a beleza:
era o segredo:
o mundo já estava pronto³⁷

No primeiro verso, a metáfora para a linguagem é a “pêra”. Tal como a “laranja” ocorrida num poema anterior, a pera possui um aspecto dourado, a pera apresenta comumente a casca amarelada. Interessa-nos aqui a ocorrência da cor amarela neste fruto em questão, na medida em que alude a uma linguagem purificada, a do ouro ou a do poema. Observemos como a pera é um fruto que perece, que apodrece rapidamente; belo e, ao mesmo tempo, frágil como uma bolha de sabão. Por fim, a “pêra” também remete ao termo grego *péras*, ao que tem limite, fim; e a linguagem do poema igualmente se apresenta como aquilo que bota termo a alguma coisa, no caso, ao processo criativo, selando-o.

A palavra “mão”, instrumento de trabalho do poeta, desvela o teor metapoético do texto em questão. Ao justapor a palavra “madura” ao termo “mão”, tem-se o efeito de fusão entre o poeta, metonimicamente aludido no termo “mão”, e o poema que se elabora, aludido na palavra “madura”. Rigorosamente, aquilo que amadurece é a “pêra” (fruto) e não a “mão”, mas no intuito de promover uma união entre poeta e obra, e que caracteriza o próprio fazer poético, o texto de Herberto Helder constrói a instigante imagem da “mão madura”. Ela, a mão humana, adquire uma característica atribuível ao vegetal, ao fruto: o amadurecimento.

³⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 561.

No trecho do primeiro verso “a luz imóvel pára a pêra sucessiva”, reparemos a reversibilidade de sua construção sintática: primeiramente e seguindo a ordem das palavras dispostas no verso, tem-se “a luz imóvel pára a pêra sucessiva”; numa segunda possibilidade, temos “a pêra sucessiva pára a luz imóvel”. De modo que as duas expressões, “a pêra sucessiva” e a “luz imóvel”, podem assim ocupar os polos de sujeito e objeto na leitura do poema.

Interessa-nos ressaltar a questão concernente ao tempo outro da arte poética e ao tempo cronológico, sucessivo da história. Quando o processo criativo passa a se desenrolar, relativiza-se o tempo sucessivo em prol do da arte. Por isso, a expressão “pêra sucessiva” provavelmente alude ao tempo sucessivo no qual se inserem o poeta e o poema. O processo criativo tem a sua inserção no tempo cronológico, tem o seu aspecto diacrônico, já que possui datação histórica. Ele é fruto de um tempo específico e delimitado na cronologia. Porém, mais do que marcado pelo tempo cronológico ou sucessivo, a arte poética e o poema compartilham de um tempo outro que é mais característico do mito: o tempo mítico, o qual retoma a concepção de um tempo cíclico, circular e mais condizente com o ciclo da própria natureza – as estações do ano, as colheitas, as fases da lua, a vida e a morte etc. Por isso, num outro poema do livro encontramos: “mais um estio até que a força da fruta remate a forma”³⁸. Sob esta perspectiva, o ofício criativo se demonstra circular, dado que o poeta volta sempre ao início de sua tarefa: a de emendar o poema que escreve, a de criar outro poema e assim sucessivamente.

Ademais, o ato de escrever tem a ver com o tempo mítico da criação: o tempo primordial das coisas, aquele em que elas aconteceram pela primeira vez. E retomando o primeiro verso, deparamo-nos com uma palavra muito significativa: “imóvel”. Ela se refere a essa espécie de abafamento do tempo cronológico ou sucessivo, “móvel”, em prol de um tempo mítico ou cosmogônico, “imóvel”, o da criação do poema.

Uma última observação a respeito disso: o caráter sincrônico em matéria de poesia. Na retomada da tradição, podemos dizer que o tempo cronológico se suspende, dado que as obras de todos os tempos pairam numa espécie de sincronicidade, convergindo ao interesse do tempo presente. Não importa se a obra pertence a Homero, a Sófocles, a Camões, a Ezra Pound ou a James Joyce, pois mesmo pertencendo a

³⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 556.

tempos históricos diferentes, elas continuam a ser convocadas e submetidas a uma leitura criativa no tempo presente pelos escritores: “um poema não é sem data, porém, apesar de sua data, ele está sempre por vir, é expresso em um ‘agora’ que não responde aos pontos de referência históricos³⁹”.

Notemos como o primeiro verso aborda de modo intrincado o processo criativo, posto que “a luz imóvel pára a pêra sucessiva”. Na obra herbertiana, a metáfora da “luz” geralmente se remete ao momento do aparecimento do poema, momento em que a linguagem fixou a palavra no texto, visto que a escrita poética precisa distinguir formas e, para tanto, o poeta necessita de visibilidade para que possa então apreendê-las.

Numa outra linha de leitura, as expressões “luz imóvel” e “pêra sucessiva” podem também indicar, respectivamente, a linguagem que permanece e a linguagem em devir. Quando o poeta trabalha a linguagem, temos que um turbilhão caótico de imagens, de construções possíveis, de ritmos, de sons, apresenta-se ao poeta, levando-o a pressentir uma linguagem que simplesmente escoia, que lhe parece mesmo inapreensível: uma linguagem em devir, em completo e caótico movimento.

Mas para que o poema surja, é preciso que o poeta fixe alguma coisa, é preciso que a “luz imóvel” de algum modo pare a “pêra sucessiva” ou que a “pêra sucessiva” pare a “luz imóvel” durante o processo criativo. Pois como bem escreveu o poeta Hölderlin: “Mas o que fica, os poetas o fundam⁴⁰”, com o que o sujeito poético de *Photomaton & Vox* concorda: “Pois ‘o que fica os poetas o fundam’”. E só podemos aparecer no que ficou fundado⁴¹”.

Os versos “pára-a e exara-a e nela sela/ a beleza” ressaltam a parada da “pera sucessiva” e o respectivo trabalho reflexivo sobre ela. A expressão “exara-a” corrobora este trabalho com a linguagem, já que exarar significa talhar ou lapidar. Então, a linguagem é talhada ou lapidada. Na pera, na linguagem do poema, sela-se a beleza, ou melhor, o poema mostra-se acabado, pois é selado. O poema cerra-se, sela-se a partir do momento que adquire sua forma estética – o que se constata na palavra “beleza”.

Em seguida, deparamo-nos com os versos “era o segredo:/ o mundo já estava pronto”. De acordo com a poética herbertiana, a escrita poética justamente sela no poema o segredo, o enigma. Em *Photomaton & Vox*, encontramos o seguinte

³⁹ BLANCHOT, Maurice. “A palavra ‘sagrada’ de Hölderlin”. In: *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 121.

⁴⁰ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. p. 429.

⁴¹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 169.

comentário a respeito desta concepção: “A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)”.⁴² Sendo assim, reforça-se a ideia de uma escrita com respaldo na construção da obscuridade, visto que o enigmático problematiza o estado de coisas e não as confirma, submetendo as subjetividades do autor e do leitor a um processo contínuo de transmutação.

Por fim, o verso “o mundo já estava pronto” leva-nos a inferir que o processo criativo se consumou com o encontro do poema. Tendo em vista que este possui um sentido cosmogônico, o termo “mundo” serve-lhe bem como metáfora.

Ao nos depararmos com o poema *pêras plenas na luz subida para colhê-las*, texto subsequente ao que analisamos, repararemos que a linguagem poética equipara-se a uma fruta, novamente a “pêra”:

pêras plenas na luz subida para colhê-las
com hábil ebriedade, tardas
frutas no talento de amadurecerem, e tão afundadas em si mesmas e prontas
quando se colhem: e era eu no orvalho:
que júbilo contabilista me levava a somá-las:
a quantidade de amor, o cuidado virado ao brilho,
às colinas
e o medo então de que o sabor me fira muito
lábios e língua,
e a acuidade me destroce a fala: tanto
quero lucidez e
estudo para me arrebatarem, e não sei
de operação que me devolva
ali, no ápice
terrestre,
a unidade numérica, unhas
e cascas luzindo:
pêra tão única no mais apurado desde a raiz,
que me tremesse a boca
como se fosse de um idioma estrito mas desmedido no sentido,
e a arte apenas das contas bastasse para o alvoroço
de erguer-me num pomar,
o tacto atento nas pêras densas,
oh destros dedos repetidos no extremo dos dias, eu:
formal, aritmético,
quem sabe se escolhendo a morte pelos dedos⁴³

⁴² HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 145.

⁴³ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. pp. 561-562.

Os dois primeiros versos “pêras plenas na luz subida para colhê-las/ com hábil ebriedade, tardas” já trazem uma discussão importante a respeito da poética herbertiana e que se estenderá ao longo de todo o poema. O trecho “hábil ebriedade” constitui uma espécie de oxímoro, já que são palavras contraditórias justapostas. A ebriedade refere-se ao estado de embriaguez e, deste modo, torna-se um pouco inusitado imaginarmos uma ebriedade “hábil” e que, por isso, seja mais contida ou controlada. O poema não assume uma ebriedade desmedida, mas uma ebriedade caracterizada por certa medida, controle e racionalidade.

Na cosmovisão da poética herbertiana, o poeta deve ser então detentor de uma “ebriedade hábil”. Importante questão é esta a ser salientada, visto que comumente a primeira reação do leitor perante textos poéticos como este é a de considerá-los desprovidos de sentido ou de legibilidade. Com isso, a um passo estaríamos de reputar os poemas herbertianos como verdadeiros exemplos daqueles que seguem o princípio da escrita automática dos surrealistas.

Mas, ledo engano, afirmam este e outros poemas do livro *A faca não corta o fogo*. O poema herbertiano deve ser sempre compreendido como um desregramento dos sentidos habilmente calculado. As palavras que se dão as mãos na poética de Herberto Helder formam imagens díspares, contraditórias e inusitadas, mas dificilmente são frutos do acaso. Portanto, o adjetivo “hábil” colocado na frente de “ebriedade” enfatiza o poema enquanto construção, enquanto ofício que exige habilidade. Em *Photomaton & Vox*, encontramos o seguinte e pertinente comentário sobre o fato de a arte poética não ser fruto de mera espontaneidade: “O acaso não existe senão para quem está demasiadamente fora”.⁴⁴ Assim, os que leem os poemas herbertianos de modo apressado poderão considerá-los um tanto aleatórios, atribuindo-lhes ao acaso, porém ao lê-los devagar encontrarão efeitos semânticos astutamente, rigorosamente, arquitetados pelo poeta. Por isso, o sujeito poético de *Photomaton & Vox* insiste que o acaso só existe para os leitores que estão demasiadamente fora, ou seja, para os leitores que não abordam sua poética com a mínima e devida profundidade.

Voltando ao primeiro verso, mais uma vez a palavra pera aparece e agora no plural. O termo “pêras” tem a função de metáfora para “poemas”. As “pêras” são “plenas”, quer dizer, este adjetivo sugere autossuficiência, autonomia total. E o que possui plenitude, autossuficiência ou autonomia total? Como vimos, as “pêras” ou os

⁴⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 140.

poemas. Sendo os poemas tornados análogos aos frutos de um pomar – que, no caso, são as peras -, temos que eles devam ser “colhidos”.

Antes, um comentário: a palavra “luz”, mencionada no primeiro verso, aparece sempre associada a uma possibilidade ou ao aparecimento do poema na obra herbertiana. Tanto que a expressão corriqueira “vir a lume”, utilizada para falarmos da publicação de uma obra, tem o seu sentido respaldado em “lume”, ou seja, luz, clarão, brilho. É a ideia de visibilidade do poema fisicamente possibilitada pela luz.

Se as “pêras” naturalmente encontram-se numa árvore (pereira), num pomar, elas devem ser coletadas, colhidas, e, por esta razão, o trecho “para colhê-las” aparece no texto. Entendido isso, algo ainda fica intrincado quanto ao sentido do verso. Trata-se da expressão “na luz subida”. Se imaginarmos as “pêras plenas” ainda presas a um pomar, constatamos que obviamente elas se encontram no alto da árvore, especificamente em sua copa. É preciso colhê-las no alto. O poeta com muita astúcia enxerga e constrói uma analogia entre o tronco vertical da árvore (pomar) e a “luz subida”. Não é qualquer luz, reparemos. É uma luz “subida”, que demonstra um movimento vertical já realizado de baixo para cima e que alude ao aspecto verticalizado da árvore.

As “pêras” estão expostas no alto e já se encontram plenas (prontas). Os poemas frutificaram, já que a luz ascendeu, subiu. Eles, os poemas, podem ser colhidos. O processo criativo aconteceu, findou-se e graças a um processo conduzido com “hábil ebriedade”. Aventamos a hipótese de que o adjetivo “tardas” se refira ao árduo processo criativo, pois a obtenção de um poema exige a demora no trato com as palavras, a paciência do poeta. Sendo assim, levando em conta que o termo “tardas” tem o seu significado complementado pelo verso seguinte, “tardas/ frutas no talento de amadurecerem, e tão afundadas em si mesmas e prontas”, poderíamos concluir que as “frutas” (as “pêras”, agora tomadas pelo gênero “frutas”) são “tardas”, ou melhor, tardias, lentas ou vagarosas, justamente por que não se dão, não se oferecem facilmente. “Tardas frutas”, portanto, são os poemas que vagarosamente são elaborados ou obtidos pelo poeta. Interessante, pois isso indica que o poeta não os obtém por meio de um arroubo, por meio de um processo absolutamente espontâneo.

Porém, deixemos claro que em outros poemas do livro encontramos elementos que também defendem uma concepção de poesia enquanto dom, talento ou engenho. O que queremos salientar na obra de Herberto Helder é que a sua arte poética envolve dois

aspectos indiscerníveis, simultâneos: o engenho (dom, talento) e o trabalho (construção, reflexão).

No terceiro verso, encontramos: “frutas no talento de amadurecerem, e tão afundadas em si mesmas e prontas”. Agora as pêras são tomadas em seu gênero, “frutas”, mais um termo no plural como metáfora para os “poemas”. Desta forma, compreendemos este verso enquanto o elogio do poeta aos dotes dos poemas, que como frutas têm o “talento de amadurecerem”. Quando atingem um ponto de excelência, eles nascem e estão prontos para serem colhidos tais como “frutas maduras”. Amadurecem, ficam no ponto da maturação (“prontas”) e são “tão afundadas em si mesmas”, ou seja, as “frutas” (os poemas) nascem e são dotadas de autonomia, independência. Outra hipótese para o trecho “tão afundadas em si mesmas” – além da questão da autonomia do texto poético – refere-se ao fato dos poemas serem metapoemas, isto é, poemas que tratam do próprio fazer poético e que, por esta razão, apresentam-se voltados para si mesmos.

O sentido do terceiro verso tem a sua continuidade no quarto, trata-se do *enjambement*, do cavalgamento. Os poemas herbertianos recorrem bastante a esta técnica poética, suscitando no leitor um efeito de imprevisibilidade, de tensão quanto ao sentido do texto. A parte final do terceiro verso acaba com “e tão afundadas em si mesmas e prontas” e que, por sua vez, continua no trecho “quando se colhem” do quarto verso. Quer dizer, o sujeito constata a tamanha plenitude e a tamanha autossuficiência do texto poético. Ele admira as “pêras”, as “frutas” que estão suspensas e maduras na árvore.

O quarto verso continua com o trecho “e era eu no orvalho:”. Aqui, a “câmera”, em vez dos poemas plenos e acabados, desloca-se para “filmar” o sujeito poético descrevendo um pouco da natureza do processo criativo: “e era eu no orvalho”. Por que o sujeito encontra-se no “orvalho”? Primeiramente, podemos fazer a associação do orvalho ao elemento água, pois ele é a precipitação da umidade (condensação) presente no ar. Com isso, o orvalho se remete ao simbolismo do elemento água: fertilidade, maternidade, fonte de vida, purificação, morte (por reabsorção), imaginação etc. Havendo a aparição do “orvalho” no poema – trata-se do elemento água em gotículas -, sugere-se o anúncio da fertilidade, do processo criativo que propiciará o nascimento do poema. Outra hipótese para o termo “orvalho” provém do conhecimento alquímico. A obra herbertiana frequentemente compara o processo de obtenção da linguagem poética

ao processo de obtenção do ouro na alquimia. E o orvalho constitui um dos elementos utilizados no processo de transformação (ou purificação) dos metais vulgares em ouro. Ele protagoniza a via úmida do processo alquímico que utiliza a água do orvalho que, por seu turno, acredita-se impregnada da energia cósmica – a umidade do ar condensa-se vagarosamente e desce da atmosfera.

Portanto, o “eu” que se encontra “no orvalho”, como dissemos, trata-se nada mais e nada menos do que o poeta em meio ao processo criativo. Em seguida, encontramos os seguintes comentários extáticos por parte do sujeito nos três versos subsequentes: “que júbilo contabilista me levava a somá-las:/ a quantidade de amor, o cuidado virado ao brilho,/ às colinas,”. Duas palavras intrigantes são justapostas, “júbilo” e “contabilista”, sendo que “júbilo” denota um grande sentimento de alegria, um grande contentamento, ao passo que “contabilista” se reporta para a questão do cálculo, da razão. Logo, emoção (“júbilo”) e razão (“contabilista”) aparecem lado a lado, formando um sentido outro proveniente da síntese de palavras que são um tanto opostas: o “júbilo” que acaba evocando a ideia de uma alegria desmedida cede lugar a uma alegria mais comedida, mais racionalizada em virtude da justaposição do termo “contabilista”.

Na obra herbertiana, constatamos que as dicotomias são comumente desfeitas ou relativizadas, tentando-se compreender a relação entre as coisas de um modo mais complexo, mais unificado. No que concerne à arte poética, juntar “júbilo” com “contabilista” faz muito sentido e mais uma vez demonstra a concepção herbertiana a respeito do ofício poético: a de que ele não é um dom desmedido, mas acompanhado de contenção, do trabalho árduo com a linguagem.

E, se o “júbilo” é “contabilista”, tem-se que ele desvela a faceta do trabalho racional, paciente e, principalmente, matemático, sobre o processo compositivo do poema. E os versos em questão trazem três expressões relacionadas ao jargão matemático: a primeira, já comentada, “contabilista”, a segunda, “somá-las”, e a terceira, “quantidade”.

No intuito de ressaltar o caráter matemático da composição do poema, eis o verso: “que o júbilo contabilista me levava a somá-las”. Perguntamo-nos: a que se refere o pronome “las” que acompanha o verbo “somar”? Sustentamos a hipótese de que sejam as palavras, pois cada uma é somada a outra com o objetivo de formar os versos do poema. Como um matemático, o poeta contabilizará as palavras que comporão o poema

por meio de um cálculo preciso. Contabilizar significa ter rigor matemático no trato com as palavras.

O verso seguinte traz-nos o trecho “a quantidade de amor”, o que corrobora novamente a relação entre o ofício poético e o cálculo da matemática. Para que o poema tenha a sua exata medida, é preciso modular, moderar, determinar exatamente a “quantidade de amor”. O poema tem de ter um equilíbrio no que tange a esta união amorosa entre as palavras.

Logo em seguida, o verso tem continuidade e alerta de que deve haver “o cuidado virado ao brilho”. Há o jogo sonoro entre os termos “cuidado” e “virado”, sobretudo na repetição final do som “ado”, o que demonstra que os versos herbertianos pretendem mesmo comungar da precisão característica das ciências exatas na construção do ritmo do poema. O uso do termo “cuidado” solicita o zelo e a atenção no que tange ao processo compositivo do texto poético. Notemos que o sentido deste verso aparece atrelado ao seguinte, já que “o cuidado” é virado tanto “ao brilho” quanto para as “colinas”. Temos que “brilho” e “colinas” funcionam como metáforas para o despontar do poema. O “brilho” tem relação com o que reluz, com a luz intensa, e sabemos que a “luz” aponta para o aparecimento do poema dentro do contexto da obra herbertiana. As “colinas” como o “brilho” remetem-se ao surgimento inicial do poema, pois elas constituem acidentes geográficos caracterizados por pequenas elevações de terreno dotadas de declividade suave. Assim, entendemos que o processo criativo teve seu início e o(s) poema(s) começa(m) efetivamente a se constituir.

Posteriormente, deparamo-nos com os versos “e o medo então de que o sabor me fira muito/ lábios e língua,/ e a acuidade me destroce a fala: tanto”. No poema *para que venha alguém no estio e lhe arranque o coração* e que já analisamos, encontramos um verso semelhante: “e o gosto seja tão abundante que lhe magoe a boca”. Note-se que neste verso há o desejo de que o “gosto” “mago”, de que machuque a boca do poeta, sinal de que a experiência poética se apresenta de maneira “abundante”, ou melhor, transmutadora. E se no poema *para que venha alguém no estio e lhe arranque o coração*, o desejo da experiência poética solicita a experiência violenta contra o poeta, temos que em *pêras plenas na luz subida para colhê-las* esta experiência suscita o “medo” ao sujeito poético. Portanto, no lugar do desejo de violência contra a boca, encontramos o receio, o medo de que “o sabor fira muito”.

Mas por que o medo? Medo de que a experiência poética seja tão intensa que o “fira muito” nos “lábios e língua” - locais da articulação dos sons – a ponto de lhe destruir “a fala”, impossibilitando a instauração do poema. A “acuidade” diz respeito à agudeza de percepção, à perspicácia que em excesso pode deixar o poeta sem “fala”, afásico. Quando a luz ofusca os nossos olhos, passamos a não enxergar e a não mais perceber o contorno das coisas. Com o processo criativo o mesmo se sucede: a acuidade (visual e auditiva) pode discriminar tantos detalhes e imagens que deixam o poeta numa experiência caótica que não mais beira obviamente a forma, mas “o abismo e o caos das formas”. Não há a sustentação da “laranja” pelo “arco de ar”, como comentamos na análise do poema *madeira por onde o mundo se enche de seiva*.

Passemos aos versos seguintes: “tanto/ quero lucidez e/ estudo para me arrebatarem, e não sei”. No verso em que se encontra, a palavra “tanto” acentua a destruição proporcionada pela acuidade, e, ao mesmo tempo, contribuindo ao sentido do verso posterior, passa a reforçar o desejo do sujeito poético pela lucidez e pelo estudo para que eles o arrebatem. Quer dizer, o sujeito novamente convoca a medida, a moderação ou a razão para o arrebatamento, para o êxtase oriundo da experiência poética. A excitação, portanto, deve ser mediada pela lucidez e o estudo, provavelmente da tradição poética.

Continuemos a transcrever e a analisar os versos: “estudo para me arrebatarem, e não sei/ de operação que me devolva/ ali, no ápice/ terrestre,/ a unidade numérica”. Leiamos agora e comentemos o verso “estudo para me arrebatarem e não sei”. Quando lido assim de per si, o verso adquire outra interpretação: o sujeito poético estuda o que for preciso para que os poemas confeccionados por ele o arrebatem, o extasiem, porém conclui que isto - o estudo para o ofício poético - não resulta num conhecimento ao menos facilmente identificável. Ao confessar “e não sei”, o poeta acaba reforçando mais a importância do processo criativo do que a de seu resultado.

Agora, notemos que o verso “de operação que me devolva” tem o seu sentido tornado mais transparente ao leitor quando visto como complemento do trecho “e não sei” do verso anterior. Tal “operação” é a arte poética que, por sua vez, devolve ao poeta “a unidade numérica” “ali, no ápice terrestre”. Como se percebe, o sujeito poético elogia a arte poética, pois ela permite uma espécie de experiência da unidade, na medida em que a linguagem analógica promove a união entre as coisas.

Ademais, a experiência poética é uma experiência unitiva segundo o que se depreende da obra herbertiana: poeta (sujeito) e mundo (objeto) durante o poema em processo de confecção atuam juntos numa zona que põe em xeque as velhas dicotomias da tradição ocidental, sobretudo, de matriz cartesiana. Esta questão será objeto de comentário neste capítulo da Tese.

Salientemos que a unidade aparece acompanhada da palavra “numérica”, o que de novo evidencia o diálogo entre o ofício poético e a matemática. Trata-se então de uma unidade calculada, arquitetada pelo poeta que, ao confeccionar o poema, escolhe as exatas palavras para a demonstração desta suposta “unidade”. Por isso, não por acaso, o autor compõe os versos seguintes: “a unidade numérica, unhas/ e cascas luzindo:”. Se prestarmos atenção às palavras “unhas” e “cascas” que se apresentam unidas pelo conectivo “e”, veremos que por meio do processo metonímico, as “unhas” se referem ao sujeito poético enquanto poeta, ao revestimento dos dedos das suas mãos que escrevem o poema, e as “cascas”, por seu turno, referem-se às “pêras”, destacando-se o revestimento destas frutas.

Para promover uma aproximação semântica entre os termos “unhas” e “cascas”, notemos que o poeta seleciona precisamente o revestimento dos dedos, as unhas, e o revestimento da fruta, a pera. As imagens díspares, unhas e cascas, tornam-se afins em decorrência de sua função, o delgado revestimento, e pelo que contêm por debaixo delas: as unhas guardam a carne dos dedos enquanto que as cascas protegem a polpa das “pêras”. E o que não é a polpa, senão a parte carnosa dos frutos? Logo, a carne dos dedos e a polpa são protegidas por seus respectivos revestimentos, unhas e cascas.

Dissemos que a poética herbertiana entrevê a experiência poética como uma experiência da unidade. Além disso, vimos que o termo “pêras” constitui a metáfora para os poemas. Deste modo, podemos compreender que os versos “a unidade numérica, unhas/ e cascas luzindo:” aludem ao processo criativo enquanto experiência unitiva entre poeta e poema. Notemos que as unhas e as cascas estão “luzindo” e bem sabemos que a “luz” ou qualquer outro termo luminoso, indica provavelmente o aparecimento do poema. Indica, pois, que o poeta torna-se vidente pela luz, “enxerga” e escreve o poema. As “unhas” dos dedos do poeta e as cascas das “pêras” (ou poemas) luzem, elas aparecem entrelaçadas ou unidas por conta de um mesmo verbo: o luzir.

Então, o poeta, pelo termo “unhas”, e os poemas, pelo termo “cascas” (das “pêras”), confundem-se, unem-se durante o processo poético.

Outro comentário a ser feito: por que o poeta menciona que a operação que lhe devolve a unidade numérica se vislumbra “ali, no ápice/ terrestre”? Porque ele justamente deseja destacar que a experiência poética vincula-se ao plano da imanência, ao êxtase obtido no plano imanente. Trata-se de uma operação cuja sacralidade se oferece em âmbito terrestre, o que descarta a crença do poeta na transcendência para “outros mundos” como a que se verifica na esfera religiosa, especialmente na religião cristã, e na filosofia, quando nos reportamos ao pensamento platônico, no que tange à questão da reduplicação do mundo em inteligível e sensível. Em suma, a experiência extática proporcionada pelo poético se constitui como uma “sacralidade terrestre”, pois ela se dá “no ápice” terrestre.

O poema transcorre e o sujeito poético segue comentando sobre a natureza do poema, entre outras questões. Assim, encontramos o verso “pêra tão única no mais apurado desde a raiz”, verso em que o poeta assevera a unicidade do poema, ou seja, cada poema (ou “pêra”) é único. “No mais apurado” é uma expressão que sugere o esmero, o requinte, o cuidado excepcional com a atividade poética. A “pêra” foi apurada, esmerada, aprimorada “desde a raiz”. Isto quer dizer que o poema foi pacientemente elaborado em seus mínimos detalhes, cuidando-se de tudo o que possa lhe garantir a sustentação. Ao mencionar “desde a raiz”, importante ressaltar que a palavra “raiz” reforça a imagem de que o poema vincula-se à terra, ao “terrestre”. A “raiz” finca-se profundamente na terra e sustenta a árvore com os seus respectivos frutos, e o poema, analogamente, depende da raiz cravada na terra tal como a de um vegetal, necessitando dela para existir, sobreviver.

Os versos posteriores são “que me tremesse a boca/ como se fosse de um idioma estrito mas desmedido no sentido”. Aqui, registra-se o anseio do sujeito poético para que a “pêra”, o poema, trema-lhe a boca, abale-o, transmute-o. Quando em seguida escreve “como se fosse um idioma estrito”, explicita-se que a linguagem do poema deve ser exata, rigorosa, “estrita”.

O efeito poético deve ser “desmedido no sentido”, isto é, o poema deve proporcionar percepções novas no autor e no leitor e, para isso, ele deve resultar num texto que não se restrinja a disseminar sentidos já sedimentados. Pelo contrário, para que o poema consiga transmutar quem o toque, ele deve aglomerar de modo estrito e

não convencional as palavras para que elas nos conduzam a sentidos ainda inexplorados ou pouco explorados. Deste modo, o poema torna-se um “idioma” específico, por não se deixar mais apreender pela linguagem comunicativa do cotidiano, por minar a referencialidade utilmente compartilhada.

O poema prossegue e temos os versos seguintes: “e a arte apenas das contas bastasse para o alvoroço/ de erguer-me num pomar”. Ao lermos atentamente estes versos, percebemos que o sujeito poético nos alerta de que o surgimento do poema envolve o trabalho meticuloso com a linguagem, mas também de algo a mais. Sintaticamente, poderíamos modificar a frase “e a arte apenas das contas bastasse” no intuito de torná-la mais clara, escrevendo-a da seguinte forma: “e a arte bastasse das contas apenas”. O aparecimento pontual da palavra “contas” leva-nos novamente à questão do cálculo matemático, mas agora o poeta enuncia que a arte poética não se contenta exclusivamente com as “contas”. O “cálculo das palavras” é imprescindível ao fazer poético, mas não garante sozinho o nascimento do poema, visto que a palavra “bastasse” no subjuntivo indica uma condição hipotética, um desejo. Em outros termos, como se o poeta nos enunciasse: “quem dera se o poeta somente dependesse do ‘trabalho matemático’ com a linguagem para fazer surgir o poema”.

Além do “trabalho matemático”, da técnica, o “algo a mais” que garante ao poeta o êxtase, “o alvoroço de erguer-[se] num pomar” envolve o dom, o talento, o engenho ou qualquer outra palavra com sentido similar que seja, pois como bem o sujeito enunciou num outro poema *d’A faca não corta o fogo*: “que não há nenhuma tecnologia paradisíaca,/ mas com que estranheza se habita o mundo,/ (...) onde se emaranha o nome profano que se inventa/ como se fosse o inominável/ (...) oh inebriamento⁴⁵”.

As “contas” mais este “algo” que foge da esfera do cálculo tornam viável o poema. A bela imagem contida no verso “de erguer-me num pomar” tem a ver com a tarefa de colher as “pêras” do “pomar”, ou melhor, refere-se aos poemas obtidos pelo poeta. O trabalho e o dom poéticos permitem ao sujeito o “alvoroço”, a satisfação de se elevar aos frutos (“pêras”) do pomar: de colher os poemas no alto da árvore.

⁴⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 605.

E a apresentação de imagens que equiparam a obtenção dos poemas por meio do fazer poético às “pêras” colhidas do “pomar” continua, transcrevamo-na: “o tacto atento nas pêras densas,/ oh destros dedos repetidos no extremo dos dias, eu:/ formal, aritmético,/ quem sabe se escolhendo a morte pelos dedos”.

O verso “o tacto atento nas pêras densas” mostra-nos a importância da atenção que o poeta deve ter para “colher” as “pêras” que sejam “densas”: poemas substanciais. O “tacto” é o sentido empregado na colheita, pois é o sentido possibilitado pelos dedos que servem tanto para colher frutas quanto para escrever os poemas. A expressão “o tacto atento” é habilmente construída, reparemos que a repetição de sons oclusivos pelos fonemas “t” e “k” (perceptível na pronúncia da letra “c”) tem a intenção de reproduzir o encontro da mão que tateia com os seus respectivos objetos: as “pêras” colhidas, manipuladas. No aspecto sonoro, são sons que sugerem obstáculo. Além disso, os termos “tacto” e “atento” assemelham-se graficamente pela presença da consoante “t” e das vogais “a” e “o”.

A interjeição “oh” exprime o elogio emocionado do poeta aos “dedos” que lhe possibilitam o poema. E os “dedos” são “destros”, direitos. Aqui, há uma harmonia de sons proporcionada pela repetição das consoantes “d” e “s” e das vogais “e” e “o”. No que tange ao termo “repetidos”, notemos que ele provavelmente se refere ao recorrente e, portanto, característico recomeço da tarefa poética, o que torna o trabalho do poeta “repetitivo”.

Os “dedos destros repetidos” têm o seu lugar no “extremo dos dias”. De acordo com a obra herbertiana, já mencionamos que a aparição da “luz” ou de qualquer outro vocábulo “luminoso” aponta para o aparecimento do poema. Portanto, conclui-se que “dias” têm sua relação semântica com a “luz” duradoura e, deste modo, também indica o surgimento do poema. Os “dias”, notemos, aparecem acompanhados por “no extremo”, o que potencializa ainda mais a luminosidade no texto poético presente. Sendo assim, as “pêras densas” – os poemas plenos e substanciais – surgem de “destros dedos repetidos *no extremo dos dias*”, isto é, no ápice da luminosidade diurna.

Outra vez os versos se voltam ao sujeito poético, ao “eu”. E tal “eu” se adjetiva como “formal, aritmético”, em suma, pretende novamente destacar o aspecto laboral, matemático empregado na composição do poema. O sujeito poético enquanto poeta calcula o uso das palavras no espaço da página e, nesse sentido, é “aritmético”, e, por

fim, busca dar o acabamento ao seu texto, o que faz do poeta alguém “formal” - aquele que confere formas aos poemas.

O último verso “quem sabe se escolhendo a morte pelos dedos” deixa no ar a incerteza do sujeito poético. Na imagem das “pêras” sendo colhidas do “pomar”, vislumbramos que o “tacto atento” do poeta procura pelas “pêras densas”. Não se trata de quaisquer “pêras” (ou poemas). Durante o processo criativo, o poeta não sabe bem qual será o seu resultado. Pode colher “pêras densas” ou não colhê-las. Quer dizer, o processo poético pode resultar num poema transmutador, grande, num poema inexpressivo ou mesmo em nenhum poema.

Lembremo-nos de que o poeta tinha nos alertado sobre seu medo: “de que o sabor [o] fira muito” e de que “acuidade [lhe] destroce a fala: tanto”. Então, há o risco do processo criativo não proporcionar o poema por conta do excesso característico da experiência poética, que pode levar o poeta a não conseguir dar forma a esta experiência. Desta incerteza com relação ao resultado que será obtido do processo criativo decorreu a necessidade do sujeito poético enunciar a expressão de dúvida “quem sabe”. Este poema finaliza com este tom de incerteza, torcendo para que se esteja “escolhendo a morte pelos dedos”: “a pêra densa”, o poema transmutador. Na obra herbertiana, a morte constitui a metáfora da transmutação - do autor, da linguagem, do mundo e do leitor.

No entanto, se fizermos uma leitura circular e voltarmos agora ao início do poema – não existe nele o ponto final-, poderíamos concluir que o poeta conseguiu colher frutas viáveis, maduras, pois o primeiro verso do texto presente enuncia: “pêras plenas na luz subida para colhê-las”. O poeta provavelmente colheu suas “pêras densas”, suas “pêras plenas”, na medida em que elas existem no pomar.

No poema *cabelos amarrados quentes que se desamarram*, deparamo-nos com uma ambiguidade: a obtenção ou não obtenção do poema. Analisemo-no:

cabelos amarrados quentes que se desamarram,
oh quero-te em volta de luz batida,
em língua máxima,
a floração devora as varas,

o ar que se empolga devora-te a obra mulheril,
uns palmos de sangue até à boca sôfrega,
e depois desmanchas-te⁴⁶

Convém sublinhar que nos poemas d'*A faca não corta o fogo* o processo criativo geralmente é narrado, mas nem sempre o sujeito alcança o êxito desejado quanto ao resultado. Pelo contrário, ao longo do livro encontramos uma série de queixas do poeta sobre uma suposta dificuldade criativa que o assolou, induzindo-nos a pensar, enquanto leitores o seguinte: o sujeito poético - ou o poeta Herberto Helder - perdeu a mão com a passagem dos anos, a sua faca já não corta mais o fogo? Oportunamente, abordaremos este assunto, por ora, concentremo-nos na análise do poema que acabamos de transcrever.

O primeiro verso conduz-nos a uma atmosfera erótica, associando provavelmente a obra à figura da mulher. Na verdade, o que se narra novamente é o processo criativo do poema. Deparamo-nos com a imagem poética de “cabelos amarrados quentes que se desamarram”, dando-nos o indício de que a mulher se prontifica ao encontro erótico com o sujeito. Arma de sedução da mulher, os cabelos amarrados “quentes” e que começam a se desamarrar, numa leitura metapoética, podem sinalizar o cenário propício para o aparecimento dos versos ao poeta. Além disso, por serem “fios”, os “cabelos” podem muito bem simbolizar os próprios “versos”, dispostos como “fios” nas linhas da página.

Os dois versos seguintes “oh quero-te em volta de luz batida/ em língua máxima” corroboram mais explicitamente o caráter metapoético do poema. A interjeição “oh”, recorrente no livro, expõe o desejo do sujeito pela obtenção da “língua máxima”, da linguagem poética. A expressão “luz batida” alude ao processo de lapidação do poema, pois “luz”, como já vimos, já nos anuncia o texto que vem a lume e “batida”, por sua vez, remete-se ao poeta enquanto um artesão, um marceneiro, que bate e bate com suas ferramentas nas palavras, dando-lhes forma até que se convertam “em língua máxima”: na linguagem poética.

A seguir, vamos ao encontro dos versos “a floração devora as varas,/ o ar que se empolga devora-te a obra mulheril”. Ao nos lembrarmos de que as “varas” são hastes ou ramificações de árvores, poderíamos estabelecer uma analogia entre elas e, mais uma

⁴⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 539.

vez, os “versos”. A vara, enquanto pedaço de madeira delgada e reta, equipara-se ao escrito delgado e reto que graficamente torna identificável o “verso” ou a “haste de palavras”. Além disso, o simbolismo da “vara” faz-nos recordar de que ela tem atributos encantatórios, mágicos; enfim, como cada “vara” ou verso vai ajudando a compor a linguagem encantatória do poema.

Quando o poema afirma que “a floração devora as varas”, compreendemos que a confecção do texto poético encontra-se em performance. O termo “floração” designa o próprio processo criativo, pois em sentido metapoético quer dizer “desenvolvimento” de algo, no caso, do poema. Se há floração, é em virtude de que as flores florescem, é em virtude de que os versos “florescem”, porque as “varas” estão sendo “devoradas” pelo processo de “floração”.

No verso seguinte, encontramos outro modo de se evidenciar o processo criativo, o poema em desenvolvimento: “o ar que se empolga devora-te a obra mulheril”. Ar, terra, água e fogo são elementos da natureza constantemente utilizados pela poética herbertiana no intuito de se referir, metaforicamente, ao conteúdo em geral do poema. Deste modo, o “ar”, de modo genérico, preenche o poema, confere-lhe sustância. E, se o ar “se empolga”, bom indício de que o processo criativo atingirá o seu esperado resultado: o poema. O ar se empolga, portanto, ele está propenso a nutrir, a preencher o espaço do poema.

O emprego do verbo “devorar” deixa registrada a violência do processo criativo e deixa também patente a relação entre poesia e erotismo, pois uma atmosfera erótica vislumbra-se no trecho “o ar que se empolga devora-te obra mulheril”. Temos que a “obra mulheril” - a arte poética, a obra em processo equipara-se a uma mulher cujos cabelos quentes se desamarram ao sujeito poético – aparece devorada pelo “ar que se empolga”.

E o verso “uns palmos de sangue até à boca sôfrega” vai criando no leitor uma crescente expectativa quanto ao nascimento do poema. A distância “até à boca”- lugar da oralidade e, conseqüentemente, da vocalização do poema – é demarcada pelo trecho “uns palmos de sangue”, expressão que anuncia a proximidade do poema em relação à “boca” do sujeito.

Conforme a obra herbertiana, o processo criativo é uma atividade que mobiliza fundamentalmente o corpo do poeta. Desta forma, enuncia-se que faltam apenas “uns palmos de sangue” para a chegada do poema. A impressão que o texto nos passa é a de

que o poema “sobe” em direção à “boca” do poeta na intenção de vir ao mundo. E a “boca”, reparemos, é “sôfrega” - esfomeada ou impaciente. O sujeito está ansioso para o surgimento do poema.

Finalmente, o último verso: “e depois desmanchas-te”. Eis a ambiguidade no fecho do poema, pois o sentido de “desmanchar” pode ser o de resultado positivo ou negativo. Se o poema equivale ao “alimento” - o que reforça esta nossa afirmação é inclusive o aparecimento do verbo “devorar” no poema, completamente condizente com o sentido de “boca sôfrega” (esfomeada) -, pelo verbo “desmanchar” entendemos que o texto poético, tal como um saboroso e desejado alimento, dissolve-se deliciosamente na boca, ressaltando-se então o prazer e a nutrição conferidos pelo alimento: o poema. Outro aspecto relevante: assim como o alimento é absorvido e, posteriormente, transmutado pelo nosso organismo a fim de nos manter vivos, tem-se o poema como um alimento transmutador e vital.

No entanto, o verbo “desmanchar” pode também indicar o oposto: algo que se destruiu na boca do sujeito, algo que se dissolveu e que a despeito do cenário propício não veio nem mesmo a ser. Ou seja, não conseguiu chegar a ser emitido pela boca do poeta e atingir assim o mundo de fora na forma de um objeto autônomo.

Analisemos agora o poema *faúlha e o ar à volta dela*, aplicando-lhe também a abordagem metapoética. Transcrevamo-no a seguir:

faúlha e o ar à volta dela
a sêca violência da jóia,
e a crua boca doendo daquilo que fica dito,
unhas da mão que mediu o mundo,
quando se trabalha a poder de iluminação sabe-se em certos dias
agudos,
roubados ao tema do sopro,
abre-se o ar e a luz avança,
e sabe-se tão pouco do que se vê e escuta muito,
jóia e o seu nome, a córte vivo, ambos crepitam, ou outra coisa
assim que se não sabe nunca,
e fica escrita⁴⁷

⁴⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 586.

O texto poético se inicia com dois termos ligados ao processo da combustão: “faúlha” e “ar”. A palavra “faúlha” significa fagulha, faísca. Sabemos que a faísca pode acionar o processo de combustão, propiciar o surgimento do fogo. Num processo de combustão (de queima pelo fogo), precisamos do comburente (o que provoca a combustão de algo) e do combustível (elemento a ser consumido). No poema em questão, o papel de comburente é desempenhado pelo “ar”- o gás oxigênio – a “faúlha”, no caso, ajuda-o a reagir com um determinado combustível. Afinal, o que nos importa aqui é o cenário de iminente combustão.

O “ar” está “à volta”, forma um círculo em torno “dela”. Trata-se novamente da alusão ao tempo mítico, da poesia. “Dela” provavelmente refere-se à palavra “jóia”, presente no segundo verso “a sêca violência da jóia”. O processo criativo é desencadeado no primeiro verso pela “faúlha” e o “ar”. O ambiente torna-se ígneo e, assim, conseguimos entender o porquê da “sêca violência da jóia”. O fogo, advindo do processo de combustão (ou processo criativo), consome a umidade de qualquer coisa, alastrando a secura.

A palavra “jóia” remete-se ao poema. A “jóia” é um artefato humano, uma peça trabalhada, lapidada, a fim de tornar-se um objeto de valor estético, tal como o poema. O trabalho com a “jóia” é de uma “sêca violência”, pois provém da secura e do caráter destrutivo do elemento fogo.

O verso seguinte “e a crua boca doendo daquilo que fica dito,” ajuda a corroborar a violência estampada no verso anterior, visto que a “boca” é adjetivada de “crua” ou cruel, feroz. E a “boca”, espaço da oralidade, acaba “doendo” por conta da tamanha violência ensejada pelo processo criativo, acaba “doendo daquilo que fica dito”: o poema. Em seguida, o verso “unhas da mão que mediu o mundo” apresenta o verbo “medir” no pretérito perfeito, sugerindo que o poema (ou “mundo”) foi trabalhado, calculado, pelas “unhas da mão” e, finalmente, efetivou-se.

O verso “quando se trabalha a poder de iluminação sabe-se em certos dias agudos” deixa claro que a arte poética, segundo a obra herbertiana, exerce-se por meio de dois aspectos: o verbo “trabalha” reforça que o poema é construção, mas que não prescinde do auxílio da “iluminação” – ou seja, do “engenho”, do “dom”.

Havendo o concurso destes dois aspectos, o do dom e o do trabalho, os poemas têm grande chance de vingarem. Tanto que não é por acaso o trecho “sabe-se em certos dias agudos”. A luminosidade novamente torna-se guia do leitor e ela indica o

aparecimento do(s) poema(s). Assim, o poeta afirma que: “sabe-se”. Ao conjugar os dois aspectos mencionados, o poeta consegue obter o conhecimento desejável no momento e a arte poética lhe devolve, em compensação, os “dias agudos” (ou poemas). “Dias” está no campo semântico de luminosidade, de luz, e referem-se aos poemas que vêm a lume. O termo “agudos” adjetiva “dias”, visto que não são “dias” quaisquer, mas aqueles de intensa e penetrante luminosidade: os poemas são, nesse sentido, “dias agudos”. Ademais, se imaginarmos a luminosidade inerente ao “dia” numa forma “aguda” (terminada em ponta, em gume), podemos obter um efeito visual análogo ao de um “relâmpago”, imagem que, por sinal, aparece em poemas herbertianos.

Agora o verso “roubados ao tema do sopro”, muito tem a ver com o mito bíblico da criação. O que são “roubados ao tema do sopro?”. Os poemas. O verbo “roubados” destaca o quanto o poeta apropria-se da tradição poética para a confecção dos seus poemas. Ele os constrói sendo leitor e, ao mesmo tempo, desleitor da tradição. Se, no texto poético presente, os poemas são “roubados ao tema do sopro”, percebemos que a obra herbertiana sempre retorna ao tema bíblico da criação (ou “do sopro”) para abordar o processo de criação do poema. “Rouba” este tema antiquíssimo e literário que se encontra no livro *Gênesis* da Bíblia, um dos mais importantes e antigos livros de referência para a literatura ocidental. Ali, o “sopro” vital de Deus desencadeia a criação do homem; similarmente, o “sopro” do poeta-Deus desencadeia a criação do poema, como vislumbramos já no poema de abertura d’*A faca não corta o fogo*: “até que Deus [o poeta-Deus] é destruído pelo extremo exercício da beleza”. Sendo assim, o “tema do sopro” não constitui um tema originalmente herbertiano, pelo contrário, forja-se como tema apropriado do mito bíblico da criação, entre outros.

O “sopro” encontra-se no campo semântico de “ar” e, não por coincidência, o verso seguinte traz-nos o “ar” de volta: “abre-se o ar e a luz avança”. Volta-se ao processo criativo do poema, o “ar”, comburente, “abre-se”, quer dizer, o processo criativo tem êxito, mesmo porque “a luz avança”. Ao retomarmos o primeiro verso, vimos o ambiente de combustão instaurado pela proximidade entre o “ar” e a “faúlha”. Agora, “abre-se o ar”, isto é, temos o dado de que o “ar” se abre, se expande, e isto se deve ao processo de combustão entrevisto no primeiro verso e que então se efetiva.

O longo verso “jóia e o seu nome, a córte vivo, ambos crepitam, ou outra coisa assim que se não sabe nunca,”. Ele traz alguns elementos que permitem estabelecer uma relação com o próprio título ígneo do livro de Herberto Helder. De sentido intrincado,

apreende-se que o poema (“jóia”) adquire realidade, pois ele e “o seu nome” “crepitam”. O som crepitante corresponde ao estalo seco do fogo, advém de fagulhas do fogo que queima alguma coisa. Deste modo, o processo de combustão originou o fogo que agora faz a “jóia e o seu nome” crepitarem. Ou seja, a linguagem poética origina-se e libera-se da queima da “linguagem comum”. Lembremo-nos de que o “fogo” tem dentro de sua simbologia a aceção de transmutação: então o poema torna-se realidade a partir do momento em que a linguagem crepita.

Sobre o “nome”, comentemos um pouco a respeito de sua simbologia: “O poder do nome não é apenas chinês, egípcio ou judeu; pertence à mentalidade primitiva. Conhecer o nome, pronunciá-lo de um modo justo é poder exercer um domínio sobre o ser ou sobre o objeto”⁴⁸. Se considerarmos a palavra poética atrelada aos domínios do sagrado, do divino, outro comentário é oportuno: “Mas o uso mais conhecido do Nome divino – como é mencionado com frequência nos Salmos – é o da **invocação**, graças à qual ele se identifica misteriosamente com a própria Divindade. Há como que uma presença real no Nome invocado. A **invocação** do nome **evoca** o ser”⁴⁹. Portanto, o poema (“jóia”) pronunciado (“seu nome”) garante-lhe dimensão ontológica no mundo. E sabemos que para a obra de Herberto Helder o poema instaura mesmo o real. A linguagem poética é performativa.

No que tange à cultura indiana, interessante é a relação entre o “nome” e a instauração ontológica por meio dele:

É preciso observar ainda que a invocação do Nome está ligada, por certos aspectos, ao simbolismo do som e da linguagem. Com efeito, segundo as doutrinas da Índia, o Nome (**nama**) não é diferente do som (**shabda**). O nome de uma coisa é o *som produzido pela ação das forças moventes que o constituem*. Por isso, a pronúncia do nome, de uma certa maneira, é efetivamente *criadora* ou *apresentadora* da coisa.⁵⁰

No poema, quando surge o verbo “crepitar”, tem-se a relação entre o nome, o som e a linguagem, pois o crepitar pressupõe sons que saem da queima de algum elemento: no caso, a “combustão” da linguagem comum em poema.

⁴⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 641.

⁴⁹ *Idem*. p. 640.

⁵⁰ *Ibidem*. p. 641

A expressão “a córte vivo” acaba nos remetendo a um instrumento humano e que consta no título do livro: a faca. Podemos compreender que a “jóia e o seu nome” são cortados pela faca do poeta. E a faca corta para dar forma ao poema. O termo “vivo”, que acompanha “córte”, traduz a vivacidade dos versos ou do próprio poema.

Com relação a este texto poético, temos que “a faca corta o fogo”, já que produz o poema (a “jóia”). O fogo, transmutador, faz crepitar a linguagem. Já que há o “córte vivo”, temos o poeta cortando com sua faca a “jóia e o seu nome” a ponto deles crepitarem, transmutarem-se em poema.

Ao descrever o processo criativo na primeira parte do verso, vislumbramos na segunda, “ou outra coisa assim que se não sabe nunca”, a confissão de uma certa ignorância com relação ao surgimento do poema. São tantos os modos para aludir ao processo criativo, mas o poeta assume a possibilidade de não saber muito a respeito.

O que o poeta sabe: “e fica escrita”, a “jóia” (o poema). Surgiu, neste caso.

Concepções da obra herbertiana sobre a experiência da unidade em poesia

Contudo, seu ser é destinado à alegria verdadeira.

(1961-1962)

a vida inteira para fundar um poema,

(2009)

Herberto Helder

A partir da modernidade, palavras como “melancolia”, “fragmentação”, “fragmento”, “descontinuidade”, “transitório”, “cinza”, “caos”, “tédio”, “nada”, “ruína”, “cisão”, entre outras, tornaram-se muito apropriadas para aludir a um cenário de época como o nosso. Ao passo que palavras como “alegria”, “júbilo”, “absoluto”, “unidade”, “dom”, “energia”, “glória”, “ininterrupta”, “leveza”, entre outros, presentes n’*A faca não corta o fogo*, parecem, ao contrário, destoar deste tom saturnino apregoadado pela modernidade.

Não que não encontremos termos como aqueles na obra herbertiana. Sim, os encontramos, pois como poeta dos séculos XX e XXI, Herberto Helder é inevitavelmente filho da modernidade. Mas veremos mais adiante em alguns poemas d’*A faca não corta o fogo* esta consciência do autor acerca da problemática da modernidade enquanto tempo de fragmentação, quando falarmos questão da impotência ou da dificuldade para criar poemas.

Ao narrar inúmeras vezes e de inúmeros modos o processo criativo em seus poemas, vislumbramos que a obra herbertiana reverencia a busca da unidade em poesia, torna-a uma recorrência, no entanto, o que nos impressiona é a obsessão do canto herbertiano pela questão da unidade e de seus corolários. Resta-nos saber o porquê, visto que num mundo histórico assumidamente fragmentado como o nosso tal projeto acaba por soar um tanto anacrônico ou demasiadamente inocente.

Prevendo o risco de simplismo quanto ao julgamento de seu projeto poético, o próprio autor já alerta o leitor em *Photomaton & Vox* de que não exerce o ofício poético por ingenuidade: “Se quisesse, apresentava-me como uma vítima da escrita, da

inocência...⁵¹”. Consequentemente, precisamos saber a respeito de que unidade a obra herbertiana está falando, levando-se em conta o peso da fragmentação que tanto caracteriza as obras da modernidade em geral.

Qual o estatuto desta unidade no contexto da obra herbertiana? Em que sentido a busca da unidade não pode ser reputada como atitude ingênua ou anacrônica por parte da obra de nosso poeta? Por que a tônica na questão da unidade no horizonte histórico e poético – pensando aqui na obra de Fernando Pessoa - da fragmentação? Como o poeta problematiza a unidade levando em conta a descontinuidade? São estas e outras questões que passaremos a comentar com respaldo nos poemas do livro o qual nos propusemos analisar.

Em primeiro lugar, apresentaremos a análise de alguns poemas *d'A faca não corta o fogo sob o prisma do Witz*, conceito muito em voga entre os românticos alemães. Comentaremos as imagens de luminosidade instantânea que aparecem nos poemas e que podem ser mais esclarecidas segundo este conceito complexo e multifacetado. O *Witz* apresenta-se como uma iluminação instantânea e ofertada ao corpo do poeta antes ou em meio ao caos do processo criativo, como uma repentina iluminação. Aciona o vínculo necessário entre o engenho e o trabalho para a obtenção do poema e que, ao mesmo tempo, põe em xeque a dicotomia sujeito/objeto durante o processo criativo. Por fim, pode ser compreendido como o próprio poema concretizado, enquanto espaço agregativo de heterogêneos e que, por isso, cuida de unir pela sua linguagem analógica o que se encontrava separado. No fim, o que nos chama mais a atenção quanto ao *Witz* é o fato de ele possibilitar uma experiência instantânea e espontânea do todo, possibilitando ao corpo do poeta uma percepção mais integrada com das coisas.

Outra perspectiva analítica sobre a questão da busca da unidade que podemos entrever na obra herbertiana diz respeito ao seu funcionamento enquanto mote e motor poético, como um objetivo a ser apenas almejado e, ao máximo, executado. Trata-se não de crença ingênua na unidade, mas de sua formulação incessante, obsessiva e inacabada no papel, no âmbito da obra. Sob esse prisma, não se chega a uma unidade, agora entendida aqui como totalidade, absoluto ou comunhão entre sujeito e mundo. Não se chega a ela, mas a obra herbertiana aspira-lhe e faz o que pode para aludir-lhe.

⁵¹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 11.

Mas ressaltemos que a obra de Herberto Helder traz-nos uma tensão entre a unidade e, o seu lado oposto, o problema da descontinuidade, da fragmentação, colocando, no entanto, a tônica na experiência da unidade, enquanto afirmação ou verdade almejada poeticamente. O sujeito poético apresenta verdadeiros êxtases com relação ao seu ofício: o poético. Quando o assunto é o processo criativo ou a arte poética em geral, dificilmente encontramos a faceta de um sujeito poético melancólico, pessimista e desencantado. Pelo contrário, encontramos o entusiasmo com o canto, a crença na palavra poética. A nosso ver, todo desencanto do sujeito poético, quando este aparece em alguns dos poemas, tem a ver com a consciência de que a unidade plena, de que a comunhão com as coisas por meio da escrita poética se trata de um evento por demais efêmero, precário. Ela transmuta pela intensidade, mas esvai-se. Na verdade, o sujeito poético da obra herbertiana é um sujeito cindido, mas que durante a prática do processo poético consegue alguma forma de experiência precária com a unidade, confeccionando poemas que são verdadeiras “bolhas cardíacas⁵²”. A melancolia do sujeito poético surge em momentos da obra em que se expõe a consciência da falta de ponto de chegada na tarefa da poesia e a esterilidade que por vezes assola o canto poético, talvez pelo fato de o sujeito poético estar por demais situado num contexto histórico assolado pela fragmentação e pela pobreza do <<real quotidiano>>. Aqui, nesse sentido, talvez a vida pouco inspire a arte poética.

E tenhamos em mente que a obra herbertiana possui um profícuo diálogo com o primeiro romantismo alemão, integrado por poetas e pensadores que escreveram páginas e mais páginas sobre a busca da comunhão com as coisas em arte. Em *Photomaton & Vox*, temos prova deste diálogo: “(Não somente <<a poesia é o real absoluto>> do romantismo alemão, mas é um absoluto *real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*)⁵³”.

E ainda a menção mais do que expressa a Novalis, poeta integrante do primeiro romantismo alemão:

(Novalis: O caminho que conduz ao interior.
Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior.
O carácter de continuidade energética, vital.
Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra.
O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre

⁵² HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 587.

⁵³ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 142.

interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica.

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

(A coerência dos meus poemas é a coerência da energia.)⁵⁴

Quanto ao primeiro enunciado, a obra herbertiana propõe ao leitor a realidade da poesia, a realidade da palavra poética. Esta é um “absoluto *real*”. Portanto, ela se trata de um constructo humano que funda a realidade, que instaura o real. Não pode ser tida como mero ornamento, como algo da ordem do inofensivo. Pelo contrário, a palavra poética, segundo concepção extraída da obra de Herberto Helder, “é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física⁵⁵”. Quer dizer, a palavra poética é capaz de desencadear um processo de transmutação física no autor e no leitor. Ela desempenha um papel ativo sobre as coisas, ela interfere redesenhando-as, renovando-as e, nesse sentido, a poesia apresenta-se como um “absoluto *real*”, pois alarga o nosso horizonte de experiência, alarga o nosso campo perceptivo.

Por ora, a segunda e longa citação, a que envolve especificamente o nome de Novalis, torna-se mais urgente para a análise da questão da unidade no contexto da obra herbertiana. Como podemos entrever, o sujeito poético nos propõe “o carácter de continuidade energética, vital”, uma espécie de unidade entre as coisas por meio do elemento “energia”. E aqui entra uma questão filosófica que vem de longe, proveniente do idealismo e do primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*), pertencentes ao contexto cultural da Alemanha do fim do século XVIII e início do XIX.

Sucintamente e para fins meramente didáticos, deparamo-nos com os seguintes nomes envolvidos neste contexto histórico-cultural da Alemanha: quanto ao idealismo alemão, período da história da filosofia, temos Johann Gottlieb **Fichte** (1762-1814), Friedrich Wilhelm Joseph von **Schelling** (1775-1854) e Georg Wilhelm Friedrich **Hegel** (1770-1831); quanto ao romantismo alemão do Círculo de Jena, encontramos os nomes de **Novalis** (1772-1801), de **August Schlegel** (1767-1845), cuja casa servia aos encontros, de **Caroline Schlegel** (1763-1809), de **Friedrich Schlegel** (1772-1829), de Ludwig **Tieck** (1773-1853), entre outros. Não podemos nos esquecer do notável

⁵⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 142-143.

⁵⁵ *Idem*. p. 124.

Friedrich **Hölderlin** (1770-1843), o “poeta impossível que foi possível”⁵⁶ que viveu em torno do pensamento do idealismo alemão. Quanto a Hölderlin, poeta inclassificável, falaremos dele no intróito do capítulo II.

Ressaltemos que Novalis, os irmãos Schlegel e outros escritores não podem simplesmente ser imaginados como integrantes de um movimento artístico chamado romantismo alemão cuja revista programática chamava-se *Athenäum*⁵⁷. Além dos domínios da arte e da poesia, investigavam também os da filosofia, da ciência, da religião etc. Novalis, a título de exemplo, foi um grande comentador da “considerada obra mais difícil e complexa de toda a história da filosofia”⁵⁸, a *Doutrina-da-ciência* de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). Em suma, ao pensarmos sobre os expoentes do romantismo alemão, devemos concebê-los como escritores em busca de um conhecimento integral, o que envolve a concepção duma unidade do saber ou de um conhecimento integral.

Vislumbra-se aqui o contato entre a obra herbertiana e esta concepção de conhecimento proveniente do primeiro romantismo alemão, já que a busca do conhecimento integral move a obra de Herberto Helder. Exemplificando, podemos nela mencionar a presença da tradição poética antiga e moderna, da filosofia, da tradução, da alquimia, da magia, da antropologia, da ciência, da tecnologia, da alquimia, da matemática, da música, da natureza, do cinema, da história, do *fait divers* em *Photomaton & Vox*, da geologia, da escultura, da pintura, da biologia, da astronomia etc. Todas estas facetas do conhecimento, e que tornam evidente a complexidade do real, encontram-se dispersas nos inúmeros livros do autor e fazem parte de sua concepção de conhecimento abrangente. Segundo expressão de Luís Maffei, trata-se de uma poesia de “máxima abrangência”.

No entanto, deixemos bem claro que esta ambição almejada pela obra herbertiana nada tem a ver com o conhecimento pensado em termos dogmáticos, mas sim com a concepção de conhecimento sempre dinâmico, autoquestionador e inacabado, como um *work in progress*.

Retornando ao segundo excerto herbertiano transcrito há pouco, encontramos nele a proposição da continuidade entre mundo interior (sujeito) e mundo exterior

⁵⁶ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 149.

⁵⁷ Dirigida pelos irmãos Schlegel, seu primeiro número foi editado em 1798.

⁵⁸ FILHO, Rubens Rodrigues Torres. “Novalis: o romantismo estudioso”. In: NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

(objeto). O sujeito poético de *Photomaton & Vox* cita Novalis, pois de um modo geral o primeiro romantismo alemão se propõe a pensar as coisas de uma forma mais unificada, o que significava problematizar as velhas dicotomias sujeito/objeto, mundo interior/mundo exterior, indivíduo/natureza, entre outras.

No fragmento nº19 de *Pólen*, encontramos a seguinte passagem semelhante ao excerto da obra de Helder: “A sede da alma é ali onde o mundo interior e o mundo exterior se tocam. Onde eles se interpenetram, está ela em cada ponto da interpenetração⁵⁹”. Se o excerto herbertiano faz emprego do termo “diafragma” para mencionar a suposta região em que se anula a dicotomia mundo interior/mundo exterior, temos que o fragmento de Novalis reutilizará ironicamente a expressão “sede da alma” no intuito de criticar o racionalismo de Descartes e para, metaforicamente, remeter-se a uma região em que mundo interior e mundo exterior se interagiriam, se tocariam.

Deste modo, tanto a obra novalisiana quanto a herbertiana sugerem-nos, no âmbito do texto, a concepção de que mundo interior (sujeito) e mundo exterior (mundo natural) possuem, na verdade, uma unidade existencial em seu fundamento. Como já foi exposto num excerto herbertiano, a “energia”, relacionada ao ritmo, constituiria o elo substancial entre os mundos interior e exterior.

Mas por que a “energia”? Obviamente que o conhecimento científico a respeito da “energia” é diverso no que tange ao contexto do romantismo alemão, do século XVIII para o XIX, e ao da obra de Herberto Helder, séculos XX e XXI. Novalis e outros românticos alemães muito trilhavam pela filosofia da natureza de Schelling, ou melhor, pela sua *Naturphilosophie*. E, conforme nota de Márcio Suzuki, temos a seguinte informação: “como se sabe, na *Naturphilosophie*, os fenômenos químicos não estão isolados dos fenômenos elétricos e galvânicos⁶⁰”. Quer dizer, o estudo de diversas formas de energia já integrava a filosofia da natureza de Schelling, referência capital para a obra dos românticos alemães.

Isto é relevante para entendermos alguns dos poemas herbertianos, visto que o léxico ligado ao campo semântico da “energia” aparece recorrentemente neles. A imagem da “estrela”, por exemplo, que irradia naturalmente “energia” para o espaço; a palavra “lâmpada”, que já apareceu aqui em nossa Tese, é energia luminosa produzida a

⁵⁹ NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 44.

⁶⁰ SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 200.

partir da energia elétrica e serviu para propor a importância da abordagem metapoética dos poemas herbertianos.

No poema *bic cristal preta doendo nas falangetas*, estabelece-se um relevante nexos entre poesia e os fenômenos químicos e elétricos, o que sugere um elemento de diálogo da obra herbertiana com discussões provenientes do contexto do idealismo e do romantismo alemão e agora reatualizadas dentro de um contexto dos séculos XX e XXI. Leiamos então o poema:

bic cristal preta doendo nas falangetas,
papel sobre a mesa,
a luz que vibra por cima, por baixo
a cadeira eléctrica que vibra,
e é isto:
eletrocutado, luz sacudida no cabelo,
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:
pontos de ouro nas frutas,
frutas na luz escarpada,
clarões florais atrás de paredões de água,
água guardada no meio das fornalhas
- isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,
entra a corrente por mim adentro e abala-me,
e com perícia artífice deixa no papel
o nexos estilístico entre
o terso, vívido, caótico e doce:
e o escrito, o carbonífero, o extinto,
o corpo⁶¹

O caráter metapoético do texto evidencia-se pelo emprego dos termos “bic cristal”, “falangetas”, “papel”, “mesa”, “cadeira”, “artífice” e “escrito”. A corrente elétrica transmite-se da cadeira para o corpo do poeta, ressaltando o processo criativo como um fenômeno do âmbito químico-elétrico. De acordo com o poema em questão, o processo criativo desencadeia uma experiência sobre o corpo do poeta semelhante à de uma corrente elétrica que atravessa o corpo e que, em decorrência disso, “abala-o”, transtorna-o fisicamente. Mais uma vez em *Photomaton & Vox*, deparemos-nos com outro excerto que complementa o sentido deste “abalo” sofrido pelo corpo do poeta em virtude do processo compositivo do poema:

Agora o poema é um instrumento, mas não das disciplinas da cultura, é uma ferramenta para acordar as vísceras – um empurrão em todas as partes ao

⁶¹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 607-608.

mesmo tempo. Bem mais forte que uma boa dose de LSD. Age no córtex cerebral, caímos em percepções novas, tudo se torna físico.⁶²

Tal como a corrente elétrica que afeta o corpo, o excerto trata o poema como “uma ferramenta para acordar as vísceras”, mais potente do que o “LSD”. O poema é uma “ferramenta” que submete o corpo do poeta – e também o do leitor – a um processo de transmutação, dada a sua capacidade intensa de conferir-lhe “percepções novas”. O poema proporciona uma experiência radical para o corpo, fazendo-o passar por efetivas transmutações químico-fisiológicas.

Noutro poema do livro, *perder o dom, mas quem o perde?*, também encontramos uma relação entre poesia, corpo e energia elétrica:

perder o dom, mas quem o perde?
com o peso do sangue nos dedos, os dedos no interruptor:
que a luz se faça,
que apareça imediata e toda,
abruptíssima,
a flor com o seu feixe de artérias,
a rosa irrefutável⁶³

Não é tão difícil perceber que os termos “flor” e “rosa” exercem uma função metapoética neste texto. Como no poema anterior, no qual a palavra “corpo” o encerra e se trata do próprio poema, “o escrito, o carbonífero, o extinto/ o corpo”, temos neste outro texto poético do livro “a flor com o seu feixe de artérias”. Quer dizer, o poema aqui novamente surge como corpo, visto que é detentor de “artérias”. Num sentido analógico, a imagem do “feixe de artérias” do corpo pode bem corresponder a um “feixe de fios elétricos”, a uma “fiação elétrica”. Entrelaçam-se aqui poema, corpo e eletricidade.

Outra conexão possível entre estas três instâncias – poema, corpo e eletricidade – torna-se possível por meio do segundo verso “com o peso do sangue nos dedos, os dedos no interruptor”. O termo “dedos” é metonímico, parte que alude ao todo, o corpo; e ao destacar a imagem dos “dedos” fica claro que este corpo pertence ao poeta. Já “o peso do sangue nos dedos” remete ao processo criativo do poema que consiste numa experiência corporal. A palavra “peso” aponta para o aspecto matemático, laborioso

⁶² HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 124.

⁶³ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 555-556.

deste processo criativo, uma vez que o poeta tem de medir o “peso” das palavras a fim de compor os seus versos. Por seu turno, as palavras “dedos” e “sangue” reforçam a concepção do processo criativo enquanto uma experiência da ordem do corpo.

E, por fim, os termos “interruptor” e “luz” remetem-se a um processo que envolve a energia elétrica. No caso da escrita poética como uma experiência químico-elétrica, tem-se o “interruptor” que permite ou não a passagem da corrente elétrica para que se faça a luz, numa espécie de *fiat lux*. Mas de acordo com os versos deste poema, a “rosa irrefutável” faz-se por meio da técnica humana, mais propriamente pela técnica dos dedos do poeta – “os dedos no interruptor” - e a eletricidade advinda do “clique” no interruptor permite a condução da corrente elétrica e, conseqüentemente, o surgimento do poema-transmutador.

Retornemos agora ao contexto histórico-tecnológico da obra herbertiana. Ainda nos séculos XX e XXI, a “energia” – como vimos quanto ao “ritmo” – mostra-se como um conceito difícil, isto é, pouco se consegue em termos de uma definição geral sobre a energia. Embora se trate de um fenômeno físico, o conceito de energia mostra-se extremamente abstrato e acaba sendo mais compreendido segundo as suas manifestações particulares, tais como: a energia mecânica, a energia solar, a energia radiante, a energia térmica, a energia nuclear, a energia cinética, a energia química, a energia elétrica etc. Isto se deve ao fato de a energia ser dinâmica e multifacetada, uma vez que um tipo de energia converte-se em outro, transforma-se em outro. Ela está sempre fluindo e possibilitando, por sua natureza, o movimento. Não conseguimos apreendê-la de uma forma geral, mas presenciamos as suas inúmeras manifestações particulares na vida.

E, por isso, não é nada à toa a asserção herbertiana: “O carácter de continuidade energética, vital”. E notemos que o nosso autor usa a expressão “energia rítmica sem quebra”, justamente no intuito de associar “energia”, “ritmo” e “unidade”. Tudo tem uma continuidade e daí se justifica o emprego do termo “sem quebra”. A “energia” flui e se manifesta por meio do “ritmo”, que vimos com Octavio Paz ser um conceito indefinível no que consiste a uma forma mais abstrata e geral. Novamente em *Photomaton & Vox*, Herberto Helder estabelece a relação entre “energia”, “ritmo” e “poesia” ao escrever o seguinte excerto:

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

Assim:

a forma é o ritmo;

o ritmo é a manifestação da energia.⁶⁴

Ou seja, a obra herbertiana possui uma concepção de poesia atrelada ao plano da manifestação energética. Quando afirma que “a poesia não é feita de sentimentos e pensamentos”, vai de encontro a algumas concepções tradicionais de poesia: o trecho “feita de sentimentos” lembra o tom de confessionalismo sentimental, no qual a poesia se reduz a uma mera expressão de estados emocionais da subjetividade; já o fato de a poesia ser “feita de pensamentos” não procede em virtude de ela não ser palco para a exposição de teorias ou ideias do autor enquanto um “intelectual”, uma “consciência” que tenha algo de seguro a ensinar o seu público leitor. Além disso, temos que a poesia não é um modo de conhecimento que se constrói com um racionalismo de tipo cartesiano.

Na obra herbertiana, postula-se uma espécie de continuidade energética entre o corpo do poeta e o mundo, continuidade que converte a “energia” em formas, ritmos ou poemas. Portanto, a poesia é feita de energia e o poema a manifesta, já que lhe confere forma. E, por fim, naquele excerto referente ao diálogo herbertiano com Novalis arremata-se o seguinte: “a coerência dos meus poemas é a coerência da energia”. Deste modo, a concepção de uma continuidade física entre as coisas – garantida pela “energia” – perpassa a escrita poética herbertiana. Portanto, poesia se caracteriza pela manifestação da energia, uma questão rítmica.

*

⁶⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 144.

As iluminações instantâneas na obra herbertiana: via o *Witz* do romantismo alemão

um relâmpago apenas antes de ser escrita

Nos poemas d'A *faca não corta o fogo*, muito recorrente é o aparecimento da luminosidade instantânea, pulsante ou duradoura, tais como: o “relâmpago”, o “clarão”, a “faísca”, as “faúlhas”, a “aluminação”, “a luz”, o “brilho”, o “rútilo”, o “néon”, o verbo “luzindo”, a “radiação” (raios de luz), a “estrela”, “o dia”, entre outras. A nosso ver, as luzes pulsantes advindas da “estrela”, do “brilho” ou do “néon” apontam para a viabilidade do processo criativo, são indícios de que a linguagem começa a se converter em poesia. Eis a linguagem poética em pleno processo de tessitura. Na obra herbertiana, existe também o emprego significativo da palavra “dia”, mais ligada a uma concepção de luz duradoura e que indica o poema concretizado. Por fim, encontramos uma luminosidade do tipo mais instantânea, como a do “relâmpago” e a do “clarão”, que, por seu turno, alude a uma experiência arrebatadora, repentina e precária se apresentando ao corpo do poeta.

Leiamos agora um poema d'A *faca não corta o fogo* em que a presença do “clarão” indica essa luminosidade instantânea e que contribui para desencadear o processo criativo do poema:

roupa agitada pela força da luz que irrompe dela,
veste-a, despe-a,
torna-te unânime com o ar e o fogo,
seda e carne, trabalha-as que luminotécnica,
roupa orgânica,
porque já no clarão de um strip-tease se fundira a terra toda⁶⁵

Reparemos que o último verso justifica os anteriores: “porque já no clarão de um strip-tease se fundida a terra toda”. Uma experiência que tal como ocorre no ato do “strip-tease” se desnuda, se mostra, no caso, ao poeta. Esta imagem do “clarão” oriunda

⁶⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 542.

do desnudamento que se revela “funde a terra toda”, indica a visão de uma experiência mais unificadora entre as coisas. Nos versos anteriores, tem-se a narração do processo criativo do poema, experiência que se constitui por conta do “clarão” iluminador presente no último verso. O poeta necessita de alguma forma de iluminação no meio da noite que percorre durante o processo criativo, sinais luminosos e intensos que permitem a construção do poema. Com o “clarão” do último verso, temos que o grande pontapé foi dado e, por isso, a “roupa [aparece] agitada pela força da luz que irrompe dela”. O poeta tem de trabalhar a linguagem: “veste-a, despe-a”. Tem de tecer com “luminotécnica” a roupa do poema: “a roupa orgânica”, feita de “seda e carne”. Mais um termo ligado ao campo semântico da luz aparece, juntando “luminosidade” e “técnica” e resultando na “luminotécnica”. Para que o poeta possa conciliar os contrários no poema, o que constatamos no verso “torna-te unânime com o ar e o fogo”, ele tem de iluminar a sua escrita com o trabalho poético e não depender apenas da experiência do “clarão” que tivera anteriormente.

O poema que acabamos de comentar ilustra bem um dos conceitos mais discutidos pelos românticos alemães, o conceito de *Witz*. Trata-se deste pensamento fulgurante que ilumina a realidade, mas que instantaneamente desaparece. Há diversos poemas herbertianos em que estas luminosidades instantâneas aparecem, integrando o processo compositivo do poema.

*

1.2.1.1. O *Witz-Blitz*

Geralmente, o termo *Witz* é traduzido do alemão para o português na palavra “chiste”, o que sugere o humor apurado, a expressão espirituosa, ou melhor, a habilidade de se construir o humor refinado ou sutil. Márcio Suzuki, que verteu inúmeras obras do romantismo alemão para o vernáculo, alerta-nos numa nota de seu livro o que se segue:

A tradução que aqui se faz do *Witz* como chiste perde, sem dúvida, algo da ressonância filosófica da palavra em alemão, onde corresponde ao francês *esprit*, ao inglês *wit* e ao latim *ingenium* (o que tornaria também plausível a tradução por “engenho” em português). Tais como nestes, *Witz* é, para usar a

definição de Christian Wolff, “a facilidade de perceber semelhanças” (...). Schlegel retoma o termo conscientemente, pois para ele *Witz* seria o “espírito combinatório”, “a capacidade de descobrir semelhanças entre objetos que de resto são bem independentes, diferentes e separados”.⁶⁶

Admitindo o professor e tradutor a plausibilidade da conversão do termo *Witz* no “engenho” do português, pensamos que seguir este viés seja profícuo para a compreensão específica de certos poemas d’*A faca não corta o fogo*. Não estranhemos a ocorrência de “chiste” para a tradução do termo *Witz* encontrado nos textos de F. Schlegel ou de Novalis, pois o importante será vislumbrarmos o *Witz* enquanto um engenho poético associativo e instantâneo.

O termo alemão *Blitz* se traduz por “relâmpago”. Aliás, o trocadilho entre *Witz* e *Blitz* foi bastante efetuado em língua alemã, visto que são semelhantes quanto à sonoridade. No caso, tem-se que a palavra *Blitz* também contribui para a elucidação do sentido de uma das facetas do *Witz*: o seu caráter praticamente instantâneo e intenso tal qual ao de uma descarga elétrica oriunda do céu.

Lembremo-nos de que o processo criativo envolve antes de tudo o trabalho do corpo e obra herbertiana ressalta sempre isso. Deste modo, podemos entrever a associação entre poesia, corpo e eletricidade como uma constatação do processo compositivo enquanto processo biológico. O poema é feito com o corpo do poeta e o afeta por meio de uma espécie de energia que violentamente o atravessa:

Tudo isto é para a grande máquina circulatória, o aparelho digestivo, o sistema respiratório. Coisas do corpo que precisa de transe, êxtase. Essa é a significação. Estamos a trabalhar com instrumentos que abalam tudo. Há uma energia geral comutada à passagem pelo corpo. É uma comutação cultural (...). Um transe. A palavra é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física. E que é o corpo senão ele mesmo?⁶⁷

Neste excerto, verificamos que a palavra poética causa uma “intransigência física”, um abalo físico, e que isto se deve “a uma energia geral comutada à passagem do corpo”. Sendo assim, podemos dizer que o processo poético equivale a uma descarga elétrica no corpo tanto do autor quanto do leitor – este reconstrói a seu modo o poema no ato da leitura e é igualmente impactado pela palavra poética.

O que se depreende do *Witz* do romantismo alemão e do excerto herbertiano é a possibilidade da conversão de energia elétrica em energia química no corpo, nele

⁶⁶ SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 197.

⁶⁷ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 123.

desencadeado em virtude deste “relâmpago” que o assola. Não nos esqueçamos de que o corpo humano é um verdadeiro reduto de processos químico-biológicos.

Por isso, Friedrich Schlegel pôde concluir no fragmento noventa do *Lyceum* que: “[Witz] é uma explosão do espírito estabilizado⁶⁸”. Ou seja, o *Witz* desencadeia o processo de desestabilização da subjetividade anteriormente assentada, levando-a a uma reconfiguração. Por isso, o processo poético não é de modo algum um ato inofensivo, mas um ato de violência contra o corpo, garantindo que a subjetividade esteja sempre em processo de renovação, dado que ela é constantemente bombardeada por esta “energia geral comutada à passagem do corpo”. Daí resulta uma subjetividade sempre em devir. O que se coaduna com a reflexão de Schlegel exposta em outro fragmento, o noventa e três da mesma obra: “Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir⁶⁹”. A obra herbertiana certamente concede o seu aval a este enunciado de Schlegel, já que colocar sempre em xeque a obra e a subjetividade que se pretenda assentada constitui mesmo um dos seus propósitos.

Retornando à expressão *Witz-Blitz*, passemos ao seu maior esclarecimento. No que consiste esta descarga elétrica que abala como um relâmpago a estabilidade do corpo, da subjetividade? Nesta acepção, o *Witz* corresponde ao engenho poético associativo, ou melhor, ao “espírito combinatório”, a uma habilidade de entrever semelhanças entre os elementos mais díspares. O corpo demonstra-se atingido por este relâmpago que alarga a visão de mundo, fazendo perceber laços maiores, inusitados e obscuros entre as coisas.

Este relâmpago oferece-nos uma descarga elétrica natural tão intensa a ponto de a nossa consciência⁷⁰ vislumbrar aquilo que está para além do campo do reflexivo, apontando assim para o campo do pré-reflexivo e que se constitui como outro modo de conhecimento, da ordem do espontâneo, do vivencial. Transcrevamos um oportuno comentário acerca do *Witz* realizado por Márcio Suzuki:

Os produtos naturais do [Witz] interrompem repentinamente a ordem e as leis da razão, fazendo aflorar de novo o “caos originário” da fantasia: apontam para uma dimensão caótica, mítica e pré-consciente que a todo instante está prestes a romper o limiar da consciência, sem que esta, em sua finitude, tenha como controlar a passagem de um campo a outro (...). A descoberta de um

⁶⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 34.

⁶⁹ *Idem*. p. 34.

⁷⁰ O emprego da palavra “consciência” a fim de promover a análise da obra herbertiana deve ser sempre tomado na acepção de “consciência encarnada”. Portanto, não há espaço aqui para a velha dicotomia mente/corpo, dado que os dois devem ser pensados de uma forma conjunta e nada abstrata.

achado chistoso surpreende pelo inesperado da associação, que não é arbitrária, mas apenas traz para a sala iluminada e ventilada do pensamento recortes do passado que estavam há muito tempo empoeirando em algum lugar do sótão ou do porão. (...) essa combinatória ainda pode ser descrita como um fenômeno químico-elétrico.⁷¹

Deste modo, o *Witz* configura-se como um acontecimento repentino que interrompe o fluxo da razão em nossa consciência, instaurando “o caos originário da fantasia”. Ele permite-nos o acesso a um campo pré-reflexivo da consciência, região em que os elementos díspares seriam vivenciados de um modo mais unificado e inesperado pelo corpo do poeta. Aliás, Friedrich Schlegel escreveu sobre isso o seguinte: “Alguns achados chistosos são como o surpreendente reencontro de dois pensamentos amigos após uma longa separação⁷²”. Neste momento efêmero e fulgurante e que se equipara a um *insight* ou a um golpe de vista, a consciência recebe esta espécie de revelação imediata, vivencial e intuitiva acerca das coisas com a intensidade de uma descarga elétrica de um relâmpago no corpo.

No intuito de incrementar e corroborar a nossa discussão teórica a respeito do termo *Witz* – tendo em vista que ele consiste num saber mais imediato e impactante na consciência –, transcrevamos comentários de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy:

(...) [*Witz*], une faculté de l’esprit, un type d’esprit. Ou peut-être l’esprit-type, celui que saisit d’un coup d’oeil, et à la vitesse de l’éclair (l’assonance *Blitz-Witz* a été souvent pratiquée, bien qu’elle ne le soit pas dans les Fragments), dans la confusion d’un chaos hétérogène, les relations nouvelles, inédites, bref créatrices qu’il est capable de mettre au jour (...) Le *Witz* est un savoir-voir immédiat, absolu; il est la vue redonnée au point aveugle du schématisme (...)⁷³

Em consonância com a obra herbertiana, o *Witz* ressalta o caráter estritamente corporal ou biológico do processo criativo; o *Witz* eletriza o corpo, tornando-o capaz de estabelecer semelhanças entre os heterogêneos, associações inéditas entre os elementos mais díspares.

⁷¹ SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 200.

⁷² SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 53.

⁷³ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L’absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. p. 75-76.

Tradução do trecho supracitado por João Camillo Penna: “(...) uma faculdade do espírito, um tipo de espírito. Ou talvez o espírito-tipo, aquele que apreende com um golpe de vista, e com a rapidez do relâmpago (a assonância *Blitz-Witz* foi muito praticada, embora não apareça nos Fragmentos [de F. Schlegel ou de Novalis]), na confusão de um caos heterogêneo, as relações novas e inéditas, em suma, criativas que ele é capaz de dar a lume (...). O *Witz* é um saber-ver imediato, absoluto: ele é a visão devolvida ao ponto cego do esquematismo (...)”.

Deste modo, o *Witz-Blitz* se coaduna com a proposta herbertiana de ir ao enalço da unidade, visto que ele proporciona ao corpo do poeta a oportunidade de associar o que geralmente se apresenta dissociado no “real quotidiano”, proporcionando uma visão mais unificada entre as coisas.

Selecionemos e analisemos agora alguns dos poemas d’*A faca não corta o fogo* em que esta espécie de relâmpago parece impactar bruscamente o corpo do poeta, mesmo aqueles poemas que já tiveram a oportunidade de serem transcritos e brevemente comentados.

No poema *cabelo cortado vivo*, verificamos que o seu verso final constitui um grande exemplo a respeito do que vimos expondo sobre o *Witz-Blitz*. Transcrevamo-no e o analisemos:

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 inundado a boca:
tão curta canção para tamanha vida:
aloés por onde o chão respira,
e a mão 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 escrita⁷⁴

O primeiro verso “cabelo cortado vivo” atribui características corporais ao poema, pois o conjunto de “fios” ou “pelos” que forma o “cabelo” pode bem ser o

⁷⁴ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 553-554.

conjunto de versos que forma o poema. O “cabelo cortado” consiste no poema enquanto forma que se destaca por meio do corte do cabelo. Portanto, o sujeito poético conseguiu dar-lhe forma, eliminando-lhe os excessos dos fios com o corte, aparando-o. Enfim, manipulando com a tesoura os seus versos.

Na obra herbertiana, observa-se que o poema sempre se equipara a um ser vivente, daí o motivo do “cabelo cortado *vivo*”. Transcrevamos alguns comentários: “ISSO torna-se como coisa, uma coisa. Também como um animal, por vezes parece, há vezes; ou então uma coisa com pêlos: imóvel, luzente”⁷⁵; “O poema é um animal”⁷⁶. Fica claro com tais excertos o vínculo estabelecido entre poema e corpo e, em decorrência disso, a concepção do processo criativo como uma atividade estritamente corporal.

O verso “marga contra os dedos,” coloca a ênfase no polo do trabalho do poema. A palavra “marga” se refere a uma pedra calcária e argilosa, utilizada na confecção de cimento ou em olarias. Sendo assim, o sujeito poético identifica-se com a figura profissional do oleiro que confere forma para a argila assim como o poeta trabalha a forma do poema. Notemos que a “marga” no verso apresenta-se “contra os dedos”, indicando o manuseio do oleiro sobre a matéria ainda informe, e sobretudo a extrema dificuldade que envolve o trabalho poético, pois a “marga” está “*contra* os dedos”.

Tudo no intuito de se obter o “umbigo”, termo muito importante e que já apareceu em outros livros do poeta:

Sopra na cana até que dê flor.
Tão na boca, na língua, na saliva e na garganta,
tão interior ao próprio sopro que nasça/ da exaltação do corpo.
Dá-lhe um nó como um umbigo.
Desprende-a de ti, põe-na do mundo com todo o poderio
que guarda dentro. Fá-la girar o mundo, girar
por obra do fôlego
como se fosses tu, girar com os poros à luz num equilíbrio
perigoso
- flor com umbigo.⁷⁷

No caso, a “flor com umbigo” é o poema. Ele nasceu e a marca do seu nascimento deixa-lhe o “umbigo”, tal como ocorre com o corpo humano. Ele é a marca

⁷⁵ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 47.

⁷⁶ *Idem*. p. 145.

⁷⁷ HELDER, Herberto. “Do Mundo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 515.

da autonomia de um corpo que precisou se desvincular de outro para vir ao mundo. Mas o “umbigo” ou o “ônfalo” ainda tem a função de indicar o centro:

O ônfalo é universalmente o símbolo do *centro* do mundo. Um número muito grande de tradições supõe que a origem do mundo tenha partido de um *umbigo*, de onde a manifestação se irradia nas quatro direções (...). Mas o umbigo não indica apenas o centro da manifestação física: é também o centro espiritual de um mundo.⁷⁸

Portanto, o “umbigo” também alude ao poema enquanto centro do mundo, dado ao ser caráter cosmogônico. O poema funda a sua realidade e irradia o seu poder de transmutação “nas quatro direções”. No contexto da poesia herbertiana, podemos dizer que cada poema constitui o centro do mundo (da obra do poeta) devido ao seu acabamento, ao seu caráter de um todo autossuficiente, mas este centro certamente é nômade ou móvel, pois cada poema pode igualmente reivindicar este papel de protagonista, o de “umbigo do mundo”.

No verso subsequente, encontramos “a plenos pulmões das formas, o mundo, como respira o mundo”. Ele esclarece ou corrobora o que dissemos a respeito da presença do “umbigo” e também a respeito dos versos anteriores, uma vez que sugere o nascimento do poema tal como o de um recém-nascido, notadamente nos trechos “a plenos pulmões” e “como respira o mundo”. Trata-se do primeiro contato com o oxigênio, provocando a abertura dos “plenos pulmões”. O “mundo” ou o poema nasce e, finalmente, “respira”. Registre-se aqui que a expressão “a plenos pulmões” pertence a Vladimir Maiakóvski (1893-1930), poeta russo que criticou veementemente o cotidiano padronizado e, nesse sentido, pobre e opressor, ao qual estamos submetidos, ironizando também a questão da “inutilidade” da poesia para uma sociedade regida sob estes moldes.

Em seguida, surge o verso “árums por onde respira e brilha”. O termo botânico “árums” é o plural de “árum” que, por sua vez, alude a um gênero de plantas cultivadas como ornamentais. Deste modo, deduz-se que os “árums” (flores) funcionam como metáfora para o(s) poema(s).

Notemos que o verso “árums por onde respira e brilha” apresenta uma falta de complemento, isto é, uma falta de nexos sintático com os versos em torno dele. Não fica

⁷⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 659.

claro o seu enlace com os demais versos. Verifica-se então a presença do anacoluto, figura de sintaxe que consiste numa ruptura da ordem lógica do enunciado. Esta ruptura se reforça pelo emprego do sinal de travessão antes de “marga infusa” no verso posterior. Ficamos assim sem saber ao certo sobre quem ou o quê “respira e brilha” graças aos “áruns”, se o termo “mundo” presente no verso anterior, agora numa acepção de realidade que nos circunda, ou se a “- marga infusa: a matéria que,/ arrancada, respira e/ respirando no ar ininterrupto dolorosamente brilha,/ no seu estado avulso brilha, absoluta”.

Interessante observar que da palavra “áruns” podemos retirar a palavra “ar”, deixando evidente ao leitor que a seleção do léxico herbertiano não é aleatória. Ao narrar o processo criativo, percebemos que os versos “a plenos pulmões das formas, o mundo, como respira o mundo!/ áruns por onde respira e brilha” enfatizam o ato fisiológico da respiração. Portanto, os “áruns” lembram o “ar” que, por seu turno, remete-nos logo ao ato de respirar. Mesmo com a presença da figura do anacoluto, temos a hipótese de que os “áruns” são os poemas que permitem ao autor, ao leitor ou ao mundo em geral uma espécie de purificação, de arejamento, devido ao processo de transmutação que neles se desencadeia, possibilitando um modo de conhecimento mais autêntico acerca das coisas - não nos esqueçamos de que a “luz” também faz alusão ao conhecimento e ela se apresenta no termo “brilha”.

No bloco de versos “- marga infusa: a matéria que,/ arrancada, respira e/ respirando no ar ininterrupto dolorosamente brilha,/ no seu estado avulso brilha, absoluta”, novamente o ato da respiração e o brilho têm destaque. A expressão “marga infusa” alude ao trabalho na olaria com o termo “marga” e “infusa” se remete a uma bilha de boca larga. Ou seja, “marga infusa” tem a ver com a forma do poema trabalhada.

Em razão da poesia herbertiana sempre ressaltar o processo criativo como uma atividade que envolve o corpo, o plano da imanência, temos que o emprego da palavra “matéria” deseja reforçar isso. O poema é “matéria”, é corpo que ocupa espaço no mundo tanto quantos os outros corpos. Esta “matéria” é “arrancada”, visto que ela deve obrigatoriamente ser tirada de seu caos informe e transformada numa forma organizada: o poema. Ademais, o vocábulo “arrancada” também corrobora o processo de nascimento do poema, pois enquanto corpo ele é “arrancado” de outro por meio do parto.

Dando continuidade ao texto, temos que a “matéria” - ou o poema, e notemos quantas não são as metáforas para o poema no texto em que estamos analisando - “respira”. O verso seguinte “respirando no ar ininterrupto dolorosamente brilha” traz-nos a relevante informação de que o poema respira no “ar ininterrupto”, enfatizando assim a continuidade entre as coisas. Portanto, conclui-se que o poema não respira no ar interrompido, fragmentado. Neste verso ainda, deparamo-nos novamente com o elemento “ar”, substância vital da natureza, constatando que o poema o “respira” tal como um ser vivo.

O trecho “dolorosamente brilha” provavelmente alude ao esforço que envolve a construção do poema que, por seu turno, “brilha” porque constitui um modo de conhecimento acerca do mundo, se bem que dinâmico e inquiridor. Ademais, oferece-nos uma visão mais integrada entre as coisas. Aproximar a dor do brilho acaba criando uma espécie de união dos opostos, pois se promove um nexos entre o sofrimento e o resplendor, o que proporciona ao leitor um inusitado efeito semântico. Com isso, a irradiação pulsante e espontânea de luz proveniente do termo “brilha” acaba sendo mitigada pelo advérbio “dolorosamente” ao passo que o sofrimento sugerido pelo “dolorosamente” atenua-se com o saldo positivo que resulta deste processo doloroso: no caso, o brilho, o poema que “brilha”.

Os versos “no seu estado avulso/ brilha, absoluta” continuam a descrever “a matéria” que vislumbramos num verso anterior. Aqui, revela-se que o poema se constitui como uma totalidade dentro de seu restrito espaço, contribuindo para o irrompimento de um “absoluto-avulso”, de uma “totalidade-fragmentária”. Quando comentarmos a respeito da noção de *fragmento* dos românticos alemães, perceberemos melhor o quão este trecho do poema se assemelha a este conceito. Em poucas palavras, poderíamos adiantar que o poema herbertiano concebe-se como uma unidade singular ou como um todo em si mesmo, mas que aparece como corpo integrante de uma totalidade múltipla, estilhaçada e terminantemente inacabada.

Deste modo, a “matéria” “brilha, absoluta”, mas “no seu estado avulso”. Quer dizer, cada poema se apresenta como um todo, como um “mundo” que ajuda a constituir com os outros poemas avulsos – ou outros fragmentos - uma totalidade do tipo múltipla ou fragmentária. Neste poema, o importante é frisar que a obra herbertiana rejeita a pretensão de uma totalidade unitária ou sistemática, aquela que almeja mimetizar uma realidade pronta e acabada no plano da arte.

Por meio de outro travessão, abre-se outro bloco de versos do poema: “- e o sangue urgente inundando a boca:/ tão curta canção para tamanha vida:/ aloés por onde o chão respira,/ e a mão que brilha quando os toca,/ tão pouca mão em tão nascida obra”. Continua-se narrando por imagens o processo criativo do poema e, com isso, o sangue inunda então a boca do sujeito, enfatizando novamente o ofício poético como uma atividade corporal. Tem-se a “boca” como o lugar da voz, isto é, da pronúncia do poema iminente, visto que o “sangue [é] urgente”.

Abrem-se dois pontos que anunciam o verso “tão curta canção para tamanha vida”. O poema herbertiano promove aqui uma releitura criativa de um verso camoniano, o “para tão longo amor tão curta a vida⁷⁹”. A obra de Camões, uma das maiores referências da tradição poética para a de Herberto Helder, aparece revisitada durante todo o livro d’*A faca não corta o fogo*. No caso deste poema, existe uma transfiguração do verso camoniano e não uma citação recontextualizada, como foi o caso do trecho “a plenos pulmões”, de Maiakovski.

Além de constataremos o uso do termo “canção” para caracterizar o “poema” – lembremo-nos das célebres canções camonianas -, verificamos que há uma inversão do sentido do verso de Camões, visto que se nele o sujeito poético lamenta a brevidade da vida para se exercer um sentimento amoroso tão intenso, no poema herbertiano encontramos a celebração da vivacidade e da densidade semântica do poema exercido em tão pouco espaço gráfico. O texto poético possibilita ao autor e ao leitor uma experiência extremamente intensa, com poucas palavras justapostas numa precisão cirúrgica, tem-se um resultado miraculoso: a experiência poética obscura, vital e transmutadora. Não é, por isso, gratuita a presença da palavra “milagre” ao longo de poemas herbertianos no intuito de se referir ao poema.

Mais dois pontos se abrem para anunciar agora os versos seguintes: “aloés por onde o chão respira,/ e a mão que brilha quando os toca,/ tão pouca mão em tão nascida obra”. Os “aloés” pertencem ao campo semântico da botânica e se referem ao que os brasileiros talvez conheçam pelo nome de “babosa”. Trata-se de uma planta que se desenvolve em regiões desérticas, sobretudo no norte da África, cuja base apresenta um aspecto circular. Ela lembra um pouco o cacto. Do centro destas folhas que delineiam esta forma um tanto circular, projeta-se para fora uma haste comprida com flores

⁷⁹ CAMÕES, Luís de. “Sete anos de pastor Jacob servia”. In: *Lírica completa II*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980. p. 168.

principalmente de cor amarela, laranja ou vermelha – por sinal, cores bastante mencionadas pela obra de nosso autor. A nosso ver, o sujeito poético encontra uma nova metáfora para os poemas: os aloés.

Quando visualizamos os “aloés”, o caráter vertical de suas flores projetadas sugere a verticalidade do tempo instaurado pela poesia, que deixa em suspenso o tempo cronológico, horizontal ou linear da história. Sendo assim, o tempo que mais se coaduna ao do ofício poético é o de caráter sincrônico, tempo mais verticalizado em que passado e presente coexistem.

Se os “aloés” são plantas desérticas, podemos inferir que os poemas surgem das condições mais precárias, pois qual o valor da poesia numa sociedade utilitarista? Mesmo assim, os poemas resistem e irrompem com a sua beleza tais como os “aloés” de um meio hostil, surgem deste “chão” ou deste mundo em tempos de indignação, permitindo que ele “respire”, que ele ao menos minimamente se purifique ou se transmute. Deste modo, os poemas ou os “aloés” são respiradouros autênticos para o mundo.

Continuando com nossa abordagem metapoética, encontramos a “mão” do sujeito poético “que brilha” quando “tocam” estes “aloés”, ou seja, os poemas permitem um modo de conhecimento mais autêntico e nunca definitivo sobre as coisas, refinando autor e leitor a cada processo criativo de produção ou de leitura. Por fim, o sujeito poético corrobora o que havia enunciado em versos anteriores acerca do poder do poema e conclui: “tão pouca mão em tão nascida obra”.

Outro travessão surge no poema, anunciando agora o último bloco de versos: “- 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”. O poema retoma os seus primeiros versos e os recria na medida em que os termos são invertidos, criando novas conotações semânticas. Os “anéis” aparecem constantemente na obra herbertiana e sobre eles julgamos oportuno transcrever o seguinte comentário:

Como todas as figuras redondas e fechadas, é um símbolo da continuidade e da totalidade, pelo que serviu tanto como emblema do casamento (...) quanto do tempo do retorno. Às vezes, o anel apresenta-se teriomórfico, como serpente ou enguia que morde sua própria cauda (*Ouroboros*); outras em forma geométrica.⁸⁰

⁸⁰ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005. p. 78.

A linguagem analógica da poesia cria como o “anel” o elo entre as coisas. Em seguida, o “corpo cortado vivo” destaca o poema enquanto forma vivente e que foi tirada do caos informe, “corpo” cujos perímetros foram delimitados, recortados pela ação do sujeito poético sobre as palavras. Continuando, tem-se que os versos “no cabelo/ na marga contra os dedos,/ no umbigo” focalizam como uma câmera os lugares em que o “corte” do corpo se deu, salientando-se que o poema é um conjunto de versos ou fios (“cabelo”), uma forma trabalhada (“marga contra os dedos”) e um corpo autônomo (“umbigo”).

O verso “no umbigo:” abre outro sinal de dois pontos e então se enuncia: “na folha escura onde cada frase brilha/ um relâmpago antes de ser escrita”. O poema surge ou reluz a partir de uma escuridão, ou melhor, “na folha escura”, uma vez que podemos atrelá-lo a um verso anterior “e anéis de um corpo cortado vivo/ (...) na folha escura onde cada frase brilha”. Na sequência, entrevemos que cada “frase” ou que cada verso “brilha”, indicando metonimicamente a visibilidade do poema.

Por fim, o último verso “um relâmpago apenas antes de ser escrita” pode se remontar ao *Witz* dos românticos alemães. Desponta-se neste verso o “relâmpago” antes da escrita do poema, deixando claro ao leitor a questão do engenho associativo efêmero e iluminador que bruscamente atinge a consciência do sujeito poético, interrompendo o seu fluxo normal. E que inspira a confecção do poema. Assim, uma visão mais integrada e inusitada entre as coisas se oferece ao poeta numa espécie de síntese iluminadora, da qual o poeta deverá dar conta ao trabalhar cada “frase” do poema.

Uma última observação a ser apontada sobre este poema se refere ao emprego significativo de sinais de travessão (três) e de dois pontos (quatro), além do conectivo inicial “e”. Constata-se que promovem um encadeamento entre as partes que compõem o poema, sugerindo uma abertura para outra abertura, sugerindo o sentido de cada termo que se abre: em suma, aponta para o infinito semântico.

O poema *¿mas como: um pequeno poema com um relâmpago íngreme e instantâneo entre as linhas*, já traz em seu primeiro o verso elementos para a discussão sobre o que chamamos *Witz-Blitz*:

¿mas como: um pequeno poema com um relâmpago íngreme e
instantâneo entre as linhas,
pau puro, ar
balançado, laranja,
a mais limpa chama coada pela árvore,
e a noite devora o mundo,
e eu reluzo,
as varas requeimadas contra as grandes fábricas da água,
até à mesa onde escrevo?⁸¹

Observemos que o poema se inicia com a notação do ponto de interrogação característico da língua castelhana, com o uso do sinal invertido no começo da frase interrogativa e com o nosso já conhecido sinal em sua posição normal no final desta mesma e imensa frase interrogativa. O interessante aqui a ser ressaltado é que o poema se abre e se fecha com estes sinais, demonstrando que ele inteiramente se constitui como uma pergunta, como uma interrogação ao leitor.

Corroborar-se a pretensão da obra herbertiana de elaborar poemas que ofereçam “enigmas” ou “decifrações problemáticas” e não respostas ilusórias acerca do que seja “a realidade”, por natureza, obscura. Ademais, a zombaria ferina lançada em direção aos que pensam conhecê-la se encontra expressa em *Photomaton & Vox*: “Não me venham com essa indecência da habitação, a velha história pornográfica dos planos de realidade (...). Olha, olha: eles sabem que é a realidade! Pergunto onde aprenderam, que eles são dos que aprendem⁸²”.

O primeiro verso *¿mas como: um pequeno poema com um relâmpago íngreme instantâneo entre as linhas*, como dissemos, pode bem aludir ao Witz, enquanto aquela iluminação instantânea e intensa como a de um relâmpago. Reforça-se também a concepção do poema enquanto Witz destinado ao leitor, na medida em que este opus a reconstrução do poema no ato da leitura, sendo então certamente alcançado por esta descarga elétrica impactante e iluminadora contida entre os versos. O poema herbertiano intenta conciliar no papel os elementos heterogêneos, descortinando-lhes as semelhanças mais inabituais. Por conta disso, alarga o campo perceptivo, proporcionando por meio do poema uma visão mais integrada entre as coisas do que a de costume.

⁸¹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 557-558.

⁸² HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 121.

Se, por um lado, este “relâmpago” se caracteriza como “instantâneo entre as linhas”, ou seja, revela-se como a habilidade criativa e natural de promover as sínteses entre as coisas, por outro, a palavra “íngreme”, em seu sentido mais figurado, significa aquilo que é “árido”, “trabalhoso” ou “difícil”. Sendo assim, o “relâmpago” acompanhado do termo “íngreme” cria a mescla da inspiração iluminadora com o trabalho poético.

Os versos seguintes “pau puro, ar/ balançado, laranja” constituem-se imagens que se referem ao poema. Em primeiro lugar, a expressão “pau puro” destaca o poema enquanto artefato de madeira, enquanto vara de madeira. Notemos que a verticalidade do “pau” ou do pedaço de madeira alude ao caráter vertical do tempo instaurado pela poesia. Além disso, o “puro” que adjetiva o termo “pau” enfatiza o trabalho de lapidação da madeira, o trabalho, enfim, de purificação da linguagem comum com o objetivo de se atingir a linguagem poética, o poema ou o “pau puro”. Observemos a aliteração do [p], o que remete ao som de marteladas na madeira.

O leitor também poderá relacionar a expressão “pau puro” a uma espécie de oxímoro, já que “pau”, no registro de baixo calão, remete-se ao pênis, e “puro”, por sua vez, ajuda a adjetivá-lo de um modo um tanto sublime. O termo “puro”, nesse sentido, sacraliza ou ao menos eleva o órgão erótico masculino a uma espécie de inocência, de pureza ou de sublimidade. Evidencia-se assim a convivência das antinomias, das oposições na linguagem analógica.

A seguir, deparamo-nos com “ar/ balançado”. Com relação a esta passagem do poema, pensamos que ela se refira a alguns preceitos extraídos do taoísmo ou de religiões orientais em geral: “Em todo o sudeste da Ásia, o balanço é associado aos ritos da fertilidade e da fecundidade por causa de seu movimento de alternância, que a terminologia chinesa identificaria ao do yin e do yang⁸³”. Portanto, uma estratégia possível de leitura seria a de que o poema é feito de “ar [um dos quatro elementos recorrentes nas cosmogonias tradicionais] balançado”, ou seja, da coexistência de contrários que nunca se opõem de modo absoluto, comportando-se, ao contrário, sempre de modo complementar ou interdependente, deixando transparecer assim um movimento que se caracteriza mais por uma continuidade do que por uma descontinuidade.

⁸³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 115.

O termo “laranja” é recorrente na obra herbertiana. Aliás, o poema anterior ao que vimos analisando, intitulado *retira-se alguém um pouco atrás na noite*⁸⁴, ocupa-se quase que inteiramente da “laranja”. Seu último verso chega a apregoar a existência de uma “escola da laranja”, a da poesia. Ela é metáfora para o poema e também constitui um símbolo de fecundidade, representada nos seus inúmeros caroços. Não nos deteremos muito nela, pois já analisamos outros de seus aspectos no poema *madeira por onde o mundo se enche de seiva*.

Quando o texto em questão traz a sequência “pau puro, ar/ balançado, laranja”, notemos que se trata de diversas enumerações para designar um só elemento: o poema. Aqui cabe o conceito de enumeração caótica divulgado pelo crítico Leo Spitzer, pois “pau puro”, “ar balançado” e “laranja”, num primeiro momento, apresentam-se como termos completamente desconexos um ao outro, fragmentados e lado a lado.

O verso “a mais limpa chama coada pela árvore” faz agora alusão ao elemento “fogo” por meio da palavra “chama”, referindo-se nitidamente ao processo criativo do poema, pois o fogo queima, ou melhor, numa acepção metapoética, o fogo transmuta a linguagem comum em linguagem poética. Portanto, o elemento fogo se trata de agente de transformação, e como veremos, bem de acordo com o pensamento proveniente do pré-socrático Heráclito de Éfeso.

O uso de “limpa” e de “coada” faz menção evidente ao processo de purificação ou de depuração pelo qual a linguagem passa. O poema, nesse sentido, é a linguagem que se elevou ou “filtrada”, “coada” [para que o impuro se separe do puro], enfim, “purificada”, “limpa”. Quem coa a “chama” é a “árvore”, cuja verticalidade é significativa para aludir à poesia. A “árvore” coloca em comunicação os três níveis do mundo (cosmo), a saber: subterrâneo (raízes), terrestre (tronco e galhos inferiores) e celeste (galhos superiores e topo). Em suma, a imagem da “árvore” traz em si a ideia de verticalidade, de renovação ou ciclicidade (suas folhagens caem e nascem novamente) e de continuidade (os três níveis do mundo se integram), quer dizer, princípios também estimados e encontrados na poesia herbertiana.

Continuando a nossa análise, encontramos os versos “e a noite devora o mundo,/ e eu reluzo,”. A “noite” é o momento da escuridão, é o momento da falta de luz, é o momento em que o sujeito poético trava contato com uma experiência da ordem

⁸⁴ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 557.

do indistinto, do desconhecido. Por isso, enuncia-se no verso que o “mundo” ou o “poema”, em processo de construção, é devorado pela “noite”.

Deste modo, o poeta necessita dar forma à experiência poética que, por natureza, configura-se como obscura. E ele consegue supostamente dar cabo a esta tarefa, pois afirma: “e eu reluzo,”. Ou seja, se o sujeito poético “reluz” ou “brilha” é devido ao fato de ele conseguir alguma espécie de discernimento ou controle sobre a sua tarefa de confeccionar o poema. A luz indica a visibilidade.

A seguir, encontramos os versos que se seguem: “as varas requeimadas contra as grandes fábricas de água,/ até a mesa onde escrevo?”. Temos que “as varas” [de madeira] sejam os “versos” do poema e notemos que elas são “requeimadas”. Por quê? O prefixo “re” indica algo que se repete, quer dizer, as varas são queimadas novamente. Assim, deduzimos que os versos de um poema são comumente retrabalhados, reescritos ou “requeimados” para que possibilitem o poema lapidado. Deste modo, o sujeito poético deixa claro que o processo criativo do qual resulta o poema não conta apenas com o raio da criatividade, mas também com um incessante trabalho de reescrita das “varas”, dos versos.

Quando o sujeito poético enuncia “as varas requeimadas contra as grandes fábricas da água”, vislumbramos a sua luta enquanto poeta para que se dê o ajuste entre forma e conteúdo. O sujeito trabalha ou “queima” as “varas”, até que as converta numa forma adequada ao poema. No entanto, ele luta “contra as grandes fábricas da água”, isto é, contra o caos que acompanha a experiência poética e, por seu turno, a escrita do poema. Há o uso de “grandes” para aludir ao excesso desta experiência obscura e o elemento “água” diz respeito ao material ou ao conteúdo do poema, uma vez que a “água” detém a capacidade de adquirir a forma de um recipiente. O emprego do termo “fábricas” intenta apontar para a faceta construtiva – atentemos para a ideia de obstáculo transmitida pela palavra “contra” - do processo criativo, para o poeta que duramente constrói poemas em série tal como um operário que labuta em “grandes fábricas”.

Finalmente, o verso derradeiro: “até à mesa onde escrevo?”. O poema termina a sua proposta de indagação: “mas como” obter o poema? Observemos que o “mas como” que abre o poema aponta para o desejo do sujeito poético de conseguir compor o texto poético, fazendo-o chegar ao papel deitado na mesa em que ele escreve.

Analisemos o poema *se procuro entre as roupas, nas gavetas, entre as armas da cozinha*, procurando de novo entrever a questão do *Witz-Blitz*, agora como uma descarga elétrica desferida contra o corpo do sujeito:

se procuro entre as roupas, nas gavetas, entre as armas da cozinha,
o mais forte: aço
que as forjas tornaram maduro:
faca, tesoura, garfo,
por trabalho de luz e dedos,
faiscavam,
ou pedra ou vidro ou madeira,
e que eu lhe toque, a esse objecto no auge,
que me abale um electrochoque,
porque Deus abrasou a matriz de tudo com um dedo,
a volta posta na mão
encheu-me de ar o rosto, e o ar por fora
sustentava-o: é aqui que vivo:
perdendo artes, ciências gerais, os dons, a linguagem,
a ferro e fôlego⁸⁵

O cotidiano serve de introdução a este poema e, como não poderia deixar de ser, tudo o que é narrado serve ao propósito metapoético: “se procuro entre as roupas, nas gavetas, entre as armas da cozinha/ o mais forte: aço/ que as forjas tornaram maduro:/ faca, tesoura, garfo,”. O tom inicial do texto é tenso, indicando uma cena de iminente violência, pois o sujeito poético procura por objetos digamos que suspeitos, úteis para a prática de um assassinato.

O que ele procura “entre as roupas, nas gavetas”? Um revólver escondido? Por meio desta descrição, pensamos que o sujeito encontra-se em seu quarto. Estaria discutindo com alguém a quem resolve assassinar? Não sabemos. E o verso continua: “entre as armas da cozinha”. Do quarto, o poema como uma câmera se desloca então para a cozinha. E o sujeito poético parece mesmo procurar por algum instrumento perfurante: “faca, tesoura, garfo”.

Temos algum indício acerca do que ele tanto procura nos versos que se seguem: “o mais forte: aço/ que as forjas tornaram maduro:”. O sujeito busca por algum objeto perfurante do mais resistente “aço” “entre as armas da cozinha”. Interessante notar que o termo “maduro” se coaduna nitidamente com o campo semântico do “fruto” que, por seu turno, aparece recorrentemente na obra herbertiana.

⁸⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 569.

As “forjas” aludem ao conjunto de ferramentas com as quais os ferreiros manipulam o metal, e já que o “aço” aparece no verso anterior, nada mais natural do que a menção às “forjas” que servem para prepará-lo. Numa leitura metapoética, trata-se do trabalho do escritor sobre o poema a fim de torná-lo “maduro”, pronto para ser colhido como um fruto. O vocábulo “maduro” se remete ao trabalho do poeta, enquanto aquele que incessantemente lapida o seu texto.

No verso “que as forjas tornaram maduro”, interessante ainda é observar a associação entre elementos heterogêneos no intuito de compor o texto poético presente, posto que a mistura dos termos “forjas” e “maduro” para aludir ao trabalho poético acabam mesclando de modo inesperado e eficiente os campos semânticos concernentes ao metal e ao fruto.

A seguir, os versos corroboram que a cena de iminente violência tem mesmo a ver com a questão do processo poético: “faca, tesoura, garfo, / por trabalho de luz e dedos,/ faiscavam”. Os instrumentos mencionados no texto têm o potencial para perfurar e parecem anunciar uma cena de assassinato. E o processo criativo pode bem ser equiparado a um crime, a um ato de violência, visto que o poeta deve “assassinar” o sentido literal, ou seja, transmutar a linguagem padronizada a fim de que ela se converta em linguagem poética. Ele destrói as relações comuns da linguagem comunicativa, oferecendo ao leitor o texto poético, que mais parece, paradoxalmente, fruto de um assassinato.

Quando nos deparamos com o verso “por trabalho de luz e dedos”, torna-se então evidente a alusão ao trabalho poético. Pelo termo metonímico “dedos”, remontamo-nos à figura do poeta como assassino. Quanto ao termo “luz”, temos que ele se remete ao aparecimento do poema e também ao poema enquanto modo de conhecimento. Lembremo-nos de que no cotidiano de uma sociedade regida comumente pelo senso comum e/ou pela racionalidade instrumental do conhecimento científico, afirmar que a poesia é um modo de conhecimento tão ou mais legítimo quanto os outros pode não soar tão óbvio assim.

Logo após, o verso “faiscavam” atribui uma ação verbal aos vocábulos do verso “faca, tesoura, garfo,”. Eles “faiscavam”, isto é, o crime estava prestes a acontecer, mais exatamente o crime do poeta contra a linguagem. Além disso, “faiscavam” encontra-se no campo semântico do elemento fogo que, por sua vez, simboliza a transmutação – no caso, da linguagem comum em linguagem poética.

Nos versos “ou pedra ou vidro ou madeira/ e que eu lhe toque, a este objecto no auge”, encontramos diversas alternativas para se referir ao processo criativo do qual resulta o poema. Trata-se de materiais que podem ser lapidados pelas mãos humanas: a pedra, o vidro e a madeira. Cada material tem a sua particularidade: a dureza e a compacidade da pedra, a fragilidade e a transparência do vidro, a combustibilidade da madeira e assim por diante.

Sobre a “pedra”, por exemplo, o sujeito enunciou num outro poema: “e então ele diz que não lavra só uma pedra/ (...) eu faço numa pedra a catedral inteira⁸⁶”. Ou seja, o sujeito esculpe a partir da pedra uma construção arquitetônica sumptuosa, bela e sagrada: a linguagem poética, o poema. Mas o texto poético pode ser igualmente feito do “vidro” de acordo com o verso que estamos analisando. Trilhemos um pouco por sua simbologia:

Como as pedras preciosas, é um símbolo do espírito e do intelecto a ele associado. É interessante a coincidente veneração demonstrada ao vidro por místicos e surrealistas. O “estado de transparência” define-se como uma das mais efetivas e belas conjunções de contrários: a matéria “existe”, mas é como se não existisse, pois pode-se ver através dela.⁸⁷

O poema feito de “vidro” permite ao leitor o pressentimento de uma espécie de unidade entre os contrários, pois o que materialmente separa, na verdade, une, na medida em que nos autoriza a visibilidade do existente; assim, o “vidro” lembra o poema enquanto espaço que agrega os opostos e/ou os contraditórios. E, por isso, tem-se no verso herbertiano a seguinte pretensão: “e que eu lhe toque, a esse objecto no auge”. Deste modo, o poema ou o “objecto no auge” permite ao sujeito poético alguma forma de conhecimento vivencial, visto que se pode ver através do “vidro” as associações inesperadas entre elementos heterogêneos.

Já o poema feito de “madeira” deseja ressaltar a linguagem enquanto matéria-prima bruta e que pode ou deve ser lapidada graças a uma expressa intervenção humana ou cultural. O poeta lapida a matéria-prima bruta, martela-a, trabalha-a tal como um marceneiro, a fim de que ela adquira a sua forma adequada: a poética.

Continuando a nossa análise, encontramos os versos “e que eu lhe toque, a esse objecto no auge,/ que me abale um electrochoque,”. Finalmente, deparamo-nos com a

⁸⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Officio Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 572.

⁸⁷ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005. p. 602.

questão do *Witz-Blitz*. Na acepção de um relâmpago que se descarrega sobre o corpo do sujeito explicita-se justamente na palavra “electrochoque”. O sujeito deseja tocar o “objecto no auge”, ou seja, o poema em sua plenitude, mas para isso necessita ser abalado por um “electrochoque”. É preciso que o engenho poético associativo atinja o poeta e forneça-lhe o momento agregativo iluminador, dado que a confecção do poema não é feita tão-somente de trabalho reflexivo.

No verso “porque Deus abrasou a matriz de tudo com um dedo/ a volta posta na mão”, encontramos a técnica retórica da *ecfrase*, quer dizer, o uso de representações provenientes da seara da pintura transpostas para o campo verbal, deixando evidente o diálogo entre poesia e pintura, remontando ao célebre símile *ut pictura poesis* (como a pintura, é a poesia) do poeta latino Horácio. No verso que vimos analisando, constatamos a referência ao trabalho *A criação de Adão* de Michelangelo Buonarroti e que, por sinal, remete-se ao discurso bíblico encontrado no *Gênesis*. Neste afresco encontrado no teto da famosa Capela Sistina, tem-se a imagem do primeiro homem, Adão, e a de Deus que, por sua vez, estende o seu dedo que vai encontro ao de Adão, no intuito de dotá-lo de vida, de criá-lo efetivamente. Como o Deus da tela de Michelangelo, o poema herbertiano sugere a criação do poema com o toque de “um dedo” apenas do sujeito: como um milagre.

Na sequência de nossa leitura, encontramos os versos “a volta posta na mão/ encheu-me de ar o rosto, e o ar por fora/ sustentava-o: é aqui que vivo:”. Tem-se aqui a menção ao êxito da experiência poética: o momento em que “a volta” é “posta na mão”. A imagem circular depreendida da palavra “volta” corrobora o fato de a poesia ser uma atividade ritualística.

O poema acontece, pois “encheu-[o] de ar o rosto/ e o ar por fora/ sustentava-o”, indicando a presença do elemento “ar”, vital para a respiração. O verbo “encheu-me” pode se referir ao poema que se encheu de “ar” e que, por isso, faz sinal para o seu surgimento, apontando para a vitalidade do processo criativo.

Percebamos que há dois movimentos opostos e complementares nos versos: o “encher”, isto é, o ar colocado para dentro de alguma coisa, e o “ar por fora”, quer dizer, o “ar” que rodeia externamente o “rosto” mencionado. O jogo entre o interno e o externo torna fluida a distinção entre sujeito e objeto, e tal se constata em decorrência do processo compositivo do poema.

Há um *enjambement*, de modo que “encheu-me de ar o rosto, e o ar por fora” pode ter o seu sentido complementado pelo verso “sustentava-o: é aqui que vivo:”. Tem-se que o processo criativo “sustenta” tanto o poema, notemos a expressão “sustentava-o” a indicar que o poema adquire uma forma acabada, quanto o sujeito poético que enuncia: “é aqui que vivo:”.

E os versos finais “perdendo artes, ciências gerais, os dons, a linguagem,/ a ferro e fôlego” complementam o sentido de abertura suscitada pelo sinal de dois pontos que arremata o verso anterior “é aqui que eu vivo:”. O sujeito poético assevera no penúltimo verso do poema que o processo criativo implica mais um perder do que um ganhar, pois sua finalidade é proporcionar a instabilidade para aquilo que esteja ao seu alcance e não a estabilidade. A subjetividade encontra-se sempre em devir e, por isso, conclui-se que a circularidade da atividade poética deve promover questionamentos que conduzam tudo a uma constante renovação.

Enfim, o último verso “a ferro e fôlego” propõe-nos o trabalho do corpo do poeta (“fôlego”) sobre a linguagem (“ferro”) no decorrer do processo compositivo do poema. Desta maneira, o sujeito poético se assemelha ao ferreiro que moldará o ferro à custa de seu fôlego corporal, ressaltando-se assim o processo poético como um processo de caráter biológico, com destaque para o ritmo e pela energia proporcionados pelo ato fisiológico da respiração.

O poema *isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu* também nos permite discutir sobre o que chamamos *Witz-Blitz*:

isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu
dizer: paixão, tirar,
pôr, mudar uma palavra, ou melhor: ficar certo
com a vírgula no meio da luz,
dividindo,
erguendo-me do embrulho da carne obsessiva:
que eu habite durante uma espécie de eternidade
o clarão –
isto não o entendo, esta pancada desferida
no máximo concreto: copo,
cigarros,
o livro, e do próprio meu: a ininterrupta
amargura da memória, o tão pouco de

quente respiração – isto
 eu não entendo que os dedos sejam arrancados com o copo, que
 no caderno a vírgula
 fundamental
 trave tudo para sempre – e depois é a obra das brascas
 aberturas, a abertura de cada coisa, e cada
 minha abertura na abertura
 do mundo – isto
 não o entendo fora e dentro, esta
 velocidade, só
 porque fui tão oficial com as pontuações mais simples
 e o quotidiano em baixo,
 amor e desamor
 - porque não entendo que uma garra me tenha apanhado por trás da cabeça
 e me tenha impelido, e o
 desequilíbrio sobre as árduas escritas em casa, ou a
 devastação morfológica, ou
 um abalo, um abuso,
 nada,
 me concedam a sumptuosa ignorância quantas atmosferas acima
 dos pés na vírgula: o
 arrebatamento⁸⁸

Com relação ao processo criativo do poema, o primeiro verso alerta para a possibilidade de êxito ou de fracasso, pois “isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu” deixa claro pelo termo “às vezes” de que nem sempre se obtém o poema como resultado do trabalho com a linguagem. Aliás, o livro *A faca não corta o fogo* é repleto de poemas que ora apontam ao menos para a possibilidade do poema, ora apontam para o resultado infrutífero.

O “sagrado” se trata daquilo que viabiliza o surgimento do poema. No primeiro verso, o sujeito enuncia: “isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu”. A expressão “quero eu” confirma o desejo do sujeito de que surja o poema, o “sagrado” que nem sempre se manifesta ao poeta.

Observemos que este primeiro verso alia a experiência do poético a uma experiência do sagrado, se bem que devemos estar cientes de que o “sagrado” na poética herbertiana refere-se sempre a uma sacralidade terrestre. O processo criativo sempre aparece atrelado a uma experiência radical do corpo, ao plano da imanência. Evitemos, assim, qualquer conotação transcendente ou de além-mundo ao termo “sagrado” do poema. Ademais, o estimado poeta alemão Friedrich Hölderlin empregava

⁸⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 593-594.

constantemente este termo como veremos no capítulo II, no sentido daquilo que se abre e permite a confecção do poema.

A seguir, temos que o recurso do *enjambement* é utilizado nos primeiro e segundo versos, pois o sentido de “quero eu” pode ser complementado por “dizer: paixão: tirar,”. Em vez do desejo pelo sagrado, agora a expressão “quero eu” une-se a “dizer” formando “quero eu dizer”, anunciando ao leitor uma enumeração exemplificativa a respeito de aspectos que envolvem o processo de criação do poema: “paixão: tirar,/ pôr, mudar uma palavra, ou melhor: ficar certo/ com a vírgula no meio da luz,/ dividindo,/ erguendo-me do embrulho da carne obsessiva:”.

Os versos sexto, sétimo e oitavo “erguendo-me do embrulho da carne obsessiva:/ que eu habite durante uma espécie de eternidade/ o clarão” trazem-nos questões relevantes. Em primeiro lugar, o sujeito poético descreve que ele se ergue “do embrulho da carne obsessiva”. Por sua vez, a expressão “embrulho da carne” refere-se a algo que se apresenta misturado, embaralhado ou confuso. Trata-se da experiência caótica vivenciada pelo poeta antes de ser convertida numa forma: a do poema ou “carne obsessiva”. No decorrer da obra herbertiana, são vários os vocábulos que aludem a uma experiência caótica e sensível ainda não disciplinada e que, portanto, antecede a forma organizada, ou seja, o poema: “noite”, “embrulho”, “confusa”, “oculto”, “escuro”, “caos”, “cego” etc. Observemos que todas elas enfatizam uma não visibilidade ou uma impossibilidade de distinção de formas.

Mas vejamos que o sujeito almeja erguer-se do “embrulho da carne obsessiva”, ou seja, ele deseja discernir alguma coisa em meio a este caos inicial. E o desejo de encontrar o poema continua: “que eu habite durante uma espécie de eternidade/ o clarão”. Pensamos que o “clarão” seja o poema, pois ele integra o tempo eterno concernente aos ritos. Ele seria o “clarão” o qual o sujeito habitaria numa “espécie de eternidade”.

O “clarão”, enquanto luz, salienta o poema enquanto modo de conhecimento. Ademais, ele se assemelha ao “relâmpago”, aparecido em outros poemas do livro. O “clarão”, notemos, é luz que se revela de forma instantânea tal como a iluminação proveniente de um “relâmpago” e, neste aspecto, podemos associá-lo também ao que vimos chamando *Witz-Blitz*. Sendo assim, o poema equipara-se ao “clarão” na medida em que ele funciona como uma descarga de energia elétrica e luminosa sobre o corpo do

poeta. Podemos então compreender o poema como a construção do efeito de um raio destabilizador sobre a subjetividade, submetendo-a a percepções novas.

Seguindo a ordem dos versos, temos: “isto não o entendo, esta pancada desferida/ no máximo concreto: copo,/ cigarros,/ o livro, e do próprio meu: a ininterrupta”. Dando continuidade à imagem do “clarão” como modo de conhecimento proporcionado pela experiência poética, os versos seguintes nos trazem o sujeito que assume a sua ignorância perante a obscuridade que cerca de um modo geral esta experiência e assim confessa: “isto não o entendo”.

No trecho “esta pancada desferida/ no máximo concreto”, o termo “pancada” salienta o processo poético como um golpe violento contra o corpo. Possivelmente, o poema continua aludindo ao *Witz-Blitz*, ao engenho associativo poético que repentinamente ilumina e atinge o corpo do poeta. Esta “pancada”, como toda pancada, deixa o sujeito atordoado e sua fala já não se opera mais pelo discurso lógico-racional, mas pela lógica silenciosa das imagens poéticas: “copo,/ cigarros,/ o livro, e do próprio meu: a ininterrupta”. Imagens metonímicas que montam o cenário do ambiente de trabalho do poeta. A nosso ver, a expressão “do próprio meu” já aparece como fruto de um discurso fragmentado e não mais comunicativo, cujo sentido não se completa em razão da “pancada desferida”. No entanto, esta “pancada” não impede que o sujeito enuncie a palavra-chave “ininterrupta”, mais uma vez corroborando a busca da unidade em poesia, pois o que é ininterrupto não possui quebras.

O discurso devido à “pancada” continua sem um nexo perceptível entre as ideias e assim a linguagem parece gaguejar: “amargura da memória, o tão pouco de/ quente respiração – isto”. Trata-se do rompimento com a linguagem comunicativa que agora se converte na linguagem poética, construída com o corpo do poeta e com o da linguagem.

O processo criativo se desenrola a ponto de o sujeito poético não entender “que os dedos sejam arrancados com o copo”, que “os dedos” sejam então consumidos juntamente com o “copo”. A imagem do “copo” sugere a bebida e, por extensão, a embriaguez. Os “dedos” do sujeito poético desaparecem com o “copo” em decorrência da embriaguez suscitada pela experiência poética violenta, visceral. O processo poético, como já dissemos, coloca em xeque a subjetividade do autor e/ou do leitor, destrói-a e a regenera incessantemente.

O sujeito poético continua a descrever o processo de confecção do poema: “que/ no caderno a vírgula/ fundamental/ trave tudo para sempre”. Ou seja, que o poeta encontre o lugar exato para cada palavra, para cada sinal de pontuação: “ficar certo/ com a vírgula no meio da luz,”. Cada detalhe pode representar o êxito ou a ruína do poema em andamento. Portanto, que o poeta consiga apreender a palavra poética no papel, “no caderno”.

Logo após, encontramos os seguintes enunciados: “e depois é a obra das brucas/ aberturas, a abertura de cada coisa, e cada/ minha abertura na abertura/ do mundo – isto”. A obra herbertiana sempre propõe o poema enquanto modo de conhecimento dinâmico, desestabilizador. Com isso, a palavra “abertura” torna-se estrategicamente relevante, visto que ela propõe um encadeamento dinâmico e inconcluso entre as coisas. Nesta perspectiva, os poemas herbertianos não tentam determinar o conhecimento e transmiti-lo ao leitor como algo de definitivo. Pelo contrário, a obra de Herberto Helder pretende justamente aprofundar, problematizar este conhecimento, demonstrando que todo o saber estanque ou tido como pretensamente estável é ilusório, pois há sempre mais terra a ser cavada pela pá do autor ou do leitor. Tudo aparece inter-relacionado, tudo aparece como abertura para outra abertura. E, desta forma, não é por acaso que se enaltece a complexidade do conhecimento e, em decorrência disso, o seu caráter insolúvel: “minha abertura na abertura/ do mundo”.

Pela terceira vez, encontramos a expressão “isto não o entendo”. Esta repetição acaba frisando o reconhecimento do sujeito a respeito do seu não saber ou de que todo o saber pode ser ainda mais problematizado e, portanto, refinado.

Agora, deparamo-nos com o seguinte bloco de versos: “não o entendo fora e dentro, esta/ velocidade, só/ porque fui tão oficial com as pontuações mais simples/ e o quotidiano em baixo,/ amor e desamor”. Novamente, o sujeito poético retoma a questão do não entendimento do “clarão”, ou melhor, do tipo de saber resultante do processo criativo do poema. Enuncia que não o entende “fora e dentro”, ou seja, nem enquanto sujeito nem enquanto objeto deste processo criativo, o qual se caracteriza pela reversibilidade entre o dentro e o fora, entre o interior e o exterior, entre o sujeito e a obra. Ambos ocupam simultaneamente os dois papéis, os dois polos, fragilizando assim a clássica dicotomia sujeito/objeto.

O verso “velocidade, só”, sem conectá-lo ao sentido do verso anterior ou do posterior, salienta a construção do poema como uma questão rítmica; o poeta deve “só”

encontrar a “velocidade” ou o “ritmo” adequado a um determinado poema. Obviamente que isto não se apresenta como uma tarefa simples.

No entanto, a palavra “só” pode também afetar o sentido dos versos seguintes: “só/ porque fui tão oficial com as pontuações mais simples/ e o cotidiano em baixo”. Depreendemos que o sujeito poético trabalha cada detalhe, quer dizer, que ele se mostra “oficial com as pontuações mais simples” a fim de obter o conveniente ritmo ao poema. E o “quotidiano em baixo,” salienta o quanto o poeta deve se livrar da linguagem cristalizada do cotidiano que pode bem constituir o ponto de partida para o poema, mas nunca o seu ponto de chegada.

A seguir, o verso “amor e desamor”. O próprio ofício poético manifesta-se como uma espécie de união dos contrários, já que envolve o “amor” e o “desamor”, o “paraíso” ou o “inferno” etc. Além disso, a linguagem analógica que compõe o poema promove no seu espaço o encontro dos heterogêneos, tais como os termos “amor” e “desamor”.

De novo, deparamo-nos com a não compreensão do sujeito acerca do que acontece em meio ao ofício criativo: “- porque não entendo que uma garra me tenha apanhado por trás da cabeça/ e me tenha impelido, e o”. Num cenário um tanto animalesco e assustador, relata-se que “uma garra” apanha o sujeito “por trás da cabeça”, quer dizer, esta “garra” surpreende-o com violência. Deparamo-nos aqui provavelmente com o estopim do início do processo criativo do poema, posto que esta “garra” que ataca o poeta pode bem se tratar da obra em princípio de execução.

Os poemas herbertianos deixam claro que o processo criativo não envolve um sujeito encapsulado e dotado de uma genialidade do tipo romântica – a disseminada pelo *Sturm und Drang* alemão -, mas que se verifica como um diálogo entre este sujeito e a obra em processo, de modo que ambos escrevem (sujeito) e são escritos (objeto), afetados, concomitantemente.

Esta “garra” impeliu o sujeito poético, isto é, estimulou-o, forçou-o a participar do processo de execução do poema. Neste poema presente, percebemos que o processo criativo é suscitado por algo que não se trata do sujeito (do poeta). Há um estímulo violento proveniente do “ambiente externo” e que o incita assim a escrever.

Em seguida, os seguintes versos: “e o/ desequilíbrio sobre as árduas escritas em casa, ou a/ devastação morfológica, ou/ um abalo, um abuso,/ nada,”. São várias as facetas do processo criativo, são várias as possibilidades de aludi-lo. Levando-se em

consideração que os poemas herbertianos desestabilizam o discurso lógico-racional, proporcionando um estranhamento da linguagem, podemos ter então o “desequilíbrio sobre as árduas escritas em casa”, quer dizer, um discurso incomum, “desequilibrado”, mas que se oferece “sobre as árduas escritas em casa”. Eis aqui a importância do papel do trabalho poético, explicitado em “árduas escritas em casa”. Temos que a expressão “em casa” seja a morada, a poesia herbertiana.

O processo criativo pode bem se caracterizar pela “devastação morfológica” e, nesse sentido, podemos entender que as palavras do dia a dia são “devastadas” ou “esvaziadas” de seus significados comuns a fim de que adquiram novas acepções semânticas. O processo poético pode também ser compreendido como uma atividade que conduz o autor e o leitor a “um abalo”, já que sua finalidade, entre outras, é a de transmutar, é a de abalar, é a de desorganizar quaisquer subjetividades assentadas. E assim, o processo criativo pode se configurar como “um abuso”, dependendo da intensidade desta experiência poética sobre a subjetividade.

Chegamos aos versos derradeiros: “nada,/ me concedam a sumptuosa ignorância quantas atmosferas acima/ dos pés na vírgula: o/ arrebatamento”. O “nada” pode coincidir com a própria descrição contida no verso seguinte: “me concedam a sumptuosa ignorância”. Sendo assim, teríamos o sujeito poético solicitando que do processo criativo lhe resulte o “nada”. Este pode ser lido enquanto correlato de “sumptuosa ignorância” e, sendo assim, faz-nos recordar o verso “O mytho é o nada que é tudo⁸⁹”, de Fernando Pessoa. Na obra de Herberto Helder encontramos os termos “mito” e “mitologia”, e eles aludem ao processo de fabulação do poema. Este “nada saber” é, na verdade, “tudo” ou o maior ganho que o autor e/ou leitor podem ter com o processo poético, dado que este “nada saber” indica a transmutação da subjetividade em virtude da regeneração do conhecimento.

Como podemos observar, a palavra “ignorância” é acompanhada de um adjetivo que a qualifica positivamente, “sumptuosa”. O “não saber” é algo bem-vindo segundo o poema que vimos analisando, esta “ignorância” concedida ao sujeito graças ao processo criativo é “sumptuosa”, a saber: pomposa, luxuosa, rica. Num outro sentido, a palavra “sumptuosa” pode querer salientar o grande esforço mobilizado pelo sujeito poético no intuito de obter o poema ou esta “sumptuosa ignorância”. Aquilo que é

⁸⁹ PESSOA, Fernando. “Mensagem”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. p. 72.

“sumptuoso” requer alto investimento. Portanto, a “ignorância” não é um mal, mas um bem, e significa que o poeta conseguiu confeccionar um poema poderoso, aquele capaz de promover a transmutação, aquele capaz de promover o contato da subjetividade com o desconhecido.

O trecho “quantas atmosferas acima/ dos pés na vírgula” traz-nos a figura da hipérbole, sugerindo o quanto aquela “sumptuosa ignorância” pode elevar ou dignificar o sujeito poético. Quando analisamos mais atentamente o verso “dos pés na vírgula” encontramos uma alusão à construção do ritmo do poema, notemos que os “pés” não servem apenas para designar parte da anatomia humana, mas sobretudo os “pés” dos versos gregos e latinos, unidades rítmicas constituídas de sílabas longas e/ou breves.

O poema termina com a palavra “arrebatamento”, nada mais coerente a uma obra que estabelece a sua crença na palavra poética e que nos apresenta constantemente um sujeito poético tomado pelo êxtase corporal proporcionado pelo processo criativo do poema.

A nosso ver, o poema *bic cristal preta doendo nas falangetas* exemplifica bem a questão do *Witz-Blitz*, enquanto uma descarga elétrica que incide sobre o corpo do poeta. Analisemo-no:

bic cristal preta doendo nas falangetas,
papel sobre a mesa,
a luz que vibra por cima, por baixo
a cadeira eléctrica que vibra,
e é isto:
eletrocutado, luz sacudida no cabelo,
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:
pontos de ouro nas frutas,
frutas na luz escarpada,
clarões florais atrás de paredões de água,
água guardada no meio das fornalhas
- isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,
entra a corrente por mim adentro e abala-me,
e com perícia artífice deixa no papel
o nexo estilístico entre
o terso, vívido, caótico e doce:
e o escrito, o carbonífero, o extinto,
o corpo⁹⁰

⁹⁰ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 607-608.

O primeiro verso “bic cristal preta doendo nas falangetas” diz também respeito ao que veremos no próximo item deste capítulo, mas nos limitaremos mais à questão da presença da eletricidade no poema como um todo. O cenário que se delineia é a do sujeito poético que escreve, pois nos deparamos com a “bic cristal”, o tipo de caneta mais popular, e as “falangetas”. Saibamos que as “falangetas” constituem a última das terminações dos dedos humanos, a que contém as unhas. Desta forma, as pontas dos dedos do poeta contêm a “bis cristal preta doendo”, e a dor surge porque ele provavelmente escreve muito com a sua “bic cristal preta”.

Mas por que a “bic cristal” de cor “preta”? Segundo nosso ponto de vista, a escolha da cor “preta” se coaduna com a faceta noturna que envolve o processo compositivo, ideia semelhante que encontramos num poema d’*O bebedor nocturno*: “E a noite veste-se com o seu brilho como a negra tinta se veste com o papel branco⁹¹”. O sujeito poético tenta arduamente escrever o poema e, por isso, justifica-se a aparição do verbo “doendo”. Este se encontra conjugado no gerúndio, demarcando a ação da escrita poética no tempo presente.

E os versos têm continuidade: “papel sobre a mesa,/ a luz que vibra por cima, por baixo/ a cadeira eléctrica que vibra,”. Neles, vislumbra-se a possibilidade do poema, posto que a “luz” surge e “vibra por cima, por baixo”. Ela permite distinguir formas, mais precisamente, a forma do poema. Constatamos a união dos contrários no trecho “por cima/ por baixo”, indicando o momento em que as contradições entre as coisas parecem não ser levadas em conta.

Não somente a “luz vibra”, mas também a “cadeira” do sujeito poético. Esta “cadeira” não é uma cadeira comum, trata-se da “cadeira eléctrica”, aquela confeccionada para matar os criminosos. A morte é palavra recorrente na obra herbertiana e apresenta a conotação de transmutação da subjetividade oriunda do processo criativo do texto. Os poemas incitam a morte da subjetividade do autor, desestabilizando o estado anterior para que a renovação da sua subjetividade possa acontecer e assim sucessivamente.

Desta maneira, o sujeito poético tem a sua cadeira comum de escritor transfigurada numa “cadeira eléctrica”, tamanha a força do processo poético que começa a se desencadear e que já havia sido anunciado pela “luz que vibra”. Trata-se da

⁹¹ HELDER, Herberto. *O bebedor nocturno – poemas mudados para português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 112.

descrição por imagens de uma faceta do *Witz-Blitz* renovado no século XXI, aquela em que a eletricidade atinge o corpo do sujeito, submetendo a sua subjetividade a uma espécie de descarga elétrica.

O poeta enquanto escreve aniquila-se, dado que seu corpo é tomado por esta corrente elétrica de alta voltagem que o leva a novas percepções acerca do existente. Nesse sentido, ele morre em decorrência do choque da experiência poética que o electrocuta: “e é isto:/ electrocutado”. Portanto, além da aceção de morte simbólica da subjetividade, a eletricidade alude também ao evento que bruscamente toma conta do corpo do sujeito, permitindo-lhe o acesso a percepções desconhecidas e a possibilidade de utilizá-las na confecção do poema.

Como tudo geralmente tem um caráter reversível nos poemas herbertianos, justamente para se contrapor à dicotomia sujeito/objeto, a “luz sacudida no cabelo” pode se referir tanto ao “cabelo” do sujeito electrocutado em sua cadeira mortal quanto ao “cabelo” da obra em processo – de seus fios ou versos. A obra herbertiana concebe o poema enquanto corpo de um animal e, nesta aceção, a obra em execução pode ser provida do “cabelo”. Seguindo este raciocínio, os fios do “cabelo” podem ser equiparados aos versos ou às linhas do texto poético. E a “luz” pode então aparecer tanto “sacudida no cabelo” do sujeito poético quanto “sacudida no cabelo” do poema, já que a linguagem comum também é electrocutada e morta para que advenha a linguagem poética.

Em seguida, temos o bloco de versos “a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:/ pontos de ouro nas frutas,/ frutas de luz escarpada,/ clarões florais atrás de paredões de água,/ água guardada no meio das fornalhas”. Possivelmente a “beleza do corpo” se refira ao poema que já se configura e que se situa “no centro da beleza do mundo”. De acordo com a concepção poética herbertiana, o poema constitui um todo singular e pode, por isso, desempenhar o papel de “centro da beleza do mundo”, ou seja, pode cumprir a função de perspectiva central para a obra poética. Mas se cada poema pode ser o “centro”, concluímos que este “centro” se caracteriza por sua mobilidade, pois ele pode se deslocar sempre de um poema para o outro.

O verso “pontos de ouro nas frutas” indica que o poema vem adquirindo maturidade ou, se for o caso, os poemas (“as frutas”) vêm adquirindo maturidade. O “ouro” indica o processo de transmutação, de purificação da linguagem, tornando-a apta para a produção do(s) poema(s). A seguir, o verso “frutas na luz escarpada” aponta para

a dificuldade do processo criativo, visto que o poema ou a “fruta” encontra-se na “luz escarpada”, ou seja, a forma vai se recortando de modo árduo. Ademais, a palavra “escarpada” alude a uma imagem de verticalidade que tem a ver com a poesia, mas que se trata de uma “luz” muito difícil de subir, de se obter.

Depois, deparamo-nos com “clarões florais atrás de paredões de água,/ água guardada no meio das fomalhas”. O poema resultou do processo criativo? Os “paredões de água” sugerem algo que represa o líquido, que funciona como uma espécie de grande recipiente para a “água”, que comumente é o elemento da natureza que aponta para a materialização. Os “clarões florais” aludem ao *Witz-Blitz* e reparemos que o termo “clarão” agora se encontra no plural (“clarões”), ou seja, apontando para as sínteses iluminadoras que atingem o corpo do sujeito: a linguagem poética vai florescendo e os “clarões” indicam justamente isso. Estes são “florais”, pois graças a eles e ao trabalho poético propriamente dito, o poeta consegue associar devidamente os elementos heterogêneos, convertendo-os então na linguagem analógica.

De novo encontramos a união dos contrários no verso “água guardada no meio das fomalhas”, uma vez que os elementos úmido (“água”) e quente (das “fomalhas”) ocupam o mesmo verso. Esta “água guardada” significa o equilíbrio obtido entre conteúdo e forma, dado que a “água” apresenta-se represada, contida ou “guardada”. Aliás, ela se encontra “no meio das fomalhas”, apontando para a transmutação da linguagem sugerida pela presença do termo “fomalhas”.

O poema traz na sequência: “isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,/ entra a corrente por mim adentro e abala-me, e com perícia artífice deixa no papel”. A expressão “isto que” retoma a questão da eletricidade e de sua atuação no corpo do sujeito poético, eletrocutando-o e desencadeando o processo criativo, abalando-o com a força de um choque. O “adentro” repete a ideia da corrente que “entra”, reforçando a profundidade deste abalo no corpo.

Deste abalo elétrico, resulta o texto poético: “e com perícia artífice deixa no papel/ o nexo estilístico entre/ o terso, vívido, caótico e doce:/ e o escrito, o carbonífero, o extinto,/ o corpo”. O poema dimana da “perícia artífice”, posto que o poeta trabalha-o, lapida-o. Posteriormente, o texto enumera uma série de atributos para se remeter ao “nexo estilístico”, ao encontro analógico entre as palavras. Com isso, o “terso” lembra o poema enquanto texto limado, lapidado; o “vívido” alude ao caráter vital ou fulgurante do texto poético; o “caótico” se remete ao poema enquanto espaço para a reunião ou

mistura de elementos heterogêneos; e “doce”, por fim, reforça a ideia do poema enquanto alimento de sabor agradável, enquanto fruto a ser degustado.

Não sendo suficientes estes atributos, o verso “o terso, vívido, caótico e doce:” abre dois pontos para outras considerações: “e o escrito, o carbonífero, o extinto,/ o corpo”. Deste modo, o poema é o “escrito” deixado com “perícia artífice no papel”; é o “carbonífero”, dado que resulta da combustão da linguagem; é o “extinto”, quer dizer, uma forma acabada, completa em si mesma; enfim, “o corpo”, lembrando-nos sempre de que a obra herbertiana equipara o poema a um ser vivente.

*

Procuramos até aqui comentar sobre o *Witz* do romantismo alemão enquanto um evento instantâneo, brusco e intenso como um relâmpago e que ocasiona no corpo a instabilidade, acarretando-lhe uma reconfiguração da subjetividade. Agora, o nosso foco não se dirige mais aos elementos que caracterizam isoladamente o *Witz*, mas sim pensar o seu efeito no que tange ao processo compositivo do poema.

Como bem aponta Márcio Suzuki, o *Witz* pode ser o acontecimento desconexo, involuntário, que sem contexto algum toma conta da consciência, ou pode ser compreendido também como o elemento que estabelece a ponte entre o campo pré-reflexivo e o campo reflexivo:

(...) é através deste clarão que repentinamente rasga o céu interior da consciência que se percebe os seus laços com uma vida desconhecida, que contudo corre sempre junto ou em paralelo (*neben*) a ela. Assim, o [*Witz*] pode ser visto tanto como um acontecimento sem nenhuma conexão com o que vem antes, quanto como “vínculo e mescla de consciente e inconsciente”: ele é, em suma, na própria consciência finita, a possibilidade de clareza e lucidez sobre aquilo que está além dela.⁹²

Os termos “consciente” e “inconsciente” empregados no excerto acabam inevitavelmente nos conduzindo a Sigmund Freud que, por sinal, possui um estudo relevante intitulado *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. No entanto, preferimos adotar a terminologia “pré-reflexivo e reflexivo”⁹³ para mencionar estas duas

⁹² SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 201-202.

⁹³ Desejamos registrar que entrevemos uma afinidade entre o que Márcio Suzuki comenta a respeito do chiste (*Witz*) e as reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Em sua obra póstuma *O visível e o invisível*, encontramos o conceito de ser bruto, conceito importante na medida em que refuta as dicotomias clássicas da

regiões distintas da consciência corporal, sendo o termo “pré-reflexivo” adequado para demarcar uma relação entre sujeito e mundo, promovendo assim uma maior aproximação entre poesia e filosofia, o que está até mais de acordo com a proposta do romantismo alemão.

O importante é compreendermos que o *Witz* é um acontecimento que propicia o vínculo entre o pré-reflexivo e o reflexivo, indicando o concurso do engenho e do trabalho no que diz respeito ao processo criativo do poema. Tal como num soneto eminente de Camões em que o sujeito poético solicitava “Busque Amor novas artes, novo engenho,/ pera me matar⁹⁴”, encontramos na obra herbertiana esta mescla imprescindível entre o engenho – a habilidade, o talento ou o dom para associar os heterogêneos e o trabalho (a técnica).

Depreende-se dos poemas herbertianos que só o engenho não é suficiente – tal como a inspiração divina das musas no *aedos* ou o culto da noção de gênio proveniente do *Sturm und Drang* -, sendo assim exemplifiquemos: “outro tremor, outro mundo,/ e os dedos trabalhados pela bic apanham tudo, o cru e o cozido, o aberto e o fechado, os elementos leves ar e fogo (...)/ poema revolvido a quente e resolvido/ a frio entre os átomos/ (...) e o mundo, entre visto e emendado e rescrito⁹⁵”. Por outro lado, o poema também não é feito apenas de trabalho, de técnica: “mas eu, que tenho o dom das línguas, senti/ a linha sísmica atravessando a montagem das músicas,/ e ouvi chamarem-me em lírica,/ numa língua nenhuma que não sabia,/ e os acertos e erros do meu nome não eram traduzíveis/ nas línguas do meu dom⁹⁶”.

O *Witz* une o pré-reflexivo e o reflexivo e, com isso, fica um pouco mais clara a coexistência entre engenho e trabalho no que se refere ao processo criativo. O *Witz* permite o trânsito de experiências perceptivas do todo para o pensamento reflexivo ou fragmentado. Possibilita-nos os “laços com uma vida desconhecida” e que “corre sempre junto ou em paralelo a ela”.

tradição, principalmente a díade sujeito/objeto. O ser bruto alude a um domínio pré-reflexivo das coisas, região em que elas ainda não foram submetidas ao processo de clivagem ou fragmentação, região em que as coisas apresentam-se indivisas ou entrelaçadas. Tal domínio propicia ao corpo um saber perceptivo, irrefletido ou vivencial; oferece também sustentação ao campo reflexivo - momento em que as coisas já são compreendidas segundo a dicotomia sujeito/objeto. Portanto, o *Witz* aciona o contato entre os dois campos, permitindo que durante o processo criativo os dois atuem. Daí compreende-se o trecho de Márcio Suzuki: “na própria consciência finita, a possibilidade de clareza e lucidez sobre aquilo que está além dela”, ou melhor, o acesso da consciência a uma região que se situa para além do campo reflexivo.

⁹⁴ CAMÕES, Luís de. *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 273.

⁹⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 580-581.

⁹⁶ *Idem*. p. 575.

Márcio Suzuki ainda nos fornece um comentário interessante sobre o *Witz* e que nos levará a outras considerações:

A incidência do [*Witz*] na consciência finita [entenda-se o campo reflexivo da consciência corporal] explica porque seus achados, diferentemente de todas as outras criações, inclusive as da imaginação, se apresentam de maneira desconexa e abrupta, como se tivessem sido arrancados do meio ao qual parecem naturalmente pertencer.⁹⁷

O pensamento reflexivo opera por cisão, por fragmentação. E o evento proporcionado pelo *Witz* não permite que o poeta lide apenas com a reflexão, mas também com o domínio do pré-reflexivo. Para que ele possa compor o poema, é preciso que a sua consciência corporal tenha acesso a uma experiência mais vivencial, unificada e involuntária e que opere, simultaneamente, na reflexão – justamente aquela ponte estabelecida pelo *Witz* entre o campo pré-reflexivo e o campo reflexivo.

Assim, podemos dizer que o *Witz* permite ao poeta uma experiência mais originária com as coisas. Entretanto, ele se apresenta de uma forma “desconexa e abrupta”, visto que a consciência só consegue percebê-lo ou assimilá-lo de forma fragmentada ou descontínua. Deste modo, entendemos por que o trabalho (a técnica) é tão importante durante o processo poético: o caos oriundo da experiência mais integral, mais perceptiva, devem ser montados e construídos pelo pensamento reflexivo a fim de que se obtenha a linguagem analógica do poema.

Em suma, o corpo do poeta revela esta capacidade para estabelecer as associações entre os elementos mais díspares, para, enfim, encontrar semelhanças onde a maioria só entrevê dessemelhanças – e, nesse sentido, ele detém “o dom das línguas”, o “talento”, o “engenho” – e, concomitantemente, o corpo do poeta trabalha toda a experiência caótica e informe proveniente do contato com o campo pré-reflexivo ao qual vimos mencionando.

Segundo o nosso entendimento, o *Witz* se trata daquilo que proporciona associações inesperadas e inusitadas entre as coisas, impondo ao corpo uma experiência mais espontânea (irrefletida), perceptiva (vivencial) e coesa (unificada) entre as coisas – entre poeta e mundo – e registre-se que a dicotomia sujeito/objeto torna-se precária no momento desta experiência mais integral com o mundo; sob outro ângulo, o *Witz* traduz-se na própria inseparabilidade entre dom e trabalho no decorrer do processo

⁹⁷ SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 201.

criativo, pois estabelece a ponte necessária entre as dimensões pré-reflexiva e reflexiva da consciência corporal.

Justamente aqui vislumbramos o entrelaçamento entre arte e vida, momento em que a distinção entre sujeito e objeto também se torna precária, dado que a experiência poética permite o nosso contato com a “vida desconhecida” e mais suscetível a uma percepção corporal do que propriamente a uma categorização completamente assimilável pela reflexão. O vínculo entre arte e vida tão difundido, a título de exemplo, pelo surrealismo, aparece na obra herbertiana, dado que o sujeito poético (poeta) se apresenta como alguém provido de um corpo, onde se entrecruzam cultura e natureza, o reflexivo e o irrefletido.

A unidade enquanto mote e motor poético para a obra herbertiana

Se pensarmos nas reflexões provenientes do conceito de *Witz* do romantismo alemão, veremos que ele se configura como um acontecimento que proporciona a união entre o pré-reflexivo e o reflexivo no processo poético, justificando então a imprescindível coexistência entre dom e trabalho poéticos. Mais do que isso, o poema passa a ser o espaço da união ou associação entre os heterogêneos como se intentasse espelhar um pouco ou muito do caos profícuo que se afigura nesta região do pré-reflexivo, o que, ao mesmo tempo, também contribui para a problematização da dicotomia sujeito/objeto, fragilizando-a, dado que seus polos tornam-se tão reversíveis um ao outro a ponto de não deterem mais um papel estritamente definido durante o processo compositivo do poema. Por conseguinte, analisemos alguns poemas do livro e procuremos entrever neles a questão da busca pela unidade enquanto mote e motor poético.

*

A obra de Herberto Helder canta a unidade, canta a crença no poder da palavra poética, canta a linguagem analógica. Mesmo que o mundo cindido ou fragmentado seja mesmo o maior obstáculo a esta pretensão do poeta, mesmo que o diálogo entre poesia e história seja antagônico. Nesse sentido, a obra herbertiana compartilha do pensamento de Octavio Paz:

O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha esta intenção. A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura (...). A contradição entre história e poesia pertence a todas as sociedades, porém somente na idade moderna manifesta-se de modo explícito. O sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia.⁹⁸

⁹⁸ PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 11.

Frisemos que a obra de Herberto vai ao encalço da unidade, embora saiba que este intento esteja absolutamente em contracorrente dos interesses do mundo histórico e, nesse sentido, falível: “O paradoxo reside nessa ambição unitária no meio da descontinuidade e fragmentarismo de tudo: o mito, a história, o eu⁹⁹”. N’*Os passos em volta*, entrevê-se a consciência do sujeito poético acerca da experiência da unidade obtida sempre poema a poema e nunca concretizada definitivamente, sempre se esvaindo:

Não é de modo algum a unidade, a inteireza, mas quando considero esta luta pela constância, a fidelidade, a permanência de certas inspirações e regras - vejo que se procura atravessar todos os fogos mantendo intactas algumas virtudes: porventura um silêncio capaz de dar poder e dignidade à nossa morte. É pouco, bem sei, e talvez devêssemos fazer grandes coisas, duas ou três coisas verdadeiramente grandes, com que recomeçar o mundo (...). Escrevo o poema – linha após linha, em redor de um pesadelo do desejo, um movimento da treva, e o brilho sombrio da minha vida parece ganhar uma unidade onde tudo se confirma: o tempo e as coisas.¹⁰⁰

Sendo assim, a consciência do reverso da linguagem analógica, a ironia, estará presente em muitos momentos de sua obra, especialmente n’*A Faca não corta o fogo*. Mas não abordaremos por ora este assunto, a não ser pontualmente quando necessário, principalmente no capítulo II.

Analiseemos agora o poema *pratica-me como contínua abertura*, texto em que a dicotomia sujeito/objeto aparece problematizada e em que o canto da unidade afirma-se sobre o da fragmentação:

pratica-te como contínua abertura,
o mais atento que custe,
com uma volta sobre ti mesma até eu aparecer no outro lado do rosto,
quando te olhas,
espera que desapareça o ruído em cada palavra,
e agora só a ela se ouça,
e então aumenta tanto quanto possas se escutas
que me aproximo,
a gênero de abrasadura mulheril,
a cálculo lírico infundido nas lides de ar e fogo,
edoi lelia doura,
que o mênstruo coza e a seda escume,
à luz que nasce da roupa,
e os substantivos perfeitos respirem uns dos outros na têmpera
e frescor da língua indestrutível,
e então estendo por ti acima o melhor do meu braço,
se é que posso fulgurar,
e enquanto crio, cria-me, e cria-te como começo de mim mesmo,

⁹⁹ HELDER, Herberto. “Nota inútil”. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. p. 13.

¹⁰⁰ HELDER, Herberto. “Poeta obscuro”. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 133.

isto: que unas o avulso,
se te puderes mover como o ar que respiro, ó
irrepetível, inenarrável, inerente¹⁰¹

O primeiro verso revela-nos uma aspiração, um pedido do sujeito poético: “pratica-te como contínua abertura.”. A quem ele solicita a prática da “contínua abertura”? Temos que ele se refira à arte poética, à poesia. O sujeito almeja a constituição de poemas abertos, ou seja, que aludam a uma totalidade, a um inacabamento que sugira o infinito, o absoluto em poesia.

Abramos aqui um parêntese relevante. A concepção de “poema” que se vislumbra na obra herbertiana assemelha-se muito ao conceito de “fragmento” também propagado pelo romantismo alemão. Nessa direção, o poema é um constructo fechado e, ao mesmo tempo, aberto; ele é finito e, concomitantemente, ajuda a aludir ao infinito, a uma totalidade.

P. Lacoue-Labarthe e J-L. Nancy afirmam que o fragmento não constitui uma novidade dos primeiros românticos alemães, dado que estes o recolhem de uma herança que remonta a toda a tradição dos moralistas franceses e ingleses via Chamfort (1740-1794) e, se quisermos ir mais longe, aos escritos de Pascal e de Montaigne. No entanto, o mérito dos românticos alemães foi a exploração até o limite das potencialidades da ideia de fragmento enquanto gênero, eis a sua grande originalidade.

Em primeiro lugar, registre-se que a concepção de fragmento que se depreende das formulações do romantismo alemão não é a de uma parte quebrada do todo ou a de ruína de uma totalidade perdida. Para estes autores, o fragmento constitui um todo em si mesmo, tal como sugere F. Schlegel: “Um fragmento tem que ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho¹⁰²”. Interessante é a comparação com o “porco-espinho”, pois ela equipara o fragmento a um ser vivente, orgânico e autônomo. Ao mesmo tempo, denota uma relação tensa com o “mundo circundante”, visto que os espinhos provenientes do animal servem para defendê-lo, atacando quem dele se aproxime. Ou seja, o fragmento resiste ao “mundo circundante” que deseja dominá-lo,

¹⁰¹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 537.

¹⁰² SCHLEGEL, Friedrich. “Athenaeum – Fragmento 206”. In: *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 82.

agarrá-lo, possuí-lo. Ele não se entrega a uma concepção estática ou padronizada do conhecimento, ferindo, transmutando quem tente dele se apoderar. É um animal não domesticável, como o poema herbertiano bem pretende se comportar. Mas ao mesmo tempo em que o fragmento é fechado, ele também é aberto, pois aponta sempre para o inacabamento, para a incompletude, enfim, para a abertura. Ele não pretende a exaustividade. Em *Photomaton & Vox*, encontramos uma concepção de texto poético semelhante ao que expusemos sobre o fragmento:

Trata-se de <<escrita circular>>, naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida. E também porque nenhuma solução é possível, por nunca se poder provar a hipótese de verdade da coisa escrita. O texto é fechado. Mas também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número.¹⁰³

Deste modo, o poema constitui-se como um espaço acabado, delimitado, mas que não apresenta um sentido único de abordagem tanto de produção (autoral) quanto de leitura (recepção). Neste sentido, o texto é fechado e aberto, determinado e indeterminado, acabado e inacabado. Nenhum poema detém a verdade derradeira acerca das coisas, nenhum poema ou conjunto de poemas é palco para a encenação do conhecimento certo ou indubitável e, por isso, a escrita é “circular”, quer dizer, sempre tem de interminavelmente recomeçar.

A totalidade, enquanto apreensão da unidade entre todas as coisas, nunca é alcançada e a poética herbertiana sabe bem disso. Porém, a sua busca pode funcionar como uma espécie de motor, propondo ao autor e ao leitor o conhecimento dinâmico. Não há a estabilidade do saber, não há certezas a serem difundidas ou veiculadas pelo poema, pois como já transcrevemos anteriormente: “a escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)¹⁰⁴”.

Muito interessante o comentário de Márcio Scheel acerca da procura dos românticos alemães por um novo modo de expressão condizente com a poesia em tempos de fragmentação, rompendo com os modelos clássicos:

A partir da ruptura com Schiller, Schlegel reverá suas próprias ideias, principalmente aquelas em que afirmava a sua crença nos modelos de representação dos clássicos. Não é mais a apreensão total e mimética da

¹⁰³ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 69.

¹⁰⁴ *Idem*. p 145.

realidade que deve interessar ao artista. O modelo já não deve ser mais o da totalidade, o da teleologia, o da continuidade absoluta em busca do todo. Ao contrário, trata-se agora de pensar em termos de ruptura, cisão, crise e descontinuidade. Trata-se de encontrar uma forma de representação discursiva que esteja de acordo com esse pensamento teórico, crítico e filosófico acerca do mundo, dos seres, das coisas e das artes; que esteja em sintonia com o ideal de rompimento que a poesia moderna deve ensaiar em relação aos modelos tradicionais de exposição, ou seja, os modelos definidos pelo pensamento clássico. Schiller criticava o fragmentário da arte moderna. Schlegel, por sua vez, perceberá que o fragmentário nada mais é do que o estilhaçamento daquela totalidade perdida. É preciso buscar novas formas de escritura, é preciso encarar outros aspectos da tradição. Nessa busca, os modelos paradigmáticos passam a ser, por um lado, aqueles que o próprio processo histórico fragmentou e, por outro, aqueles que escolherão, conscientemente, o fragmentário como possibilidade de expressão.¹⁰⁵

O fragmento enquanto gênero surge da necessidade de se pensar também a questão da descontinuidade nos tempos da modernidade. A busca da unidade em termos de concretização torna-se então impossível, sempre frustrada, mas, mesmo assim continua sendo almejada para fins poéticos pela obra de alguns poetas, o que é o caso dos românticos alemães e de Herberto Helder.

Mas a questão paradoxal que se coloca aos poetas românticos alemães e também para a obra herbertiana é a seguinte: em que sentido a obra poética pode apresentar o infinito, a totalidade, se o seu modo de apresentação é finito? Mencionamos que cada fragmento constitui uma unidade singular, um todo acabado. Apesar de constituir uma individualidade, escrever um só fragmento não é o suficiente para aludir ao todo: “A completude da modernidade é *coerência interna*, não depende de uma lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, como necessária ao todo. Em suma, não é uma completude referida a algo exterior, sistema teológico ou realidade mimetizada¹⁰⁶”. Portanto, necessária a rede de relações estabelecidas entre os diversos “poemas-fragmentos” de uma obra.

Um poema d’A *faca não corta o fogo* ilustra bem a consciência do sujeito poética a respeito do trabalho com a poesia na modernidade. Analisemos alguns versos:

que dos fragmentos arcaicos nos chegam apenas pedaços de ouro
maduro que pulsam no escuro,
e é esse o seu único sentido:
de que não há mais nada:
fogos catódicos, olhos
sem pálpebras,
permanentes,

¹⁰⁵ SCHEEL, Márcio. *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 56.

¹⁰⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 160.

que nos fixam como se morrêssemos
pela sua beleza
desunida, autônoma, inconclusiva,
e imortal
mortífera¹⁰⁷

Neste texto, os “fragmentos arcaicos” se referem aos poemas e são “arcaicos”, na medida em que lembram a antiguidade da prática da poesia. E são “pedaços de ouro/ maduro que pulsam no escuro”. Como as estrelas que pulsam no céu noturno, os poemas são estes “pedaços de ouro” que reluzem no escuro, indicando que são amostras individuais da purificação da linguagem. Em seguida, o sujeito alerta o leitor: “e é esse o seu único sentido:/de que não há mais nada:”.

Nos versos posteriores, passa-se a descrever por enumeração o que seja esta constelação de “pedaços de ouro maduro que pulsam no escuro”, apontando para um conjunto de fragmentos: “fogos catódicos, olhos/ sem pálpebras,/ permanentes,/ que nos fixam como se morrêssemos/ pela sua beleza/ desunida, autônoma, inconclusiva,/ e imortal/ mortífera”. Estabelecendo-se mais uma vez o paralelo entre poesia e eletricidade, têm-se os “fogos catódicos”, sendo que o termo “catódicos” se refere ao “cátodo” – polo negativo de onde saem os elétrons. Tecnicamente, os raios catódicos possibilitaram a iluminação da tela da televisão, bem como as lâmpadas fluorescentes. Nesse sentido, os poemas são “fogos catódicos”, pois acarretam o aparecimento da luz e da transmutação – agora sugerida no elemento fogo. Também são “olhos sem pálpebras/ permanentes”, indicando que estão sempre prontos para nos fixar “como se morrêssemos”, encontram-se num constante estado de vigília.

A seguir, temos que o poema se caracteriza pela sua “beleza desunida”, pois cada um se constitui como um todo isolado dos demais. Ademais, são dotados de autonomia, dado que cada um se equipara a um ser vivente e pleno em si mesmo. Somente a escrita de diversos fragmentos poderá replicar a totalidade, sugerir-la pela multiplicação dos fragmentos. Dissemos “replicá-la” e nunca instaurá-la, de modo que a tarefa de aludir a uma suposta totalidade se torna inacabada, “inconclusiva”, exigindo sempre a produção de mais fragmentos e admitindo inúmeras possibilidades de leitura a respeito de cada um deles: “Um espelho em frente de um espelho: imagem/ que arranca da imagem, oh/ maravilha do profundo de si, fonte fechada/ na sua obra, luz que se faz/

¹⁰⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 606-607.

para se ver a luz¹⁰⁸”. Sem falarmos na renovação da obra já concretizada, problematizando-a cada vez mais e estabelecendo outra rede de relações entre os poemas.

Assim, podemos dizer que não se trata de uma totalidade unitária ou sistemática, mas de uma totalidade múltipla, descontínua ou fragmentária, composta da coexistência de mais e mais fragmentos. Em suma, esta totalidade almejada não existe enquanto resultado definitivo ou determinável, revelando-se na verdade como um *work in progress*, um movimento perpétuo.

Sobre isso, transcrevamos comentários de P. Lacoue-Labarthe e J-L. Nancy:

La totalité fragmentaire, conformément à ce qu’il faudrait plutôt se risquer à nommer la logique du hérisson, ne peut être située en aucun point: elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c’est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C’est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais que réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment. Que la totalité soit présente en chaque partie, et que le tout soit non pas la somme mais la co-présence des parties en tant que co-présence, finalement, du tout à lui-même (puisque le tout c’est aussi bien le détachement, la clôture de la partie), telle est la nécessité d’essence qui découle de l’individualité du fragment: le tout-détaché, c’est l’individu et <<chaque individu admet une infinité de définitions réelles>> (Ath. 82).¹⁰⁹

(...)

Le fragment romantique, bien loin de mettre en jeu la dispersion ou l’éclatement de l’oeuvre, inscrit sa pluralité comme exergue de l’oeuvre totale, infinie.¹¹⁰

Só é possível conceber o que permanece aberto, inconclusivo, sendo a busca da totalidade uma busca incessante e fecunda, mas frustrada, uma vez que o romantismo alemão tem plena consciência dos limites para a apresentação desta totalidade. Por isso,

¹⁰⁸ HELDER, Herberto. “Do Mundo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 521.

¹⁰⁹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L’absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. p. 64.

Tradução do trecho por João Camillo Penna: “Antes, a totalidade fragmentária, conforme o que deveríamos nos arriscar a nomear a lógica do porco-espinho, não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõe um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento: o todo-separado é o indivíduo, e “para cada indivíduo há infinitas definições reais” (*Athenäum*, 82. DF, p.59)”.

¹¹⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L’absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. p. 69.

Tradução do trecho por João Camillo Penna: “O fragmento romântico, longe de encenar a dispersão ou o despedaçamento da obra, inscreve a sua pluralidade como exórdio da obra total, infinita”.

F. Schlegel chegou a afirmar que a “poesia romântica é uma poesia universal progressiva¹¹¹”, dado que ela empreende esta busca pela perfectibilidade que avança e que, no entanto, não possui o seu ponto de chegada. Mesmo assim, temos que “a obra literária é vista como uma rede de relações entre os elementos que a constituem, à semelhança da música ou da matemática (Novalis). Ela se apresenta, pois como um microcosmo autossuficiente¹¹²”. Leyla Perrone-Moisés continua argumentando que os românticos alemães transferiram a totalidade antes entrevista no mundo circundante para a própria obra poética, dotando-a de uma organicidade interna.

Agora pensamos que temos condições de compreender por que o sujeito poético solicitava no primeiro verso daquele poema a prática da poesia como “contínua abertura”. O que comentamos sobre o gênero do fragmento do romantismo alemão vale em grande parte para a concepção de poética que se depreende da obra de Herberto Helder, principalmente no que tange ao caráter de abertura ou de inacabamento proposto pela obra do poeta.

A obra herbertiana é uma obra em devir, sendo constantemente submetida a reformulações, a supressões, a acréscimos etc. O próprio livro *A faca não corta o fogo* surge numa primeira edição rapidamente esgotada em 2008 e, posteriormente, reaparece editado em 2009 com o acréscimo de novos poemas. Passa a constituir o livro final da antologia *Ofício cantante – poesia completa*, ou seja, encontra-se agora integrado a outros livros da carreira do autor - o que lhe confere outro significado –, parecendo ter a função estratégica de arremate de sua trajetória poética. Em resumo, a obra herbertiana intenta o seu movimento perpétuo, tornando-se cada vez mais complexa e problematizada, pondo em xeque qualquer pretensão de estabilidade.

Mas voltemos ao poema que vimos analisando. Desta maneira, a obra herbertiana requer a prática da “contínua abertura”, como se os poemas se assemelhassem aos fragmentos dos *Frühromantiker* e então apontassem para o inacabamento, para uma infinita conexão entre as coisas. Esta prática da poesia, no entanto, exige sobriedade, seriedade ou rigor no trato da palavra poética, justificando assim outro pedido logo a seguir no segundo verso “o mais atento que custe”. Pede-se a devida atenção, o acurado trabalho com o poema.

¹¹¹ SCHLEGEL, Friedrich. “Athenaeum – Fragmento 116”. In: *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

¹¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 161.

Os versos “com uma volta sobre ti mesma até eu aparecer no outro lado do rosto,/ quando te olhas,” corroboram o exercício da arte poética como uma atividade centrada em si mesma. A expressão “com uma volta sobre ti mesma” enfatiza a metapoesia, sugestionada no emprego do termo circular “volta”, ou seja, daquilo que gira em torno de si mesmo. Na sequência, o sujeito poético indica um trabalho em conjunto entre ele e a obra em processo, pois solicita que ela dê uma volta sobre si mesma até que ele apareça no outro lado “do rosto” ou “do poema” cuja fisionomia já supostamente se entrevê. A questão da metapoesia retorna novamente, pois o verso quarto insiste nela: “quando *te* olhas”, quando a poesia volta-se sobre si mesma.

Supõe-se que o sujeito poético passa a narrar o processo criativo, e então ele continua: “espera que desapareça o ruído em cada palavra,/ e agora só a ela se ouça,/ e então aumenta tanto quanto possas se escutas/ que me aproximo/ a gênero de abrasadura mulheril,/ a cálculo lírico infundido nas lides de ar e fogo,”. O sujeito se dirige à obra em processo, equiparando-a a uma mulher, a saber: “uma volta sobre ti mesma”, “a gênero de abrasadura *mulheril*”, são expressões que a enquadram no âmbito do feminino. Quando se pede para que espere o desaparecimento do “ruído em cada palavra”, enfatiza-se o processo de depuração da palavra poética. A purificação da palavra atinge o seu ápice no momento em que “só a ela se ouça”, e como o processo criativo envolve o trabalho concomitante do sujeito e da obra, tem-se a reversibilidade do ato de um no outro, de modo que existe uma co-participação fundamental entre os dois e da qual dependerá o futuro poema: “e então aumenta tanto [a voz da obra] quanto possas se escutas/ que me aproximo [o sujeito poético]”.

De que modo deve efetivar-se o entrelaçamento entre obra e autor para que se obtenha o poema? Os versos “a gênero de abrasadura mulheril/ a cálculo lírico infundido nas lides de ar e fogo” nos respondem. Primeiramente, com a força do erotismo feminino, visto que se fala em “abrasadura mulheril” – o processo criativo do poema equipara-se ao erotismo-sexual, já que poeta e palavras se aproximam e se entrelaçam, de modo análogo aos corpos dos amantes. Em seguida, encontramos a expressão “cálculo lírico” que, por sua vez, corrobora o sentido do segundo verso “o mais atento que custe”. O termo “cálculo” refere-se ao trabalho “matemático” executado pelo poeta no que diz respeito ao processo compositivo do poema, destacando a importância do papel da dimensão reflexiva. Por fim, este “cálculo lírico” é “infundido”, ou seja, inspirado, o que também aponta para a importância do papel do

dom na confecção do texto. Ambos, dom e trabalho atuam de maneira igualmente relevante “nas lides [lutas, combates com as palavras] de ar e fogo”, isto é, no processo poético.

O verso “edoi lelia doura” faz referência a um livro de Herberto Helder, publicado em 1985 e de mesmo nome. Na verdade, a expressão “edoi lelia doura” é encontrada numa cantiga de amigo do século XIII e de autoria do jogral Pedro Eanes Solaz. O poema herbertiano retoma esta cantiga e a coloca como uma espécie de epígrafe ao seu livro de antologia de vozes comunicantes da poesia portuguesa. A expressão “edoi lelia doura” por muito tempo foi compreendida como um refrão onomatopaico, apresentando-se como uma cadeia sonora ou rítmica sem um significado específico. Na década de 60, estudiosos passaram a sugerir que o refrão desta cantiga de amigo se trata, na realidade, de um refrão em língua árabe e que se traduz por “e a noite roda” ou “a noite é longa”. No poema herbertiano, a expressão “edoi lelia doura” alude, portanto, ao encontro do sujeito poético com a faceta noturna do processo criativo e que antecede ao dia: o poema.

Logo a seguir, deparamo-nos com o verso “que o mênstruo coza e a seda escume”, o que novamente transpõe a obra em processo para o âmbito do feminino, em razão do aparecimento do termo “mênstruo”. A mulher que menstrua é potencialmente fértil e o desejo ou ordem para “que o mênstruo coza” denota igualmente o desejo de que a obra em processo resulte no poema. Que o “mênstruo” ou o “sangue da fertilidade” “coza”, isto é, que prepare o poema, que o possibilite. O verso continua e pede-se para que a “seda escume”, que a tessitura do poema aconteça.

Continuando a leitura do poema, encontramos “à luz que nasce da roupa”. A palavra “luz” indica o aparecimento do poema, indica o momento em que a mescla de dom e trabalho ou de sujeito e obra é bem-sucedida. No caso, o surgimento do poema encontra-se ainda na esfera do desejo. Na obra herbertiana, o termo “roupa” apresenta-se muito recorrente e tem a ver com poema, na medida em que este é costurado ou tecido como a roupa. O texto poético é um artefato humano, seda tecida pelas mãos do poeta.

O desejo de que a “luz” nasça da roupa continua a ser narrado, a ser detalhado. Para isso, é preciso que “os substantivos perfeitos respirem uns dos outros na têmpera”, quer dizer, que os “substantivos perfeitos” - a palavra poética, os nomes – entrelacem-se, “respirem” uns nos outros do modo mais exato, vital. Que as palavras entrem em

pleno acordo, que as conexões entre elas sejam as mais eficazes possíveis. Como o poema é um animal, um corpo, um ser vivente, natural que as palavras “respirem” umas nas outras. Para tal intento, o poeta deve conferir o “tratamento térmico” adequado para que o poema surja. Se lembrarmos de que a figura do poeta pode ser, entre tantas, a do forjador de metais, temos que ele trabalha o metal, principalmente o aço, conferindo-lhe a consistência desejada por meio da operação de “têmpera”. Torna então o metal mais consistente, submetendo-o a um banho que consiste num choque térmico. Sob este aspecto, o poeta realiza a operação de “têmpera” sobre as palavras, tornando-as mais consistentes ou “substantivos perfeitos”, resultando desta operação “o frescor da língua indestrutível”, tal como o aço.

Narrando ainda a experiência poética, o sujeito poético enuncia “e então estendo por ti acima o melhor do meu braço,/ se é que posso fulgurar,”. Disto, depreende-se que o sujeito faz o melhor que pode para que surja o poema, pois estende o melhor do seu “braço” para a obra em processo, se bem que ele não possui a certeza de que o seu esforço será suficiente para a consecução do poema e, por isso, o verso “se é que posso fulgurar”. Não sabe se a luz, se o brilho, se a fulguração advirá do processo criativo.

Aventando a hipótese do resultado frutífero, o sujeito poético continua e finaliza a sua narração sobre a experiência poética: “e enquanto crio, cria-me, e cria-te como o começo de mim mesmo,/ isto: que unas o avulso,/ se te puderes mover como o ar que respiro, ó/ irrepetível, inenarrável, inerente”.

Trata-se de uma parte crucial do poema, pois aqui os versos evidenciam a reversibilidade entre as categorias de sujeito e objeto. Ambos, sujeito e obra ocupam os dois polos da clássica dicotomia a ponto de não mais podermos distingui-los. Pelo poema, inferimos que o processo criativo põe em contato as duas regiões distintas da consciência já comentadas, o campo reflexivo e o campo pré-reflexivo, com destaque para as especificidades deste último.

No nosso entender, os poemas herbertianos, sem nunca se esquecerem da dimensão reflexiva que envolve o processo poético, desejam conferir a ênfase nesta região mais desconhecida: o campo pré-reflexivo. Mesmo porque existe a proposta da poética herbertiana de lidar com o obscuro, com o desconhecido. Neste campo pré-reflexivo, o sujeito poético mergulha no caos informe, no caldo dos heterogêneos misturados, numa dimensão altamente perceptiva em que a dicotomia sujeito/objeto e

outras derivadas tornam-se precárias em decorrência da reversibilidade ou da não possibilidade de identificação dos polos. Obviamente que o pensamento reflexivo entra em cena porque é preciso converter a experiência sensível caótica numa experiência disciplinada: o poema. Devido a sua importância, transcrevamos um excerto de *Photomaton & Vox* agora sob as luzes de outro contexto teórico:

A poesia procura sempre exercer-se sobre essa massa sensível. Mas a experiência é somente um ponto de partida, núcleo sólido e contínuo onde assenta a experiência posterior da criação. A criação é assim o encaminamento, até consequências simbólicas extremas, de uma experiência em si própria não organizada (...). É preciso constituir um corpo orgânico em que a experiência, disciplinada, se baste, e nela se harmonizem o sujeito e a sua experiência: um cosmos explícito, “objectual”. A superação do caos exprime-se pelo encontro de uma linguagem. É na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo.¹¹³

Em *Photomaton*, o poeta deixa claro que o encontro da linguagem (poética) constitui a “superação do caos”. Por isso, o processo criativo do poema lida concomitantemente com os campos pré-reflexivo e reflexivo. O que afasta aqui a hipótese de uma escrita automática ou inconsciente, já que o papel da reflexão no tratamento da forma é fundamental. Caso contrário, o poeta seria apenas capaz de vivenciar as experiências perceptivas incomuns, mas não de moldá-las numa forma, num “cosmos explícito”.

Com relação aos versos, temos que eles pretendem enfatizar o campo pré-reflexivo, visto que poeta e obra em processo não ocupam definitivamente um dos polos da dicotomia sujeito/objeto: “e enquanto crio, cria-me, cria-te como começo de mim mesmo,”. O sujeito poético cria e, neste aspecto, ele é o *sujeito* tradicional, pois ele pratica a ação de criar; mas, posteriormente, ele endereça-se para a obra e pede para que ela o crie, tornando-se assim *objeto* transmutado pela obra em processo. E para terminar, ele enuncia “cria-te como começo de mim mesmo”, apontando para interpenetração entre sujeito e obra, visto que ela ao criar-se passaria a se confundir com o próprio sujeito poético.

Se, por um lado, o processo compositivo do poema lida com o campo pré-reflexivo, campo em que as coisas são concebidas unidas, misturadas ou indistintas, por outro, a experiência vivenciada só consegue ser “traduzida” segundo os moldes do pensamento reflexivo ou fragmentário, aquele que opera pela separação entre sujeito e

¹¹³ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 144-145.

objeto. Sendo assim, torna-se imprescindível o trabalho da reflexão durante o processo criativo no intuito de dar organicidade a uma experiência pré-reflexiva que só pode ser percebida de forma fragmentária pela consciência.

Portanto, o papel do trabalho poético consiste em “soldar” esta experiência vivenciada de modo mais integral e repentino pela consciência, soldando os fragmentos que se apresentaram por conta desta experiência sensível: “isto, que unas o avulso,”. Nos poemas herbertianos, constantemente a afirmação da busca da unidade entre as coisas fundamenta o canto poético. O poeta deve unir o avulso, soldar os fragmentos a fim de compor o poema, empregando a linguagem analógica. Quando Herberto Helder publica o seu prefácio para o livro de António José Forte, temos que ele tece um comentário que vale para a sua própria poética:

Como muita poesia surrealista ou afim, a de Forte molda-se num corpus de fragmentos soldados por pontos magnéticos de analogia imagística ou verbal, por enlaces rítmicos: uma colagem orgânica de fragmentos. O continuum, sempre perfeito, denota a ágil intuição dos recursos de escrita, uma oficina atenta.¹¹⁴

Portanto, a finalidade é conectar, soldar o avulso, confeccionando a “colagem orgânica de fragmentos”, ou melhor, o poema. Eis a linguagem analógica, a que procura entrever semelhanças entre os heterogêneos. Tudo o que se encontra comumente fragmentado ou separado pode servir de matéria para o espaço do poema, desvelando as relações secretas entre as coisas:

(...) o sentido não-intelectual, supra-racional, corporal, do poder da imaginação poética para animar o universo e identificar tudo com tudo. A cultura moderna tornou-se incapaz de tal ênfase, pois trata-se de uma cultura alimentada pelo racionalismo, a investigação e o utilitarismo. Se se pedir à cultura moderna para considerar o espírito enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas, toda a modernidade desaba (...). É forçoso ir longe, aos recônditos do tempo, ir beber nas noites ocultas. Parece que a física, agora, começa a trabalhar no sentido da pergunta poética: as coisas têm entre si relações de mistério, não relações de causa e efeito. Abre-se caminho através da obscuridade, inquirindo, seguindo adiante.¹¹⁵

O excerto herbertiano supracitado corrobora a relevância da linguagem analógica para a poesia: “identificar tudo com tudo”. Dele, depreende-se que a cultura moderna valoriza demasiadamente uma racionalidade estrita, uma razão do tipo obtusa.

¹¹⁴ HELDER, Herberto. “Nota inútil”. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. p. 14.

¹¹⁵ HELDER, Helder. “Herberto Helder: entrevista”. In: **Inimigo Rumor**, nº. 11. 2º semestre de 2001. p. 193.

Sendo assim, a linguagem analógica bebe de outras fontes que não o racionalismo e o utilitarismo, bebe “nas noites ocultas”, na imaginação produtora. Contrapõe-se assim a cultura moderna fundada na razão e a poesia.

Aliás, a palavra “noite” e suas correlatas têm uma função pontual na obra herbertiana: apontar para o contato do sujeito poético com o campo pré-reflexivo. É sabido que Novalis engendrou uma poética noturna, sendo a obra *Hinos à noite* sobejamente conhecida. Entre outras razões, o espaço da “noite” é valorizado na poética novalisiana, dado que a “noite” simboliza esse caos fecundante em que as coisas se unem e se apresentam sem distinção por conta da escuridão, enquanto que o “dia” tem a conotação da racionalidade que separa e que distingue tudo em razão de sua luminosidade apolínea.

Para a obra de Herberto Helder, tanto o “dia” quanto a “noite” têm conotações positivas e constituem etapas imprescindíveis do processo criativo, pois enquanto a “noite” aponta para o caos fecundante do campo pré-reflexivo, tem-se que o “dia” ou qualquer outra forma de luminosidade apontam para a possibilidade do surgimento do poema, indicando que o vínculo entre dom e trabalho ao menos parece bem-sucedido. E esta conotação positiva a respeito do “dia” se deve muito ao diálogo da poética herbertiana para com o cinema e a fotografia, tecnologias em que a luz possui um papel técnico fundamental na composição da imagem. Como veremos no capítulo II, esta faceta noturna do processo criativo e que se converte no dia tem também a sua relação com a obra do poeta Hölderlin.

No intuito de finalizar a análise do poema, vimos que o verso “isto: que unas o avulso” suscitou-nos uma grande discussão de cunho teórico para que entendêssemos que a linguagem analógica rege a construção dos poemas herbertianos, deixando-os propositadamente e necessariamente obscuros.

O poema termina com os versos “se te puderes mover como o ar que respiro, ó/ irrepetível, inenarrável, inerente”. Caso sujeito poético e obra em processo entrem em concordância, caso estejam na mesma sintonia, tem-se o “irrepetível, inenarrável, inerente”: o poema.

Outro poema do livro que aborda a questão da reversibilidade entre sujeito e objeto durante o processo compositivo é o *estende a tua mão contra a minha e respira*, no qual também é sutilmente perceptível a afirmação do canto da unidade:

estende a tua mão contra a minha boca e respira,
e sente como respiro contra ela,
e sem que eu nada diga,
sente a trémula, tocada coluna de ar
a sorvo e sopro,
ó
táctil, ininterrupta,
e a tua mão sinta contra mim
quanto aumenta o mundo¹¹⁶

Neste pequeno poema, constatamos a metapoesia pelo uso metafórico de “mão” (escrever) e “boca” (local da produção da voz) como coadjuvantes do ato criativo da escrita. Ao ter como temática o próprio processo criativo, o poema é lido como o encontro do sujeito poético com a obra em processo. Os primeiros versos “estende a tua mão contra a minha boca e respira,/ e sente como respiro contra ela” sugerem o enlace ente sujeito e obra, tendo em comum o ato fisiológico da respiração que, por sua vez, podem aludir ao sopro vital da criação.

E este contato entre sujeito e obra é entremeado pelo silêncio, pois o terceiro verso enuncia “e sem que eu nada diga”. Trata-se de um encontro silencioso e corporal entre sujeito e obra, sendo que a mera distinção entre os dois torna-se complicada no poema, dado ao fato das ações narradas serem um tanto reversíveis.

No verso seguinte, temos “sente a trémula, tocada coluna de ar”. Se sujeito e obra concorrem no processo criativo, obviamente que o poema pode resultar deste encontro fecundo. No caso do poema em questão, isto parece válido na medida em que a expressão “coluna de ar” parece equivaler ao poema. Mas por que “coluna de ar”? Se atentarmos para a disposição gráfica do poema na página, facilmente notaremos que o seu canto esquerdo justificado forma uma coluna. O elemento “ar”, por seu turno, coaduna-se com o ato da respiração presente nos dois primeiros versos, remetendo ao *pneuma* ou ao sopro vital. Além disso, a verticalidade sugerida na imagem da “coluna de ar” não deixa de se remeter ao carácter corpóreo do poema entrevisto na obra de Herberto Helder, dado que o poema enquanto corpo possui a sua coluna vertebral.

¹¹⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 538.

No próximo verso, a paronomásia identificada em “a sorvo e sopro” é decisiva, formal e semanticamente tem a função de entrelaçar sujeito e obra, posto que “sorver” (sorvo) significa aspirar o ar, inalá-lo, por sua vez, “soprar” (sopro) significa devolver o ar. Desta maneira, sujeito e obra inspiram e expiram o ar, há uma reversibilidade, pois uma ação implica o seu contrário.

Em seguida, encontramos os versos “ó/ tátil, ininterrupta”. A interjeição “ó”, que aparece mais de uma vez no livro, exprime o contentamento advindo do provável surgimento do poema. Tal probabilidade de êxito se reforça com o verso “tátil, ininterrupta”, uma vez que o termo “tátil” indica a mão do poeta que encontra o caminho certo para a escrita do seu poema. Já a palavra “ininterrupta” ajuda a ratificar o canto herbertiano como o canto da celebração da unidade. Aquilo que é ininterrupto é o que possui continuidade, é o que não possui quebra. Ou seja, o poema presente indica que a linguagem analógica conseguiu a sua eficácia, entrelaçando o que se encontrava distante, tornando o poema o canto do ininterrupto.

Finalmente, os versos “e a tua mão sinta contra mim/ quanto aumenta o mundo” indicam provavelmente o êxito do processo criativo, pois o entrelaçamento entre sujeito e obra resultou no aumento do mundo, quer dizer, mais um poema felizmente vingou para a obra herbertiana. Ou simplesmente indica que o poema adquire a sua adequada substancialidade.

O poema *do saibro irrompe a flor do cardo* explicitamente aborda a proposta da unidade enquanto mote para a poesia herbertiana:

do saibro irrompe a flor do cardo,
flor amarela,
entre o cascalho estelar amadurece a lua,
mãe há só uma:
que pela mesma vulva expulsa
mijo, mênstruo e filho¹¹⁷

¹¹⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 535.

Começamos por comentar os versos iniciais “do saibro irrompe a flor do cardo/ flor amarela,”. Primeiramente, saibamos que o “saibro” resulta da decomposição do “granito”, constituindo-se de areia grossa, pedras e um pouco de argila. O “saibro” é um material geralmente usado como argamassa na construção civil. Deste modo, temos que o “saibro” alude ao trabalho poético, já que se um pedreiro assenta argamassa nos tijolos de uma construção, o poeta, de modo semelhante, “fornece argamassa”, ou melhor, estabelece a liga entre as palavras que compõem o poema.

Nos poemas herbertianos d’A *faca não corta o fogo*, notamos a presença de plantas ou flores que, por seu turno, conseguem nascer e se desenvolver em solos considerados estéreis. Mencionemos alguns versos de poemas que já foram analisados e que apontem para uma esterilidade superada, já que a vida conseguiu surgir: “o cacto que frutifica uma só vez na vida”, “aloés por onde o chão respira,” e agora “do saibro irrompe a flor do cardo”. O “cacto” e os “aloés” crescem em ambientes desérticos e, no caso, a “flor do cardo” se origina de locais rochosos, sobretudo de terra barrenta, aparentemente não muito propícia ao florescimento.

Observemos agora que o poema especifica a flor, a saber: “flor do cardo”. Ela consegue nascer espontaneamente nas regiões mediterrânicas, o que inclui Portugal e o norte da África. Muito relevante é a informação de que essa flor regional consegue nascer espontaneamente, pois se a considerarmos como metáfora do poema, tem-se que o sujeito poético – por sinal, completamente distanciado neste poema, embora possamos pressupô-lo – alerta-nos de que existe algo de espontâneo ou de involuntário na criação poética. No poema em questão, demonstra-se o processo criativo como fruto de algo mais espontâneo, tanto que o verbo utilizado é “irrompe”, o que nos confere o efeito de que o poema brota violentamente, surge abruptamente do solo da natureza, que vimos se tratar do “saibro”. Deste modo, o verbo “irromper” desempenha a função de destacar a importância do dom durante criação poética, bem como o termo “saibro” tem a função de destacar o papel do trabalho, uma vez que pode ser usado como argamassa. Em suma, talento e trabalho poéticos coexistem no processo criativo do poema.

A “flor do cardo” irrompe. Notemos que no verso seguinte, o poeta especifica a sua cor: “flor amarela,”. Por que a cor “amarela”? Num primeiro momento, informemos de que a presença de certas cores é recorrente na obra herbertiana, tais como o vermelho, o negro, o branco e o amarelo.

Estas cores aparecerão de modo explícito ou de modo subentendido ao longo dos poemas herbertianos. A título de exemplo, o vermelho aparece implícito na palavra “sangue”, o negro na palavra “escuridão”, “noite”, “sombra” ou “trevas”, o branco na palavra “clarão” ou “relâmpago”, e o amarelo na palavra “ouro” ou “mijo”.

Quanto ao amarelo, importante notar que a sua simbologia pode ser atrelada à do ouro na alquimia, possibilitando-nos assim uma leitura metapoética deste termo. Temos que a linguagem poética é uma linguagem dentro da linguagem, ou seja, ela permite o nosso acesso aos níveis mais profundos e desconhecidos da experiência sensível e, portanto, mais purificadores. Se, por um lado, na alquimia, busca-se converter os metais comuns em ouro, por outro, na poesia, busca-se converter a linguagem de uso utilitário em linguagem poética. Nesse sentido, promove-se uma purificação, elevando-se a linguagem comum à condição de linguagem poética. A flor, metáfora do próprio poema, é especificada no texto como de cor “amarela”, o que a torna equiparada ao ouro almejado pelos alquimistas. Se a flor é “amarela”, tem-se que o poeta obtém a linguagem do ouro, a linguagem purificada: o poema.

No próximo verso “entre o cascalho estelar amadurece a lua”, mais uma vez vislumbramos a questão da unidade entre as coisas. Ela é aludida quando os termos “cascalho” e “estelar” são justapostos. Por quê? A palavra “cascalho” remete-se ao que se encontra no chão, na superfície, em suma, ao que está embaixo. A palavra “estelar”, por seu turno, sugere o celeste, o céu, enfim, ao que está em cima. Justapondo os dois termos, “cascalho” e “estelar”, o poema une o alto com o baixo, promove a união dos contrários. E isto tem a ver com o hermetismo da Tábua de Esmeralda, documento caro aos alquimistas. Nela, encontramos a seguinte citação: “Na verdade, sem dúvidas e incertezas: o que está em baixo assemelha-se ao que está em cima, e o que está em cima ao que está em baixo, para realizar os prodígios do Uno¹¹⁸”. Portanto, devemos compreender a expressão “cascalho estelar” como algo que se coaduna com a proposta da poética herbertiana de continuidade entre as coisas. E nele, no “cascalho estelar”, notemos que “amadurece a lua”.

De antemão, ressaltemos que o satélite natural da Terra, a “lua”, detém simbologia complexa. No poema em questão, pensamos que a “lua” pode fazer menção a vários aspectos, enumeremo-os: *ao feminino* – lembremo-nos de que em mitologias de diversas culturas, a “lua” aparece reverenciada como deusa ou mãe de todos, e notemos

¹¹⁸ ROOB, Alexander. *O museu hermético – alquimia & misticismo*. Trad. Teresa Curvelo. Taschen, 1997. p. 9.

também que no verso seguinte não por acaso aparecerá a palavra “mãe”-; à *fertilidade* em geral – no caso da agricultura mais tradicional, acredita-se que a “lua” influencia o cultivo das plantas, sendo assim, podemos considerar que ela enseja o aparecimento da flor do cardo amarela no poema em questão-; e, finalmente, à *arte poética* – a “lua” é símbolo, por excelência, da imaginação, do sonho, sendo na tradição romântica correspondente à inspiração criadora, já que o seu simbolismo também está relacionado ao da maternidade, ao do nascimento. No caso da obra herbertiana, importante ressaltar também a “lua” enquanto referência à transmutação e à ciclicidade, pois a “fisionomia” da “lua” se modifica constantemente no céu da noite em razão de suas fases, passando por elas e voltando ao início de um novo ciclo. Neste aspecto, a arte poética também se caracteriza por ser um evento cíclico e que, portanto, sempre se reinicia.

Interessante notarmos que a “lua”, no poema, “amadurece”. Seguindo a via metapoética, tem-se que a arte poética amadurece para que seja dado à luz o poema. O verbo “amadurecer” torna presente no poema a ideia de trabalho poético e não somente a da inspiração, sugerida pelo termo “lua”. O amadurecer é um processo natural que obriga a uma espera, ao cumprimento de uma gestação paciente que culmina no aparecimento do fruto. Ou seja, o amadurecimento aperfeiçoa, nesse sentido, o fruto. E todo escritor, sabemos, aperfeiçoa a sua obra com o seu trabalho poético.

No verso subsequente, encontramos “mãe há só uma”. Mais uma vez a questão da unidade se evidencia no poema. Biologicamente, é impossível sermos filhos de duas ou mais mães. De modo análogo, na seara poética, os poetas também são filhos de uma única mãe: de uma *arte una*. Sobre isso, Herberto Helder enuncia em seu prefácio a *Edoi Lelia Doura*, a comunicação das vozes poéticas:

Quando os lemos lado a lado, a todos estes poetas e poemas, sabemos estarem eles entregues ao serviço de uma inspiração comum, a uma comum arte do fogo e da noite, ao mesmo patrocínio constelar. O que varia é a política das formas, maneira de guerra e hipnotismo das pessoas e dos tempos.¹¹⁹

Conforme o que se depreende do excerto, existe “uma inspiração comum”, “uma comum arte do fogo e a noite” ou um “mesmo patrocínio constelar”. Termos como “uma”, “comum” e “mesmo” se remetem a uma poética que privilegia a busca da unidade. Misteriosamente, a arte poética brotaria de um mesmo manancial primordial.

¹¹⁹ HELDER, Herberto (org.). *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985. p. 8.

Cada poeta constrói a visão de mundo de sua obra a seu modo, sendo isto o que varia na arte poética: a “política das formas”, a “maneira de guerra” ou “hipnotismo das pessoas e dos tempos”. Se os modos de executá-la são muitos, é também verdade que todos os poetas e poemas bebem de uma mesma fonte, o que permite à obra herbertiana concluir que a arte aparentemente múltipla é, no fundo, uma só, ou melhor, está sujeita “ao mesmo patrocínio constelar”.

Com relação à poesia portuguesa, isso nos faz lembrar o lema “A Poesia é só uma”, encontrado nos *Cadernos de Poesia*, cuja primeira série se deu entre 1940 e 1942. Neles, havia espaço para o ecletismo poético, e, por isso, abarcavam as mais diversas manifestações de arte poética existentes até o momento, importando-lhes primordialmente a qualidade do texto poético e não mais o fato da poesia ser engajada, social ou poesia pura, obscura.

Nos versos finais, encontramos: “que pela mesma vulva expulsa/ mijo, mênstruo e filho”. Ou seja, a afirmação da unidade, no poema em questão, continua recorrente, visto que a expressão “mesma vulva” remete-se a um único local por onde sai o “mijo”, o “mênstruo” e o “filho”. Os atos fisiológicos da excreção e da reprodução aparecem inter-relacionados: o “mijo” (excreção da urina), o “mênstruo” (lembrando a fertilidade da mulher) e o “filho” (a questão da maternidade ou o resultado do processo reprodutivo).

A obra herbertiana reverencia o corporal e, por isso, torna-se corriqueiro depararmo-nos com termos referentes ao corpo. E, além de aludir à anatomia do corpo da mulher, tem-se com a palavra “vulva” a demarcação do erotismo que marca sobejamente os poemas de Herberto Helder, pois há o emprego da palavra “vulva”, referindo-se aos órgãos sexuais femininos.

Mais interessante agora é discorrermos sobre a unidade suscitada pela tríade “mijo”, “mênstruo” e “filho”, proveniente da “mesma vulva”. Se partirmos do princípio de que esta “vulva” é a da “mãe”, e de que a “mãe” pode ser tida como metáfora da arte poética, concluímos que a tríade condensa a descrição do processo criativo como um todo: o “mijo”, que se caracteriza pela cor amarela, alude ao ouro presente no excremento, ou seja, nesse sentido o ouro da linguagem poética obtém-se por meio da purificação da linguagem comum da qual deve ser expurgado qualquer excremento para que se converta no poético; já o “mênstruo” é o escoamento do sangue feminino e vital,

sangue que percorre e nutre o corpo do poema, sangue que corre em seus versos arteriais e venosos; e o “filho”, por fim, é o poema, resultado da maternidade.

Outro pormenor do poema nos leva novamente ao vislumbre da unidade entre as coisas no termo “mijo”, no caso por meio da união do menos valioso com o mais valioso. Se por um lado, o termo “mijo” é excremento, algo de pouco valor e descartável, por outro, ele possui a cor amarela do ouro, e sendo assim, remete-se a algo de altíssimo valor. Eis aqui a união dos contrários: se a primeira acepção de “mijo” é a de excremento, temos que a sua cor amarela simultaneamente já promete o ouro, o refinamento, a purificação.

Transcrevamos agora o comentário que se segue:

(...) com frequência associa-se o mais desprovido de valor ao mais valioso. Por isto, em lendas e contos aparece a surpreendente relação entre as fezes e o ouro, relação que surge também na alquimia, pois a *nigredo* e a obtenção do *aurum philosophicum* são os dois extremos na obra de transmutação. (...) Em alquimia, tratava-se mais de partir da zona mais baixa do real para chegar à mais alta.¹²⁰

É pertinente então estabelecermos a relação entre “mijo” e o “ouro” da alquimia. E, para ressaltar ainda mais liame entre o baixo e o alto, o poema escolhe a palavra “mijo” em vez da palavra “urina”, o que seria menos censurável em termos de léxico. Porém, o efeito de contraste entre o baixo e o alto é assim eficazmente potencializado.

No termo informal “mijo”, como já analisamos, estabelece-se a união entre o excremento e o ouro. Sob a perspectiva alquímica, o “mijo” enquanto excremento corresponderia ao *nigredo*, o primeiro estágio de transformação da matéria-prima da *opus magnum* ou *grande obra*, e o “mijo” enquanto ouro corresponderia ao último estágio dessa transformação, o da obtenção do *aurum philosophicum*. Trata-se, portanto, de ascender do baixo/excremento ao alto/ouro, da purificação possibilitada pelo processo de confecção do poema.

No último verso, constatamos a seguinte gradação: “mijo, mênstruo e filho”, ou respectivamente, “excremento, fertilidade e nascimento”. Em suma, são as etapas do processo poético. O poeta seleciona, descarta, excreta o que não serve ao poema.

¹²⁰ CIRLOT, Juan-Eduardo. “Excrementos”. In: *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005. p. 247.

Entrevendo a sua possibilidade, ele o irriga com sangue, quer dizer, o “mênstruo” indica que o poeta consegue fertilizar o terreno das palavras para que surja então o texto poético. E, por fim, deparamo-nos com o nascimento do poema, o “filho” da fértil arte poética.

Uma última consideração, que corrobora no plano acústico a questão da unidade neste poema, diz respeito à assonância das vogais “u” e “a”. Após a palavra “lua”, tem-se o eco dessas vogais “u” e “a” em “uma”, “vulva” e “expulsa”. Outras assonâncias presentes no poema: vogais “a” e “o” ecoam nos termos “saibro”, “cardo” e “cascalho”; vogais “i” e “o”, por sua vez, ecoam nas palavras “mijo” e “filho”; e as vogais “e” e “a” nos termos “pela” e “mesma”. Enfim, as sílabas “a-ma” de “amarela” também compõem o verbo “amadurece”. Quer dizer, o ato de soldagem característico de uma poética que persegue a unidade se faz presente na materialidade do texto em questão, dado que a assonância estabelece um elo (unidade) sonoro entre as palavras do poema. Deixemos claro que a preocupação do poeta com a união sonora entre as palavras se encontra ao longo de todos os poemas do livro, mesmo que não tenhamos a oportunidade de analisá-la detidamente.

Para finalizar este capítulo, analisemos mais dois poemas d’*A faca não corta o fogo* e os comentemos:

até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza¹²¹

(...)

abrupto termo dito último pesado poema do mundo¹²²

São os dois poemas do livro compostos de um único verso, reiterando no plano formal novamente a questão da unidade. Trata-se do poema de abertura e do poema de encerramento, e o fato de possuírem a semelhança com relação ao número de versos acaba acarretando uma estrutura circular ao livro. O fim sugere o recomeço da atividade poética, pois o “um” final coincide com o “um” inicial.

¹²¹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 535.

¹²² *Idem*. p. 618.

O poema de abertura “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” repete um verso do poema II do livro “Lugar”: “E se ele acorda, então dizem-lhe/ que durma e sonhe./ E ele morre e passa de um dia para outro./ Inspira os dias, leva os dias/ para o meio da eternidade, e Deus ajuda/ a amarga beleza desses dias./ Até que Deus é destruído pelo extremo exercício/ da beleza/ Porque não haverá paz para aquele que ama./ Seu ofício é incendiar povoações, roubar¹²³”. Portanto, já nos indica uma autorrevisitação da obra herbertiana. Dentro do contexto destes versos, temos que “Deus” se refira ao sagrado da poesia: ao que garante o coração, o cerne do poema. Como podemos perceber, o poeta “leva os dias para o meio da eternidade, e Deus ajuda”, garante esta sustentabilidade ao poema. Em seguida, ele “é destruído pelo extremo exercício da beleza”. Ou seja, “Deus” cumpre a sua finalidade, abre-se para determinado poema e desaparece assim que houve “o extremo exercício da beleza”. Sendo assim, resta o constante recomeço de seu ofício ao poeta: “Porque não haverá paz para aquele que ama”.

E logo na abertura d’*A faca não corta o fogo* a intrigante palavra “Deus”. São diversas as possibilidades de leitura. Num primeiro sentido, podemos equiparar este “Deus” ao próprio poeta, enquanto criador de poemas. Mas não se trataria de um “Deus” imune ao que cria, pois o “extremo exercício da beleza” ou o trabalho com a poesia ocasiona a destruição deste “Deus-poeta”. A obra acarreta a morte da subjetividade de seu criador e, nessa acepção, destrói-a. Isto nos remete ao poema sobre a morte do escultor norte-americano Luis Jiménez: “arrancara a unhas frias dos testículos à boca,/ beltà beauty beauté,/ (...) e depois, no apogeu de qualquer coisa,/ pôs-se a fazer uma coisa fora de moda, uma coisa animal,/ acerba,/ suada,/ com as técnicas ardentes um respiradouro (...)/ e então ele, o escultor norte americano Luis Jiménez, morreu/ esmagado pela sua obra¹²⁴”. Em 2006, o escultor falece em razão de uma peça que se desprende de uma obra e que caiu sobre a sua perna, seccionando-lhe uma artéria. Trata-se da escultura *Blue Mustang*, um cavalo azul de muitos metros de altura cujo autor trabalhou por aproximadamente dez anos, situado no aeroporto internacional de Denver. Utilizando-se deste episódio, o poema herbertiano corrobora a questão da morte advinda da obra: “eu penso que ele meteu os dedos de cada mão até ambos os braços desaparecerem no mundo,/ já a luz se fazia da madura matéria do mundo,/ já dez

¹²³ HELDER, Herberto. “Lugar”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 139.

¹²⁴ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 608.

anos em dez metros de beleza arterial arrancada trémula/ (...) - morreu esmagado pela sua obra¹²⁵”. O poema de abertura bem cairia a este episódio referente ao escultor, pois o cavalo custou a este o “extremo exercício da beleza”, dado que longos dez anos não se demonstravam ainda suficientes para o término da obra. Na verdade, a obra promoveu o seu brusco acabamento, pois “já a luz se fazia da madura matéria do mundo”, ocasionando a morte literal do “Deus-escultor”. Na obra herbertiana, a morte pela obra tem o sentido simbólico de transmutação, e ela recolhe e transfigura um caso do <<real quotidiano>> para causar o devido impacto no leitor no que tange ao significado desta “morte pela obra”: o “Deus-poeta” esmagado.

Num outro sentido, o verso “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” tem a ver com a proposta d’*A faca não corta o fogo*. Um livro que já pelo título anuncia a impotência ou dificuldade criativa que assola o poeta, após tantos e tantos poemas escritos ao longo de sua obra. A nosso ver, “Deus” se refere também ao sagrado da poesia ou da própria obra poética, “destruído” por conta de esta obra ter chegado mesmo ao seu impasse. Ela precisa ser submetida a uma renovação profunda, no intuito de que o poeta supere o obstáculo que o esteja impedindo de seguir em frente com os seus poemas. Notemos que o verso enunciou “extremo exercício da beleza”, apontando para a chegada ao limite de certa prática poética, requisitando assim uma renovação.

Outra leitura possível sugere que muita técnica estraga a confecção dos poemas. O poema em questão estaria mencionando que o “extremo exercício da beleza” levou a uma destruição de “Deus”, daquilo que misteriosamente ajuda na sustentabilidade dos poemas, da obra. O equilíbrio entre a espontaneidade e o trabalho poéticos se mostra imprescindível. Por isso, num outro poema herbertiano, encontramos o seguinte verso: “que não há nenhuma tecnologia paradisíaca¹²⁶”. Não de modo gratuito, o livro *A faca não corta o fogo* insiste no léxico tecnológico, transfigurando-o criativamente na palavra poética, mas, ao mesmo tempo, indicando que muita técnica resultou num canto que lamenta a dificuldade criativa. Como a obra herbertiana não dá ponto sem nó, temos que esta esterilidade ou dificuldade compositiva pode consistir na crítica à sociedade tecnológica dos tempos atuais. A preocupação demasiada com a

¹²⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 609.

¹²⁶ *Idem*. p. 605.

técnica e com a sua respectiva aplicação contribuiu para alargar cada vez mais o hiato entre homem e natureza ou sujeito e mundo. Toda experiência humana comumente se limitou aos ditames do pensamento científico-tecnológico, da racionalidade mais estrita e instrumental. Deste modo, a experiência de cunho mais vivencial ou perceptivo com o mundo perdeu espaço para o recrudescimento da experiência exageradamente reflexiva e fragmentada com as coisas. E a poesia herbertiana vai em direção oposta aos valores de uma sociedade que pensa na disseminação da tecnologia para gerar mais dinheiro e mais dinheiro. Levando-se em conta que *A faca não corta o fogo* é um livro que se aproxima mais do que os outros das questões do <<real quotidiano>>, seja para transfigurá-lo ou criticá-lo, temos que tematicamente ele deixa o poeta quase à beira de um canto estéril. O poeta ao se aproximar demais do <<real quotidiano>> aparentemente vai esgotando a sua voz poética, tamanha a pobreza das experiências que o cercam.

Quanto ao poema de encerramento “abrupto termo dito último pesado poema do mundo”, tem-se que ele aponta para o inacabamento ou para o fato de que todo acabamento se trata, na realidade, de um fim arbitrário. Este “Deus-poeta” pode sempre dotar a sua obra de uma complexidade cada vez maior, mas nunca pretendê-la completa, definitivamente acabada. Por isso, o título do calhamaço *Ofício Cantante – poesia completa* acaba sendo absolutamente irônico no que tange ao trecho “poesia completa”, já que a possibilidade de se “completar” a própria obra se configura como um trabalho incessante.

Deste modo, *A faca não corta o fogo* se encerra afirmando o inacabamento, deixando extremamente evidente de que o que existe é o “abrupto termo dito último”. O vocábulo “abrupto” indica que atividade poética considerou-se acabada repentinamente e Herberto Helder faz questão de finalizar o livro com uma informação aparentemente singela: “até novembro de 2008.” Esta data congela a condição de acabamento da obra herbertiana até este dado momento, mas o intuito é mesmo apontar para uma futura reconfiguração da obra que, se não vier a lume por conta da publicação de um novo livro, deixa, ao menos, registrado o princípio herbertiano de que o “pesado poema do mundo” deve sempre se regenerar.

A TENSÃO ENTRE POTÊNCIA E IMPOTÊNCIA CRIATIVA E O <<REAL QUOTIDIANO>>

*falo em nome de outra ferida, outra
dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo,
outro tremor,*

No capítulo I, propusemos que a busca da unidade enquanto motor e mote poéticos norteia de um modo geral a obra herbertiana. Não há como negarmos a reverência que o sujeito poético constantemente presta ao seu ofício criativo e sobretudo ao esplendor da linguagem poética. Reverencia-a como justamente se reverencia o sagrado. Por sinal, o termo “sagrado” surge em poemas d’*A faca não corta o fogo* ou ainda especificado no emprego poético da palavra “Deus” cuja presença forte percorre todo o livro herbertiano.

Lendo atentamente *A faca não corta o fogo*, percebemos que esta obra trata, entre outras coisas, da tensão entre a potência criativa do poeta e também do outro lado da moeda, a impotência criativa, posto que o “sagrado” ou “Deus” muitas vezes não vem ao encontro do corpo do escritor, não permitindo então o milagre: a obtenção do poema “irrefutável”.

Antes de falarmos da potência ou da impotência criativa que atravessa os poemas do livro presente, temos que o chamamento do poeta Friedrich Hölderlin (1770-1843) para a discussão sobre o “sagrado” e, por extensão, para a compreensão da presença maciça de “Deus”, faz-se esclarecedor e fundamental. Hölderlin é um poeta de suma importância para a obra de Herberto Helder e, como já tivemos a oportunidade de transcrever no capítulo I, trata-se do “poeta impossível que foi possível”.

Existem excertos longos também de *Photomaton & Vox* que se referem ao poeta da Suábia, transcrevamo-nos:

Neste momento releio o *Hiperion* de Hölderlin, o esquizofrênico. Que fervor na condução da luz pessoal! Destino: o mito grego. A correria do preceptor por todos os lados da incandescência! E a passagem por casa do banqueiro Gontard desenha o trágico tumulto luminoso que é o trânsito do poeta pelos círculos da treva. Da casa, do banco, da noite (...) emerge a cabeça fulgurante e mortal de Diotima. Entretanto, Hiperion encontra-se obsessivamente em Belarmino, nos trabalhos de recuperação da unidade, ele (Hölderlin), que “a miséria espiritual do mundo ocidental moderno” empurrou para trinta e sete

anos de Grécia completa interior, também no caso dita esquizofrenia. Morta Diotima, quem o acompanha na viagem a tais Grécias excessivamente centrais? Digo que o mundo não estaria louco se houvesse afinação nervosa para decifrar esses fundos arquipélagos da escrita hölderliniana.¹²⁷

O romance epistolar *Hiperion ou o eremita na Grécia* (1797) é obra do ainda jovem Hölderlin, poeta que passou trinta e sete anos enclausurado numa torre, situada na cidade alemã de Tübingen. Admirava e dependia de Friedrich Schiller que, inicialmente, ajudou-o em algumas de suas publicações. Era contemporâneo do consagrado Goethe, que, por seu turno, o ignorou enquanto talento poético. Para sobreviver, foi preceptor na casa do “banqueiro Gontard” e se apaixonou por sua esposa, Susette Gontard, mantendo com ela um relacionamento que se abalou com a descoberta do caso pelo marido de Susette, a inspiradora da personagem “Diotima” que aparece em *Hiperion* – aliás, “Hiperion” se trata do personagem central do romance e em grego significa “o que vai por cima”.

Susette morrerá pouco tempo depois. Hölderlin, por vários motivos, piora a sua saúde mental e chega a ser declarado insano pelos médicos de sua época, passando então a viver numa residência de sua família, na casa que justamente possui a famosa torre localizada nas margens do rio Neckar, em Tübingen, porém continua a escrever neste período de trinta e sete anos chamado o da “loucura”. Por isso, no excerto encontramos o epíteto “o esquizofrênico” se referindo ao poeta Hölderlin que, por conta dos problemas de saúde, afastou-se do mundo cotidiano para viver “trinta e sete anos de Grécia completa interior”, ou seja, outra realidade.

Deixando agora de lado as questões de ordem biográfica, temos que Hölderlin assombra a cultura alemã com suas ponderações inusitadas a respeito da cultura helênica, que passou a ser vigorosamente revisitada pelos intelectuais e poetas alemães, tendo sido o pontapé inicial dado pelo arqueólogo e historiador de arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), primordialmente no texto *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755). Sobretudo graças a Winckelmann, constrói-se uma primeira e determinante visão sobre a Grécia antiga dentro do panorama da cultura alemã, aquela que a identifica como olímpicamente apolínea, harmônica ou serena.

¹²⁷ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 42.

Nesta trilha de retomada dos antigos pelos alemães, Hölderlin torna-se um exímio estudioso da cultura helênica, dado que os gregos antigos representam um momento de maior integração entre homem e natureza, principalmente quando comparados a nós, os modernos:

(...) a Grécia antiga representa o momento de harmonia entre o ser humano e a natureza, o momento em que o ser humano, em vez de se opor antagonicamente à natureza, compraz-se em dela fazer parte. Sendo assim, o mundo helênico oferece ao mundo moderno, dilacerado pelas dicotomias entre cultura e natureza, mente e corpo, intelecto e sensibilidade, liberdade e necessidade etc., um contraponto muito mais fecundo (...). desenvolvendo, inclusive, traduções inovadoras das tragédias de Sófocles, *Antígona* e *Édipo*, e de Píndaro, tidas como absolutamente estranhas durante a sua época.¹²⁸

Nas obras *Hipérion* e *A morte de Empédocles*, constatamos o desejo da mais perfeita união entre homem e natureza, comunhão supostamente vivenciada de modo mais integral pelos gregos antigos e que tornava mais tênue a fronteira entre sujeito e objeto, daí, o interesse de Hölderlin por eles. Maurice Blanchot comenta a respeito disso:

O jovem Hölderlin, o de *Hypérion*, quer escapar à sua forma, aos seus limites, e unir-se à natureza (...). Essa aspiração de retorno à vida única, eterna e ardente, sem medida e sem reserva, parece ser o movimento jubiloso que somos tentados a relacionar com a inspiração. Esse movimento é também o desejo de morte. Diotima morre pelo próprio impulso que a faz viver em familiaridade com tudo, mas diz ela, “só nos separaremos para viver mais estreitamente unidos numa paz mais divina com todas as coisas, conosco mesmos...” (...) Empédocles, na tragédia que é a obra da primeira maturidade de Hölderlin, representa a vontade de irromper, pela morte, no mundo dos invisíveis. Os motivos variam segundo as diferentes versões dessa obra inacabada, mas o desejo é sempre o mesmo: unir-se ao elemento do fogo, sinal e presença da inspiração, a fim de atingir a intimidade do comércio divino.¹²⁹

Verifica-se que a união permanente entre homem e natureza acaba se dando somente pela via do desaparecimento do sujeito, pela sua morte. Por isso, não por acaso, o personagem Empédocles entrega-se ao *páthos sagrado*, ao fogo celestial, quer dizer, ao impulso ao ilimitado. Morre, pois morrer constitui o único modo de atingir a sua comunhão com o divino através do elemento fogo, simbolizado na imagem do vulcão Etna no qual voluntariamente se joga para consumir a sua tão esperada reintegração ao

¹²⁸ CICERO, Antonio. “O destino do homem”. In: *Poetas que pensaram o mundo*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 247.

¹²⁹ BLANCHOT, Maurice. “O itinerário de Hölderlin”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 294.

seio sagrado da natureza. A morte do protagonista, portanto, possibilita a reunificação do que se encontrava separado.

Num primeiro momento de seu itinerário poético, vislumbramos que Hölderlin aparece ainda preso ao pensamento tradicional sobre a cultura helênica, tal como nos assevera o pensador francês Lacoue-Labarthe:

Também não é falso dizer que até por volta dos anos 1800-1801 – até o fracasso e o abandono dessa “tragédia moderna” que devia ser o *Empédocles* – Hölderlin permanece, apesar de alguns desvios (e mesmo que os gregos não sejam para ele uma questão entre outras, mas, desde sempre, a única questão), em geral fiel à visão schilleriana (e winckelmanniana) dos gregos e à filosofia da história que a estrutura, ou que dela deriva.¹³⁰

Entretanto, frisemos que Hölderlin vai aos poucos refinando, maturando as suas concepções sobre os gregos antigos que, como dissemos, divergirão da imagem absolutamente olímpica formulada por Winckelmann e seus seguidores. Deste modo, ciente do “fracasso” de sua tragédia moderna, Hölderlin se volta para a necessidade de trabalhar na tradução das tragédias de Sófocles, *Antígona* e *Édipo*, e de Píndaro, traduções inovadoras¹³¹ que foram consideradas muito estranhas pela crítica convencional de sua época. Biograficamente, uma rápida viagem em direção ao sul da França, Provença, identificada pelo poeta como uma espécie de Grécia nos tempos atuais, também contribui para a reviravolta no que tange a uma nova visão sobre os gregos antigos.

Se até então havia a admiração da cultura alemã pelos gregos enquanto detentores de uma cultura solar ou harmônica, Hölderlin ponderará que o que se pensa a respeito deles não é bem assim:

Os gregos, segundo a imagem que deles Hölderlin criou, são nativamente místicos: nesses termos, o “*páthos sagrado*” que lhes é inato, seu elemento próprio é o “fogo do céu”. Sob a medida e a virtuosidade, a habilidade da arte grega, Hölderlin vê uma Grécia selvagem, presa ao divino e ao mundo dos mortos, submetida à efusão dionisíaca ou à fulguração apolínea (que Hölderlin não separa), entusiasta e sombria, negra de tão brilhante e solar. Uma Grécia oriental, se assim o quisermos, e sempre tentada em direção daquilo que ele chama *aórgico* [polo da natureza ou o que não foi feito pelo homem] para distinguir do *orgânico* [polo da arte, da cultura]. (...) a Grécia

¹³⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “Hölderlin e os gregos”. In: *A imitação dos modernos – Ensaios sobre arte e filosofia*. Organizadores, Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna/ tradução de João Camillo Penna... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 217.

¹³¹ Cf. CAMPOS, Haroldo de. “A palavra vermelha de Hölderlin”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

inventada por Hölderlin é no fundo aquela que não cessará de assombrar o imaginário alemão até hoje (...)¹³²

Sucintamente, podemos comentar que Hölderlin propõe-nos a visão de uma Grécia “mais oriental”, quer dizer, distinta da Grécia “mais ocidental”, aquela da serenidade e da harmonia, disseminada pelas reflexões de Winckelmann e outros. Na realidade, Hölderlin entende que uma “Grécia selvagem” subjaz nesta “habilidade da arte grega”, neste equilíbrio entrevisto pelos alemães em seu legado artístico.

Hölderlin promove uma distinção entre os gregos e modernos, afirmando que os primeiros têm como *próprio* (ou natal) o *páthos* sagrado e como o *estrangeiro* (ou estranho) a claridade da apresentação ou a sobriedade junoniana. Por sua vez, com os modernos se dá justamente o oposto: têm como o *próprio* a claridade da apresentação e como o *estrangeiro* eles possuem o *páthos* sagrado. Como podemos notar, existe uma inversão quanto aos polos próprio e estrangeiro entre os antigos e os modernos e, assim, torna-se impossível a imitação dos antigos pelos modernos. Cada qual tem a sua especificidade e o seu conflito a superar.

Esboçemos um pequeno esquema para que esta terminologia hölderliniana se torne mais inteligível:

	Aórgico (polo da natureza)	Orgânico (polo da arte)
	mundo dos deuses e mundo dos mortos	mundo dos mortais
	o próprio o natal	o estrangeiro, o estranho
Gregos (Antigos)	<i>páthos</i> sagrado	claridade da apresentação
Modernos (Hespéricos)	claridade da apresentação	<i>páthos</i> sagrado

Do esquema, depreendemos que, segundo Hölderlin, os gregos antigos têm como próprio ou natural a proximidade para com o divino ou com o “*páthos* sagrado”, e como estrangeiro possuem a lucidez, o poder de apreender e de definir, o poder de distinguir bem ou a “claridade da apresentação”. E, de modo paradoxal, Hölderlin afirma que o instinto que forma e educa os homens faz com que eles aprendam mais

¹³² LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “Hölderlin e os gregos”. In: *A imitação dos modernos – Ensaio sobre arte e filosofia*. Organizadores, Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna/ tradução de João Camillo Penna... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 219.

facilmente o estrangeiro do que o próprio e que, por esta razão, Homero foi exímio em sua arte, tendo culturalmente se apropriado do estrangeiro, a claridade da apresentação, evitando assim a tendência natural dos gregos de se perderem na experiência de unificação com o todo, com o ilimitado.

Com os modernos sucede o inverso, têm como próprio ou tendência natural a “claridade da apresentação” e, em contrapartida, o *páthos* sagrado como elemento estrangeiro. Tendo o *páthos* sagrado ou o fogo celestial como tendência artístico-cultural, os modernos correm o perigo de se dispersarem no ilimitado, dissolvendo-se no todo no exercício de sua arte. Hölderlin comenta que os gregos antigos, num certo ponto, exageraram na apropriação do elemento estranho, o da clareza da apresentação, e se esqueceram do que lhes era próprio, o *páthos* sagrado, o que acabou causando o declínio da arte grega e gerando o afastamento divino:

Quando os gregos, no momento trágico que foi o momento de sua “catástrofe”, esqueceram de si mesmos esquecendo o deus (...), o divino, provavelmente, se retirou definitivamente, ele mesmo esquecido e infiel, (...) e constringendo o homem a se voltar para a terra.¹³³

Os gregos se esqueceram do seu elemento próprio, o *páthos*, e os modernos, por seu turno, devem atentar para realizar o caminho de volta ao *seu* elemento próprio: conter o impulso ao abismo em arte. Caminho de volta que, por sinal, os gregos antigos não promoveram para si mesmos, por terem esmagado demasiadamente a sua relação com o divino, travando assim o seu movimento de apropriação do que lhes era próprio: “A Grécia terá sido então essa vertigem e essa ameaça: um povo, uma cultura se indicando, não cessando de se indicar como inacessíveis a si próprios¹³⁴”. Notemos que a experiência dos gregos antigos com o *páthos* sagrado era natural, mais imediata ou espontânea, e, com os modernos, passa a ser mediada pela arte.

Disto tudo, tem-se que Hölderlin já não propõe aos modernos a união desmedida com a natureza, o abandono de todos os limites que acaba perigosamente resultando num abandono de si, tal como fizera ao expor a vontade empedocliana de morrer para se confundir com o ígneo no vulcão. Sobre esta mudança de perspectiva na obra de Hölderlin, Maurice Blanchot enuncia:

¹³³ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “Hölderlin e os gregos”. In: *A imitação dos modernos – Ensaios sobre arte e filosofia*. Organizadores, Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna/ tradução de João Camillo Penna... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221.

¹³⁴ *Idem*. p. 223.

Empédocles é o desejo de ir para o outro mundo, e é esse desejo que se qualifica de inautêntico agora e deve ser reorientado para este mundo, assim como a natureza, tão amada, tão cantada, a educadora por excelência, torna-se “a eterna inimiga do homem”, por que o arrasta para além deste mundo.¹³⁵

Se num primeiro momento, Hölderlin se demonstra obcecado pela ideia de unidade com a natureza, num outro, o poeta alemão passa a problematizar o afastamento histórico ocorrido entre homem e natureza, levando-os a uma relação completamente antagônica, sem possibilidade de reconciliação permanente, dado que a visão e o sentimento de totalidade cósmica se perderam:

Para Hölderlin, a perda da unidade original [anterior aos próprios gregos antigos] – ocorrida em consequência das cisões constitutivas da modernidade – reparte tanto a natureza quanto o ser humano, seu cosmo, sua cultura, sua história, em duas esferas mutuamente excludentes: por um lado, no da subjetividade formal (...) e, por outro lado, na das objetividades naturais e artificiais (...). Lembremo-nos de que ele afirmava que, em tão situação, “desintegramo-nos da natureza e aquilo que uma vez, como se pode crer, foi um, opõe-se agora a si, e senhoria e escravidão alternam-se em ambos os lados. Muitas vezes para nós é como se o mundo fosse tudo e nós nada; e outras vezes, como se fôssemos tudo e o mundo nada”. (...) é porque é na modernidade (...) que verdadeiramente constituem-se tanto o sujeito (...) quanto o objeto (...), que este pode oprimir aquele (ou vice-versa).¹³⁶

Dado o contexto histórico no qual nos encontramos, Hölderlin conclui que houve o tempo em que os deuses estiveram presentes, sendo o nosso o tempo em que eles se encontram ausentes:

Hoje, o homem deve, portanto, voltar-se. Deve desviar-se do mundo dos deuses que é também o mundo dos mortos, do chamado do último Deus, o Cristo, que desapareceu e nos convida a desaparecer (...). Se os homens da era ocidental têm que cumprir essa reviravolta decisiva, é após os deuses, que realizam eles próprios o que Hölderlin chama “o retorno categórico”. Hoje os deuses desviam-se, estão ausentes, infiéis, e o homem deve compreender o sentido sagrado dessa infidelidade divina, não a contrariando mas realizando-a por sua parte.¹³⁷

Os deuses deram as costas para os homens, abandonaram-os, constituindo esta atitude a chamada infidelidade divina. Desamparados, os homens devem promover o mesmo movimento, o “afastamento categórico”: dar as costas para os deuses, voltando-

¹³⁵ BLANCHOT, Maurice. “O itinerário de Hölderlin”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 297.

¹³⁶ CICERO, Antonio. “O destino do homem”. In: *Poetas que pensaram o mundo*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 252.

¹³⁷ BLANCHOT, Maurice. “O itinerário de Hölderlin”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 297-298.

se para o terrestre, o que resulta numa dupla infidelidade, a dos deuses e a dos homens. Isto se configura numa separação entre o mundo dos deuses, que é o dos mortos também, e o mundo dos homens. Hölderlin, sentindo enquanto poeta a atração irresistível ao *páthos* sagrado, compreende que é preciso preservar-se desse convite que muito lembra o canto abismal das sereias num dos episódios vividos pelo herói Odisseu. Desta maneira, o poeta conclui pela necessidade de não se entregar desmedidamente ao chamado perigoso do *páthos* sagrado, evitando-se assim a aniquilação, o convite ao desaparecimento.

Vejamos um excerto de poema hölderliniano em que se proclama a antiga presença dos deuses entre os homens, presença que hoje já não mais se evidencia, a não ser na prática equivalente da sagrada e “Heroína” poesia, cujos solitários-poetas “a terra os recebe”:

Deuses andaram outrora entre os homens, as Musas magníficas
E o jovem Apolo, sarando, inspirando como tu;
E tu és para mim como eles, como se um dos Venturosos
Me tivesse mandado para a Vida: se eu ando, anda comigo
A imagem da minha Heroína, quando sofro e crio, com amor
Até à morte; pois isto foi que aprendi dela e dela tenho

Vivamos, pois, ó tu com quem eu sofro, tu com quem
Íntima – e crente – e fielmente luto por tempo mais belo.
Pois nós somos! E se em anos vindouros ainda soubessem
De nós ambos, quando outra vez o Génio valer,
Diriam: “Estes solitários criariam pra si em amor,
Só sabido dos Deuses, o seu mais secreto mundo.
Pois os que só do que morre cuidaram, a terra os recebe;”¹³⁸

[...]

Portanto, aos homens cumpre o papel de se manterem firmes e de subsistirem na terra, pois só nesta distinção entre os mundos divino e humano reside “a pureza da lembrança divina”¹³⁹. Assim, estamos cômnicos de que vivemos a noite sagrada do mundo, a da ausência dos deuses. Blanchot nos explana a respeito do que irrompe desta dupla separação aceita e promovida entre deuses e homens quando discute a tragédia de Édipo que tanto interessou a Hölderlin em virtude de ele ter nela vislumbrado o distanciamento dos deuses, o que vale para os modernos:

É o herói estrangido a manter-se à margem dos deuses e dos homens, que deve suportar essa dupla separação, manter puro esse distanciamento sem

¹³⁸ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. p. 119.

¹³⁹ BLANCHOT, Maurice. “O itinerário de Hölderlin”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 298.

enchê-lo de vãs consolações, mantê-lo como uma zona intermédia, lugar vazio que abre a dupla aversão, a dupla infidelidade dos deuses e dos homens, e que ele deve conservar puro e vazio, a fim de que seja garantida a distinção das esferas, essa distinção que é doravante a nossa tarefa, segundo a exigência expressa por Hölderlin, agora que ele está muito próximo a noite: “Preservar Deus pela pureza do que distingue”.¹⁴⁰

Sendo assim, resta a tarefa ao poeta de guardião desta zona intermédia que se consiste no hiato entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Aí reside o “sagrado” de Hölderlin, espaço que o poeta deve “conservar puro e vazio”, espaço para a fundação da palavra poética, espaço para a nomeação.

Importante ainda observar que o poeta não promove um retorno ao terrestre compreendido num sentido banal, prosaico, ou seja, não significa o retorno do poeta à “miséria espiritual do mundo ocidental moderno”. Pelo contrário, o poeta não pode consentir com a pobreza espiritual do <<real quotidiano>>:

Hoje, o poeta não pode não pode mais colocar-se entre os deuses e os homens, como intermediário deles, mas cumpre-lhe manter-se entre a dupla infidelidade, manter-se na interseção desse duplo retorno divino, humano, duplo e recíproco, movimento pelo qual se abre um hiato, um vazio que deve constituir doravante a relação essencial dos dois mundos. Assim, o poeta deve resistir à aspiração dos deuses que desaparecem e que o atraem para eles em seu desaparecimento (notadamente o Cristo); deve resistir à pura e simples subsistência na terra, aquela que os poetas não fundam; deve realizar a dupla inversão, tomar a seu cargo o peso da dupla infidelidade e manter assim distintas as duas esferas, vivendo puramente a separação, sendo a vida pura da própria separação, pois esse lugar vazio e puro que distingue esferas, é aí que está o *sagrado*, a intimidade da dilaceração.¹⁴¹

No prefácio ao livro de António José Forte, temos que Herberto Helder menciona este lugar “entremundos”: “Trata-se do vácuo criado pela história no seio do mito¹⁴²”. Quer dizer, este “vácuo criado pela história” tem a ver com aquele vazio que se formou da separação entre o mundo dos deuses e o dos homens, sendo o “seio do mito” o que alimenta o poeta do sagrado na poesia.

Portanto, este é o cenário para os modernos ou hespéricos. Há o impulso do poeta em direção ao *páthos* sagrado, ao todo, ao ilimitado, mas ele deve resistir a este impulso, que é o de morte, e promover o seu afastamento categórico, podendo nomear assim o sagrado, compreendido enquanto o vestígio do aceno dos deuses aos homens

¹⁴⁰ BLANCHOT, Maurice. “O itinerário de Hölderlin”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 298.

¹⁴¹ *Idem*. p. 300.

¹⁴² HELDER, Herberto. “Nota inútil”. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. p.13.

(ou a abertura dos poros da natureza ao poeta) que lhe deram então as costas e que o poeta, numa atitude prudente, deve também lhes dar, voltando-se para o âmbito da finitude, do limite, que é o seu lugar: limitando a experiência do todo, do sagrado no espaço do poema. Ou melhor, voltando-se para o *próprio* dos modernos, a lucidez ou a clareza de apresentação.

A concepção de poesia de Hölderlin é sobejamente complexa e tem absolutamente a ver com a de Herberto Helder. Uma primeira semelhança entre a obra de ambos se extrai num comentário feito por Blanchot em outro estudo deste autor sobre Hölderlin: “Os temas de Hölderlin são pobres. Mas, não tendo o poema outro objeto senão ele próprio, a poesia, mais fortemente que em qualquer outra parte, ali é real e verdadeira, verdade que lhe dá o direito de dispor de todo o resto e primeiramente de tudo¹⁴³”. Por isso, trouxemos e salientamos na primeira parte do capítulo I a importância da questão da metapoesia na obra herbertiana, pois a poesia voltando-se para ela mesma acaba por, mais indiretamente, atingir o restante, recordemos então aquela passagem crucial de *Photomaton & Vox*: “A respeito da poesia pode ainda dizer-se: - A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta¹⁴⁴.” A aparente monotonia temática, a de falar prioritariamente sobre a poesia, torna a obra destes poetas, paradoxalmente, elevada, pois vão ao essencial da poesia e, a partir daí, aludem com mais propriedade a outros temas. Se o chão não é firme, conclui-se que tudo aquilo que é edificado sobre ele pode com facilidade soçobrar, por falta de sustentação adequada. Disto, resultou aquele outro excerto de *Photomaton & Vox* o qual transcreveremos novamente sob a luz agora do que Blanchot disse a respeito da obra de Hölderlin:

Mitologia, linguística, psicologia, ideologia não esclarecem o poema. O poema é que, acidentalmente, pode esclarecê-las a elas. Mas não parece ser este o seu propósito. O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e nesse esclarecimento tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação.¹⁴⁵

Outra grande semelhança vislumbrada entre a obra de Hölderlin e *A faca não corta o fogo* de Herberto Helder, ponto de contato que sustenta a razão de ser deste capítulo, concerne ao emprego das palavras “Deus” (*der Gott*) e “sagrado” (*das*

¹⁴³ BLANCHOT, Maurice. “A palavra ‘sagrada’ de Hölderlin”. In: *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 123.

¹⁴⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 143.

¹⁴⁵ *Idem*. p. 144.

Heilige). N'A *faca não corta o fogo*, estas palavras parecem ecoar muito das concepções hölderlinianas a respeito da experiência do poético. Primeiramente, mencionemos alguns excertos de poemas de Hölderlin em que estas palavras são empregadas:

PATMOS

Perto está,
E difícil de prender, **o Deus**.
Mas onde há perigo, cresce
Também o que salva.
No escuro moram
As águias, e intrépidas vão
As filhas dos Alpes sobre o abismo
Por pontes de construção leve e fácil.
Por isso, porque em volta se apinham
Os cumes do tempo, e os queridos
Vivem perto, esmorecendo
Em montes que tornam a distância infinita,
Dá-nos, água inocente,
Oh dá-nos asas, pra voar pra lá
De ânimo fidelíssimo e voltar de novo.

Assim falava eu, e eis me arrebatou
Mais depressa do que eu supunha,
E pra longe, aonde eu nunca
Pensara chegar, um gênio,
Do próprio lar. Escureciam
No crepúsculo, enquanto eu ia,
A floresta frondosa
E os regatos nostálgicos
Da pátria; já não conhecia as terras;
Mas breve, em fulgor fresco,
Misteriosa
No fumo dourado, me floriu,
De repente crescida
Com passos do sol,
Redolente de mil cumes.¹⁴⁶

[...]

Interessante são os versos “Oh dá-nos asas, pra voar pra lá/ De ânimo fidelíssimo e voltar de novo”. Justamente mencionam o desejo do poeta de experimentar o ilimitado, mas tendo sempre a prudência de “voltar de novo” ao chão da terra. No caso do texto, “Deus” se trata da dificuldade de o poeta fazer jus em palavras a sua experiência do sagrado que, por seu turno, constitui o cerne e então a possibilidade de existência do próprio poema. Reparemos a presença dos termos “no escuro” e “escureciam no crepúsculo” para realçar a faceta noturna do processo criativo, o

¹⁴⁶ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 407-409.

desnorreamento do poeta diante da escuridão do caos, da experiência confusa com o todo-presente ou *páthos* sagrado.

Primeiramente, o poeta tem o pressentimento do poema, que se trata da manifestação do todo-presente abraçando o poeta, ou seja, do processo de abertura do Sagrado ao corpo do poeta: “Toda a obra de Hölderlin mostra a consciência de um poder anterior, ultrapassando tanto os deuses quanto os homens, a mesma que prepara o universo para ser ‘todo inteiro’¹⁴⁷”. Desta maneira, a natureza como o todo-presente chama o poeta por meio desta experiência fulgurante, imediata e que se assemelha a um clarão, o sagrado, o que constitui uma liga entre o poeta e o apelo da natureza:

o Sagrado é o dia (...). É o dia, mas anterior ao dia e sempre anterior a si mesmo, é um antedia, uma claridade de antes da claridade (...) o que se abre, o que abrindo-se é para todo o resto apelo para se abrir, para se iluminar, para vir à luz do dia. Esse sentimento de um *es tagt*, de um “o dia amanhece”, que torna possíveis tanto a noite quanto o dia, tanto o caos quanto os deuses, brilha ele mesmo misteriosamente através de toda a obra de Hölderlin (...).¹⁴⁸

Para que a vinda do todo a ele mesmo, “o todo-presente” da natureza – e isto Hölderlin compreende como uma lei pura do universo, como princípio de aparecimento do que aparece - não se perca sempre no infinito expansivo de uma comunicação meramente imediata, há a necessidade do poeta e do poema:

Por esses textos pressentimentos que o universo puro, formado pela lei pura (...) chama o humano, isto é, o poeta: ele o chama para não se perder no infinito expansivo que lhe vem de suas origens: tal qual, ele é realmente totalidade sem limites, e isso deve ser assim, mas é preciso também que esse “sem limites” se torne seu limite, seja integrado na totalidade, e é por essa razão que o poema deve vir. Podemos ainda acrescentar: a possibilidade de comunicar, tal como emana da lei, é grande demais para ser realmente comunicação, ela é “mediação absoluta”, diz Hölderlin; precisa ser mediatizada para que o lado a lado não seja aproximação ao abismo, e sim entendimento verdadeiro (...). Isto será o papel da palavra, cuja essência é *ficar*, mesmo vestígio, ser fundamento do que fica, estabelecer “entre o dia e a noite algo verdadeiro”. A linguagem dos deuses é porvir e mudança (...), mas a linguagem mortal é persistência, afirmação de uma duração que dura (...). É nisso que os Imortais necessitam dos mortais, necessitam da finitude: é ela que os estabelece no mundo e lhes dá o ser na consciência de ser.¹⁴⁹

¹⁴⁷ BLANCHOT, Maurice. “A palavra ‘sagrada’ de Hölderlin”. In: *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 128.

¹⁴⁸ *Idem*. p. 130.

¹⁴⁹ *Ibidem*. p. 133.

Mas para tal empreendimento, o poeta tem então de assumir as dificuldades do processo criativo de conferir forma ao que lhe foi apresentado de maneira informe na instantaneidade do relâmpago, na abertura do Sagrado – “o imediato que nunca é comunicado, mas que é o princípio de toda possibilidade de comunicar (...) o caos é o Sagrado em nós¹⁵⁰” ou “a interioridade do Sagrado na interioridade do poeta¹⁵¹”. Depois do antedía ou da claridade oriunda desta abertura, eis a noite ou a dor sagrada surgida com o advento da linguagem caótica imediata dos deuses e, por isso, misteriosa, obscura, que vem ao encontro do corpo do poeta, como condição para a plenitude do dia, o poema. Tem-se a angústia do poeta: como mediar a linguagem dos deuses (a do todo-presente, a da dimensão irreflexiva) e a dos homens (a do limite, a da fragmentação, a da dimensão reflexiva) no poema?

Antes de prosseguirmos, um parêntese relevante deve ser aberto. Saibamos que o poeta alemão resvala a sua poética na máxima “um e tudo”, abarcando uma concepção de natureza enquanto “unidade da multiplicidade”:

Sem dúvida, a poesia de Hölderlin não é deste mundo, pois habita o panteísmo, o “um e tudo”; (em grego: *en kai pan*). O panteísmo, introduzido na filosofia alemã da época por meio de uma recepção de Espinosa, feita por Jacobi, e que inclusive instaurou a “querela do panteísmo”, recebe em Hölderlin uma reorientação na direção da tematização da origem, que é tanto o todo quanto a parte, isto é, abriga nela mesma a diferença: a plenitude do divino (o todo) contrasta com as carências e limitações da finitude humana (a parte). No romance sobre o Hipérion não somente o “um e tudo”; é mencionado, mas, também, “o uno que se diferencia em si mesmo”; o “*hèn diaphéron heautôi*”, de Heráclito.¹⁵²

Trata-se do “um” que se diferencia a partir dele mesmo, justificando, ao mesmo tempo, a existência da multiplicidade e da diferença, semelhantemente ao pensamento de Heráclito de Éfeso. Deste modo, o divino ou a natureza tem a ver com a ideia da manifestação da unidade entre as coisas, do todo-presente, enquanto que o humano se refere ao trato com o limite, com a finitude, com a ideia de parte ou fragmento. Percebamos então o quão a linguagem dos deuses ou da natureza, a da imediatez, do devir e da totalidade, se difere da linguagem dos homens, a da mediação, da diferenciação ou da cisão, que tudo compreende ou reparte de modo estanque em sujeito e objeto.

¹⁵⁰ BLANCHOT, Maurice. “A palavra ‘sagrada’ de Hölderlin”. In: *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 129.

¹⁵¹ *Idem*. p. 128.

¹⁵² WERLE, Marco Aurélio. “Hölderlin: intuição e intimidade”. *Idem*. São Paulo, vol.34, nº 53, dezembro de 2011.

Vislumbremos agora um poema de Hölderlin em que o *páthos* sagrado (o “fogo celeste”) apresenta-se ao poeta, sendo que logo em seguida os deuses também lhe concedem a “dor sagrada”, a de encontrar uma solução para o processo criativo do poema, lugar para a expiação do contato humano com a experiência do ilimitado, vestígio sagrado da conversão da linguagem do caos (informe) na linguagem dos homens (forma) e, por conta disso, o poeta é aquele “feito para amar, para sofrer”:

Ó meus fiéis! Mas eu sei, eu sei,
A dor do amor, essa não cura tão breve,
Essa não me afasta do peito
Nenhuma canção de embalo, que mortais cantem.

Porque aqueles que nos dão o fogo celeste,
Os deuses, também nos dão a dor sagrada.
Por isso esta fique. Filho da terra
Pareço eu: feito para amar, para sofrer.¹⁵³

Como já analisamos, houve, antes de tudo, o pressentimento relampejante do poema, lançando o poeta em meio a um caos obscuro, caos noturno que deve se converter numa morte da subjetividade, não a empedocliana, mas na purgação pela morte, conquistada com o dia findo, ou melhor, com o poema:

A morte foi a tentação de Empédocles. Mas para Hölderlin, para o poeta, a morte é o poema. É na poesia que ele deve atingir o momento extremo da oposição, o momento em que ele é levado a desaparecer e, desaparecendo, a elevar ao máximo o sentido daquilo que só pode ser realizado neste desaparecimento. Impossível, a reconciliação do Sagrado com a palavra exigiu da existência do poeta que ela se aproximasse ao máximo da inexistência. Foi então que ela própria, por um momento, apareceu como possível, quando, antes de submergir, consentiu em se afirmar no canto, vindo de um corpo já silencioso, pronunciado por uma voz morta, de maneira que o único hino digno da essência do dia subiu do dia desaparecido, de maneira que também o espírito foi glorificado pelo desvario, e isto não porque o mais alto é trevas, nem porque finalmente o espírito deve estar ligado à sua perda, mas porque o Todo se fez linguagem para dizer: aquele que quer encontrar o obscuro deve buscá-lo no dia, olhar o dia, tornar-se dia para si próprio.¹⁵⁴

Por isso, no poema holderliniano se afirma que: “Mas onde há perigo, cresce/ Também o que salva”, a saber: o poema, que transmuta e purga do contato estabelecido e desmedido com o *páthos*. Em *Photomaton & Vox*, encontramos esta concepção da

¹⁵³ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 177.

¹⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. “A palavra ‘sagrada’ de Hölderlin”. In: *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 140.

poesia enquanto tarefa mortífera para subjetividades: “Na insônia perdemos de vista não só a cadeira e a mesa mas o que se poderia dizer acerca. Vejam entretanto como o corpo é já a serpente, e a verdadeira serpente morre da mordedura que dá no corpo. É alguma coisa, caramba!”¹⁵⁵. Para a obra herbertiana, a “morte” é uma palavra caríssima, sendo o poema a morte do poeta, dado que ele se torna um transgressor ao travar contato com a experiência sem limites da natureza como o todo-presente. Trata-se da morte enquanto processo de desassujeitamento: em suma, da morte enquanto transmutação incessante do “eu” na poesia, que purga e glorifica a ousadia do poeta com o surgimento do poema, resposta demasiadamente humana ao sagrado.

No final do segundo excerto do poema hölderliniano, o sujeito poético conclui: “Mas breve, em fulgor fresco,/ Misteriosa/ No fumo dourado, me floriu,/ De repente crescida/ Com passos do sol,”. Quer dizer, o exercício da poesia comumente permite ao poeta a luminosidade do dia ou o florescimento do poema, após o caminhar pela noite igualmente sagrada: “escureciam/ No crepúsculo, enquanto eu ia”.

Outro poema de Hölderlin, em que “Deus” ou o “Pai” são poeticamente apropriados do cristianismo não-ortodoxo, destaca a ausência do divino nos tempos modernos:

O ESPÍRITO DOS TEMPOS

Há muito tempo já reinas sobre a fronte
Na tua nuvem escura, **Deus** dos tempos!
Selvático e horrível por demais é tudo em volta,
Tudo vacila e rui para onde quer que eu olhe.

Ai! como um menino lanço a vista ao chão
E na caverna busco livrar-me de ti, desejaria,
Pobre louco, achar um sítio,
Ó **Deus** que tudo abalas, onde tu não estejas.

Que eu finalmente, ó **Pai**! te possa olhar
De olhos abertos! Não foste tu que primeiro
Com teu raio me despertaste o espírito?
Que à vida me trouxeste magnífico, ó **Pai**?!¹⁵⁶

Neste poema de Hölderlin, fica nítido que os tempos são os da ausência dos deuses, visto que o sujeito poético nos revela a sua angústia em meio a uma existência

¹⁵⁵ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 125.

¹⁵⁶ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 129.

atravessada pelo arrepio da melancolia: “Selvático e horrível por demais é tudo em volta,/ Tudo vacila e rui para onde quer que eu olhe”. Ele encontra-se desamparado, sem destino neste mundo sem deuses: “Pobre louco, achar um sítio,/ Ó Deus que tudo abalas, onde tu não estejas”. De modo surpreendente, temos que este “Deus” abala onde ele não se encontra, isto é, o sagrado vem ao encontro do poeta quando ele assume aquela separação ilimitada entre o mundo divino e o mundo humano, passando a se situar então naquela zona intermédia, a do sagrado, tornando assim possível a comunicação entre os dois mundos: a mediação pelo poema.

Outro poema de Hölderlin demonstra o descaso dos homens do <<real quotidiano>> com a figura do poeta que nomeia como pode o sagrado:

O IMPERDOÁVEL

Se vós, amigos, esqueceis, se escarneceis o artista,
E entendeis mesquinho e vulgar o espírito mais fundo,
Deus perdoa-vo-lo; mas não perturbeis
Nunca a paz dos que se amam.¹⁵⁷

Nele, o sujeito poético assevera que “Deus” perdoa a ignorância dos homens para com a poesia, perdoa aqueles que entendem de modo “mesquinho e vulgar o espírito mais fundo”. Num tom ameaçador, o sujeito pede para que o deixem em paz com “a paz dos que se amam”, com o amor conciliador e existente entre a arte poética e o poeta. Este poema hölderliniano nos faz recordar ao menos o tom de outro encontrado n’*A faca não corta o fogo*:

mesmo sem gente nenhuma que te ouça,
poema intrínseco dito a português e dentes,
a sangue desmanchado,
com a estria lírica a fervilhar de riscas
rudes, frescas, roucas,
tu que como que iluminas pela boca fora¹⁵⁸

Numa atitude semelhante ao do sujeito poético do poema de Hölderlin, o sujeito do poema herbertiano afirma o canto da poesia. Se os homens do <<real quotidiano>> são surdos para a sua prática da poesia, isto nunca o impedirá de continuar

¹⁵⁷ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. p. 79.

¹⁵⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 577.

a morrer com os seus poemas: “a sangue desmanchado”. Pelo contrário, teremos sempre “o poema dito a português e dentes”, ou seja, proferido na língua materna do poeta Herberto Helder, o “português”, e a “dentes”, com muita violência para resistir ao estado precário das coisas.

Há ainda um poema hölderliniano em que o poeta é incitado a acordar os “povos do sono”:

AOS NOSSOS GRANDES POETAS

As margens do Ganges ouviram do Deus da alegria
O triunfo, quando do Indo conquistando tudo
Vinha o jovem Baco, com vinho
Sagrado acordando os povos do sono.

Oh acordai-os, Poetas! acordai-os do sono também,
Os que ainda dormem, dai-nos as leis, dai-nos
A vida, triunfai, Heróis! Só vós
Tendes o direito de conquista, como Baco.¹⁵⁹

Neste poema, “Baco”, o “Deus da alegria”, aparece acordando com o seu “vinho sagrado” os povos, inebriando-os. Semelhantemente a tarefa do deus, o poeta torna-se incumbido de também acordar “os povos do sono”, de tirá-los da pobreza espiritual de sua época. O verbo “triunfai” corresponde ao convite ao trabalho poético pelos “Heróis”, quer dizer, pelos poetas. Tal como “Baco”, tão-somente o poeta tem o direito de conquistar o mundo, dado que ele é o guardião do sagrado com os seus poemas bem como o deus romano com o seu “vinho sagrado”.

N’A *faca não corta o fogo*, encontramos outro poema em que se enfatiza o desconcerto entre poeta e mundo, bem como entre o poeta e a linguagem poética, na medida em que esta não se deixa apreender facilmente:

do mundo que malmolha ou desolha não me defendo,
nem de mim mesmo, à força

¹⁵⁹ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. p. 91.

de morrer de mim na minha própria língua,
porque eu, o mundo e a língua
somos um só
desentendimento¹⁶⁰

Observemos que o verso “do mundo que malmolha ou desolha não me defendo” traz ao leitor dois termos não comuns, analisemo-os: “malmolha” que pode ser a aglutinação de “mal+me+olha” ou a justaposição “mal+molha” e, por sem turno, “desolha” que pode provir da justaposição “des+olha”. Numa primeira leitura do primeiro verso, podemos interpretar que o mundo cotidiano “mal olha” o poeta, mal atribui utilidade ou importância ao poeta, o que se corrobora pelo termo subsequente “desolha”. Nesse sentido, demarca-se o desdém do senso comum pela poesia, desdém do qual o poeta não se defende ou procura não se importar, corroborando-se aqui a tradicional figura do poeta maldito, aquele que se encontra demasiadamente deslocado na sociedade, contrapondo-se a uma visão utilitária das coisas.

Nesta via de leitura do primeiro verso, temos que “mal+molha” pode aludir ao “mundo” do <<real quotidiano>> que não irriga bem com água o terreno da atividade poética, tornando-o suscetível ao risco de esterilidade, caso dele a poesia exclusivamente dependesse. Portanto, “mal+me+olha” ou “mal+molha” são expressões implícitas no termo “malmolha” que podem apontar para o antagonismo entre o mundo do <<real quotidiano>> e a poesia.

Numa outra hipótese de leitura do primeiro verso, outro paralelo com as reflexões hölderlinianas pode ser efetuado. Se compreendermos, como vimos, a expressão “malmolha” na acepção de “mundo que molha mal”, notamos a alusão ao mundo em que os deuses encontram-se ausentes e que não mais nos permite uma experiência permanente com a plenitude divina, mas apenas precária, pela via do processo criativo do poema. De acordo com as reflexões de Hölderlin, o *páthos* sagrado manifesta-se como elemento *estranho* aos modernos, obtido precariamente agora via manifestação da arte. Deste modo, a questão do mundo que “mal molha” ou “desolha” o poeta pode também ser interpretado como o desamparo dos deuses na modernidade que, por sua vez, desviaram-se dos homens.

E o sujeito poético afirma que não se defende nem dele mesmo, dado que durante o processo compositivo ele permite a transmutação de sua subjetividade, a sua

¹⁶⁰ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 575.

morte pelo poema. Eis a concepção de uma subjetividade em devir em decorrência do exercício da arte poética: “de morrer de mim na minha própria língua”.

Por fim, os últimos versos: “porque eu, o mundo e a língua/ somos um só/ desentendimento”. Conclui-se pela tensão entre poeta, mundo (do <<real cotidiano>> ou da natureza) e linguagem poética. Expressar o vestígio do sagrado, o poema, é sempre uma questão de “desentendimento”, uma luta do poeta contra a ausência dos deuses, contra o utilitarismo dos homens do cotidiano e contra a língua, pois a tarefa de nomear o sagrado envolve um processo de desvelamento e de ocultação da linguagem, o que dificulta enormemente o trabalho de mediação do poeta.

A partir daqui, dada a pequena introdução a este capítulo, a nossa hipótese sugere uma proposta de leitura dos poemas d’*A faca não corta o fogo* segundo duas direções: 1) a da potência criativa, de quando se reverencia a linguagem analógica para que ela dê conta da experiência com o sagrado, resultando na expectativa do poema ou no poema; 2) o lamento da impotência criativa, corroborando a nossa morada num mundo sem deuses, a saber: a) quando o sagrado não se abre ao poeta; b) quando o poeta tenta, mas falha na mediação poética.

Tudo isto gera uma tensão entre as forças que regem a potência criativa e as que se encontram ausentes ou insuficientes para levar a faca do poeta a cortar o fogo. Destacaremos em momentos oportunos alguns efeitos autobiográficos, elos entre arte e vida presentes de uma forma mais explícita n’*A faca não corta o fogo*, bem como a problematização do <<real cotidiano>> no livro, que pode tanto levar a uma transfiguração poética quanto a uma concepção de canto estéril sobre o estado de coisas, sem grande valor, segundo o sujeito poético da obra, para aquilo que seja a essência da poesia.

Da potência criativa: a expectativa do poema milagroso

A obra herbertiana afirma o canto poético, sempre reverenciando o poder da linguagem analógica, a que entrevê semelhanças secretas entre as coisas, unindo-as sob o signo de uma experiência poética transmutadora. O canto da poesia é dignificante sob quaisquer condições, mesmo que nem sempre ofereça ao poeta a “rosa irrefutável”: o poema enquanto o coração do sagrado, enquanto aquela interioridade do sagrado na interioridade do poeta de que falava Blanchot.

O desejo do poeta resume-se num poema singelo, mas preciso d’*A faca não corta o fogo*, desejo de que a linguagem vista a roupa exata do poema:

e tu viras vibrantemente a cabeça
e entre a tua cabeça e a minha cabeça a luz é tratada
segundo a maravilha¹⁶¹

Neste poema, a palavra “cabeça” tem o seu uso reiterado com o objetivo de destacar a faceta do trabalho reflexivo que envolve a produção de qualquer texto poético. Além do desejo de perfeito entendimento com a linguagem poética, o sujeito poético vai ao encalço da unificação entre as coisas no espaço do poema, mesmo ciente de que tal empreendimento não possui o seu ponto de chegada:

que fosses escrita com todas as linhas de todas as coisas numa frase
de ensino e
supremacia, pela
quantidade de brancura fêmea,
pelo enredo luminoso,
com as linhas dos dias concêntricos
rectos e curvos numa só linha
respirada,
unida¹⁶²

Notemos a aspiração impossível do poeta, a de que tudo fosse escrito “numa frase de ensino”, “numa só linha/ respirada,/ unida”. Desejo de que tudo se sintetizasse

¹⁶¹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 538.

¹⁶² *Idem*. p. 538.

numa espécie de unidade primordial. Obviamente que se trata de um desejo não objetivável, mas apresenta-se paradoxalmente pensável e, portanto, ao menos imaginável, a partir do momento em que se enuncia nos versos deste poema.

Observemos a luminosidade oriunda da “quantidade de brancura fêmea” que alude à poesia enquanto “fêmea” para ser acasalada e à “brancura” como a cor que representa a comunhão das demais cores diferentes, harmonizando-as numa única: a branca como a cor unissonante. Ademais, o “enredo luminoso” supõe os poemas pensados numa forma conjunta, já que formam um “enredo”, unem-se luminosamente para formar o “único poema”. Por fim, o emprego dos termos “fêmea” e “respirada” cuida, como esperado na obra herbertiana, de ressaltar o caráter animal ou corporal do poema e da poesia em geral.

Este poema não deixa de aludir ao sonhado e irrealizado *Livro*, de Stéphane Mallarmé (1842-1898), projeto poético de um livro integral, múltiplo e que contivesse todos os outros, abarcando assim a totalidade. Mas o que parecia uma mera pretensão de ordem poética veio a público na forma de apontamentos e de fragmentos mallarmaicos a respeito da execução deste projeto, graças aos estudos de Jacques Scherer. Com isso, o poema herbertiano corrobora o anseio poético de uma obra integral, persegue-a, mesmo estando ciente de sua impossibilidade, pois sabe que não existe uma visão de conhecimento sobre o mundo que dê conta da totalidade. Lembrando o Livro mallarmaico, o sujeito poético enuncia “a vida inteira para fundar um poema,/ a pulso,/ um só, arterial, com a abrasadura,/ (...) quase um pressentimento fonético,/ filológico,¹⁶³”, tal como se a obra herbertiana de uma vida toda fosse uma tentativa de construir a obra integral.

Mas do mesmo modo como o Livro mallarmaico ficou inacabado, o sujeito poético da obra herbertiana sabe que a realidade da poesia é o próprio inacabamento e nem espera outra coisa, sendo este anseio pela obra única e total mais uma espécie de *tópos* da unidade, o que fica evidente no poema *resposta a uma carta*:

¹⁶³ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 611.

resposta a uma carta

gloria in excelsis, a minha língua na tua língua,
também eu queria escrever um poema maior que o mundo,
escrevê-lo com o mais verbal e primeiro de mim mesmo,
o mais irrefutável,
quem do caos ouvisse subir os cantantes capítulos,
quem dessa altura do nome tirasse numa língua para confundir,
qualquer poema escrito em bárbaro soberbíssimo,
eu que disse: nas inexpugnáveis retretes da terra casam-se língua
e poesia,
não tenho qualquer memória nupcial:
retretes graves, há sempre;
português, menos;
poesia, faz tempo que não conheço nenhuma,
quero dizer: flima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou
sintética indizível,
ponta com ponta tocando-se dentro da boca,
é por lá que se apura em leveza e quilate o elemento ouro:
toca-me lábil,
língua,
alerta, silvestre, tão como vais morrer,
com menos favor, menos condição, menos poder que todos os
fenómenos da língua e do mundo,
mas se é mister que te salves,
faz então um mistério e não te salves para ninguém,
porque tu és mais surgida,
mais sucessiva,
mais falada em música,
com mais atenção inspirada, digo,
tudo por começar és com mais respiração:
melhor é saliva língua na língua do que revolvê-la em poemas
maiores,
ou falá-la,
na vida pessoal de repente uma língua encontrada,
sabe-se como todos morrem pela boca,
espero não encontrá-la nunca,
espero mesmo não encontrar a mão de Deus,
a sua mão esquerda,
o poema galáctico que escreveu era ainda infante,
espero nada encontrar faiscando nas trevas aquando da ressurreição
frente às riquezas dos reinos,
a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e
profanos,
saliva, muita, e temperatura animal¹⁶⁴

Inicialmente, tem-se de novo o desejo de um poema absoluto: “também eu queria escrever um poema maior que o mundo,/ escrevê-lo com o mais verbal e primeiro de mim mesmo,/ o mais irrefutável”. No entanto, mais para o final deste poema d’*A faca não corta o fogo*, o sujeito poético assevera que a obra poética não pode

¹⁶⁴ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 587-589.

abarcando em si mesma a totalidade do conhecimento, alerta-nos de que ela não pode nos conduzir a este saber absoluto e definitivo sobre as coisas. Portanto, não adianta “revolvê-la em poemas maiores”, não adianta “falá-la”, ou seja, a pretensão de construir a obra poética que resolva o mistério do mundo ou que nos fale das coisas com transparência não passa de uma estratégia poética enganosa, pois no fim sempre se conclui o seguinte: “sabe-se como todos morrem pela boca”.

Por isso, o sujeito poético prudentemente recomenda uma concepção dinâmica e terrena de conhecimento: “ponta com ponta tocando-se dentro da boca”; “melhor é saliva língua na língua”, quer dizer, o melhor a fazer é aceitar o encontro erótico e, portanto, passageiro, entre poeta e língua obtido poema a poema – (aceitando em seguida a máxima do verso “tudo por começar és com mais respiração”: o processo criativo de um determinado poema tem o seu fim e a subjetividade morreu por transmutação, levando o poeta a outro “estio”, a outro recomeço, e assim sucessivamente) -, do que iludir-se na busca e na construção de um saber absoluto em poesia: “espero não encontrá-la nunca,/ espero mesmo não encontrar a mão de Deus,/ a sua mão esquerda,/ o poema galáctico que escreveu era ainda infante,/ espero nada encontrar faiscando nas trevas aquando da ressurreição/ frente às riquezas dos reinos,”. Traça-se aqui uma crítica ao mito bíblico da criação do mundo e dos homens, pois o “Deus” cristão é tido aqui como aquele que escreveu “um poema galáctico” ainda infantil, “infante”, dado que o relato cosmogônico que ele nos oferece está longe de se ajustar com a realidade misteriosa das coisas. Por isso, não existe uma descrição religiosa sobre a criação que não seja um mito da cultura, uma vez que nos encontramos no mundo hölderliniano da ausência dos deuses ou no mundo no qual, segundo Nietzsche, Deus está morto, restando-nos a tarefa de nos voltarmos para o plano da imanência, sem crermos nas explicações cosmogônicas transcendentais e superficiais do monoteísmo cristão.

Aliás, outra transgressão praticada contra o discurso bíblico já se encontra no verso “gloria in excelsis, a minha língua na tua língua,”. Em vez de como no hino litúrgico *gloria in excelsis Deo* (*glória de Deus nas alturas*), tem-se *gloria in excelsis, a minha língua na tua língua*, colocando a poesia e o erotismo (o imanente) subversivo no lugar do sagrado e transcendente Deus da religião. Louva-se aqui não o Deus dos cultos religiosos, mas a potência criativa, a linguagem analógica da poesia. Se, na perspectiva da obra herbertiana, a poesia é sagrada, registre-se que se trata de um

sagrado terrestre, aquele que se realiza com “saliva língua na língua”, com “saliva, muita, e temperatura animal”: com o embate do corpo.

Como último comentário, notemos a crítica do poema herbertiano aos poetas da contemporaneidade: “poesia, faz tempo que não conheço nenhuma,/ quero dizer: ílima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou/ sintética indizível”. Ou seja, não é que não existam obras de valor, o que o sujeito poético parece reclamar ou lamentar é exatamente a falta de uma dicção poética singular e suficientemente poderosa para impactar como um terremoto a tradição: uma poética ílima, íssima.

Noutro poema, reverencia-se novamente a escrita poética, ressaltando a morte por transmutação como o galardão do poeta, já que cada poema constitui um oportuno processo de renovação de sua subjetividade:

o fundo do cabelo quando o agarras todo para quebrá-la,
tu que perdeste o fôlego,
e sim respiras agora do sôfrego que foste nela,
perdes a fala quotidiana,
ganhas em tudo mas não sabes quanto ganhas¹⁶⁵

Numa atitude que beira um jogo de violência sexual consentido ou não pela mulher, o primeiro verso enuncia: “o fundo do cabelo quando o agarras todo para quebrá-la”. O sujeito (o poeta) agarra o cabelo da mulher (a linguagem da poesia) com toda a força no intuito de “quebrá-la”, de machucá-la. Metapoeticamente, o sujeito deseja arrancar os fios (versos) desta cabeleira feminina para que eles então sirvam na constituição do seu poema. O poeta precisa “quebrar” a experiência relampejante do todo e convertê-la na forma finita do poema.

No segundo e no terceiro verso “tu que perdeste o fôlego,/ e sim respiras agora do sôfrego que foste nela”, vislumbramos duas hipóteses de leitura. A primeira, condizente com o título do livro, caminha para a questão da impotência criativa que assolou o sujeito, pois ele perdeu o “fôlego”, passando a viver precariamente do ar restante originado nos tempos em que experimentou o êxtase da grande potência

¹⁶⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 543.

criativa, “do sôfrego que foste nela”. Hoje chega a ter falta de ar a ponto de “perder a fala”, perder “a fala quotidiana”, ou seja, o que era habitual ao poeta – fazer poemas – hoje já não seria algo tão corriqueiro a ele. Apesar desta dificuldade que parece assolá-lo atualmente, o sujeito poético conclui que vale a pena insistir e buscar o poema: “ganhas em tudo mas não sabes quanto ganhas”, ressaltando a importância do *processo* poético. Esta linha de interpretação, no entanto, acaba sendo afirmativa, pois o canto poético é risco antes de tudo e, por isso, deve ser exercitado independentemente de o poema vir ou não a lume.

Porém, numa leitura contrária a que foi agora feita, encontramos uma espécie de descrição de percurso para o aparecimento da potência criativa. Nessa direção, podemos compreender que durante o processo criativo, o poeta perdeu a intensidade daquela experiência vivencial que o atingiu como um raio de criatividade e, nesse aspecto, ele perdeu o “fôlego”, a intensidade daquilo que momentaneamente lhe concedeu o pressentimento do poema e o inspirou: o *Witz* dos românticos alemães, o sagrado de Hölderlin etc. Em seguida, ele passa a construir o poema, elabora-o tentando fazer jus a esta experiência efêmera do todo que ele naturalmente e rapidamente pressentiu em seu corpo.

Para tanto, ele tem de obrigatoriamente perder “a fala quotidiana”, já que a linguagem do poema não permite que lhe chamem “por um nome nem pelo uso das coisas”¹⁶⁶, ou que não se siga a seguinte regra: “glória dos objectos!/ cada nome é cada vez mais novo,/ e diz o povo: encarnado é escuridão,/ e eu digo: tu daí do meio das coisas: faz isto:/ uma coralina molhada, uma nêspira, um maço de bocas-de-lobo,/ flores ávidas [os poemas]/ mas não as faças nunca com risca administrativa”¹⁶⁷. Sendo assim, o poeta “daí do meio das coisas”, ou melhor, do meio do mundo padronizado do cotidiano, deve promover a nomeação dos “objetos”, convertê-los na palavra gloriosa onde “cada nome é cada vez mais novo”. Até que o “povo” diga: “encarnado é escuridão”, ou seja, até que o poema encarnado se torne obscuro para o “povo”, indicando assim que a palavra saiu das acepções comuns do cotidiano e que o poema não se escreveu com “risca administrativa”. E o sujeito poético exemplifica: “faz isto:/ uma coralina molhada [alga], uma nêspira [fruto], um maço se bocas-de-lobo [flores resistentes e que conseguem brotar espontaneamente de zonas rochosas, de solos muito

¹⁶⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 540.

¹⁶⁷ *Idem*. p. 541.

secos e, portanto, aparentemente estéreis]”. Para que, enfim, surjam as “flores ávidas”: os poemas.

Retornando ao poema que vimos comentando, concluímos que o poeta tem de perder “a fala quotidiana” para que advenha a nomeação das coisas, alçando-as então ao domínio do poético. Deste modo, o sujeito concluirá: “ganhas em tudo mas não sabes quanto ganhas”, quer dizer, praticando o seu ofício o poeta passa sob o crivo da transmutação, enriquece a sua percepção de mundo e renova a sua subjetividade, porém determinar exatamente o que ele adquiriu com esta experiência poética singular, isto não há como saber.

Em outro poema d’*A faca não corta o fogo*, narra-se o próprio nascimento do poema, o êxito da potência criativa:

já sai para o visível e o conjunto a olaria,
e soprada, tocada, respira toda,
linhas rectas, cruas,
e dentro da respiração já brilha,
vária, cozida, única,
cântaros, púcaros, alguidares, infusas
já começam no invisível¹⁶⁸

O primeiro verso “já sai para o visível e o conjunto a olaria” inicia-se com o surgimento da “olaria” ou do poema, equiparando-se assim o trabalho da escrita poética com o trabalho do oleiro sobre o barro cozido. Ambos devem trabalhar para dar forma ao material. O fato de o primeiro verso conter o termo “visível” indica que a luz chegou e já permite o discernimento do poema, posto que a luz possibilita a distinção de formas pela visão. E a “olaria” sai para “o visível e o *conjunto*”, quer dizer, mais um poema foi moldado pelas mãos do poeta e agora pronto para se integrar ao conjunto de sua obra poética.

Os versos do poema continuam do seguinte modo: “e soprada, tocada, respira toda,/ linhas rectas, cruas,/e dentro da respiração já brilha”. Enfatiza-se a importância da inspiração poética nos termos “e soprada”, aludindo ao sopro vital de Deus. Em

¹⁶⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 563-564.

seguida, o vocábulo “tocada” mais uma vez se refere ao trabalho das mãos, ao molde necessário no trabalho da “olaria”. Por fim, o sujeito conclui que a “olaria” está mais do que pronta, pois ela “respira toda”, tendo o poema surgido com o êxito semelhante ao de um corpo de um ser vivo. Quando nascemos, nosso primeiro instinto corporal é o da abertura de nossos pulmões, experimentando pela primeira vez o ar no ato fisiológico da respiração.

Em seguida, encontramos as “linhas rectas, cruas”, isto é, o poema com as suas “linhas rectas” ou versos que o compõem, mais as linhas “cruas”, dotadas, portanto, de um efeito de naturalidade ou, num outro sentido, dotadas da força violenta da palavra poética transmutadora. Por fim, “e dentro da respiração já brilha”, ou seja, o poema tem já a sua luz própria, a sua autonomia.

E as referências à “olaria” continuam: “vária, cozida, única”. O poema, como dissemos, integra-se a uma determinada obra, dando, com isso, um sentido maior ao conjunto da obra poética de um autor. Torna-a “vária”, uma coleção de peças variadas cada qual salientando uma determinada faceta e, por isso, a “olaria” é única, singular, cumprindo uma função indelegável. Trata-se da concepção de fragmento já comentada no capítulo I, o poema enquanto um todo acabado e único e que ajuda, por meio da relação com outros fragmentos, a replicar o todo.

E, enfim, a “olaria” é “cozida”, preparada pelo poeta que a coloca no forno e a cozinha, até que ela atinja o ponto de cozedura desejável e lhe devolva a “olaria” pronta, o poema. Aqui, alude-se a uma transmutação necessária da linguagem comum pelo fogo, tornando-a linguagem poética.

Analisemos agora os dois versos finais do poema: “cântaros, púcaros, alguidares, infusas/ já começam no invisível”. Corroborando o argumento de que a “olaria” é “vária”, prestando-se na sua particularidade a uma coleção de peças em geral, tem-se a “olaria” nas mais variadas ou possíveis formas: “cântaro”, “púcaro”, “alguidar”, “infusa” e assim por diante. Todos constituem peças de olaria que comportavam principalmente a água; são vasos de cerâmica que fizeram parte da vida cotidiana dos gregos antigos, tendo sido os “cântaros” e os “púcaros” ilustrados em sua parte exterior com personagens da mitologia grega. Na poesia quinhentista, são vocábulos também empregados na obra camoniana.

Como veremos no capítulo III, esta alusão aos gregos não é gratuita n’*A faca não corta o fogo*, servindo sobretudo para aludir a uma relação mais harmônica

estabelecida entre homem e natureza que supostamente existira entre eles, certamente maior do que a estabelecida pelos homens contemporâneos, e que hoje torna-se referida no plano da poesia.

Finalizando o poema, deparamo-nos com o verso “já começam no invisível”, que ressalta o caráter circular ou recorrente do ofício poético, visto que o “fim” no primeiro verso já aponta para um “novo começo” no último, o que atesta a questão do inacabamento da obra. Ou seja, a atividade poética recomeça ao poeta, tudo volta a um estado de não discernimento, de caos, de invisibilidade noturna, para que outro poema possa vir à visibilidade na forma de um “cântaro”, ou de um “púcaro”, ou de um “alguidar, ou de uma “infusa”, ou de um...

O poema herbertiano *vem aí o sagrado, e tornam-se radiosas as coisas mínimas* traz implícita, no uso dos termos “sagrado” e “Deus”, um diálogo com as concepções poéticas de Hölderlin:

vem aí o sagrado, e tornam-se radiosas as coisas mínimas,
e amadureces,
e no meio de azulejos, torneiras, gás, temperaturas,
tocas,
por favor da ferida primeira,
no teu centro, tocas
para causar profundidade,
quer dizer: vem o Deus que há-de-vir, sente-se
contra a água e a cabeça,
tão perto, contra
kapput,
a cabeça
purificada
-¿e o Deus que há-de-vir há-de-vir andando sobre as águas? –
nada no mundo pede de ti o poder da dança,
nenhum poder debaixo da água lustral que te abraça,
por teor dos movimentos do duche,
te despe e abraça,
entre membros e ilhargas, o nó que rematou a obra
desde o remoto, essa
sim jubilação arcaica,
pois por trás da cortina plástica já se exacerba
a matéria dos dons, tão
leve
linguagem, uma
espécie de técnica do temor e tremor no quotidiano entre objectos
de uso
como:
champô e gel, e em cheio, baptismal, no cabelo,

o chuveiro de Deus,
e ei-la, a tua mão vibrante, ou pela força do sangue
que suporta pensamento e corpo
e a palavra,
ou pela força dos ramais desde as rudes reservas
até como estremeces sob águas assim
sopradas, e sobretudo o que não sabes que te abala
nos fundamentos
a cada instante inseparável
(na banheira)¹⁶⁹

Observemos como o sujeito poético encontra-se em meio ao cotidiano, mais especificamente numa “banheira” de um banheiro, tal cenário demonstra-se propício para a transfiguração poética deste cotidiano ou como encontramos num verso de outro poema do livro: “e la poésie, c’est quand le quotidien devient extraordinaire, e que música”. Entrelaça-se aqui frutiferamente o cotidiano e a poesia, resultando numa metapoesia embaixo do chuveiro.

Temos que a obra herbertiana não interdita o cotidiano em matéria de poesia, o que ela interdita é uma relação empobrecida que caia numa mera imitação deste cotidiano, tornando a poesia subordinada a questões mais emergenciais, esquecendo-se que ela, antes de tudo, repousa a sua finalidade em si mesma. Ao contrário, para relacioná-los de um modo autêntico, o cotidiano necessita ser transfigurado na palavra poética, tornar-se extraordinário, sair do ordinário. Deste modo, deduz-se que o cotidiano deve estar em função da poesia e não a poesia em função do <<real cotidiano>>.

Sabendo-se então que o sujeito encontra-se supostamente “na banheira” de um banheiro, comentemos alguns trechos deste poema cuja forma mostra-se caudalosa, o que acaba coadunando-se com o tema do jorro d’água que lhe aparece.

No primeiro verso, anuncia-se o sagrado: “vem aí o sagrado, e tornam-se ruidosas as coisas mínimas,”. Seguindo aquela proposta do verso em francês pertencente a outro poema do livro, *c’est quand le quotidien devient extraordinaire*, temos que “as coisas mínimas” se referem aos objetos que se encontram em meio ao cotidiano e que são transfigurados, dado que “tornam-se ruidosas”, cheias da iluminação do nome que as retira de seus usos comuns. No verso seguinte, o sujeito se dirige a um “tu” e enuncia enigmaticamente: “e amadureces”, no caso, o poema, que precisa amadurecer como um

¹⁶⁹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 566-567.

fruto. O primeiro verso do poema anunciou “vem aí o sagrado”, o que pode significar “vem aí o poema”.

Os termos “sagrado” e sobretudo “Deus” que aparecem abundantemente nos poemas d’ *A faca não corta o fogo* comumente muito se reenviam aos sentidos extraídos da obra de Hölderlin, o que vai depender obviamente do jogo semântico que se desenrola em cada poema. Como palavra fundamental, o *Sagrado* na obra de Hölderlin, designa a abertura inspiradora que apresenta a natureza enquanto o todo-presente ao corpo do poeta, ou melhor, assegura a divina todo-presença da natureza ao poeta; como *sagrado*, trata-se da natureza, dos deuses, do dia enquanto o poema feito e revelado etc. N’ *A faca não corta o fogo*, a palavra “Deus”, por vezes, refere-se ao Deus da religião tão criticado por Nietzsche.

Transcrevamos agora as reflexões de Luis Maffei sobre o termo “Deus” na obra herbertiana:

Deus, em Herberto, pode acusar um imenso poder, vital, atuante, «que Deus funciona na sua glória electrónica» (...), verso também de um poema presente n’ *A faca não corta o fogo*. Um Deus possuidor de «glória» é poderoso, mas seu poder necessita fazer-se «palavra» e/ou «vídeo» («o mundo nasce do vídeo» (...)) para que, de maneira «electrónica», portanto em extremo movimento, exista enquanto algo que merece o nome que tem. Logo, o poder pertence é ao poema, não a Deus.¹⁷⁰

Portanto, a palavra “Deus” pode acusar um “imenso poder vital, atuante” e que precisa se converter na palavra poética, o que se coaduna com a concepção hölderliniana de Sagrado na acepção de palavra fundamental.

Continuemos a nossa análise do poema. Os seus versos seguintes solicitam o entrelaçamento adequado entre poesia e cotidiano: “e no meio de azulejos, torneiras, gás, temperaturas,/ tocas,/ por favor da ferida primeira,/ no teu centro, tocas/ para causar profundidade”. Desta maneira, o sujeito poético solicita ao poeta que ele toque poeticamente o cotidiano, transfigurando-o. Tem de partir da “ferida primeira”, da poesia e “causar profundidade” na percepção destes objetos do cotidiano. Percebamos como os “azulejos” do banheiro remetem-se ao trato com a beleza, como devem ser rebocados na parede para que fiquem firmes e deem vida ao ambiente. Já as “torneiras” se referem a um elemento humano e que controla o escoamento da “água” – metáfora recorrente para a faceta substancial do poema. No caso, o “gás” faz-nos recordar da

¹⁷⁰ MAFFEI, Luís. “(77x14) + 2009: 38 ⇨ beleza (herbertequação)”. *Diacrítica, Ciências da Literatura*, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p. 118.

leveza do elemento ar e da força expansiva que ele enquanto gás carrega; e as “temperaturas” quente e frio – para regular a água do chuveiro? – lembram que o poeta deve encontrar a temperatura exata para o corpo de seu poema, equilibrando o quente - o entusiasmo e a confiança demasiada na inspiração - e o frio - o cálculo da construção, que também não deve ser exagerado ao ponto de matar a vitalidade do poema. Como pudemos perceber, o léxico extraído do cotidiano deve servir a uma finalidade poética, não pode ser gratuito.

Em seguida, os versos narram o processo criativo e falam de “Deus” ou do poema, visto que os textos herbertianos não obedecem a uma lógica linear: “quer dizer: vem o Deus que há-de-vir, sente-se/ contra a água e a cabeça,/ tão perto, contra/ kapput,/ a cabeça/ purificada/ -¿e o Deus que há-de-vir há-de-vir andando sobre as águas? –”. No processo criativo, o poeta sente a chegada do poema, “vem o Deus que há-de-vir, sente-se”. O verbo na forma pronominal “sente-se” pode ter o sentido de “sentir”, como vimos, ou o de “sentar-se”: nessa última acepção, que o poema que há-de-vir se concretize, que como um “Deus” poderoso ele se sente no lugar que lhe é de direito.

E o poema, este “Deus que há-de-vir” o sujeito o sente, visto que ele encontra-se “tão perto, contra”. Por outro lado, o sujeito pede para que ele se sente contra a água – o elemento natural da vida - e a cabeça - arte, artifício, reflexão -, ou seja, para que domine os dois, imperando sobre esta discórdia e assentando-se divinamente, sagradamente. Disto, resulta “kapput,/ cabeça/ purificada”. Assim, a cabeça ou a subjetividade do poeta quebrou-se e, a seguir, purificou-se pela vinda do poema. Trata-se da morte pelo poema, pois houve o dilaceramento da subjetividade, purificando a “cabeça” do poeta.

Estranho o aparecimento da palavra “kapput”, visto que ela corrobora o termo “cabeça” do verso posterior na medida em que se assemelha ao termo latino *caput*, mas, ao mesmo tempo, lembra uma palavra do léxico alemão, *kaputt*, que em português significa “quebrado”. Reparemos que o termo “kapput” do poema não coincide graficamente com o *caput* latino nem com o *kaputt* alemão, ficando num meio termo entre os dois, justapondo os dois sentidos: “cabeça+quebrada”.

Num outro verso central, “-¿e o Deus que há-de-vir há-de-vir andando sobre as águas?”, tem-se uma indagação profunda: será que o poema esperado e milagroso virá? O poeta se dedica ao processo criativo do poema, mas ele não detém o controle absoluto sobre o resultado. E os dois sinais de interrogação indicam que a pergunta não é

qualquer pergunta, mas uma dúvida crucial do começo ao fim do processo criativo: o poema fará jus ao sagrado, a forma sobre o informe virá numa espécie de milagre? O intertexto deste verso é o discurso bíblico, especificamente a passagem em que Jesus Cristo aparece andando sobre as águas, ou seja, realizando um verdadeiro milagre diante dos olhos dos homens.

Ademais, abramos aqui um parêntese para informar que o poema subsequente ao que estamos comentando também possui como cenário poético um recinto comum que freqüentamos em nosso cotidiano, a “cozinha”: “o fogo arrebatase do gás até à cara, e lavra-a,/ algures alguém canta,/ a ameaça do gás abraça a casa inteira,/ e eu ouço na cozinha a canção pura e precária,/ e debruço-me sobre a panela,/ que sôpro no caos da casa!/e em baixo, tirada ao caos e à safra do ouro, a operação miraculosa¹⁷¹”. Registra-se aqui o milagre do alimento como o cozimento da linguagem poética, que converte o caos em cosmo: o poema. Na sequência da leitura, encontramos o sujeito transfigurando poeticamente a culinária dentro da cozinha, mencionando ao leitor que ferve a “flor”: “e legumes, sal, azeite, especiarias, ervas,/ suam/ rebenta-lhes a flor na fervura¹⁷²”, quer dizer, trabalha com suor os ingredientes poéticos no intuito de obter o poema. Depois, manuseia a comida na panela: “e eu mexo com a colher de pau/ imemorialmente/ o milagre quotidiano da transmutação dos corpos¹⁷³” até obter, se for o caso, a “sopa/ superlativa¹⁷⁴” - a união de todos os ingredientes da sopa e que se encontravam inicialmente separados.

Parêntese fechado, no poema anterior, temos que os versos “nada no mundo pede de ti o poder da dança,/ nenhum poder debaixo da água lustral que te abraça” dialogam com o argumento da ausência dos deuses entre os modernos, segundo Hölderlin. O sagrado funda-se na palavra poética, ele tanto não se encontra em meio ao senso comum quanto não interessa mais ao senso comum, não servindo para acordar os “povos do sono” que preferem as experiências de cunho utilitário. Hölderlin, pertencente ao contexto histórico da Revolução Francesa (1789), acreditava na educação poética dos povos, que deveria ser promovida pelos poetas a fim de despertá-los do sono, das percepções por demais habituais; a nosso ver, a obra herbertiana pondera que a poesia deve voltar-se para ela mesma, uma vez que somente assim ela

¹⁷¹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 567.

¹⁷² *Idem*. p. 568.

¹⁷³ *Ibidem*. p. 568.

¹⁷⁴ *Ibidem*. p. 569.

exerce com força maior a sua resistência política ao estado precário das coisas, a de transmutar subjetividades.

Parece uma tarefa mais módica para a poesia do que a de Hölderlin, mas não é, na verdade, a poesia atinge outros propósitos de modo mais indireto. O século XXI já não é mais o das utopias coletivas e revolucionárias, mas o das subjetividades individuais, pouco a pouco e igualmente revolucionárias. E isto não se demonstra menos eficaz, pelo contrário, apresenta-se mais tangível, visto que o poeta, segundo o que se depreende da obra herbertiana, não tem o controle absoluto sobre a “morte” dos leitores, visto que ele não detém o conhecimento objetivo assegurável a ser ensinado para os outros por meio da leitura de sua obra. De qualquer modo, partindo-se da parte, agita-se rebeldemente o todo.

Mas voltando agora ao que vínhamos analisando sobre o poema, tem-se que o mundo do <<real quotidiano>>, entendido aqui num sentido mais pejorativo, dificilmente pode oferecer experiências do sagrado ao poeta, tamanha a pobreza espiritual. Por um lado, nada deste mundo da realidade cotidiana inspira ao poeta “o poder da dança” ou “o poder debaixo da água lustral [batismal]”, em suma, este <<real quotidiano>> conduziria não raramente ao canto estéril. Por outro, os versos aludem ao fato de a maioria dos homens não estar nada interessada no que a poesia tem para oferecer em termos de percepções físicas novas, dado que são completamente surdos ao canto poético, tido por inútil.

Dando continuidade ao poema e concluindo-o sob a forma de um último comentário, o que nos interessa ainda é apontar um último laço estabelecido entre poesia e cotidiano nos seguintes versos: “pois por trás da cortina plástica já se exacerba/ a matéria dos dons, tão/ leve/ linguagem, uma/ espécie de técnica do temor e tremor no quotidiano entre objectos de uso/ como:/ champô e gel, e em cheio, baptismal, no cabelo,/ o chuveiro de Deus”. Interessante a presença da “cortina plástica”, como barreira translúcida, diáfana e que impede uma visibilidade nítida sobre aquilo que esteja detrás dela. Ao poeta, também se interpõe esta “cortina plástica” durante o processo criativo do poema, posto que ele trava contato com o mistério das coisas que a ele se ocultam e se desvelam.

Para que obtenha a “jubilação arcaica”, o poeta deve limpar e fixar o cabelo - o poema enquanto conjunto de fios ou versos -, purificá-lo das impurezas com “champô” e reter a água substancial com o “gel” no cabelo, “em cheio, baptismal” – os “objectos

de uso” são então convertidos no nome. Saibamos que o “gel” tem a propriedade de absorver, de reter a água e, por isso, metaforicamente significa o trabalho de reter, de fixar o essencial no poema.

Durante o processo criativo, o poeta tem de limpar com “champô” a linguagem daquilo que não interessa para a poesia e, ao mesmo tempo, fixar e modelar com o “gel” o que interessa ao poema, tratando assim o “cabelo”. A nosso ver, o “chuveiro de Deus” remete-se, numa perspectiva, ao poema, que traz a água baptismal do manancial da poesia, mas controlada e regulada por uma invenção técnica do homem: o chuveiro. Porém, o termo “Deus” pode também aludir ao Deus-poeta, enquanto criador do poema, deste jorro d’água, simultaneamente, natural e artificial.

Mesmo com a presença de um cotidiano poeticamente transfigurado, reparemos que *A faca não corta o fogo* não deixa de estreitar os laços entre arte e vida por conta desta estratégia do autor, visto que os elementos recolhidos do <<real quotidiano>> situam-no historicamente como um sujeito do século XX e, dependendo do termo, do XXI. Bastaria o termo tecnológico “holograma”, encontrado no poema *colinas aparecidas numa volta de oxigénio, frutas* para situá-lo dentro de um contexto histórico extremamente recente. Outros: “écran”, “plasma tv”, “script”, “inox”, “videoclipe”, “cadeira eléctrica”, “chuveiro”, “néon”, “anfetaminas”, “mecânica quântica”, “estroboscópica”, “bis cristal”, “catódicos”, “tintas de spray” etc.

Outra forma de conferir elos entre arte e vida nos poemas do livro constata-se quando o autor revisita a própria obra, promovendo uma reflexão a partir de uma autocitação datada de 1971¹⁷⁵. Eis uma autobibliografia poética retomada no poema que se segue, vejamo-no integralmente agora:

(...) e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações
gramaticais,
com piscadelas de olho ao <<real quotidiano>>,
aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:
merda!, 1971 – e agora,
mais de trinta anos na cabeça e no mundo,
e não,

¹⁷⁵ Cf. HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 133.

não um dr. mas mil drs. de um só reino,
 e não se tem paciência para mandar tantas vezes à merda,
 oh afastem de mim o reino,
 afastem-nos a eles todos,
 atirem-lhes aos focinhos o que puderem dela,
 sim até se acabar a mirífica montanha,
 ó stôr não me foda com essa de história literária,
 o stôr passou-se da puta da mona,
 a terra extravasa do real feito à imagem da merda,
 e então vou-me embora,
 quer dizer que falo para outras pessoas,
 falo em nome de outra ferida, outra
 dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo,
 outro tremor,
 se alguém puder tocar em alguém oh sim há-de encontrar alguém
 em quem toque,
 dedos atentos atados à cabeça,
 luz,
 um punhado de luz,
 cada lenço que se ata a própria seda do lenço o desata,
 a luz que se desata,
 aí é que se ouve a gramática cantada, imagine-se, cantada para sempre
 sem se ver a quem,
 baixo ressoando,
 alto ressoando,
 mexendo os dedos nas costuras de sangue entre as placas do cabelo rude,
 rútilo cabelo e o sangue que suporta tanta rutilação, tanta
 beltà, beauty, que beleza! diz-se, fique
 aí onde está dr. porque para si já se reservou
 um quilo, uma tonelada, desculpe,
 estou com pressa,
 alguém lá fora dança na floresta devorada,
 alguém primeiro escuta depois canta através da floresta devorada,
 desculpe dr., mas já desapareci como quem se abisma
 num espaço de hélio e labaredas,
 eu próprio atravesso o incêndio imitando uma floresta,
 fui-me embora pela floresta infravermelha fora,
 não estou para essas merdas floresta infravermelha fora¹⁷⁶

“Mais de trinta anos na cabeça e no mundo” e o sujeito poético continua a corroborar uma asserção sua supostamente datada de 1971. Continua a reprovar as obras que pouco subvertem a língua, que pouco a transfiguram, resultando em poemas “cheios de honestidades várias” e, por isso, feitos de “pequenas digitações gramaticais”. Isto ocorre em virtude das demasiadas “piscadelas de olho” concedidas ao “<<real quotidiano>>”, quer dizer, em razão de uma infrutífera aproximação entre a realidade imediata e a poesia, aproximação da qual a poesia sai perdendo, dado que ela tem de estar sempre a serviço dela mesma.

¹⁷⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 578-579.

Numa atitude irônica contra as autoridades acadêmicas, o “sr. dr.”, o sujeito poético exclama: “merda!” Qual a objeção do sujeito a ponto de ele não ter mais paciência para mandar “não um dr. mas mil drs. de um só reino” à merda? Provavelmente, o sujeito poético reprova o conservadorismo de certos críticos acadêmicos em matéria de poesia, levando-os a apreciar positivamente as poéticas que se atrelem de modo mais explícito ao chamado <<real cotidiano>>, o que enganosamente indicaria que os poetas de explícito engajamento político estariam mais preocupados com as questões urgentes da sociedade do que aqueles que não explicitam este posicionamento.

A pergunta que não quer se calar: e os poetas obscuros, como Herberto Helder, não estariam preocupados com a precariedade do estado de coisas, com todos os males políticos, econômicos, sociais, entre outros, que nos atingem cotidianamente? Obviamente que sim. Mas a estratégia de resistência política das poéticas ditas obscuras ou herméticas é outra, sem o risco de cair numa obra de cunho panfletário ou que pareça um mero decalque do <<real cotidiano>>, e, portanto, sem grande valor estético.

A propósito, ataca-se o inimigo a partir de suas bases, de seus fundamentos, nunca superficialmente ou pontualmente, resiste-se não agindo como ele, não se comunicando de forma transparente como ele, não se deixando administrar por ele, em suma, por meio de uma rebelião silenciosa. Deste modo, o discurso poético tem de voar para outro sítio, muito distante do cotidiano banal, muito longe das ideologias habituais. Em suma, como transmutar-se ou transmutar os leitores, mesmo que sejam poucos, estando-se estrategicamente inserido no modo operante daquilo que se resiste?

Sendo assim, o sujeito poético continua a tecer o seu poema escarninho tendo por alvo hiperbólico os “mil drs. de um só reino”: “afastem-nos a eles todos,/ atirem-lhes aos focinhos o que puderem dela,/ sim até se acabar a mirífica montanha,/ ó stôr não me foda com essa de história literária,/ o stôr passou-se da puta da mona,/ a terra extravasa do real feito à imagem da merda,/ e então vou-me embora”. O sujeito poético chega a pedir para que se atire merda nos focinhos dos “drs.” – observemos como o poema desumaniza-os ao não empregar o termo “nariz”, tomando-os mais como animais selvagens – até acabar com a “mirífica montanha”, ou seja, até que os seus egos montanhosos sejam atingidos, por se julgarem os donos do saber instituído.

A seguir, o sujeito poético se coloca na posição de mero aluno destes “drs.”, empregando uma gíria estudantil para se dirigir a eles e que não se encontra ainda

dicionarizada: “stôr”, que parece ser a aglutinação de duas palavras, “senhor+doutor”, surgida no registro da oralidade em Portugal. Reparemos que a compreensão da poesia por muitos “drs.” peca quando resolvem se apegar ao discurso redutor e oficial da “história literária”, começando a forçar uma classificação redonda para cada autor e, o que é pior, deixando de compreender que o exercício da escrita poética se desenvolve por meio de uma releitura sincrônica e, não raro, deformante da tradição.

O verso “a terra extravasa do real feito à imagem da merda” é intrigante e ambivalente. Obviamente que o primeiro sentido que dele extraímos é o da crítica da poesia feita com aquelas piscadelas de olho ao <<real quotidiano>>, o que resulta num “real feito à imagem da merda”, ou seja, numa porcária de obra. Num outro viés, a palavra “merda” recorda o termo “merdre” que abre a obra de dramaturgia *Ubu rei*, de Alfred Jarry (1873-1907). Em Paris, esta peça foi encenada no ano de 1896, causando um verdadeiro escândalo em decorrência de seu teor transgressivo estético e moral para a época, encerrando-se com apenas duas apresentações. Ao abrir o espetáculo com a palavra inexistente “merdre” e que, por seu turno, aproxima-se de “merde” (merda), houve um acesso de vaias por parte do público conservador. Hoje, esta peça se constitui numa das obras teatrais mais relevantes do teatro ocidental, sendo o poeta Herberto Helder um dos leitores da obra de Alfred Jarry, o que ele declara em *Photomaton & Vox*¹⁷⁷ ao até mesmo indicar uma bibliografia do e sobre o autor.

Nesta acepção, o poema herbertiano responde aos senhores doutores que é preciso “merdre” em arte, é preciso transgredir poeticamente o <<real quotidiano>> e não utilizá-lo como referência primeira para a poesia: “Na tradição das mais nobres revoltas levanta-se o pano, e explosivamente <<merdre>>. (...) A notícia a dar é que Jarry se investiu de personagem, quotidianamente. Falar Ubu, agir Ubu. (...) Autor e obra permanecem inseparáveis, em operação de revolta, no cerne da realidade¹⁷⁸”. Aqui, o sujeito poético deixa claro o entrelaçamento entre arte e vida, pois o próprio corpo de Jarry era a sua obra circulando no <<real quotidiano>>.

Para Jarry, a visão de mundo obtida com o exercício da arte detinha mais poder de realidade do que o <<real quotidiano>> oferecido pelos homens da burguesia de seu tempo. Concluimos que o poeta deve mais viver a arte em meio ao seu cotidiano do que habitar o <<real quotidiano>> em sua arte.

¹⁷⁷ Cf. HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 154-160.

¹⁷⁸ *Idem*. p. 158.

E o poema herbertiano prossegue: “quer dizer que falo para outras pessoas,/ falo em nome de outra ferida, outra/ dor, outra interpretação do mundo, outro amor do mundo,/ outro tremor,/ se alguém puder tocar em alguém oh sim há-de encontrar alguém/ em quem toque”. O sujeito declara que faz poesia de outro modo, sem atrelá-la ao <<real cotidiano>> e conclui que, apesar da objeção de certos críticos acadêmicos com relação ao seu modo obscuro de lidar com a poesia, ele sabe que a sua obra terá a quem tocar, terão leitores que ouvirão o seu canto poético: “oh sim há-de encontrar alguém/ em quem toque”.

E assim o poema passa a aludir ao leitor: “luz,/ um punhado de luz,/ cada lenço que se ata a própria seda do lenço o desata,/ a luz que se desata,/ aí é que se ouve a gramática cantada, imagine-se, cantada para sempre sem se ver a quem”. Quer dizer, a costura do poema atada pelo poeta se desata ao leitor que ouve então a “gramática cantada”. E o sujeito afirma a durabilidade do canto poético, pois esta “gramática cantada” é “cantada para sempre”. Observa-se que o poeta ata o seu “lenço” e que não sabe quem o desatará, não sabe quem o lerá, dado que elabora uma obra cujo sentido se converte numa abertura.

Os opostos são justapostos no espaço do poema: “baixo ressoando,/alto ressoando,”. E o poema segue o seu tom de escárnio: “beltà, beauty, que beleza! diz-se, fique/ aí onde está dr. porque para si já se reservou/ um quilo, uma tonelada, desculpe,/ estou com pressa,”. São versos ambivalentes, pois podem tanto indicar a fertilidade resultante da potência criativa, da “beltà, beauty, que beleza!” da poesia, quanto se referirem ao desprezo do sujeito poético pelos “drs.”, reservando-lhes agora “um quilo, uma tonelada” de merda.

Ironicamente, o sujeito poético diz a eles que tem pressa, pois o ofício poético novamente o chama, sendo que se trata de uma perda de tempo se importar com as opiniões dos “drs.” a respeito de poesia: “alguém lá fora dança na floresta devorada,/ alguém primeiro escuta depois canta através da floresta devorada,/ desculpe dr., mas já desapareci como quem se abisma/ num espaço de hélio e labaredas,”. Isto é, o poeta já informa que engatou um novo processo compositivo e que já houve até o seu desaparecimento, a sua morte graças ao poema.

Temos a hipótese de que a “floresta devorada” aluda ao repertório poético da tradição, as suas várias árvores enredam-se umas às outras, formando uma densa e labiríntica “floresta”, que qualquer poeta deve devorar ou enfrentar para construir a sua

própria dicção ou um poema em particular: “eu próprio atravesso o incêndio imitando uma floresta”. Ou, podemos também tomar esta “floresta devorada” na acepção de caos noturno que antecede o cosmo (o poema), dado que o ambiente da “floresta” desnorteia a nossa direção, retira-nos a visibilidade, caso se trate de mata cerrada, e, por isso, chega mesmo a nos aterrorizar.

E, finalmente, os versos derradeiros: “fui-me embora pela floresta infravermelha fora,/ não estou para essas merdas floresta infravermelha fora”. Esta “floresta infravermelha”, já anunciada pela presença do calor das “labaredas” e do “incêndio” nos versos anteriores, refere-se ao invisível da poesia. A radiação infravermelha, descoberta no século XIX, não pode ser captada pelo olho humano, sendo invisível a ele, pois não se encontra no espectro da luz visível. No entanto, a sua presença sensorial pode ser sentida pelo corpo sob a forma de calor. Diz-se que se fôssemos capazes de captá-la, que a iluminação artificial sobre as coisas não seria necessária, visto que a radiação infravermelha nos concederia a habilidade de perceber quaisquer materiais quentes no escuro.

Esta “floresta infravermelha” tem a ver com o lado misterioso da poesia, que aponta para um invisível, para uma relação secreta entre as coisas. Cabe ao poeta pressentir este invisível que existe, mas que não se percebe a olho nu, medindo-o pelo calor que emite ao seu corpo. Ressalta-se aqui que as experiências de cunho poético não são para serem completamente discernidas ou explicadas pela razão, mas sentidas: a abertura do sujeito ao não-saber, ao desconhecido.

No final do poema, o sujeito perde definitivamente a paciência: “não estou para essas merdas”. E declara: “fui-me embora pela floresta infravermelha fora” e reitera no último verso “floresta infravermelha fora”. Ou seja, “floresta infravermelha” que se encontra “fora”, em outro sítio, muito distante do dos “drs.” e do mero reflexo das coisas.

A IMPOTÊNCIA CRIATIVA: DE QUANDO A FACA NÃO CORTA O FOGO

N'A *faca não corta o fogo*, o leitor da obra herbertiana continua a se deparar com a reverência destinada à linguagem da poesia. Encontramos o sujeito poético que intenta unir o que se encontra separado, no intuito de desvelar experiências enigmáticas e, por conseguinte, regeneradoras. Mas existe o reverso: a experiência da impotência ou da dificuldade criativa. E são inúmeros os poemas do livro que tematizam esta questão que parece assolar o sujeito poético desta obra. Mais do que um mero fracasso na composição de alguns poemas, sobressai-se um tom de esterilidade no conjunto dos poemas, muito embora seja intercalado por momentos em que a potência criativa aparece, elevando assim o estado de excitação do sujeito para com a língua.

Nossa hipótese é a de que o sujeito poético desta obra se aproxima demasiadamente do <<real quotidiano>> para transfigurá-lo na palavra poética e sobretudo para criticá-lo na sua pobreza. E neste movimento de aproximação, deixa-se evidente que a prática da poesia ocorre em meio a um mundo historicamente cindido, fragmentado e administrado pelo dinheiro. Tal consciência acaba por acionar a faceta melancólica deste sujeito, levando-o a momentos de amargura e de quase desistência, como é o caso do poema abaixo:

Quem sabe é que é alto para dentro até apanhá-la:
leva tempo a amadurecer na minha mão,
e depois fica amarela. Quando se diz: está madura
na mão a rematada curva da pêra.
Faz anos que comi a fruta quando se olha.
Tão bem que o ar se ajusta
ao contorno do peso concêntrico depois de madura.
Até a lua romper o saco de ar.
Até ficar fria.
Espero que apodreça.
Já me não amedronta.

Porque as crianças na ponta dos pés, fincadas
na terra que dóia, vi-as fazendo
o uso supremo de toda a parte direita até o esplendor
arrancar o braço, e os dedos
rodarem à procura. Vi
a luz esquartejada na parte exposta do corpo.
É quando estão na voragem da infância:
a pêra levanta fogo,

a mão levanta fogo, troca-se o fogo
entre mão e pêra.
Já me não importa.
Não me exalta a montagem do estio pêra sobre pêra.
Nem espero que fique madura: não me ergo,
não toco, não sopro, não empurro a luz.
Tanto se me dá que estremeça na bolsa de ar,
que a maturidade estremeça.
Não cômô.
Não tenho medo.
Há-de formar-se no seu elemento profundo,
atingir uma proximidade última,
ser plena,
ficar pôdre. Mas tanto se me dá,
já me não amedronta.
Porque estou perto.
Porque a não comerei nunca.
Porque morro.¹⁷⁹

Este poema d'A *faca não corta o fogo* possui uma estrutura formal diferente dos demais, apresentando construções sintáticas repetidas ou parecidas entre os seus termos e que lembram um pouco as das cantigas galego-portuguesas e, além disso, entrevemos uma quase separação entre os versos por meio de estrofes, procedimento incomum nos poemas herbertianos deste livro: “Até a lua”, “Até ficar”; “Já me não amedronta”, “Já me não importa”, “já me não amedronta”; “Não me exalta”, “não me ergo”, “não toco”, “não sopro”, “não empurro”, “Não cômô”, “Não tenho medo”; “Tanto se me dá”, “tanto se me dá”; “Porque as crianças”, “Porque estou perto”, “Porque a não comerei nunca.”, “Porque morro”.

O sujeito poético relembra a sua dedicação ao ofício criativo: “na mão a rematada curva da pêra./ Faz anos que comi a fruta quando se olha./ (...) Já me não amedronta”. Se o processo criativo do poema não mais amedronta o sujeito, temos que algo de errado indica esta indiferença. E ele continua a dar detalhes sobre o seu ofício: “Porque as crianças na ponta dos pés, fincadas/ na terra que doía, vi-as fazendo/ o uso supremo de toda a parte direita até o esplendor/ arrancar o braço, e os dedos/ rodarem à procura./ (...) É quando estão na voragem da infância:/ a pêra levanta fogo,/ a mão levanta fogo, troca-se o fogo/ entre mão e pêra./ Já me não importa”. Descreve o processo criativo para no fim afirmar que já não se importa mais com tudo isso.

E revela-nos que já não se entusiasma mais com a confecção poema a poema, ou melhor, com a “montagem do estio pêra sobre pêra”. E se há anos ele comia “a fruta

¹⁷⁹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 560-561.

quando se olha”, hoje o sujeito afirma: “Não cômô”. Na realidade, o poeta consegue alguma forma de experiência de unidade com as coisas por meio do processo poético e *a cada* processo poético. Não há plenitude duradoura, devendo o poeta sempre recomençar o seu trabalho com a poesia, visto que a experiência com o poema é precária, efêmera: “Há-de formar-se no seu elemento profundo,/ atingir uma proximidade última,/ ser plena,/ ficar pôdre. Mas tanto se me dá,/ já me não amedronta”. E de tanto isso repetir, o poeta já nem se amedronta.

Deste modo, encontramos um sujeito cansado e enfastiado com o seu ofício: “Porque estou perto./ Porque a não comerei nunca./ Porque morro”. Quer dizer, o fato de a unidade duradoura com as coisas não ser nunca obtida, acaba por desmotivar o sujeito. Ele tem sempre de recomençar, uma vez que não comerá a fruta nunca. Por quê? Como vimos com o comentário de Blanchot, a morte para o poeta é o poema. Sendo assim, a morte no sentido de transmutação se oferece a cada poema e é nisso que consiste a finalidade do processo criativo. No entanto, este poema traz especificamente a faceta de um sujeito mais centrado agora na cisão do que na busca da unidade, dado que ele se desanima com o seu ofício porque ele lhe permite apenas intermitentes experiências de unidade e não uma união duradoura com as coisas.

Não há um ponto de chegada para a poesia: “Para quem não se satisfaça no ludismo nem esgote o empenho do verbo nas gramáticas, e nenhuma alta poesia nelas se esgota, o lugar de passagem e o lugar hipotético de chegada serão sempre dramáticos. Toda a poesia é insolúvel¹⁸⁰”. Deste modo, a consciência do sujeito poético de que não comerá a fruta nunca, ou seja, de que não resolverá a sua obra acaba por deixá-lo num estado de melancolia em relação ao seu ofício de poeta.

A nosso ver, trata-se da ironia que perpassa a obra herbertiana e que se configura como o reverso do entusiasmo do sujeito com a analogia. Fiquemos com o comentário de Octavio Paz a respeito deste par:

Ironia e analogia são irreconciliáveis. A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e irrepitível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda: é o seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia (...). A ironia mostra que

¹⁸⁰ HELDER, Herberto. “Nota inútil”. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. p. 13.

se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico.¹⁸¹

Desta maneira, não se atinge a unidade por meio da analogia e se conclui que tudo não passa de “um galimatias babélico”, de um discurso poético enredado plural e confuso. Notemos que *A faca não corta o fogo* se constitui deste discurso babélico, que cola outras línguas – a variação brasileira da língua portuguesa, o galego-português, o francês, o alemão, o italiano, o castelhano, o inglês, o latim, o provençal, o árabe (na expressão “edoi lelia doura”) – na língua portuguesa, formando uma espécie de grande, mas coesa colcha de retalhos. Sem falarmos na quantidade de referências a textos, a pensadores, a conhecimentos específicos e a poetas da tradição em geral.

E, por seu turno, o que faz então a analogia? Temos que ela “estabelece uma relação entre termos distintos (...) é uma metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível¹⁸²”. Ou seja, por isso, analogia e ironia são mesmo irreconciliáveis. Se por um lado, a analogia fornece a coesão, por outro, temos que a ironia vem afirmar o caráter artificial da obra, dado que é impossível a uma obra finita compreender uma realidade que aponta para o infinito.

Se existe a busca da unidade na obra herbertiana, encontramos nela também a ironia com a qual se entrevê a consciência do poeta no que concerne à ruptura da unidade: “Mas tal sobrevivência, e o olhar a ela deitado, mexidos sempre por esse culto da ironia que sabe minorizar tudo, mesmo os nossos extremos. Pois nunca serão bastante extremos em referência à totalidade apostada. A ironia não salva, mas ressalva¹⁸³”. Portanto, a função da ironia não é salvar, mas a de ressalvar, mantendo a obra poética com os seus pés no chão: ou melhor, ciente também de sua impotência com relação a um objetivo definitivamente atingível.

E o sujeito de *Photomaton & Vox* continua: “Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva. A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemo-nos

¹⁸¹ PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 100-101.

¹⁸² *Idem*. p. 99.

¹⁸³ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 30.

munir sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a nossa proposta¹⁸⁴”. Com isso, podemos concluir que o poema herbertiano em questão cumpre esta função irônica dentro do livro, autoquestionando o propósito do ofício poético.

E não é só este poema que parece destoar do entusiasmo do sujeito poético para com a linguagem analógica:

no mundo há poucos fenômenos do fogo,
ar há pouco,
mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?
eu sim queria,
o tempo doendo, a mente doendo, a mão doendo,
o modo esplendor do verbo,
dentro, fundo, lento, essa língua,
errada, soprada, atenta,
mas agora já nada me embebeda,
já não sinto nos dedos a pulsação da caneta,
a idade tornou-me louco,
sou múltiplo,
os grandes lençóis de ar sacudidos pelo fogo,
noutro tempo eu cobria-me com todo o ar desdobrado,
havia tanto fogo movido pelo ar dentro,
agora não tenho nada defronte,
não sinto o ritmo,
estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,
ninguém me toca,
não toco¹⁸⁵

O desejo do sujeito é o de “criar uma língua dentro da própria língua”, ou seja, o de lidar com a linguagem da poesia: “eu sim queria,/ o tempo doendo, a mente doendo, a mão doendo,/ o modo esplendor do verbo,/ dentro, fundo, lento, essa língua,/ errada, soprada, atenta”. Novamente o passado entusiástico se contrasta com a dificuldade criativa do tempo presente: “os grandes lençóis de ar sacudidos pelo fogo,/ noutro tempo eu cobria-me com todo o ar desdobrado,/ havia tanto fogo movido pelo ar dentro”.

No momento atual, o sujeito não consegue com a sua faca cortar o fogo e assim produzir os seus poemas como antigamente: “mas agora já nada me embebeda,/ já não sinto nos dedos a pulsação da caneta,/ a idade tornou-me louco,/ sou múltiplo”. Algo

¹⁸⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 70.

¹⁸⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 560

trava o exercício fluente de seu ofício e a caneta já não pulsa nos seus dedos. Interessante o sujeito enunciar sobre si mesmo: “sou múltiplo”. Trecho semelhante a este verso encontramos no conto *Holanda*: “Um poeta tem de partir, repartir, repartir-se. Um poeta deve ser uno. O inferno não o deixa. Às vezes lamenta-se: Sinto-me como se tivesse percorrido o deserto; não sei nada¹⁸⁶”. Por vezes, o sentimento de desolação toma conta do sujeito, pois a unidade almejada não o leva a um resultado tangível. E o verbo “repartir-se” do conto tem a ver com o verso do poema “sou múltiplo”. Não se trata de um sujeito tradicionalmente uno, mas múltiplo, que se dá a ver segundo várias facetas e que, por isso, não possui uma identidade. Por se tratar de uma subjetividade em devir, este sujeito não poderia mesmo ser algo de determinável.

Enfim, o poema herbertiano termina com um tom de descrença do sujeito poético no que tange à sua potência criativa: “agora não tenho nada defronte,/ não sinto o ritmo,/ estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,/ ninguém me toca,/ não toco”. Em vez de um sujeito extasiado, temos aqui um sujeito cindido, fragmentado e desanimado com o seu ofício de poeta. Reparemos que a aproximação do sujeito ao <<real quotidiano>> pode ser uma das razões para esta dificuldade que o assola, pois os versos “no mundo há poucos fenômenos do fogo,/ ar há pouco” podem bem se remeter ao pouco inspirador mundo do <<real quotidiano>>. Nele, o sujeito não encontra muita motivação para a prática do seu ofício poético. Aliás, num excerto de outro poema do livro, deparamo-nos com ideia semelhante:

que poder de ensino o destas coisas quando
em idioma: um copo de água agreste plenamente na mesa,
só em linguagem o copo me inebria
- placa de gelo em que lóbulos
do cérebro? – e exalta-me a transparência, porque
fora, sob
administração
geral: ciência, literatura, economia, gramática,
nada, nenhum copo, nenhuma água na mesa,
me fazem sangrar a ferida essencial, ou mover-me¹⁸⁷

(...)

Neste poema d’*A faca não corta o fogo*, percebe-se que o <<real quotidiano>> - o mundo “sob administração geral” – não se mostra muito inspirador ao poeta: “nada, nenhum copo, nenhuma água na mesa,/ me fazem sangrar a ferida essencial, ou mover-

¹⁸⁶ HELDER, Herberto. “Holanda”. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 16.

¹⁸⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 605.

me”. Deste modo, aventamos a hipótese de que o <<real quotidiano>> não propicia o exercício satisfatório da arte poética.

Noutro poema, o sujeito lamenta o poema que não surge:

a madeira trabalhamos-la às escondidas,
e com o barro e o ferro às escondidas reluzimos no escuro,
o Deus que há-de vir não veio ainda,
a água não sobe ao rosto,
não sobe com luz ao rosto como devia e não trabalhamos com
água coada e fogo,
quebrou-se a enxuta substância da terra,
e então o Deus que há-de vir não há-de vir nunca¹⁸⁸

O poeta encontra-se em pleno processo criativo: “a madeira trabalhamos-la às escondidas,/ e com o barro e o ferro às escondidas reluzimos no escuro”. Trabalha o texto, mas algo frustra o sujeito no caminho rumo ao poema: “o Deus que há-de vir não veio ainda,/ a água não sobe ao rosto,/ não sobe com luz ao rosto como devia e não trabalhamos com água coada e fogo”. Isto é, o elemento profundo que garante sustentabilidade ao poema ainda não veio - “Deus” ou o sagrado ainda não veio. Nada sobe ao “rosto” e não se consegue lapidar a linguagem como se queria: “não trabalhamos com água coada e fogo”. Por fim, quebra-se “a enxuta substância da terra”, ou seja, perde-se a oportunidade de criar o poema em questão. E assim, o sujeito poético conclui: “e então o Deus que há-de vir não há-de vir nunca”. Neste caso, a tentativa de se compor o poema resulta em fracasso.

Um poema cujo primeiro verso constitui o título do livro que vimos analisando, deixa patente o desejo do sujeito pela obtenção da linguagem poética, mas dentro de um cenário de dificuldade criativa:

a faca não corta o fogo,
não me corta o sangue escrito,
não corta a água,
e quem não queria uma língua dentro da própria língua?
eu sim queria,
jogando linho com dedos, conjugando
onde os verbos não conjugam,
no mundo há poucos fenômenos do fogo,

¹⁸⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 565.

água há pouca,
 mas a língua, fia-se a gente dela por não ser como se queria,
 mais brotada, inerente, incalculável,
 e se a mão fia a estriga e a retoma do nada,
 e a abre e fecha,
 é que sim que eu a amava como bárbara maravilha,
 porque no mundo há pouco fogo a cortar
 e a água cortada é pouca,
 ;que língua,
 que húmida, muda, miúda, relativa, absoluta,
 e que pouca, incrível, muita,
 e la poésie, c'est quand le quotidien devient extraordinaire, e que
 música,
 que despropósito, que língua língua,
 disse Maurice Lefèvre, e como rebenta com a boca!
 queria-a toda¹⁸⁹

Os primeiros versos apontam então para a dificuldade que acomete o sujeito: “a faca não corta o fogo,/ não me corta o sangue escrito,/ não corta a água”. Mesmo assim, o sujeito almeja a linguagem poética, a “língua dentro da própria língua”. Mais adiante, repete-se um verso do poema anterior: “no mundo há poucos fenômenos do fogo”. E em vez de “ar há pouco”, agora se enuncia: “água há pouca”. Mais do que uma crítica contundente ao <<real quotidiano>>, temos que este poema agora se concentra naquilo que dele pode ser transfigurado em palavra poética: “no mundo há poucos fenômenos do fogo,/ água há pouca,/ mas a língua, fia-se a gente dela por não ser como se queria/ mais brotada, inerente, incalculável”.

Assim, o sujeito elogia a linguagem: “;que língua,/ que húmida, muda, miúda, relativa, absoluta,/ e que pouca, incrível, muita,/ e la poésie, c'est quand le quotidien devient extraordinaire [é quando o cotidiano se torna extraordinário], e que música,/ que despropósito, que língua língua”. Interessante o trecho do verso em francês, indicando que a poesia transfigura o cotidiano vivido pelo sujeito, tornando-o mais rico por lhe proporcionar percepções novas e transmutadoras. E o poema termina com uma frase que revela o desejo do sujeito: “queria-a toda”, a linguagem poética.

Um dos poemas que mais chamam a nossa atenção no livro a respeito do tema da impotência criativa aparece logo nas primeiras páginas:

¹⁸⁹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 572-573.

*entre os azandi, quando um homem sofre de impotência sexual episódica,
pede à mãe que o masturbe e assim lhe devolva o poder*

argutos, um a um, dedos
iluminados, nós e unhas! – masturba-me,
interpreta com intuição e intuito no mesmo comprimento de onda,
faz umbigos,
escoa mijo, leite, mênstruo, porque se exalta tudo nos broncos
recônditos,
lavra a fio exímio, salga, limpa, muda, move, inventa,
mãe,
que a tua mão inseparavelmente amadureça
segundo as redacções de Deus,
o autor improvável mais próximo que temos,
e em eu me vindo seja superlativo absoluto simples de lisérgico:
extasiadíssimo!
reinvertido nos senhórios
da floração,
astronomia,
minas de ouro,
os tronos¹⁹⁰

Aludindo supostamente a uma prática de cura, proveniente de povos arcaicos – os azandi -, deparamo-nos com a necessidade de o poeta resgatar a sua potência criativa. É preciso que a “mãe” o masturbe para que lhe seja devolvido o vigor sexual, o que ressalta mais uma vez o paralelo entre poesia e erotismo. O poeta pode ser acometido destes episódios de impotência com relação à linguagem, não conseguindo estabelecer as devidas relações erótico-sexuais com ela.

Sendo assim, o processo de cura tem o seu início: “argutos, um a um, dedos/ iluminados, nós e unhas! – masturba-me,/ interpreta com intuição e intuito no mesmo comprimento de onda,/ faz umbigos,/ escoa mijo, leite, mênstruo, porque se exalta tudo nos broncos recônditos,/ lavra a fio exímio, salga, limpa, muda, move, inventa,/ mãe”. O sujeito deseja voltar a compor os seus poemas e que eles sejam o fruto do equilíbrio entre dom (“intuição”) e trabalho (“intuito”). Que excremento (“mijo”), sêmen (o “leite” do poeta) e fertilidade (“mênstruo” da mulher) escoem, que se entrecruzem mãe (arte poética) e filho (poeta), propiciando a linguagem poética.

Nos outros versos, temos o pedido do sujeito à mãe: “que a tua mão inseparavelmente amadureça/ segundo as redacções de Deus,/ o autor improvável mais próximo que temos”. Numa atitude bastante sarcástica, “Deus” é a palavra empregada para falar da criação do poema, mas, ao mesmo tempo, observamos que ele se constitui como “o autor improvável mais próximo que temos”. Como se o sujeito dissesse: na

¹⁹⁰ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 536.

falta de expressão melhor para a questão da autoria, fiquemos com esta palavra que queira ou não culturalmente se remete a uma imagem do sagrado.

Enfim, os versos derradeiros: “e em eu me vindo seja superlativo absoluto simples de lisérgico:/ extasiadíssimo!/ reinvertido nos senhorios/ da floração,/ astronomia,/ minas de ouro, /os tronos”. A masturbação feita pela mãe deve deixar o filho (poeta) “extasiadíssimo” e “reinvertido nos senhorios”, ou seja, deve deixá-lo novamente potente, recolocando-o nos domínios de seu ofício poético: “nos senhorios/ da floração,/ astronomia,/ minas de ouro,/ tronos”.

Outro poema em que o desejo de confeccionar o poema se frustra:

talha, e as volutas queimam os olhos quando se escuta,
madeira floral suada alto,
que música,
que Deus bêbado,
e a luz se fosse irrefutável,
se de madura lavrasse a fruta vara a vara,
e a frase pensasse na boca,
se eu pudesse,
com os joelhos junto à cabeça e os cotovelos junto ao sexo,
intenso ao ponto de faiscar no escuro,
mas não me lembra a música¹⁹¹

O verbo “talha” se refere ao trabalho de cortar o material para lhe dar forma, o que se confirma no segundo verso “madeira floral suada alto”. O termo “suada” confirma o trabalho com a madeira. O sujeito passa então a descrever o processo criativo do poema quando por acaso bem-sucedido: “que música,/ que Deus bêbado,/ e a luz se fosse irrefutável,/ se de madura lavrasse a fruta vara a vara,/ e a frase pensasse na boca”. Nos versos seguintes, tem-se a imagem da forma humana arredondada: “se eu pudesse,/ com os joelhos junto à cabeça e os cotovelos junto ao sexo,/ intenso ao ponto de faiscar no escuro”. Trata-se da alusão ao mito da androginia? De qualquer forma, esta imagem circular tem a ver com a poesia.

E finalmente, o texto encerra-se demonstrando a falta de êxito do sujeito para com a linguagem do poema: “mas não me lembra a música”.

¹⁹¹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 618.

O poema abaixo se aproxima de uma das questões históricas do <<real cotidiano>> que mais impactaram o século XX – os campos de concentração de Auschwitz-, levando a repensar o papel da poesia em tempos atuais:

limoeiros, riachos, faúlhas, montes levantados ao de cima da cabeça,
alguém amado com uma estrela esmagada contra o rosto como para
indiciá-lo,
frio aroma respirado muito,
inesperados membros que a luz trabalha,
ou é a luz que é inesperada com os membros dentro dela: dança,
o medo,
quer dizer: o paraíso, o inferno,
no uso expansivo das palavras, por exemplo: poemas
¿como foi possível escrevê-los antes ou depois de Auschwitz?
no corpo até se fazer osso,
até que fosse apenas uma ferida,
Auschwitz é sempre contra os mesmos,
e sempre se escreveu na língua do inimigo,
e escreve-se nessa língua porque é preciso que o inimigo não compreenda
nunca,
ou é preciso resgatar a língua do seu crime imprevisível
¿mas quem ronda lá fora as minhas ásperas moradas,
e rosna resvés ao rosto, quem, e em
que língua se estrangula,
que fomes o devoram,
que nomes loucos o destroem?
e é nesse instante mesmo que o poema retoma a sua fala bárbara,
e aí, nas líricas ignições, encontra o assassino,
Auschwitz é o dia imparcial, às vezes
leve com água raspando ao lado ou os lábios sobre as pálpebras,
ou quando vem nos jornais:
política, arte & letras, coacções, corrupções, e a violência do dinheiro
estúpido
¿como é que um dia, nos montes, os dedos numa
estrela fundida na cara, à sombra das frutas, se puderam escrever, ou
não puderam,
fanopeia, melopeia, logopeia,
as coisas cruas?
Auschwitz é sempre, immer, escreve-se ou por fora ou por dentro,
ou por baixo ou por cima, ou cara a cara, que é o melhor de tudo
¿e é cada vez mais perigoso, ou é o mesmo, ou é menos perigoso?
dados os termos dos tempos: à quoi bon aujourd'hui la poésie?
ou então: la poésie comme l'amour
¿antes ou depois: de quem, de quê, de como ou quando?
immer, always, Auschwitz, sempre, toujours, em todas as línguas ricas¹⁹²

¹⁹² HELDER, Herberto. "A faca não corta o fogo". In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 589-590.

O poema inicia-se com uma enumeração: “limoeiros”, “riachos”, “faúlhas” e “montes”. Tal procedimento faz-nos recordar o recurso da enumeração caótica, pois não vislumbramos de imediato o nexos existente entre estes termos e a sua consequente relação com o trecho posterior “levantados ao de cima da cabeça”. Realizando uma leitura de viés metapoético, conseguimos encontrar um nexos entre estes termos. Os “limoeiros” são árvores cujos frutos são os limões, tais como a poesia ou obra de um determinado autor cujos frutos são os poemas.

Em seguida, deparamo-nos com os “riachos” que enquanto pequenos rios nos sugerem os versos do poema. As “faúlhas” remetem-se ao elemento ígneo, visto que são as centelhas ou fagulhas de algo que se encontra em brasa. Nesse sentido, elas podem se referir ao processo criativo do poema. O elemento “fogo” na obra herbertiana simboliza entre outras coisas a própria transmutação, sendo assim devemos compreender que a linguagem comum se transmuta a fim de que se converta em linguagem poética. Portanto, as “faúlhas” são as faíscas reluzentes que anunciam o processo de combustão da linguagem. Outro sentido possível para as “faúlhas” não concerne ao ígneo, mas ao alimento. As “faúlhas” podem bem ser a farinha peneirada, o pó sutil que resulta do processo de peneiração. A linguagem comum necessita ser trabalhada, refinada, peneirada ou lapidada para que produza o seu alimento da melhor forma possível: o poema. Assim, o processo de composição do poema equipara-se a “faúlhas”, ao processo de obtenção do pó sutil proveniente da peneiração.

Continuando a análise do verso, encontramos o termo “montes” que também concerne ao processo criativo. Podemos supor que a paisagem montanhosa já esteja se despontando, que o(s) poema(s) já se anuncia(m). Como “montes levantados”, eles já configuram a sua imperiosa fisionomia. Surgem “ao de cima da cabeça” ou à superfície da cabeça daquele que os compõe: o poeta.

No segundo verso “alguém amado com uma estrela esmagada contra o rosto como para indiciá-lo”, o estranhamento decorre sobretudo do surgimento da imagem da “estrela esmagada”. Do que ela se trata? A imagem da “estrela” também é recorrente na poética herbertiana e alude a um elemento importante: a energia. Portanto, a “estrela esmagada contra o rosto” indica a “energia rítmica sem quebra” que se comunica ao corpo do poeta, propiciando-lhe a compor o poema. Os termos “alguém amado” e “rosto” remetem-se ao poeta. Ele encontra-se em meio ao processo criativo já vislumbrado no primeiro verso. A “estrela” aparece “esmagada contra o rosto”. Por que

“esmagada”? Esta imagem imbuída de violência denota o encontro impactante entre o corpo do poeta e a experiência sensível que lhe impulsiona o fazer poético.

Dissemos que o sujeito poético se depara com uma experiência sensível forte vindo ao seu encontro - ou de encontro? Logo após, tem-se o sintagma “como para indiciá-lo”. O termo “indiciá-lo” é de suma importância, uma vez que estabelece outro liame muito evidenciado pela poética herbertiana, o liame entre poesia e crime. No segundo verso, o uso de “indiciá-lo” torna o poeta uma espécie de criminoso, pois o indiciado é um suspeito de um crime. Deste modo, a “estrela esmagada contra o rosto” indica a prática de um crime pelo poeta.

O poeta é um criminoso, um assassino, dado que ele converte a linguagem comum em linguagem poética. Nesse sentido, o poeta “tortura” e/ou “mata” a linguagem bruta ou padronizada para que ela se transforme em outra coisa: em poemas. O poeta “violenta”, “fere” ou “aniquila” as construções automatizadas da língua para que novas e enigmáticas experiências possam vir à tona.

Deixemos claro que a poética herbertiana não obedece ao princípio aristotélico da não-contradição e, por isso, o poeta pode ser considerado um “criminoso” e, ao mesmo tempo, o “amado”. Ele é simultaneamente o algoz e o amante da linguagem poética, porque no terreno da poesia a contradição é bem-vinda.

Comentemos o verso “frio aroma respirado muito”. Em primeiro lugar, vislumbramos a sensação corporal de temperatura baixa instaurada pelo processo poético. O “frio” incomoda o corpo e o bom poema deve também “incomodar”, “perturbar”, visto que deve provocar alguma forma de inquietação no autor/leitor. O “frio” também sugere a severidade, o rigor com que o poeta deve conduzir a confecção de seus textos. Por seu turno, o “aroma” alude a um cheiro agradável, ao princípio odorífero das flores – e a flor pode muito bem ser o poema. O “frio aroma” é “respirado muito” pelo escritor, ou seja, o ato de respirar corrobora a experiência poética como uma experiência vital, ao mesmo tempo, desagradável e agradável. Salientemos que o termo “frio aroma” forma uma espécie de oxímoro, uma vez que o “frio” normalmente é uma sensação tátil desagradável e o “aroma” é uma sensação olfativa agradável.

Analisemos agora os versos “inesperados membros que a luz trabalha,/ ou é a luz que é inesperada com os membros dentro dela: dança”. Aqui há o entrecruzamento entre sujeito e objeto a ponto de não podermos mais distingui-los. O poeta enquanto autor é o sujeito pleno da ação poética? A obra é o seu mero objeto? Não, a dicotomia

sujeito/objeto não faz muito sentido durante o processo criativo. Ambos têm o papel ativo e o papel passivo no que tange ao fazer poético. Por isso, o sujeito lança ao leitor a sua dúvida: “inesperados membros” ou “a luz é que é inesperada”? A imagem da “luz”, como já dissemos, é extremamente relevante e está sempre relacionada ao aparecimento do poema. Assim, o intento do sujeito poético é levantar a questão sobre quem trabalha ativamente o poema: o autor ou a obra em processo?

Metonimicamente, os “membros” remetem ao escritor e apontam novamente para o aspecto laboral do poema. Em “inesperados membros que a luz trabalha”, temos a ênfase sobre a obra que se escreve no corpo do poeta, já que a “luz trabalha”, ou melhor, detém o caráter ativo. No caso, os membros são surpreendidos pelo trabalho da “luz” ou do poema em processo de irrompimento. Em “ou é a luz que é inesperada com os membros dentro dela”, tem-se o oposto, já que a “luz” é agora surpreendida pelos braços do escritor metidos “dentro dela”. Desta vez, são eles que parecem conduzir o processo poético. Em resumo, a distinção categórica entre sujeito e objeto torna-se pouco frutífera na seara do poético, pois obra e poeta se alternam no processo de escrita do poema.

Após “ou a é a luz que é inesperada com os membros dentro”, deparamo-nos com o termo “dança” insinuando ao leitor o êxtase do corpo decorrente do processo criativo. Mas o arrebatamento da poética herbertiana não deixa de ser acompanhado da complexa união dos opostos, da consciência sobre o reverso. Sendo assim, se o processo criativo possui a festividade sugerida pela “dança”, deparamo-nos com a sua outra face: “o medo”. Medo da impotência criativa que pode conduzir o escritor a longos períodos estéreis; medo, por sinal, muito presente n’*A faca não corta o fogo*.

Os próximos versos ajudam a corroborar o nosso entendimento: “quer dizer, o paraíso, o inferno,/ no uso expansivo das palavras, por exemplo: poemas”. Deste modo, o trabalho com a poesia confere, ao mesmo tempo, a “dança” e o “medo”, o “paraíso” e o “inferno”, pois o processo criativo evidencia a potência e a dificuldade compositiva do poeta, extasiando-o e frustrando-o. Torna-se claríssima a questão da metapoesia quando surge neste poema o verso “no uso expansivo das palavras, por exemplo: poemas”. Usar as palavras expansivamente, conferindo-lhes a almejada dimensão poética, torna o trabalho do escritor um genuíno paraíso-inferno.

O verso subsequente finalmente inicia o cotejo entre poesia e história. Antes de tudo, observemos que o *enjambement* é um procedimento caro ao poeta português,

contribuindo para o obscurecimento do sentido de seus versos. Por isso, “¿como foi possível escrevê-los antes ou depois de Auschwitz?” retoma o termo “poemas” do verso anterior. O sujeito poético indaga-se então: como os poemas puderam ser escritos antes ou depois do horror simbolizado pela experiência de Auschwitz? E o que foi Auschwitz? Nada menos do que o nome do grupo de campos de concentração mais abominável que pôde existir durante a segunda guerra mundial, “inaugurado” a partir de 1940 e situado no sul da Polônia. Símbolo do terror contra a humanidade, símbolo da racionalidade fria a serviço do extermínio, símbolo do mais completo descaso para com o outro. Como é sabido, o nazismo não poupou homens, mulheres, bebês, crianças, idosos, deficientes e doentes. Foi implacável no que tange aos seus métodos de tortura e de morte contra a espécie humana: corpos usados como cobaias para experimentos, câmaras de gás, injeções letais, fuzis disparados contra crianças de colo judias, extermínio imediato daqueles que ficavam doentes em virtude das péssimas condições de higiene, de trabalho e de alimentação, trabalho forçado, corpos deixados pele e osso, crematórios, castigos impensáveis e de toda ordem, enfim, o nome “Auschwitz” torna-se sinônimo da mais alta barbárie racionalizada e vivenciada durante a história do século XX.

Na verdade, o verso transcrito do poema se dirige a uma reflexão de grande relevância do filósofo Theodor Adorno (1903-1969) sobre a possibilidade de escrita do poema após o Holocausto:

crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre a cultura e a barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo, em contemplação auto-suficiente, ele não será capaz de enfrentar a reificação absoluta que pressupõe o progresso do espírito como um de seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-lo inteiramente.¹⁹³

A experiência traumática simbolizada por Auschwitz faz com que as preocupações de Adorno girem em torno do perigo da reificação, do que leva o homem aos atos bárbaros, da necessidade de confronto com a dor ou com o trauma a fim de que

¹⁹³ ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos por Jorge M. B. de Almeida e trad. deste texto por Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 61.

o espírito crítico não resvale para o mero conformismo, dos rumos da educação após Auschwitz e, por fim, da questão do papel da obra de arte no pós-guerra.

Para Adorno, a obra de arte possui uma imprescindível função política na medida em que pode esclarecer o indivíduo a respeito da barbárie, evitando então que o terror sem limites volte a se repetir. Porém, o risco da obra de arte incorrer na apologia ou na banalização da barbárie também é grande e isso constitui um dos grandes receios do filósofo. O artista pode acabar estilizando o horror, abrandando o seu impacto e contribuindo para um consequente conformismo com relação ao mal. Com isso, a grande questão é: como exprimir-se em arte e fazer jus ao terror incalculável que assolou a história dos homens? Adorno não pretende que o poeta desista da poesia por conta da aparente impossibilidade de exprimir à altura o que não é facilmente exprimível, a saber: o horror, o mal simbolizado pela nefasta experiência de Auschwitz. Não, o filósofo quer que o artista supere este veredicto dado para a arte. Na realidade, Adorno deseja que a obra artística desperte verdadeiramente o espírito crítico e que não seja mais uma ferramenta para a alienação dos indivíduos. Que ela seja uma obra antibarbárie, que Auschwitz não seja mais uma experiência indiferente.

Retornando ao poema, há algo que evidentemente diverge da asserção adorniana. Se o filósofo falou dos poemas que não poderiam ser escritos *depois de Auschwitz*, temos que o poema herbertiano estende esta impossibilidade para *o antes* e *o depois* de Auschwitz. Para a obra do poeta português, a poesia sempre precisou resistir aos horrores impostos pela história da humanidade. O poema herbertiano não pretende de modo algum diminuir a eficácia desta palavra-local, “Auschwitz”, no intuito de simbolizar o horror. Aliás, de acordo com o nosso conhecimento, o texto que vimos analisando é o único poema da carreira do escritor em que a palavra “Auschwitz” é empregada, poeticamente empregada. Portanto, não é uma palavra vã, uma experiência indiferente para a obra de Herberto.

Continuando a nossa linha de raciocínio, para o poema herbertiano poesia e história possuem uma relação desde sempre conflituosa. O poema deixa patente esta contradição entre poesia e história. Como dissemos, o seu texto não pretende minimizar o impacto de Auschwitz, mas ressaltar que as diversas formas de opressão advindas das circunstâncias históricas sempre constituíram um empecilho para a arte.

Os versos seguintes jogam com questões referentes ao poético e ao histórico: “no corpo até se fazer osso,/ até que fosse apenas uma ferida”. Como foi possível

escrever poemas antes ou depois de Auschwitz no corpo até se fazer osso? Isto alude ao aspecto torturante que ronda o fazer poético, ao árduo trabalho que o envolve, sendo para a poética herbertiana o processo criativo um ato corporal. O poema se constrói no “corpo” do escritor até que ele se torne “osso”. O termo “osso” sugere-nos o esqueleto, ou melhor, os ossos que naturalmente conferem a sustentação a um corpo. Nesse sentido, o poema surge quando adquire o seu esqueleto, o seu “osso”, a sua sustentação. Mas também existe um sentido histórico para o termo “osso”: lembremo-nos dos campos de concentração que, por sua vez, reduziram milhares de seres humanos a pele e osso, tamanha a privação de alimentação que sofreram.

Ademais, a concepção do poema como uma ferida também é recorrente na poética de Herberto. É preciso “ferir” ou “machucar” a linguagem comum para que ela se converta no poético, já dissemos isso. Historicamente, sabemos que os responsáveis pelos campos de concentração não hesitavam em machucar ou torturar os seus prisioneiros, deixando os seus corpos pele e osso e feridos.

A seguir, o verso “Auschwitz é sempre contra os mesmos”. O sujeito poético conclui que as circunstâncias históricas horrorosas (“Auschwitz”) sempre estiveram contra os poetas (“contra os mesmos”). Reforça-se aqui novamente o antagonismo entre história e poesia. Deste modo, os versos subsequentes tornam-se mais claros ao leitor, citemo-os: “e sempre se escreveu na língua do inimigo,/ e escreve-se nessa língua porque é preciso que o inimigo não compreenda nunca,/ ou é preciso resgatar a língua do seu crime imprevisível”. Quer dizer, o poeta escreve “na língua do inimigo”, pois a linguagem comunicativa do cotidiano fornece o material para a linguagem poética. Quem é o “inimigo”? Provavelmente qualquer forma de barbárie proveniente sobretudo do sistema capitalista em que vivemos. Mais adiante, afirma-se que “escreve-se nesta língua”, isto é, “na língua do inimigo”, mas “é preciso que o inimigo não compreenda nunca”. Surge um paradoxo: a língua é a do inimigo, escreve-se em sua língua, mas a finalidade é a de que ele não a compreenda. Como pode isso se dar? Seguindo os passos da obra herbertiana, conclui-se que o poeta deve tornar a “língua do inimigo” uma experiência obscura a ele, quer dizer, poética. É preciso resistir contra a barbárie disseminada no dia a dia e para isso o poeta deve trabalhar a linguagem de modo que ela não compactue com a reprodução do senso comum e de ideologias. Desta maneira, o escritor obterá o poema antibárbaro. Caso a experiência poética não seja incompreensível ao inimigo, deve-se “resgatar a língua do seu crime imprevisível”. Já

comentamos a relação entre poesia e crime, sendo assim o verso em questão assevera a necessidade de o poeta conseguir salvar ou preservar o caráter poético da linguagem.

Em seguida, tem-se outro bloco de versos enigmáticos e aparentemente desconexos dos anteriores: “¿mas quem ronda lá fora as minhas ásperas moradas,/ e rosna resvês ao rosto, quem, e em/ que língua se estrangula,/ que fomes o devoram,/ que nomes loucos o destroem?” O poema faz com que a voz do poeta ceda lugar à voz da arte poética, dando-lhe o efeito de personificação. Mais uma vez a narração sobre o processo criativo do poema comparece. Se o fazer poético implica o crime ou a violência, a obra em sua fala descreve ao leitor a chegada do poeta, equiparado a um cão perigoso. Quem “ronda lá fora as minhas ásperas moradas”? - pergunta a arte poética ou a obra. E continua. Quem “rosna resvês ao rosto”? “Em que língua se estrangula, que fomes o devoram, que nomes loucos o destroem”? A resposta para todas estas indagações é simples: o “quem” refere-se ao poeta.

É com violência que o poeta se aproxima da linguagem comum, pois sem violentá-la o poético torna-se inviável ou mesmo impossível. Mas o poeta violento também recebe contra si mesmo a sua dose de violência: a experiência poética é violenta, uma vez que o transmuta, uma vez que coloca em xeque a sua subjetividade, desestabilizando-a sempre. Por isso, os versos “em/ que língua se estrangula,/ que fomes o devoram,/ que nomes loucos o destroem” referem-se à morte simbólica do sujeito conferida pela experiência radical com a palavra poética. O poeta que rosnava é então estrangulado, devorado e destruído, ou melhor, transmutado.

Lido sob uma perspectiva histórica, aquele que “rosna resvês ao rosto” pode também aludir ao nazista que, por seu turno, rosna como um cão feroz pronto para atacar as “moradas” ou os recintos do povo judeu. Há um episódio histórico e que consiste no marco inicial da perseguição nazista conhecido como *Kristallnacht* em que os alemães perseguiram os judeus austríacos e alemães em novembro de 1938, invadindo e pilhando as suas sinagogas, lojas e casas, reduzindo tudo a cacos de vidro, e disso decorrendo o nome *Kristallnacht*. Neste episódio, houve mortes e milhares de judeus foram feridos ou levados para os campos de concentração.

Lembremos que o fato de ser judeu era o motivo maior das perseguições nazistas. Deste modo, dependendo do seu nome e da sua língua, o destino do indivíduo identificado como judeu era a destruição. Quantos judeus não foram devorados pela fome em campos de concentração, quantos não foram estrangulados (ou asfixiados) em

virtude de sua etnia e a quantos os nomes judeus não os mataram? Em suma, o poema herbertiano seleciona de maneira precisa o léxico com o objetivo de entrelaçar poesia e história.

Analise os versos seguintes do poema: “e é nesse instante mesmo que o poema retoma a sua fala bárbara,/ e aí, nas líricas ignições, encontra o assassino”. Numa abordagem metapoética, conclui-se que no momento em que se resulta o poema obscuro ou incompreensível ao “inimigo”, “o poema retoma a sua fala bárbara”. O poema torna-se bárbaro para o inimigo, uma espécie de língua estrangeira. Se o poema transformou-se numa experiência não facilmente assimilável, isto se dá em razão do encontro da língua com o seu respectivo “assassino”: o poeta. As “líricas ignições” aludem ao processo criativo do poema equiparado ao processo de combustão o qual já tivemos a oportunidade de comentar brevemente.

No bloco de versos seguintes, encontramos “Auschwitz é o dia imparcial, às vezes/ leve com água raspando ao lado ou os lábios sobre as pálpebras,/ ou quando vem nos jornais:/ política, artes & letras, coações, corrupções, e a violência do dinheiro estúpido”. Por que “Auschwitz é o dia imparcial”? Justamente por meio do comentário de Adorno, vimos que a experiência de Auschwitz impõe-se como acontecimento histórico crucial e que coloca a poesia num impasse. Então em que sentido o poema herbertiano o assume como “o dia imparcial”? Imprescindível que leiamos esta definição acompanhada do termo seguinte “às vezes”.

Façamos uma primeira leitura, considerando o verso “Auschwitz é o dia imparcial, às vezes”. Nesse sentido, Auschwitz nem sempre é “o dia imparcial”, pois a locução adverbial de tempo “às vezes” impede-nos de tomar Auschwitz como “o dia *sempre* imparcial”, como algo sempre contornável. Ou seja, Auschwitz é por vezes “o dia parcial”, que pesa, que influencia. Então o que torna Auschwitz “o dia imparcial” ou “o dia parcial”?

Para respondermos a tais perguntas, devemos atentar de novo para o procedimento do *enjambement*. Num primeiro momento, nossa leitura deve ser a seguinte: “Auschwitz é o dia imparcial, às vezes/ leve com água raspando ao lado ou os lábios sobre as pálpebras”. Segundo esta disposição, o termo “às vezes” passa a ter o seu sentido comunicado ao próximo verso, por sinal, bastante inusitado. Neste caso, tem-se Auschwitz como “o dia imparcial”, visto que a barbárie proveniente do <<real cotidiano>> não impossibilita a criação do poema. O termo “às vezes” ressalta que

apesar de “Auschwitz”, o poeta consegue obter a “leveza”, os seus poemas: a “água” é o elemento associado ao sonho e ao qual se pode dar uma infinidade de formas, e se ela está “raspando ao lado” é em virtude do encontro profícuo prestes a se realizar entre o poeta e a obra; depois, deparamo-nos com a imagem dos “lábios sobre as pálpebras”, isto é, as coisas que no real parecem distantes começam a se coincidir em matéria de poesia, tornando possível que os “lábios” estejam sobre as “pálpebras”. Trata-se da linguagem analógica, plenamente possibilitada pelo trabalho poético e que consegue entrever associações inesperadas, inusitadas entre as coisas.

Mas há o reverso e Auschwitz pode também ser “o dia parcial”. O impacto de uma realidade tão pobre ou desoladora impede a sua abordagem pelo poema, dado que a barbárie instituída do dia a dia chega a ser mesmo não transfigurável pela experiência poética. Em razão disso, o verso posterior dá mostras deste mundo doente ou decadente: “política, artes & letras, coacções, corrupções, e a violência do dinheiro estúpido”. Por todos os lados, a opressão e a automatização massacram o espírito crítico. Neste aspecto, “Auschwitz” ou a barbárie diária torna-se insuportável.

Passemos aos próximos versos: “¿como é que um dia, nos montes, os dedos numa/ estrela fundida na cara, à sombra das frutas, se puderam escrever, ou não puderam,/ fanopeia, melopeia, logopeia/ as coisas cruas?” Agora o sujeito poético se surpreende tanto com a possibilidade quanto com a impossibilidade da escrita do poema. Os “montes”, constantes no primeiro verso, retornam e se remetem mais uma vez ao processo poético, o que é reforçado logo após pela palavra “dedos” (do poeta). Por sua vez, o trecho “a estrela fundida na cara, à sombra das frutas” também corrobora a alusão ao processo criativo do poema, pois indica o encontro de uma experiência sensível suscetível de ser transfigurada em linguagem poética. Notemos o efeito de violência: no primeiro verso do poema, a “estrela” aparecia “esmagada” contra o rosto do escritor; neste, a “estrela” ou a obra aparece “fundida” em sua cara, quer dizer, incorporada ou assimilada pelo corpo que a escreve. Já o trecho “à sombra das frutas” aponta para a obscuridade que ronda o fazer poético, sendo “as frutas” os poemas e a “sombra” o carácter enigmático que deve acompanhá-lo.

De que modo “as coisas cruas” ou “fanopeia, melopeia, logopeia” “se puderam escrever, ou não puderam”? Interessante o emprego de “cruas”, pois se o poema herbertiano trata de Auschwitz, nada mais coerente do que utilizar “cruas” para se referir ao cruel, ao bárbaro, ao desumano, justamente os adjetivos que denotam a

experiência dos campos de concentração. Mas “as coisas cruas” que *se puderam escrever* também tomam uma acepção metapoética e podem também indicar a linguagem poética, a sua “crueldade” praticada contra a linguagem do <<real cotidiano>>. Se, ao contrário, considerarmos que “as coisas cruas” *não puderam se escrever*, o sentido torna-se o oposto. Aí podemos remeter a esta mesma linguagem comum que infelizmente não conseguiu ser lapidada, dado que o “cru” é aquilo que ainda não se encontra preparado.

Lembrando-nos da proposta adorniana sobre a necessidade de se encontrar um caminho autêntico para a lírica pós-Auschwitz, tem-se que a obra herbertiana é plenamente consciente deste impasse, estendendo-o para um período anterior a Auschwitz, no intuito de ressaltar que a questão da barbárie é matéria antiga. Quando o verso enuncia “as coisas cruas” que “se puderam escrever, ou não puderam”, devemos extrair dois aspectos possíveis destes enunciados: apesar da barbárie, os poemas persistem, “as coisas cruas se puderam escrever” e isto é algo miraculoso; ou apesar da barbárie, os poetas têm o compromisso de resistir e de encontrar uma resposta para este impasse, nunca compactuando com a automatização imposta pela “violência do dinheiro estúpido”, sendo assim o sujeito poético pergunta “como as coisas cruas não puderam se escrever?”, reforçando o lema de que é preciso escrever, de que é preciso resistir apesar de “Auschwitz”.

Numa acepção metapoética, “as coisas cruas” aparecem precedidas do verso “fanopeia, melopeia, logopeia”. É um evidente diálogo da obra herbertiana com as reflexões poéticas de Ezra Pound (1885-1972). Transcrevamos um comentário sucinto de Augusto de Campos sobre estes três conceitos:

Há três modalidades de poesia: 1 – Melopeia. Aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel e os provençais). 2 Fanopeia. Um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i.é, Li T'ai-Po e os chineses atingiram o máximo de fanopeia, devido talvez à natureza do ideograma). 3. Logopeia. “A dança do intelecto ente as palavras”, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue).¹⁹⁴

¹⁹⁴ CAMPOS, Augusto de. “As antenas de Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira por Augusto de Campos; trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 11.

O poema herbertiano sustenta que estas três modalidades de poesia devem coexistir no texto poético. Quando no poema, encontramos versos como “no corpo até se fazer osso” [repetição do “o”] ou “rosna resvés ao rosto, quem, e em” [repetição do “r” para sugerir o “rosnar” do cão], temos exemplos de preocupação com as propriedades musicais. No primeiro verso, os “limoeiros”, “riachos”, “faúlhas” e “montes” bem como a “estrela esmagada contra o rosto” sugerem a fanopeia, o trabalho com as imagens, o trabalho com o aspecto visual ou plástico. Por fim, uma afirmação como “Auschwitz é o dia imparcial” acaba por indicar a logopeia, pois embora Auschwitz não deixe de ser uma imagem-síntese repleta de cenas de violência da segunda guerra, temos que a “dança do intelecto entre as palavras” prepondera. Pois o que significa Auschwitz enquanto “o dia imparcial”? Trata-se do espaço aberto para a reflexão. Portanto, “fanopeia, melopeia, logopeia” são conceitos de poesia igualmente relevantes para a poética herbertiana e que devem aparecer enredadas.

Agora nos encaminhamos para os versos finais do poema e encontramos o que se segue: “Auschwitz é sempre, immer, e escreve-se ou por fora ou por dentro,/ ou por baixo ou por cima, ou cara a cara, que é o melhor de tudo”. Pelo que depreendemos destes versos, nunca nos livraremos dos horrores impostos pela história. E no cerne da lírica sempre estará incrustado este impasse, pois “Auschwitz é sempre, immer”. O termo alemão “immer” traduz-se por “sempre”, ajudando o poema a aludir ao ferimento perpétuo originado pelos horrores do nazismo.

Mesmo com a presença da barbárie, cumpre destacar que sempre “se escreve” e de todas as maneiras: “por fora ou por dentro, ou por baixo ou por cima, ou cara a cara, que é o melhor de tudo”. A poesia deve sempre resistir. No momento em que o sujeito poético afirma que o melhor de tudo é quando se escreve “cara a cara”, tem-se a referência ao sabor do êxito desta resistência.

Para finalizarmos este capítulo, mencionemos dois poemas nos quais a despeito de qualquer dificuldade compositiva, a poesia resiste:

mesmo assim fez grandes mãos, mãos sem anéis, incorruptíveis,
e aplicou-as nas matérias virgens,
escreveu algumas palavras numa folha fechada escreveu-as

oh milagre na folha estanque, e elas
transbordaram:
morreu disso¹⁹⁵

Mesmo “sem anéis”, o sujeito cindido se dedica ao seu ofício e segue transmutando e transmutando-se: “morreu disso”. Por fim, um dos poemas do livro em que o sujeito reverencia a poesia, mesmo ciente da dor:

sou eu que te abro pela boca,
boca com boca,
metido em ti o sôpro até raiar-te a cara,
até que o meu soluço obscuro te cruze toda,
amo-te como se aprendesse desde não sei que morte,
ainda que doa o mundo,
a alegria¹⁹⁶

¹⁹⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 598.

¹⁹⁶ *Idem*. p. 540.

O DIÁLOGO COM OS GREGOS ANTIGOS N'A *FACA NÃO CORTA O FOGO*

apanhado por toda a luz antiga e moderna

A começar pelo título tomado de um provérbio grego, o livro mais recente de Herberto Helder, *A faca não corta o fogo*, deixa clara a sua intencionalidade de dialogar com a Grécia antiga – e, para sermos mais rigorosos, com a Grécia antiga poeticamente construída, sobretudo durante os debates artísticos surgidos durante os séculos XVIII e XIX no contexto da cultura alemã, destacando-se as reflexões provenientes de Friedrich Hölderlin e Friedrich Nietzsche.

Nos demais capítulos da Tese, ressaltamos alguns dos vínculos da obra de Herberto Helder com a modernidade, um pouco da releitura do legado do romantismo alemão e o de Hölderlin que, afinal, constituem uma referência poética importantíssima no que diz respeito ao propalado espírito desta modernidade.

Observemos que o sujeito poético da epígrafe deste capítulo nos alerta de que, além da “luz moderna”, ele é “apanhado por toda a luz antiga”. Deste modo, a tradição cultural oriunda dos “antigos” deve ser também considerada de suma importância para a obra herbertiana. E o livro *A faca não corta o fogo* estabelece diálogos explícitos com os gregos antigos os quais iremos analisar em duas partes: 1) em primeiro lugar, faremos uma breve introdução deste diálogo com os gregos antigos no panorama da poética portuguesa do século XX; 2) abordaremos então os poemas herbertianos que tecem este diálogo com os gregos e que transitam por questões tais como a androginia, a concepção de morte entre os gregos, a integração maior entre homem e natureza, a *physis*, com destaque para o elemento “fogo”, etc.

A nosso ver, um capítulo merece ser dedicado à presença dos gregos antigos em razão deste diálogo existir de modo expresso n'A *faca não corta o fogo*, porém é evidente que a tal da “luz antiga” se refere também a outros momentos da tradição poética de outrora. Tanto que há muitos estudos sobre a obra de Herberto Helder que cuidam de analisar a relação de seus princípios poéticos com aspectos do que se

convencionou denominar *barroco*¹⁹⁷. No capítulo IV, quando falarmos da tradição revisitada por Herberto Helder n’*A faca não corta o fogo*, veremos que existem referências à música barroca alemã, mais especificamente a Bach e Haendel num poema do livro. Não nos esqueçamos também dos antigos romanos e de que a figura do poeta e pensador latino Lucrécio é explicitamente mencionada em outro poema do livro o qual vimos analisando.

Portanto, cuidaremos de analisar aspectos da função desta “luz antiga” – mais propriamente, a luz “grega” antiga – que cintila na constelação de Herberto Helder. Poetas contemporâneos portugueses como Herberto Helder e Sophia de Mello Breyner Andresen não possuem obviamente um interesse anacrônico pela cultura grega antiga. Pelo contrário, isso se deve muito ao conhecimento enquanto leitores que eles possuem da cultura alemã referente aos séculos XVIII e XIX e que, por sua vez, passou a se interessar pelos gregos antigos – na verdade, interessavam-se pelo que os antigos poderiam dizer ainda aos modernos. A figura de Friedrich Hölderlin, referência poética de suma importância tanto para Herberto Helder quanto para Sophia de Mello, contribuiu muito para esta revisão da Grécia antiga pela poesia portuguesa.

Na Tese, como se percebe, procuramos inicialmente ressaltar um pouco mais o vínculo da obra de Herberto Helder com o romantismo alemão e Hölderlin, o que não nos isenta da tarefa enquanto leitores críticos, e deixemos isto bem claro, de pensarmos a sua obra geral segundo outros liames mais clássicos, por exemplo: com a poética portuguesa (Camões, sobretudo), com o “barroco”, com Dante Alighieri e sua *A Divina comédia*, com François Villon etc. Como podemos notar, o diálogo da obra herbertiana com obras anteriores às da modernidade é imenso e extrapola certamente tudo que exemplificamos aqui.

Aliás, no que tange também à modernidade, encontramos um diálogo profícuo da obra herbertiana com o romantismo alemão mais o Hölderlin e simplesmente com tudo o que viera após ele, aproximando-se ou distanciando-se: referências aos poetas franceses Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, às vanguardas, ao surrealismo, a Ezra Pound, entre outros. Isto para não mencionarmos o diálogo da obra de Herberto Helder com as demais artes e outras áreas do conhecimento. Trata-se

¹⁹⁷ Cf. Eunice Ribeiro e o seu ensaio “O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o barroco em Herberto)”; o texto “Herberto Helder: entre o barroco e o neobarroco, a fábula no nome”, de Luís Eustáquio Soares; as reflexões de Jorge Henrique Bastos em “A gramática cruel de Herberto Helder”; as ponderações de Luís Maffei em sua tese de doutoramento disponível em <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/MaffeiLCS.pdf>> e outros.

efetivamente de uma obra que postula uma concepção de conhecimento sempre dinâmico e o mais integral possível.

Portanto, trazer à tona o diálogo do livro com a Grécia antiga constitui apenas uma parcela desta “luz antiga” que apanha a obra de Herberto Helder. E este capítulo, portanto, pretende ressaltar esta faceta d’*A faca não corta o fogo* que contempla esta revisitação mais intensa dos gregos antigos.

Comentário acerca da retomada dos gregos antigos na poesia portuguesa do século XX

No contexto da poesia portuguesa do século XX, é sabido que a obra de Herberto Helder não é a única que promove alguma forma de referência aos gregos antigos. Até mais explicitamente do que nos poemas herbertianos, é possível encontrar esta presença da Grécia antiga na produção dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888-1935), Alberto Caeiro e Ricardo Reis, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), nos poemas de Eugénio de Andrade (1923-2005), nos poemas de Natália Correia (1923-1993), entre muitos outros.

Traçado este breve panorama, a pergunta que possivelmente nos surge acaba sendo a seguinte: por que a poesia portuguesa novecentista começa a revisitar com intensidade os gregos antigos? Intentamos assim refletir na medida do possível sobre esta indagação, sem a pretensão de exauri-la.

Como já mencionamos na introdução deste capítulo, julgamos primeiramente relevante contextualizar esta retomada poética da cultura grega no cenário da poesia portuguesa do século XX, principalmente no intuito de situarmos a obra de Herberto Helder. E a seguir, como objetivo maior, empreenderemos a análise dos poemas herbertianos d'*A faca não corta o fogo* cujo diálogo com os gregos antigos se torna mais assumido.

Quanto aos heterônimos de Fernando Pessoa, temos que os poemas de Alberto Caeiro e de Ricardo Reis são os que mais propiciam a explicitação desta retomada. Alberto Caeiro, o reputado “mestre” pelos outros heterônimos, propõe-nos o olhar mais possivelmente natural sobre as coisas, quer dizer, propõe-nos o restabelecimento de um vínculo mais estreito entre homem e natureza.

Perdemo-no por conta do nosso olhar excessivamente reflexivo sobre o existente e que se converteu também numa domesticação utilitária da natureza. Historicamente, a natureza passa a ser tratada na categoria de objeto - ou de conhecimento objetivo - a partir da visão disseminada pela ciência naturalista nascente dos séculos XVI e XVII. O pensador inglês Francis Bacon (1561-1626) já nos propunha

a máxima de que “saber é poder”, ou seja, para ele na medida em que conhecemos as leis de funcionamento da natureza podemos agir sobre ela, isto é, controlá-la, dominá-la de acordo com os nossos interesses.

A partir deste contexto histórico, os paradigmas científicos passam a conceber a natureza como Objeto em geral, como pura exterioridade, como sistema de leis automáticas. Comumente a reduz a leis naturais e a fenômenos quantificáveis e, por isso, verificáveis segundo cálculos matemáticos. Traz-nos a ideia ilusória de que o mundo descrito pelo pensamento científico constitui a autêntica realidade, pois apreende a natureza enquanto objeto determinado, como “realidade em si” perfeitamente decifrável por meio do conhecimento de suas leis supostamente eternas e conhecidas pela matemática. Trata-se, portanto, de uma ciência pretensiosa, redutora e que parte das consequências extraídas do pensamento racionalista e científico de Francis Bacon, de René Descartes (1596-1650), de Galileu Galileu (1564-1642) e de outros.

A objeção notoriamente a Descartes, a Galileu ou à ciência moderna de um modo geral, é a de que a natureza perdeu o seu aspecto sensível - considerado por eles algo da ordem do obscuro, do irracional ou do ininteligível -, tornando-se um “objeto” demasiadamente abstrato, intelectualizado e, assim, “claramente” determinado, equacionado. No entanto, esta mesma ciência que se constituiu sobre o arcabouço do sensível não reconhece esta opacidade característica do mundo, do existente. Ela prefere a ilusória transparência dos seus modelos e de seus discursos que parecem nos permitir de modo convincente o acesso ao real, possibilitando assim a domesticação da natureza pelo homem.

Consequentemente, um abismo entre homem e natureza se instalou, tornando o nosso entendimento sobre as coisas cada vez mais dependente da dicotomia sujeito/objeto, disseminada graças às “filosofias da consciência” ou “filosofias reflexivas”¹⁹⁸ – inauguradas a partir do cogito cartesiano - e também pelo pensamento científico derivado delas. Ademais, filósofos contemporâneos como Merleau-Ponty chegam a criticar esta concepção de mundo acerca da natureza advinda destas “filosofias reflexivas”:

(...) o espírito é o que pensa, o mundo é o que é pensado, não se poderia conceber nem a imbricação de um no outro, nem a confusão de um para o outro, nem mesmo o contato entre eles (...). A filosofia recusa, pois, como

¹⁹⁸ Elas incorrem no erro de separar sujeito e objeto de modo estanque, privilegiando em seguida o polo do sujeito em detrimento ao do objeto.

desprovido de sentido, todo entrelaçamento do mundo com o espírito e do espírito com o mundo. Está fora de questão que o mundo possa preexistir à minha consciência do mundo (...) não há mundo bruto, há somente um mundo elaborado (...) ¹⁹⁹

Como podemos depreender deste excerto integrante de um livro póstumo de Merleau-Ponty, a relação entre homem (“espírito”) e natureza (“mundo”) é tida como uma relação completamente distanciada, dicotômica, simploriamente dividida entre sujeito (o “homem”) e objeto (a “natureza”). Não entraremos aqui em pormenores, mas é preciso dizer que a filosofia e a arte contemporâneas têm colocado em xeque esta mais do que clássica dicotomia, tornando-a mais reversível e apontando para um entrelaçamento maior entre o corpo do homem e a natureza. E dizemos “corpo” do homem, pois a dicotomia corpo/mente, - outra derivada daquele contexto instaurado pelo pensamento cartesiano -, acaba por transformar o homem num “sujeito pensante”, ou seja, num “sujeito descarnado”, fazendo-o se esquecer de sua dimensão corporal ou, em suma, biológica. E o esquecimento de sua condição biológica faz com que este homem nem mais se perceba como um corpo inserido e entrelaçado fisicamente ao mundo da natureza.

Por isso, Merleau-Ponty conclui o excerto enunciando que “não há mundo bruto, há somente um mundo elaborado”, destacando que nós por muito tempo detivemos apenas uma abordagem intelectualizante, humana ou “elaborada” acerca do existente, deixando de lado o nosso entrelaçamento profícuo e físico com o “mundo bruto” ou “mundo natural”, do qual sempre fizemos parte.

Após esta pequena digressão, voltemos aos poemas do heterônimo Alberto Caeiro que, por seu turno, ressaltam a necessidade de um olhar mais natural sobre as coisas ou que, se não mais possível, ao menos cuidam de criticar o nosso olhar exclusivamente cartesiano ou reflexionante acerca do existente.

São inúmeros os poemas de *O guardador de rebanhos* em que a primazia do pensamento é refutada em prol de um contato mais vivencial com a natureza e, portanto, mais intermediado pelas sensações:

II

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,

¹⁹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 54-55.

E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...²⁰⁰

O sujeito poético inicia o poema afirmando que o seu “olhar” equipara-se ao de um “girassol”, quer dizer, assemelha-se ao de uma flor da natureza e que visualmente bem se parece ao olho humano. Reparemos que este “olhar é nítido”, sendo assim, a visão é clara e limpa e, portanto, discernível. Não se trata de uma visão intelectualizante, mas de uma visão material ou perceptiva e não, por isso, menos inquiridora a respeito das coisas. Obviamente que o nosso ato de “ver” é sempre físico, mas o sujeito poético nos chama a atenção para o quanto isso se tornou secundário numa cultura cujo legado é a racionalidade cartesiana, onde o que acaba importando é sempre o “material pensado” ou “filtrado” pelo ato da reflexão. Em resumo, queremos frisar o seguinte: o que importa é aquilo o que os olhos “pensam” e não aquilo o que os olhos “veem”, e este hábito se configura como uma “doença dos olhos”.

Quando o sujeito poético enuncia “Sei ter o pasmo inicial”, podemos vislumbrar que ele se surpreende com aquilo que os seus olhos têm a oportunidade de ver, afastando-se da concepção de um olhar padronizado sobre as coisas, aquele que não consegue mais sentir as percepções novas e advindas do contato do homem com a

²⁰⁰ PESSOA, Fernando. “Poemas completos de Alberto Caeiro”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. p. 204-205.

natureza. Este verso de Caeiro faz-nos inevitavelmente recordar o filósofo grego Platão, para quem a filosofia tinha a sua origem numa paixão: do espanto ou do “pasma inicial” sugerido por Caeiro. Trata-se do sentimento de admiração do sujeito por um mundo sensorialmente surpreendente e que não merece um olhar automático sobre ele, mas inaugural: “Sinto-me nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do Mundo...”.

O sujeito poético reitera a sua adesão aos sentidos, considerando o ato da reflexão sobre o existente uma doença: “O Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...”. Se fôssemos nos aproveitar do que ficou enunciado no excerto de Merleau-Ponty, diríamos que “o Mundo” do poema de Caeiro tem mais a ver com a concepção de “mundo bruto” do filósofo, aquela que salienta o entrelaçamento concreto ou físico entre homem e natureza, do que com a concepção de “mundo elaborado”, aquela em que o homem (sujeito) simplesmente “pensa” e “elabora” a natureza como um “objeto”.

Para arrematar, o sujeito poético conclui: “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos.../ Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,/ Mas porque a amo”. Portanto, este sujeito intenta se afastar da “doença” do pensamento racional, constatando por meio do uso dos “sentidos” de seu corpo um contato mais originário com a natureza. E ele “ama” esta “Natureza”, aceita-a, mesmo que ela nunca se converta num objeto de conhecimento determinado e transparente ao conhecimento humano. E, por fim, temos “a única inocência não pensar...” no poema de Caeiro, dignificando o nosso acesso ao mundo natural pelos sentidos, pelo contato perceptivo sempre surpreendente para aqueles que detenham este olhar mais concreto e inaugural sobre o existente.

Mencionemos agora outro poema de *O guardador de rebanhos* e comentemos alguns de seus versos:

V

Há metafísica bastante em não pensar em nada.

O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.

Que idéia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?

Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.
Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

"Constituição íntima das cousas" ...
"Sentido íntimo do Universo" ...
Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
É incrível que se possa pensar em cousas dessas.
É como pensar em razões e fins
Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores
Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.

Pensar no sentido íntimo das cousas
É acrescentado, como pensar na saúde
Ou levar um copo à água das fontes.

O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, *Aqui estou!*

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as cousas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeco-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?).
Obedeco-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.²⁰¹

O poema se inicia com uma espécie de máxima: “Há metafísica bastante em não pensar em nada”. Ou seja, a concepção metafísica ou filosófica ironicamente aceita e considerada o suficiente pelo sujeito poético é a de “não pensar em nada”. E ele continua a desdenhar qualquer tentativa nossa de pensamento sobre o existente, enunciando-nos: “O que penso eu do mundo?/ Sei lá o que penso do mundo!/ Se eu adoecesse pensaria nisso”. Novamente encena-se a concepção de que pensamento seja uma doença em virtude dele impedir o nosso contato mais vivencial ou perceptivo com as coisas ao redor.

Se num dado contexto histórico, o pensamento científico passou a compreender a natureza enquanto “objeto” regido por um sistema de leis de causa e efeito, verificamos que o sujeito poético ironiza esta atitude que não nos leva a um contato com as coisas mesmas: “Quem está ao sol e fecha os olhos,/ Começa a não saber o que é o sol/ E a pensar muitas cousas cheias de calor./ Mas abre os olhos e vê o sol,/E já não pode pensar em nada,/ Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos/ De todos os filósofos e de todos os poetas”. Quer dizer, só o contato perceptivo com o “sol” constitui um “saber autêntico”, pois ele se trata de um “saber corporal” e não de um “saber intelectual”. Reduzir a compreensão da natureza a leis de causa e efeito leva o homem a “não saber o que é o sol”, mas apenas “a pensar muitas cousas cheias de calor” (causa e efeito).

²⁰¹ PESSOA, Fernando. “Poemas completos de Alberto Caeiro”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. p. 206-208.

Em seguida, os versos “Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?/A de serem verdes e copadas e de terem ramos/E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,” valorizam o contato perceptivo com as coisas. O sujeito poético descreve as “árvores” em seu sentido mais concreto possível, afastando-lhes a abordagem via pensamento conceitual.

“Deus”, enquanto conceito abstrato, merece a descrença deste sujeito poético: “Não acredito em Deus porque nunca o vi”. A possibilidade de ele crer neste “Deus” surge na hipótese desta entidade se confundir com a própria natureza: “Mas se Deus é as flores e as árvores/ E os montes e o sol e o luar,/ Então acredito nele,/ Então acredito nele a toda a hora”. Se “Deus” se manifesta em cada elemento da natureza, o que acaba aludindo ao panteísmo, então ele é digno de crença. No entanto, o sujeito poético passa a argumentar a desnecessidade de “Deus” enquanto conceito abstrato, preferindo o conhecimento da coisa concreta em singular: “Se ele me aparece como sendo árvores e montes/ E luar e sol e flores, / É que ele quer que eu o conheça/ Como árvores e montes e flores e luar e sol.” E, posteriormente, o sujeito conclui: “E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,/ E amo-o sem pensar nele,/ E penso-o vendo e ouvindo,/ E ando com ele toda a hora”.

Como podemos entrever, “pensar” torna-se “sentir” corporalmente a natureza, ou melhor, senti-la em sua concretude nos poemas de Caeiro. No intuito de corroborar esta defesa de um contato mais perceptivo com a natureza, vejamos ainda um último poema de Caeiro de *O guardador de rebanhos*:

XXIV

O que nós vemos das cousas são as cousas.
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma seqüestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,

Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores.
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.²⁰²

Trazemos a “alma vestida”, como afirma o sujeito poético. Temos roupas sobre os nossos corpos que, naturalmente, são nus. Quer dizer, distanciamo-nos da natureza; aos poucos, houve um processo de exteriorização da natureza com relação ao homem. Daí compreende-se que a volta a um olhar mais natural sobre as coisas “exige um estudo profundo,/ uma aprendizagem de desaprender”, para que nós aprendamos que “o que nós vemos das cousas são as cousas”. Perceber com maior simplicidade o existente requer um “estudo profundo”, certamente muito mais árduo do que o de um tratado filosófico. O sujeito poético nos ironiza, pois é preciso voltar a “estudar” o nosso contato sensorial mais elementar com a natureza na tentativa de “uma aprendizagem de desaprender”, na tentativa de superar um legado cultural que já perdura há séculos: o da representação das coisas pelo pensamento. Enfim, não vemos a presença das coisas, as “vestimos” com o ato do pensamento sobre elas, nossa “alma” (sujeito) compreende-as enquanto objetos da representação.

Mas o que os poemas de Caeiro têm a ver com os gregos antigos? Como podemos notar, o vínculo entre homem e natureza é estreitado nos poemas de Caeiro, buscando-se um olhar menos contaminado por uma cultura que terminantemente separa sujeito (homem) e objeto (natureza), contribuindo para que este homem não se pense devidamente como parte integrante desta natureza.

O que se apregoa é que os gregos antigos possuíam um vínculo mais concreto com a natureza, vivenciando-a. As coisas não eram tomadas como objetos da representação ou do pensamento, mas em sua concretude. Procurando respirar fora de uma cultura de tradição sobretudo cartesiana, em que tudo se concebe segundo a dicotomia sujeito/objeto, nada mais natural de que poetas e filósofos passem a procurar por indícios históricos anteriores que demonstrem um maior entrelaçamento entre homem e natureza. E os gregos antigos não se encontravam afetados pela postura da “alma vestida”. Sendo assim, justifica-se a alusão poética ao olhar grego antigo, olhar ainda não eivado da representação das coisas, por fim, um olhar diverso do olhar da modernidade o qual só consegue operar pelo uso das categorias de sujeito e de objeto.

²⁰² PESSOA, Fernando. “Poemas completos de Alberto Caeiro”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. p. 217-218.

Retornaremos a esta discussão sobre o vínculo entre homem e natureza entre os gregos antigos quando mencionarmos o debate da cultura alemã acerca disso. No momento, vislumbremos sucintamente a presença da cultura grega antiga em outro heterônimo de Fernando Pessoa, o Ricardo Reis.

Nos textos de Ricardo Reis, encontramos o já bastante estudado diálogo com o epicurismo e o estoicismo, “escolas filosóficas” surgidas na Grécia antiga. No entanto, o que nos interessa para a discussão deste capítulo é a alusão em seus poemas ao paganismo:

Acima da verdade estão os deuses
A nossa ciência é uma falhada cópia
Da certeza com que eles
Sabem que há o Universo.

Tudo é tudo, e mais alto estão os deuses,
Não pertence à ciência conhecê-los,
Mas adorar devemos
Seus vultos como às flores,

Porque visíveis à nossa alta vista,
São tão reais como reais as flores
E no seu calmo Olimpo
São outra Natureza.²⁰³

O sujeito poético crê nos deuses da mitologia grega: “São tão reais como reais as flores/ E no seu calmo Olimpo/ São outra Natureza.”. Segue Caeiro no que tange ao vínculo estreito com a natureza, mas considera a existência dos deuses que, por seu turno, devem ser reverenciados concretamente: “Mas adorar devemos/ Seus vultos como às flores,”. A questão que aqui nos importa é a de que os deuses gregos não são divindades transcendentais, mas manifestam-se continuamente na natureza, ou seja, no plano do imanente. Encontram-se espalhados em meio a ela, sacralizando-a, sendo imanentes à natureza, exemplifiquemos: Apolo como deus do Sol; Ártemis como a deusa da caça ou da Lua; Zeus como o deus dos deuses e dos homens, mas também como o deus dos céus; Posídon como o deus dos mares; Demeter como a deusa das colheitas e assim por diante.

Outra ode de Ricardo Reis remete-se ao paganismo e ao olhar espontâneo sobre as coisas que, aliás, já vislumbramos nos poemas do mestre Caeiro:

²⁰³ PESSOA, Fernando. “Odes de Ricardo Reis”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. p. 265.

Para os deuses as coisas são mais coisas.
Não mais longe eles vêm, mas mais claro
Na certa Natureza
E a contornada vida...
Não no vago que mal vêm
Orla misteriosamente os seres,
Mas nos detalhes claros
Estão seus olhos.
A Natureza é só uma superfície.
Na sua superfície ela é profunda
E tudo contém muito
Se os olhos bem olharem.
Aprende, pois, tu, das cristãs angústias,
Ó traidor à múltiplice presença
Dos deuses, a não teres
Véus nos olhos nem na alma.²⁰⁴

Não pretendemos analisar as odes de Ricardo Reis de maneira minuciosa, mas destacar-lhes o paganismo: “E tudo contém muito/ Se os olhos bem olharem./ Aprende, pois, tu, das cristãs angústias,/ Ó traidor à múltiplice presença/ Dos deuses, a não teres/ Véus nos olhos nem na alma”. Mais do que a espontaneidade do olhar reverenciada por Caeiro, Ricardo Reis chega a sugerir que a natureza é “profunda” e que “tudo contém muito/ se os olhos bem olharem”. Entrevê-se que Reis nos alerta para uma natureza rica em percepções a oferecer aos “olhos” do sujeito que aprenda a vê-la sem “véus”, quer dizer, o mais diretamente ou concretamente possível. Como os deuses que veem claramente as coisas, podemos também olhar de modo “nítido como um girassol” em direção ao imanente.

Reparemos que o sujeito poético se dirige num dado momento aos que compartilham da fé cristã: “Aprende, pois, tu, das cristãs angústias,/ Ó traidor à múltiplice presença/ dos deuses”. O monoteísmo cristão corrobora a crença num Deus único, criador de tudo o que existe e assumidamente à parte de tudo o que criou. Deste modo, o Deus cristão é transcendente e, sendo assim, não habita junto com a sua criação.

No início do livro *Gênesis*, constatamos também que este Deus criou uma hierarquia entre os seres da natureza, alçando o homem ao maior patamar da criação: “Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme à nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela

²⁰⁴ PESSOA, Fernando. “Odes de Ricardo Reis”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. p. 295.

terra”²⁰⁵. Com isso, podemos afirmar que a tradição judaico-cristã também ajuda a corroborar uma concepção de homem enquanto ser superior aos demais seres naturais, tornando um pouco mais dificultosa a sua natural integração a esta natureza.

No poema de Reis, o sujeito poético defende a multiplicidade dos deuses pagãos e que, por seu turno, manifestam-se no plano da imanência, ao contrário do Deus cristão único, transcendente e que oferta uma natureza servil ao homem.

Tratando agora de poetas que surgiram pós-Fernando Pessoa, iniciemos com Eugénio de Andrade que, biograficamente, chegou a visitar a Grécia atual e a traduzir poetas gregos contemporâneos, como foi o caso de Yannis Ritsos (1909-1990).

Mas no que concerne ao diálogo com a tradição poética proveniente dos gregos antigos, mencionemos o testemunho do próprio poeta sobre isso: “É conhecido o meu interesse desde muito jovem pela cultura grega. Hesíodo, Ésquilo, Homero, Safo, os pré-socráticos, são fontes onde muitas vezes matei a sede”²⁰⁶. Muito deste interesse de Eugénio de Andrade concerne ao sentimento de religação entre homem e natureza suscitado pelo “solo pobre e arcaico da Grécia”:

Parco de haveres, nascido em terras onde a luz à noite era de azeite e o pão tinha a cor das pedras, todo o excesso me parece uma falta de gosto, todo o luxo uma falta de generosidade. Dito isto, não poderá estranhar-se que me sinta tão religado ao solo pobre e arcaico da Grécia e à fecunda harmonia da sua cultura: o mar de Homero entre as colunas de Súnion, as ruas de Salónica com os muros acabados de caiar, a sombra luminosa dos degraus de Epidauro, onde ressoam ainda os versos supremos de Ésquilo, têm para mim um prestígio que nenhum parque de Londres, ou praça de Paris, ou avenida de Nova Iorque poderão alcançar a meus olhos. E é assim numa terra magra, que de abundante só conhece a luz, que a carnal substância da vida descobre «a ordem do movimento», e o espírito rompe do chão para se tornar pura evidência. Esta fragrância terrestre tornada geometria musical, esta embriaguez solar corrigida pelo sentido da medida são, desde há muito, a ambição, talvez excessiva, para a arte dos versos que é minha.²⁰⁷

Nota-se que o sujeito poético promove o contraste entre a antiguidade e a modernidade, alertando para o caráter pouco inspirador de nossos espaços urbanos presentes, pois enuncia que “nenhum parque de Londres, ou praça de Paris, ou avenida de Nova Iorque poderão alcançar a [seus] olhos”. Como podemos observar, esta Grécia mítica cuja harmonia entre homem e natureza se vislumbrava aparece dotada de

²⁰⁵ “Gênesis 1: 26”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 3.

²⁰⁶ ANDRADE, Eugénio de. “Rosto Precário”. In: *Poesia e Prosa (1940-1979)*. vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980. p. 322.

²⁰⁷ ANDRADE, Eugénio de. *À Sombra da Memória*. 1ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1993. p. 130.

luminosidade, “e é assim numa terra magra, que de abundante só conhece a luz”, e de concretude, “o espírito rompe do chão para se tornar pura evidência”.

Transcrevamos então um poema de Eugénio de Andrade em que o diálogo com a Grécia antiga comparece:

Arredores de Atenas

O plátano.
E o estrídulo
sol a prumo das cigarras.
O rio quase à mão.
E um rumor,
não de ninfas: de palavras.
O azul é branco,
duro.
Os dois homens dormem
agora
à sombra da tarde.
E da memória.²⁰⁸

Por meio da palavra “Atenas”, o poema já se remete à Grécia. Conforme Maria Helena Rocha Pereira, este poema tem como intertexto uma parte da abertura do *Fedro*, de Platão. Os “dois homens” que dormem são Sócrates e Fedro. Trata-se claramente de um poema metapoético, visto que termos como “cigarras”, “mão” e sobretudo “palavras” acabam apontando para isto. Entretanto, o importante agora é repararmos o quão os elementos naturais na poesia de Eugénio de Andrade são recorrentes: “plátano”, “sol”, “cigarras” e “rio”. Atentemos também para as “ninfas” que aludem à mitologia grega, embora o poema posteriormente especifique que o “rumor” é, na verdade, de “palavras”.

Quando a Grécia mítica tem o seu lugar num poema de Eugénio de Andrade, constatamos muitas vezes o contraste entre os “tempos luminosos”, o passado helênico, e os “tempos sombrios”, o nosso presente:

Com Ulisses

Com Ulisses à proa, quem não gostaria
de correr os mares? Da última vez
que estive na ilha ainda
a sua sombra me guiava.
Na colina do templo
não deparei senão com colunas

²⁰⁸ ANDRADE, Eugénio de. “Escrita da Terra”. In: *Poesia e Prosa (1940-1979)*. vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980. p. 367-368.

caídas, cardos, silvas à roda
ocultando algum ninho de cobras.
Enquanto pensava nesses homens
que se batiam como quem encontra
voluptuosa a própria morte, reparei
por acaso na haste branca
de um espinheiro, e como dela
escorria um fio de sangue negro
e na terra nua se perdia.²⁰⁹

Embora utilize o nome latino “Ulisses” em vez de “Odisseu” para se referir ao protagonista da obra grega *Odisseia*, de Homero, constatamos que a descrição do cenário natural e cultural realizada pelo sujeito poético coincide mesmo com a do território helênico. Por um lado, tem-se a memória cultural da Grécia antiga resgatada nos termos “colina do templo” e “colunas caídas” e, por outro, tem-se a botânica mediterrânica sugerida nos vocábulos “cardos” e “silvas” (ou amoras-sivestres).

Interessante ressaltar a construção no poema de uma continuidade natural estabelecida entre parcela dos territórios de Portugal - mais especificamente a sua região Sul, cujo clima é tipicamente mediterrâneo - e da Grécia antiga por meio destes termos botânicos “cardos” e “silvas”, pois ambos acabam sendo reunidos geograficamente pela presença de algumas plantas ou flores em comum. Lembremos que a “flor do cardo” já apareceu num dos poemas iniciais d’*A faca não corta o fogo*, podendo se referir tanto à flora portuguesa quanto à da Grécia antiga ou atual, visto que é flor encontrada na forma selvagem em Portugal e também em regiões banhadas pelo Mar Mediterrâneo, como é o caso da Grécia.

Mais adiante, novamente a comparação entre os gregos antigos e o mundo presente é delineada, demarcando a melancolia do sujeito poético quanto ao último: “reparei/ por acaso na haste branca/ de um espinheiro, e como dela/ escorria um fio de sangue negro/ e na terra nua se perdia”. Ou seja, a “haste branca de um espinheiro” é conspurcada pelo “fio de sangue negro” que dela escorre e se perde “na terra nua” (no solo grego). Deste modo, verifica-se que o entusiasmo do sujeito poético explicitado nos versos “com Ulisses à proa, quem não gostaria/ de correr os mares?” celebra os bons tempos protagonizados pela cultura helênica luminosa (“haste branca”), mas que, ao final do poema, se contrastarão com um presente sombrio e aterrorizante.

E este presente precário, em virtude de um homem inserido e desnortado diante de um mundo cindido ou fragmentado – reparemos que a presença de “Ulisses à

²⁰⁹ ANDRADE, Eugénio de. *O Sal da Língua*. Porto: F. E. A., 1995. p. 46.

proa” ou na parte dianteira do navio denota um desejo deste sujeito poético e não a realidade cotidiana propriamente dita -, fica evidente num outro poema:

Turismo em Corfu

Onde Ulisses avistou Nausica
com o verão brincando nas areias
espreita agora a nádega indecisa
e vagabunda de qualquer sereia
se não for de algum anjo sodomita.²¹⁰

“Corfu” se refere a uma ilha grega, também conhecida pelo nome de Córçira, sendo que na mitologia grega, Córçira se trata de uma ninfa raptada pelo deus dos mares, Posidon. Neste poema, tece-se a crítica a um presente em que o homem não mais apresenta um vínculo autêntico com a natureza, pelo contrário, torna-a utilitária ou um objeto de uso comercial, dado que “Corfu” passa a ser local paradisíaco destinado a “turismo”. Outrora, “Corfu” foi a ilha de “onde Ulisses avistou Nausica/ com o verão brincando nas areias”, ou melhor, espaço indicativo de um tempo em que a natureza encontrava-se em harmonia com ela mesma, pois o “verão” encontrava-se “brincando nas areias” da ilha de Corfu, isto é, a própria estação é personificada. No momento presente, deparamo-nos com a relação degradada entre homem e natureza, pois o que existe em Corfu é “a nádega indecisa/ e vagabunda de qualquer sereia”. Assim, a figura mitológica da “sereia” não tem mais o seu encanto natural e sublime encontrado nos cantos da *Odisseia*. Pelo contrário, a “sereia” agora se converte numa mulher qualquer – tem “nádegas” e não mais se apresenta como uma mescla de mulher e peixe. Ou seja, a figura feminina que se encontra em Corfu não é mais a “sereia” dos tempos homéricos, mas a “sereia” que encarna um corpo que não mais lembra o vínculo entre homem (parte superior em forma humana) e natureza (parte inferior em forma de peixe) e que até se prostitui como parte do esquema de um suposto “turismo sexual”, hipótese reforçada pela expressão “anjo sodomita”.

Em resumo, a paisagem grega natural sublime e divinizada em razão da presença de deuses ou de seres mitológicos como “a sereia”, transforma-se em região de turismo degradante e que só denota a distância entre homem e natureza.

Passemos para outro poema de Eugénio de Andrade em que a paisagem natural grega, simbolizada por “Corfu”, é de novo solicitada:

²¹⁰ ANDRADE, Eugénio de. “Escrita da Terra”. In: *Poesia e Prosa (1940-1979)*. vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980. p. 369.

Liliáceas em Corfu

Em Corfu os asfódelos devem estar
em flor, quando
o vento os inclina no deserto
dos lábios rompe a água.²¹¹

No poema em questão, a recorrência aos elementos naturais se desponta em palavras, tais como as “liliáceas”, “Corfu”, os “asfódelos”, a “flor”, o “vento”, o “deserto”, os “lábios” e a “água”, religando homem e natureza por meio da escrita poética. Para destacar novamente que este vínculo existia entre os gregos antigos, o poema emprega a palavra “asfódelos”. Os “asfódelos” são plantas da família “liliáceas” e típicas de regiões da Europa, adaptando-se em terrenos baldios e em terrenos onde se situam cemitérios. Aparecem num dos cantos da *Odisseia*, constituindo uma das partes do Hades dos gregos, sendo assim associados ao campo semântico da morte. Diz-se que estas flores brancas e ornamentais eram usadas para acompanhar os mortos ao submundo do Hades, tendo, por isso, uma acepção de flor da morte. Deste modo, os “asfódelos” também se remetem aos gregos antigos e, mais exatamente, à sua relação com a morte ou finitude.

Aproveitemos agora o termo “água” que finaliza o poema para lembrar que o diálogo entre a poesia de Eugénio de Andrade e os gregos antigos também se verifica comumente quando os seus textos mencionam os quatro elementos primordiais da natureza, ou seja, a água, a terra, o ar e o fogo, e as suas mais diversas manifestações. Como também se constata nos poemas de Herberto Helder, esta forte presença dos quatro elementos nos poemas de Eugénio de Andrade retoma o pensamento dos pré-socráticos, ou melhor, os primórdios da filosofia grega, a saber: para Tales de Mileto a *physis* era a água; para Xenófanes de Cólofon era a terra; para Anaxímenes de Mileto era o ar; para Heráclito de Éfeso era o fogo; e para Empédocles de Agrigento estes quatro elementos integrados constituíam a denominada *physis* (natureza). Sem nos esquecermos ainda de que o célebre filósofo grego Aristóteles continuará a disseminar esta teoria acerca dos quatro elementos de seus predecessores, afirmando que qualquer coisa de âmbito terrestre é constituída por tais elementos.

Outra obra da poesia portuguesa contemporânea que estabelece o diálogo com os gregos antigos é a de Natália Correia. Sem ainda a devida atenção que merece, a sua

²¹¹ ANDRADE, Eugénio de. “Escrita da Terra”. In: *Poesia e Prosa (1940-1979)*. vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980. p. 370.

inquietante e rica obra foi digna de lugar de destaque na antologia *Edoi Lelia Doura* (1985, p. 185-197), de Herberto Helder.

O livro *O armistício* (1985) traz de modo explicitado este seu diálogo com a cultura helênica. Em muitos aspectos, lembra o (neo)paganismo que entrevimos nos poemas do heterônimo Ricardo Reis, justamente para se contrapor, entre outras finalidades, ao monoteísmo cristão ortodoxo. Transcrevamos excertos oportunos deste livro de Natália Correia e que vislumbram a relação de sua obra com o paganismo característico da Grécia antiga:

EXÓRDIO

I

Não jurarei que qualquer deus exista. Só sei que é grosseiro viver sem deuses. Porque mais importante que os deuses existirem é acreditarmos neles. E mesmo que, existindo, nos ignorem, não sejamos nós a ignorar a sua autoridade primitiva que, nutrindo de segredos divinos as florestas, os rios e os ventos, faz correr o sangue em nossas veias. Usando este saber, menos dano nos farão os saqueadores do verdor da natureza. Supersticiosos como todos os malfeitores, tolhimento lhes será o terror sagrado de depredarem flores, árvores e fontes em que os deuses são tão reais quanto elas são. Baste-vos esta ciência: onde vos retiver a beleza de um lugar, há um deus que vos indica o caminho do Espírito.

II

Acreditemos por conseguinte nos deuses. Quer eles existam ou não. Porque da efémera vida o que colhemos é o exercício da beleza que nos alimenta de sensações divinas. Mas ponhamos todo o cuidado em não privilegiar esta ou aquela divindade por mais simpática que ela seja a um certo sentir da nossa incerta vida. Os deuses ou são todos ou nenhum. Pois que só sendo todos são o poder que trás à luz o Espírito Supremo, a Única Verdade de todos os deuses serem verdadeiros; e não o deus totalitário da verdade única tenazmente administrada pelo fanatismo dos monoteístas. Como não hão-de estes corações parados no estupor de uma fé inflexível de precipitar-se no abismo da sua própria cegueira? Já que só se defende fanaticamente aquilo de que se duvida.²¹²

(...)

VII

Avanço, pois, apressadamente para a ideia da descrucificação; antes que se gaste a flor do deus anoitecido na cruz. Porque este é o tempo de descobrir o mundo em boas relações com todos os deuses. E ao regresso de todos é devida a piedade, essa, sim, cristianíssima, de apear-mos o seu doce irmão do

²¹² CORREIA, Natália. “O armistício”. In: *Poesia completa – O sol nas noites e o luar nos dias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. p. 503-504.

Suplício que os afugentou. Aos abutres de um culto necrófilo poderá ser agradável o cheiro a cadáver de um deus. Não ao olfacto divino apurado em aspirar os odores sadios da natureza. Os deuses mudam. Não morrem. A sua inconsútil solidariedade não tolera que um deles seja supliciado. Por isso perdemos todos os deuses se um deles encobrirmos com o manto da morte. Tal é o mistério do Espírito Santo, que nos abandona quando molestamos uma de suas células.²¹³

Este livro de Natália Correia inicia-se com um “Exórdio” em prosa poética dividido numa sequência de nove partes, do qual transcrevemos integralmente os itens I, II e VII, e, em seguida, encontramos nele poemas que mais parecem “glosas” a desenvolver as ideias centrais contidas neste “Exórdio”.

No trecho I, percebemos o ataque aos “saqueadores do verdor da natureza”, quer dizer, aos que detenham esta visão utilitária acerca do mundo natural. Vislumbramos o sujeito poético a defender a interpenetração entre deuses e natureza, como já realizavam os gregos antigos, pretendendo então que este olhar utilitarista seja afastado e que o carácter sagrado da natureza seja ao máximo revivenciado. Critica-se assim a temida degradação do mundo natural pelo homem, ou melhor, aquele mesmo panorama retratado no poema “Turismo em Corfu” de Eugénio de Andrade.

Quanto ao trecho II, tem-se que a “Única verdade” é a complexidade do mundo natural - “os deuses ou são todos ou nenhum” -, ou seja, não devemos incorrer no erro de sermos escravos de uma visão limitada acerca dele, tal como a “cegueira” resultante da “fé inflexível” praticada pelos monoteístas radicais. Nesse sentido, o sujeito poético traça uma analogia entre conhecimento e religião, apontando para uma “verdade” mais plural e dinâmica das coisas e não para uma “verdade única”, posto que a natureza manifesta-se de modo plural assim como os deuses pagãos. Deste modo, mais do que atacar de modo nietzscheano a concepção cristã de mundo, o que se ataca é a concepção estável ou simplificada do conhecimento, entrevisto por muitos enquanto uma “verdade única” que reside por detrás das coisas e a ser desvendada e pacificada, não permitindo assim a renovação contínua de nossa experiência cognitiva.

E, finalmente, no trecho VII da abertura do livro, o sujeito poético nos sugere o culto da alegria ou da vida e não o culto do sofrimento ou da morte no que concerne à nossa relação com os deuses. Eis a “ideia da descrucificação”: a de eliminar o culto

²¹³ CORREIA, Natália. “O armistício”. In: *Poesia completa – O sol nas noites e o luar nos dias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. p. 505-506.

fúnebre da paixão de Cristo, culto que nos separa da fruição da própria vida, já que coloca a tônica na morte e na precariedade da existência terrestre, prometendo-nos a “verdadeira vida” após a morte.

Quando perdemos a nossa relação mais reverencial com a natureza, perdemos o nosso “olfacto divino”, aquele que “aspira os odores sadios da natureza”, aquele que nos garante a fruição da vida terrestre, adiando qualquer possibilidade de fruição para uma vida futura e transcendente.

Esta sacralização da natureza corresponde ao canto afirmativo da imanência, da vida terrestre, pois consequentemente, como consta no trecho II, “o que colhemos é o exercício da beleza que nos alimenta se sensações divinas”. Conveniente notar que no primeiro poema d’*A faca não corta o fogo*, encontramos uma asserção semelhante ao do trecho VII deste livro de Natália Correia: “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza”.

A partir de agora, gostaríamos de transcrever os títulos dos poemas que compõem o livro *O armistício* de Natália Correia a fim de que possamos entrever a dimensão do seu diálogo travado com os gregos antigos, citemo-os então: “Exórdio” (I-IX); “A festa da descrucificação”; “Invocação”; “A altares não prendas aqueles que são deuses”; “As estações” – “Primavera”, “Verão”, “Outono”, “Inverno”; “Sete motivos do corpo” (na parte II deste poema, a Lídia “de” Ricardo Reis aparece); “Os jardins de Adónis”; “As flores”; “As estátuas”; “Nestes lugares onde os deuses...” (esta rubrica anuncia uma série de poemas que mencionam algumas paisagens naturais de Portugal, tornando-as revestidas de um olhar sacralizado) – “No senhorio das deusas lavradeiras” (Minho); “Ceres alentejana ao meio-dia” (Alentejo); “No templo de Florbela-Diana, a castradora” (Alentejo); “Romance de Dionisos Duriense” (Douro) e, por fim, “As hespérides dão moças algarvias” (Algarve) -; em seguida, o livro oferece ao leitor uma série de “Odes” - “Odes à noite”, “Ode à paz” e “Odes condignas”.

Praticamente qualquer poema do livro poderia nos servir de análise no que tange a esta relação da obra de Natália Correia com os gregos antigos. Por vir ao encontro da proposta do livro *O armistício* e por lembrar o olhar mais espontâneo sobre as coisas, desejado pelos heterônimos Alberto Caeiro e Ricardo Reis, selecionemos a parte II do poema *Os jardins de Adónis*:

II

Recusa, amigo, da lide o ardil que, fátuo,
Nenhum deus quer ou lembra;
E entremos no jardim como quem no sagrado
Do que se ignora entra.

Na fonte, ao tempo alheio, voz de água estremecida,
Gorgoleja o delfim
A ária que reúne todo o pouco da vida
No esplendor do jardim.

Aos fados que os fiam o estreito acontecer,
Só na ilusão ilesos,
Sob as tílias amemos: é o estrito dever
De agradarmos aos deuses.

Flores não colhas, porém; sem nexo, se colhidas,
Vão morrer-te nos braços.
Deixe-as serem na haste o hálito da vida
Que te perfuma os passos.

Leves, instantâneas rosas indiferentes às máscaras
Que apodrecem leprosas,
Concedem-nos os deuses para que as nossas almas
Não pesem mais que as rosas.

Num lapso da verdade de que és pálido súbdito
Por decretos ignotos,
O jardim é o instante em que olhamos o mundo
Com magnólias nos olhos.²¹⁴

Trata-se de um poema metapoético, pois aborda a questão do processo criativo remetendo-se ao mundo mitológico e supostamente harmonioso da Grécia antiga. Vimos que o título da série de poemas I, II, III, IV e V é *Os jardins de Adónis*, o que já prontamente alude a um mito grego, o de Adónis, jovem associado ao ciclo da vegetação e detentor de extrema beleza masculina.

Segundo o relato mitológico, Adónis se envolve amorosamente com a deusa Afrodite e acaba, por conta disso, sendo mortalmente ferido por um javali a mando do ciumento Ares (ou Marte), deus da guerra e também amante de Afrodite. O sangue de Adónis, oriundo do ferimento, escorre sobre o solo e transforma-se numa bela flor, a anêmona. A deusa Afrodite fica inconformada e entristecida com a morte do belo rapaz que, por ter morrido, desce ao mundo dos mortos, o Hades.

²¹⁴ CORREIA, Natália. “O armistício”. In: *Poesia completa – O sol nas noites e o luar nos dias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. p. 524-525.

Adónis passa a ter o seu amor disputado pelas deusas Afrodite (deusa do amor) e Perséfone (deusa dos mortos), disputa que precisou da intervenção de Zeus o qual, por sua vez, ordenou que Adónis passasse um terço do ano com Afrodite, um terço do ano com Perséfone e o outro terço de ano restante com quem ele bem quisesse. Sendo assim, o jovem Adónis optou por passar, na verdade, dois terços do ano na companhia da deusa Afrodite. Disso, resultou-se que no momento do ano em que Adónis deve descer ao Hades para ficar com Perséfone a vegetação terrestre começa a morrer – eis o inverno –, e, no momento em que Adónis vem ao encontro de Afrodite a vegetação começa a ressurgir – eis a primavera.

Enfim, “os jardins de Adónis” referem-se ao relato mítico do surgimento da flor a partir do sangue do belo mortal e amante de Afrodite. Os “jardins”, no título do poema, então rememoram a morte de Adónis, salientando que do processo de finitude irrompe a flor, a “anêmona”, sabidamente uma beleza efêmera. Nesse sentido, os poemas podem ser “os jardins de Adónis”, ou seja, cada qual como uma flor dotada de beleza pouco durável e, portanto, frágil.

O livro de Natália chama-se *O armistício* e, por esta razão, indica ao leitor um período de trégua, de cessação temporária de hostilidades. Se pensarmos o poema enquanto resultado obtido da luta do poeta com as palavras, poderíamos então considerá-lo como um “armistício”, já que ele oferece ao escritor a paz temporária ou a temporária harmonia no espaço do poema entre homem e natureza. Logo, o trabalho poético deverá recomeçar e, conseqüentemente, a luta com as palavras ou a guerra contra as palavras renascerá, visto que não se vislumbra um ponto de chegada definitivo para a obra poética. O “armistício” acaba sendo um termo eficaz para nos lembrar desta relação harmoniosa ou mais harmoniosa existente entre os gregos antigos e a natureza, deste tempo de trégua rememorado agora na prática da poesia.

A primeira estrofe do poema “Recusa, amigo, da lide o ardil que, fátuo,/ Nenhum deus quer ou lembra;/ E entremos no jardim como quem no sagrado/ Do que se ignora entra.” O sujeito poético solicita que se recuse “o ardil da lide”, isto é, que se recuse o artifício ou o embuste do pensamento que comumente se intromete nas nossas relações com as coisas, transformando-as em meros objetos da representação. Lembremo-nos de que o pensamento opera por cisão, opondo as coisas sob as categorias de sujeito e objeto e, por isso, se trata de uma “lide” ou de coisas que aparecem umas contra as outras. E o sujeito adjetiva este “ardil da lide” com o vocábulo

“fátuo”, ou melhor, reforçando que este “ardil” que não passa de presunção ou de vaidade humana. E este “ardil” o sujeito poético garante que “nenhum deus quer ou lembra”, pois não se trata de uma aliança autêntica com as coisas, mas de uma relação artificiosa e que não interessa aos deuses. Para estes, o que importa é a nossa entrada “no jardim como quem no sagrado/ Do que se ignora entra.”. O contato com o mundo natural (“jardim”) tem de ser espontâneo, sem o artifício do pensamento que prontamente deseja classificar e delimitar ilusoriamente o conhecimento.

Numa leitura metapoética, o sujeito poético nos incita a adentrar “nos jardins” e a fazer poemas que se afastem da tradição do pensamento cartesiano, aquele que tudo separa em sujeito e objeto, e, ao mesmo tempo, a estabelecer uma relação de cunho mais natural entre arte e vida, aquela que entreveja uma continuidade mais harmoniosa entre as coisas e que apresente de modo mais reversível as categorias tradicionais de sujeito e objeto.

Na segunda estrofe, constatamos que o convite para entrar “nos jardins” foi aceito: “Na fonte, ao tempo alheio, voz de água estremecida,/ Gorgoleja o delfim/ A ária que reúne todo o pouco da vida/ No esplendor do jardim.”. E quando se adentra no espaço do poema, vislumbramos a religação entre o homem e a natureza, pois notemos o quanto da descrição corresponde ao cenário da natureza, expressa pelas palavras “fonte”, “água”, “delfim” – no caso, este termo pode referir-se tanto ao animal “golfinho” quanto a uma “constelação” do hemisfério norte - e “jardim”. O poema é a “ária”, a série de notas do canto “que reúne” ou que reconcilia, ao menos efemeramente, homem e natureza, arte e vida. Reparemos que a natureza e a escrita poética se entrecruzam: a “voz de água estremecida”, o “esplendor do jardim”, ou melhor, o “poema” pertence a este “tempo alheio”, fora, portanto, do tempo da cisão.

Quando, a seguir, encontramos os versos “Sob as tílias amemos: é o estrito dever/ De agradarmos aos deuses”, o sujeito poético convoca novamente a necessidade do culto à natureza, identificando-a ao sagrado. Se amarmos as coisas “sob as tílias”, certamente agradaremos aos deuses. O tom das odes de Ricardo Reis comparece nitidamente neste trecho do poema de Natália, além da questão da transitoriedade das coisas, dado que as “tílias” são flores que duram muito pouco.

E o desejo de que tenhamos um vínculo mais autêntico com a natureza continua: “Flores não colhas, porém; sem nexos, se colhidas,/ Vão morrer-te nos braços./ Deixe-as serem na haste o hálito da vida/ Que te perfuma os passos.”. A partir do

momento em que colhemos as flores, quebramos as suas hastes e, conseqüentemente, cortamos a ligação (“sem nexo”) destas flores com a terra, retirando-lhes então o direito ao “hálito da vida”. Enfim, quando o homem se afasta da natureza, a sua relação com as coisas perde a vivacidade, dando lugar a um vínculo inautêntico e que, na verdade, mata aquilo que colhe pelos olhos: “sem nexo, colhidas/ Vão morrer-te nos braços”.

Na estrofe subsequente “Leves, instantâneas rosas indiferentes às máscaras/ Que apodrecem leprosas,/ Concedem-nos os deuses para que as nossas almas/ Não pesem mais que as rosas.”, estabelece-se a alusão ao(s) poema(s) por meio da palavra “rosas”. Neste trecho do texto poético, mescla-se o paganismo ao monoteísmo cristão, pois vejamos que são “os deuses” (pagãos) que ofertam para as nossas “almas” (terminologia cristã) estas “leves, instantâneas rosas”.

Atentemos para o fato dos poemas ou das “rosas” exalarem natureza que, sob a perspectiva do paganismo, encontra-se sacralizada. Estas “rosas” são dotadas de leveza e de efemeridade e constituem uma espécie de bálsamo para o homem que perambula em meio a um mundo presente sombrio e pesado. Mesmo que a experiência proporcionada pelo poema seja efêmera e, por isso, frágil, ao menos vivenciamos instantes fugazes, mas intensos em que o nosso corpo consegue promover contatos mais autênticos com o mundo, extasiando-se com aquele “exercício da beleza que nos alimenta de sensações divinas”.

E estas “rosas”, percebamos, são “indiferentes às máscaras/ que apodrecem leprosas,” e, assim, mais uma vez propõe-se a mescla do paganismo ao cristianismo, pois as “rosas” vivem na natureza e as pessoas “leprosas” são os doentes tipicamente encontrados nos discursos bíblicos. Numa acepção metapoética, concluamos que o poema deseja efetivar uma relação mais originária com as coisas, menos mediada pelo ato do pensamento.

Na última estrofe, temos os seguintes versos: “Num lapso da verdade de que és pálido súbdito/ Por decretos ignotos,/ O jardim é o instante em que olhamos o mundo/ Com magnólias nos olhos.”. Os dois últimos dialogam com os heterônimos Alberto Caeiro e Ricardo Reis, uma vez que aquele olhar mais espontâneo sobre as coisas aparece registrado neste poema.

Notemos que o sujeito poético tem o “jardim” ou o(s) poema(s) como o momento temporário em que conseguimos minimamente restabelecer aquele vínculo entre homem e natureza presente entre os gregos antigos. Ele é “o instante em que

olhamos o mundo com magnólias nos olhos”, ou seja, é o momento em que nos apresentamos desarmados do olhar demasiadamente reflexivo sobre as coisas, deixando-as que dialoguem com nosso corpo num nível mais concreto. Se nos olhos temos as magnólias, isto indica que o nosso olhar sobre a natureza torna-se o nosso próprio olhar enquanto seres da natureza que somos, e que da qual nos desvinculamos.

Há estudos em que a flor magnólia aparece como uma das primeiras flores aparecidas em nosso planeta, o que apontaria para o seu caráter ancestral. De qualquer modo, é uma espécie de flor que certamente relembra os remotos tempos da paisagem terrestre.

Mas voltando aos últimos versos do poema de Natália, constatamos que eles têm como intertexto a seguinte ode de Ricardo Reis: “Prefiro rosas, meu amor, à pátria,/ E antes magnólias amo/ Que a glória e a virtude./ (...) Nada, salvo o desejo de indiferença/ E a confiança mole/ Na hora fugitiva”²¹⁵. Como podemos observar, o sujeito poético do poema de Natália confia no “instante” ou, segundo Reis, “na hora fugitiva”. Compreende o “instante” como o momento da transmutação da subjetividade e, por isso, chega a enunciar: “Aos fados que nos fiam o estreito acontecer,/ Só na ilusão ilesos”, quer dizer, o poema nos oferece “sensações divinas” para nos transmutar, embora “entremos no jardim como quem no sagrado/ Do que se ignora entra”.

Em suma, o processo criativo do poema fia tal qual o trabalho manual interminável de Penélope a nossa subjetividade, não nos deixando antever sobre aquilo que nos espera neste trabalho de transmutação característico de todo processo poético, e assim, o sujeito termina por se declarar “pálido súbdito [vassalo]/ Por decretos ignotos”. Sabemos do caráter transmutador do processo de composição do poema, mas não temos muito controle acerca do resultado. Mesmo após a conclusão do poema, resta-nos uma espécie de indeterminação sobre o que foi efetivamente transmutado em nossa subjetividade. O que ganharemos ou o que ganhamos? O que perderemos ou o que perdemos? “Por decretos ignotos”, não há que se falar sequer em perda ou ganho, mas apenas em transmutação.

E ainda, como no poema de Ricardo Reis, o sujeito poético do poema de Natália Correia lança um olhar de indiferença sobre qualquer vínculo não direto com a natureza, desprezando então as “máscaras” que ocultam uma relação mais verdadeira

²¹⁵ PESSOA, Fernando. “Odes de Ricardo Reis”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. p. 269.

com as coisas existentes. No texto de Natália, entrevemos que o sujeito poético não detém uma “confiança mole” neste “instante”, ao contrário, afirma-o com segurança apesar de sabê-lo efêmero: “é o estrito dever/ De agradarmos aos deuses”.

Passemos à obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. Nela, o diálogo com a Grécia antiga chega a constituir um dos vetores mais importantes de sua arte poética. Torna-se uma tarefa extremamente difícil selecionarmos aspectos relevantes deste diálogo, visto que ele abunda ao longo de toda a sua obra, em livros ou em recitações poéticas, como foi o caso da tragédia *Medeia* do grego Eurípides. Além disso, a bibliografia passiva existente acerca de seu interesse poético pelos gregos antigos já se faz extremamente volumosa e competente.

Por isso, o que dissermos a partir de agora sobre a obra de Sophia deve ser compreendido mais como um apanhado exemplificativo, inserido no breve panorama que vimos aqui realizando sobre a retomada dos gregos antigos pelos poetas portugueses.

A obra de Sophia de Mello e a de Herberto Helder possuem em comum um “poeta-mestre” de suma importância: a sombra luminosa de Friedrich Hölderlin que, como sabemos, revisitou em sua obra exaustivamente os gregos antigos com o intuito, entre outros, de problematizar o nosso tempo de indigência, abrindo sempre espaço para uma experiência poética no mundo da imanência, apesar do estado precário das coisas. Sophia de Mello dedicou um ensaio a Hölderlin, destacando o papel de sua reflexão sobre os gregos:

Mas Hölderlin é um daqueles homens que afirma a santidade da criação, a dignidade do terrestre. Foi esta a lição que ele aprendeu com os Gregos e foi por isso que ele aprofundou e revolucionou toda a visão que a idade moderna tinha do mundo helénico. (...) É no meio deste mundo de fúria estéril que Hölderlin busca o seu caminho. Regressando ao ponto de partida dos Gregos ele dá ao terrestre uma atenção religiosa. Ele é o poeta salvador do terrestre, aquele que busca o encontro com o divino no plano da criação.²¹⁶

Desta forma, Sophia de Mello volta-se também para a exaltação do terrestre, sacralizando no plano poético a natureza:

²¹⁶ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Hölderlin ou o lugar do poeta”. In: **Jornal do Comércio**, 30 de dezembro de 1967. p. 11.

OS DEUSES

Nasceram, como um fruto, da paisagem.
A brisa dos jardins, a luz do mar.
O branco das espumas e o luar
Extasiados estão na sua imagem.²¹⁷

Neste texto extraído de um livro inicial de Sophia, temos que “os deuses” - o que já alude ao paganismo dos gregos - podem ser os próprios poemas que, por seu turno, “nasceram, como um fruto, da paisagem”. É necessário observarmos que as imagens poéticas se remetem ao mundo natural, intersectando poesia e sacralização da natureza.

Mais um poema em que o sujeito poético aponta para a sacralidade do imanente, do terrestre:

COMO O RUMOR

Como o rumor do mar dentro de um búzio
O divino sussurra no universo
Algo emerge: primordial projecto²¹⁸

Traça-se de novo um paralelo entre a poesia e o sagrado, visto que “o divino sussurra no universo”. O poema, analogamente a um “búzio”, alude ao “rumor do mar” e, portanto, sugere a aliança do sujeito com o mundo natural estabelecida por meio da escrita poética. A busca por um efeito de naturalidade deve ser priorizada pela arte poética, para que o poema funde esta aliança em poesia, instaurando assim o nome das coisas. O último verso “algo emerge: primordial projecto” refere-se ao poema *elaboradamente* natural, o “primordial projecto”, construído tal “*como* o rumor do mar dentro de um búzio”. Essencial aqui o uso da conjunção comparativa “como” no intuito de demarcar o efeito de naturalidade construído no espaço do poema, pois a aliança plena ou perene com as coisas realmente foi perdida e ficando cada vez mais distante, podendo ser agora precariamente vivenciada no instante sagrado do processo poético. Leiamos um poema de Sophia em que esta aliança com as coisas durante o processo criativo do poema é obtida na fugacidade do instante:

²¹⁷ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Dia do mar”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 53.

²¹⁸ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “O nome das coisas”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 224.

ESTRADA

Passo muito depressa no país de Caeiro
Pelas rectas da estrada como se voasse
Mas cada coisa surge nomeada
Clara e nítida
Como se a mão do instante a recortasse²¹⁹

Uma hipótese de leitura acerca do que seja este “país de Caeiro” é nos lembrarmos do olhar mais espontâneo ou mais imediato sobre as coisas, aliás, tão requisitado por Alberto Caeiro em seus poemas: “Mas cada coisa surge nomeada/ Clara e nítida/ Como se a mão do instante a recortasse”. Atentemos para o trecho “mão do instante” que, por sua vez, refere-se ao processo criativo do poema que permite a nomeação das coisas sob o efeito de uma forma mais vivenciada, perceptiva ou pré-reflexiva, resultando na concretude da palavra poética, a coisa nomeada, “clara e nítida”. Outra observação a ser feita: o sujeito poético passa “muito depressa no país de Caeiro”, ou seja, esta aliança com as coisas permitida pela escrita poética ou “pelas rectas da estrada como se voasse” é absolutamente precária, transitória ou fugaz, mas intensa tal como se a “mão do instante a recortasse”. Tanto que o poema a seguir fala-nos da necessidade de o sujeito poético regressar a esta aliança ou “antiga infância” perdida, regresso possibilitado precariamente no instante unitivo ou pleno pela arte poética, aquela que permite o grito da paixão “sob mil luzes acesas”:

REGRESSAREI

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa
Como à antiga infância que perdi por descuido
Para buscar obstinada a substância de tudo
E gritar de paixão sob mil luzes acesas²²⁰

Outro poema em que a aliança com as coisas por meio da experiência poética delineia-se como quase instantânea:

A liberdade que dos deuses eu esperava
Quebrou-se. As rosas que eu colhia,
Transparentes no tempo luminoso,
Morreram com o tempo que as abria.²²¹

²¹⁹ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Dual”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 202.

²²⁰ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “O nome das coisas”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 241.

²²¹ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “No tempo dividido”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 97.

Metapoeticamente, “as rosas” que o sujeito colhia “transparentes no tempo luminoso” eram os poemas. Aquilo que parecia uma promessa do sagrado, da religião plena com o divino presente nas coisas por meio da escrita poética, esvaiu-se, “quebrou-se”, morreu “com o tempo que as abria”. Conclui-se que o poeta se entrega ao processo compositivo do poema que, quando se consuma positivamente ou não, esvanece-se, pois se apresenta como uma experiência intensa e transmutadora, mas transitória, já que o sujeito poético se encontra “no tempo dividido”.

Em *Arte poética II*, o sujeito poético enuncia enquanto poeta a sua concepção de aliança com as coisas por meio da realidade instaurada pela palavra poética:

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. (...) Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança.²²²

Como vimos no capítulo II com a obra herbertiana, a problematização a respeito do mundo cindido ao qual estamos inevitavelmente inseridos igualmente faz parte da obra de Sophia de Mello. A modernidade tem a ver com a nossa consciência sobre este acirrado processo de cisão do homem com as coisas. Verifiquemos um poema em que a melancolia do sujeito poético se destaca em razão da perda da aliança com as coisas:

Este é o tempo
Da selva mais obscura

Até o ar azul se tornou grades
E a luz do sol se tornou impura

Esta é a noite
Densa de chacais
Pesada de amargura

Este é o tempo em que os homens renunciaram.²²³

²²² ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Geografia”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 189-190.

²²³ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Mar novo”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 110.

No mundo em que historicamente habitamos, é a renúncia a grande protagonista e, por extensão a “amargura”. Tudo se torna maculado, pois não nos vinculamos mais com as coisas: “Até o ar azul se tornou grades/ E a luz do sol se tornou impura/ Esta é a noite/ Densa de chacais/ Pesada de amargura”.

Outro poema que corrobora “o tempo em que os homens renunciam”:

A raiz da paisagem foi cortada.
Tudo flutua ausente e dividido,
Tudo flutua sem nome e sem ruído.²²⁴

Porém, o sujeito poético de forma alguma compactua com este estado de coisas e, por isso, solicita o que se segue num outro poema:

INSTANTE

Deixa-me limpo
O ar dos quartos
E liso
O branco das paredes

Deixai-me com as coisas
Fundadas no silêncio²²⁵

Um poema sem título de Sophia de Mello chega a recordar as reflexões de Hölderlin acerca dos Hespérides, principalmente a temática da ausência dos deuses nos tempos em que habitamos:

Ausentes são os deuses mas presidem.
Nós habitamos nessa
Transparência ambígua,

Seu pensamento emerge quando tudo
De súbito se torna
Solenemente exacto.

O seu olhar ensina o nosso olhar:
Nossa atenção ao mundo
É o culto que pedem.²²⁶

O primeiro verso “ausentes são os deuses mas presidem” afirma o afastamento do divino, porém, ao mesmo tempo, ainda assevera o seu poder sobre as coisas. Se os

²²⁴ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Coral”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Âreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 86.

²²⁵ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Livro Sexto”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Âreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 144.

²²⁶ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Dual”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Âreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 197.

deuses estão ausentes, restam-nos os vestígios do sagrado no espaço do poema: “Seu pensamento emerge quando tudo/ De súbito se torna/ Solenemente exacto”. Eis o irrompimento da experiência poética, desta “transparência ambígua” na qual “nós habitamos”. E esta espessura na qual podemos habitar “ensina o nosso olhar”. Ou seja, a experiência poética incita-nos ao culto ao terrestre, ou melhor, a “nossa atenção ao mundo/ é o culto que pedem” tais como os deuses antes reverenciados.

Outro poema que confirma o nosso tempo de indigência em contraposição a uma maior comunhão com a natureza nos tempos da Grécia antiga e mítica:

EVOHÉ BAKKHOS

Evohé deus que nos deste
A vida e o vinho
E nele os homens encontraram
O sabor do sol e da resina
E uma consciência múltipla e divina.²²⁷

O termo “evohé” é uma interjeição que exprime alegria, entusiasmo ou exaltação e que funciona como um grito de evocação ao deus Baco (o Dioniso, em grego). Neste poema, o sujeito poético saúda o deus que supostamente proporcionou aos homens “a vida e o vinho”, o que novamente aponta para a necessidade de um compromisso jubiloso do homem com a vida terrestre. Numa leitura metapoética, o poema propicia “o sabor do sol e da resina [substância viscosa que sai de vegetais]/ e uma consciência múltipla e divina” acerca das coisas. E, para exaltar-se o terrestre, a obra deve dar conta da multiplicidade e do caráter sagrado da experiência poética, que ao menos alude a uma aliança entre homem e natureza.

Finalizemos nossas considerações sobre o diálogo de Sophia de Mello com os gregos antigos com excertos de *Arte poética I*:

A loja onde estou é como uma loja de Creta. Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão. Talvez a arte deste tempo em que vivo me tenha ensinado a olhá-las melhor. Talvez a arte desse tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar.
A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. (...)
Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação.

²²⁷ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Poesia”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 31.

Olho para a ânfora na pequena loja dos barros. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol.

Olho para a ânfora igual a todas as outras ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida mas que nenhuma repetição pode aviltar porque nela existe um princípio incorruptível.²²⁸

O sujeito poético se encontra sugestivamente numa “loja de Creta”, o que já remete o leitor para uma ilha grega. Por seu turno, as “ânforas” são vasos gregos antigos e, por que não, os poemas? Afinal, os poemas têm a sua forma modelada bem como a têm de qualquer vaso fabricado. Esta “ânfora”, destaquemos, estabelece uma aliança entre o sujeito poético e o sol que brilha fora da loja, ou seja, a poesia ou a arte poética religa este sujeito ao mundo natural. Notemos que há várias “ânforas”, pois um poeta não vive da construção de um poema apenas. Por isso, a “ânfora” ou a poesia apresenta-se “inumeravelmente repetida”, quer dizer, praticada em várias “ânforas” ou poemas, repetição que não a desgasta ou que não a esgota pela sua incansável prática, pois “nela existe um princípio incorruptível”: o da capacidade de estabelecer a aliança perdida com as coisas, mesmo que por um “instante”.

Continuando a *Arte poética I*, o sujeito poético deixa claro que o mundo dividido no qual nos encontramos é mais um “habitat” do que um “reino”:

Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino.

O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece.

Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão. Semelhante ao corpo de Orfeu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa.

(...)

Reino que com paixão encontro, reúno, edifício. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade.²²⁹

Este “reino” mencionado pelo sujeito poético é o da poesia. E como na obra herbertiana, a obra de Sophia de Mello procura a unidade ou a aliança outrora perdida

²²⁸ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Geografia”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 187-188.

²²⁹ *Idem*. p. 188.

de “coisa em coisa”, de ânfora em ânfora, de poema em poema. Nele, ainda reside o vestígio do *páthos sagrado* ou do fogo celestial:

NO POEMA

No poema ficou o fogo mais secreto
O intenso fogo devorador das coisas
Que esteve muito longe e muito perto.²³⁰

E a arte poética constitui-se como uma tarefa sempre inacabada, a ponto de o sujeito poético desejar retornar após a sua morte para continuar a viver a experiência poética que deixou de viver por conta de sua morte física, o que ressalta a força de seu vínculo com o terrestre, com a vida:

INSCRIÇÃO

Quando eu morrer voltarei para buscar
Os instantes que não vivi junto do mar²³¹

Estes dois últimos poemas que transcrevemos da obra de Sophia de Mello servem para nos introduzir agora na discussão do diálogo d’*A faca não corta o fogo* com os gregos antigos, pois mencionam o elemento “fogo” e os “instantes” supostamente não vividos em razão da morte do sujeito poético. Sendo assim, a primeira coisa a ser feita é justamente comentarmos sobre o título deste livro herbertiano, oriundo de um provérbio grego.

Notemos que a expressão “A faca não corta o fogo” traz um elemento elaborado pela cultura, a “faca”, e outro encontrado na natureza, o “fogo”. Obviamente que o processo de combustão pode ser provocado pelo homem, mas o que nos importa aqui é que o “fogo” é produto da natureza, tal como a água, o ar e a terra. No título, há, portanto, uma tensão entre um instrumento de fabricação humana e um elemento da natureza.

Num primeiro contato, um sentido de impotência sugerido no título se desvela ao leitor, já que a “faca” não pode contra o “fogo”, dado que a sua utilidade primeira, a

²³⁰ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Livro Sexto”. In: *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 118.

²³¹*Idem*. p. 140.

de “cortar”, não funciona. Mas para que possamos seguir adiante, comentemos antes e sucintamente sobre o simbolismo do “fogo”, sob a perspectiva de Heráclito.

O grego Heráclito de Éfeso é conhecido como um dos pensadores pré-socráticos cuja *phýsis* consiste no “fogo”, o elemento primordial constituidor de todas as coisas. Nos primórdios da filosofia, havia um interesse maior sobre o que hoje chamamos “cosmologia”, contrapondo-se às cosmogonias dos mitos, visto que a compreensão sobre a origem do mundo passa a se pautar mais na racionalidade e não mais na genealogia dos deuses. Sendo assim, observamos que os pré-socráticos terão a sua atenção mais voltada para as questões concernentes à constituição do mundo natural, procurando pelo elemento primordial e natural do qual as coisas procederiam.

Quanto a Heráclito, leiamos dois de seus fragmentos em que o elemento “fogo” aparece:

Todas as coisas trocam-se a partir do fogo e o fogo a partir de todas as coisas, como do ouro as mercadorias e das mercadorias o ouro.

O cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será o fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se.²³²

Trata-se do fogo primordial, pensado mais como metáfora do que como puramente como elemento percebido pelos nossos sentidos. Como diz Marilena Chauí, este “fogo primordial é uma força em movimento, uma ação em que faz de si mesmo todas as coisas e todas elas são ele mesmo. Ele é como a chama da vela, mas uma chama eterna, acendendo-se e apagando-se sem cessar²³³”. Deste modo, frisemos a questão do dinamismo referido pelo elemento “fogo”. Há um eterno movimento no mundo, tudo se transforma continuamente e, assim, sobressai-se o “fogo” como alusão ao próprio *devoir* heraclitiano. Ademais, o “fogo” também tem a ver com a luta dos opostos ou dos contrários, mas que não resulta numa desarmonia do mundo, mas na harmonia, dado que cada contrário não se sobrepõe ao outro indefinidamente, sendo o fogo primordial o regulador de suas medidas, sempre compensando ou equilibrando estas forças contrárias coexistentes:

²³² COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 201.

²³³ CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. vol. 1. 2ª ed., ver. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 83.

Ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira.

O contrário é convergente e dos divergentes, a mais bela harmonia.

Harmonia inaparente mais forte que a do aparente.²³⁴

Portanto, a luta dos contrários se constitui como uma espécie de lei que rege o cosmo. A harmonia do mundo, como a do arco e da lira, resulta da tensão dos contrários ou como encontramos num outro fragmento: “É necessário saber que a guerra é comum e a justiça, discórdia, e que todas as coisas vêm a ser segundo discórdia e necessidade²³⁵”. Resumidamente, Heráclito defende que existe uma unidade inaparente que as oposições entre as coisas escondem e sugerem, sendo assim, os contrários seriam aspectos constitutivos de uma unidade da multiplicidade, a saber: “Conjunções: completas e não-completas, convergente e divergente, consonante e dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas²³⁶”. Portanto, há uma unidade tensional dos opostos e a justiça do cosmo apresenta-se como o conflito permanente entre eles, o que torna o mundo provido de uma incessante mobilidade.

Não nos esqueçamos de que o elemento “fogo” tem a propriedade para queimar e consumir o que toca e, por isso, associa-se também ao processo de purificação e de regeneração. Nesse sentido, o “fogo” queima, transmuta. Metaforicamente, o “fogo” atravessa a linguagem bruta, comum, transmutando-a em linguagem poética, na linguagem purificada.

No que se refere ao título da obra herbertiana, notemos que o aparecimento do elemento “fogo”, sob um viés heraclitiano, remete a este “fogo primordial” que arde em todas as coisas: “Todas as coisas o fogo, sobrevivendo, separará [discernirá] e empolgará²³⁷”. Por ser aquilo que justamente subjaz ao existente, ele é o elemento primordial tido como incorruptível, dinâmico e inesgotável.

Uma primeira hipótese de leitura sobre o título destaca a impotência da “faca” para cortar o “fogo”, ou seja, o poeta se demonstra impotente diante do processo criativo e, assim, não consegue cortar o “fogo” com a sua “faca”, não consegue dar o recorte ou a forma apropriada ao poema. Diante da experiência do excesso

²³⁴ COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 198.

²³⁵ *Idem*. p. 200.

²³⁶ *Ibidem*. p. 200.

²³⁷ *Ibidem*. p. 201.

proporcionada pelo contato com o “fogo”, o poeta não corta. O “fogo primordial” não se deixa apreender pelo poeta sob a forma do poema, não queima o suficiente a linguagem comum, convertendo-a em linguagem poética. O livro *A faca não corta o fogo*, como vimos no capítulo II, salienta este aspecto da impotência ou da dificuldade que aflige o poeta no seu duelo contínuo com a palavra. O ofício poético não é feito apenas de êxito na confecção dos poemas, mas também de dificuldades e fracassos.

Numa segunda hipótese de leitura acerca do título, compreende-se que qualquer poeta é impotente para cortar o “fogo”. Nesta acepção, enfatiza-se o ofício poético como uma tarefa sempre inacabada, insolúvel ou inesgotável. Por mais que corte com a sua “faca” o “fogo”, quer dizer, por mais poemas que construa, o poeta nunca poderá dar o seu ofício por encerrado, dado que a totalidade nunca é atingida. Nunca poderá dizer: “acabei a minha obra, pois a solucionei”, a não ser por arbitrariedade. Por isso, o livro *A faca não corta o fogo* se encerra sugestivamente com o poema que enuncia: “abrupto termo dito último pesado poema do mundo”, deixando claro que o encerramento da obra é sempre “abrupto” e “dito último”. Qualquer obra poética poderia ser mais problematizada.

Naqueles dois últimos poemas de Sophia de Mello que transcrevemos e que dissemos ter de algum modo uma relação esclarecedora com o título da obra herbertiana, tem-se também a menção ao “fogo primordial” que, metaforicamente, move a poesia: “No poema ficou o fogo mais secreto/ O intenso fogo devorador das coisas/ Que esteve muito longe e muito perto”. Aqui, destaca-se o “fogo” que subjaz substancialmente ao poema e que, por isso, devora ou transmuta todas as coisas por meio da linguagem e a própria linguagem. Ele alimenta com a sua chama a atividade poética, propicia-a, mas não se revela facilmente, atitude que lembra a de outro fragmento de Heráclito: “Natureza ama ocultar-se”²³⁸. Por isso, o sujeito poético nos asseverou “que [o fogo] esteve muito longe e muito perto”.

No poema *Inscrição* de Sophia de Mello, salienta-se como no título *A faca não corta o fogo* o processo sem fim que é a tarefa da poesia: “Quando eu morrer voltarei para buscar/ Os instantes que não vivi junto do mar”. O sujeito poético deseja retornar para vivenciar o que ficou por se fazer em razão do fim de sua existência, asseverando, com isso, o inacabamento inerente ao ofício cantante.

²³⁸ COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 198.

Notemos o quanto *A faca não corta o fogo* apresenta uma concepção de cunho circular. O primeiro poema e o último poema têm um único verso, como se o fim coincidissem com o começo ou anunciasse um recomeço. Heráclito de Éfeso, a propósito, possui um fragmento interessante a respeito disso: “O comum: princípio e fim na circunferência do círculo²³⁹”. Quer dizer, princípio e fim tocam um ao outro, continuam um no outro na imagem do círculo. Por seu turno, corrobora-se assim o trabalho poético como um persistente e infernal recomeço, pois não existe o encontro de uma solução definitiva para a obra segundo a concepção herbertiana de poesia. Nesse sentido, o poeta trabalha para o enigma e não para o encontro do conhecimento do tipo dogmático.

Mencionemos ainda a presença significativa no livro de imagens poéticas que suscitam o efeito de circularidade, como é o caso da “laranja”. Ademais, observemos o fato de os poemas não terem títulos que os identifiquem, levando-os a serem identificados por meio do seu *incipit*. Vejamos também que não possuem a letra maiúscula esperada na introdução do primeiro verso e que se encontra ausente o ponto final no encerramento destes poemas.

Em suma, reitera-se o efeito de circularidade nesta obra, dado que os poemas parecem continuar um no outro, apesar do símbolo da “estrela” que graficamente os separam e que mais sugere a continuidade rítmica da energia entre eles do que uma efetiva separação. Os poemas ressoam de certa forma um no outro, pois são suprimidas as demarcações clássicas de começo e de fim nos poemas deste livro, dotando-os de uma fluência rítmica mais natural. Fechando esta questão, busquemos um verso no qual esta concepção de circularidade se demonstra intencional: “um canto último fundido ao início do canto²⁴⁰”. Isto é, o fim tem a sua continuidade no começo, corroborando uma continuidade entre as coisas.

Concluindo por ora a nossa discussão sobre as hipóteses de leitura acerca do título da obra que vimos analisando, temos que a expressão *A faca não corta o fogo* aponta sim, num primeiro momento, para a temática da impotência do poeta e, num segundo momento, ressalta o caráter inesgotável do ofício criativo, o que não se configura apenas numa impotência pressuposta e imposta ao poeta, mas sobretudo no reconhecimento da potência e da grandeza da poesia, fonte ígnea. Não se corta o “fogo”,

²³⁹ COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 200.

²⁴⁰ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 610.

o poeta não dá conta com a sua “faca” do “fogo” ilimitado, dado que a escrita poética significa lidar com o “fogo” que sempre pode devorar mais e mais, importando mais a construção do poema contínuo do que a obsessão por uma poesia completa.

O caso dos poemas d'*A faca não corta o fogo* com os gregos antigos

Comecemos então a analisar os poemas d'*A faca não corta o fogo* que contenham uma alusão mais explícita aos gregos antigos. Seleccionamos primeiramente o texto poético *a luz de um só tecido a mover-se sob o vestido* que, por sua vez, leva-nos ao mito da unidade primordial encontrado no diálogo *O banquete* de Platão cuja temática é o amor:

a luz de um só tecido a mover-se sob o vestido
 rapaza raparigo
 trav superdot sôfrego belíssimo
 mamas sem leite e sangue mas
 terrestres soberanas
 pénis intenso
 ânus sombrio²⁴¹

No primeiro verso “a luz de um só tecido a mover-se sob o vestido”, vislumbra-se a presença típica da metapoesia nos poemas herbertianos. Como já comentamos, a palavra “luz” acaba se remetendo ao surgimento do poema, pois indica a sua visibilidade e o seu papel enquanto modo de conhecimento.

A reiteração de uma poética da unidade aparece no trecho “a luz de um só tecido”, portanto, este “tecido” é “um só”, inconsútil provavelmente. Utilizar o termo “tecido” implica corroborar a importância do trabalho poético, comparando-o ao trabalho manual da costura do “tecido” que constitui, no caso do poema em questão, uma peça específica: “o vestido”, uma veste feminina.

O verso seguinte traz-nos “rapaza raparigo”, tornando feminino o termo masculino “rapaz” e tornando masculino o termo feminino “rapariga”. Verso intrigante, já que inverte os gêneros das palavras de nosso cotidiano, suscitando nesta inversão uma reversibilidade andrógina, visto que o “rapaz” apresenta-se como “rapaza” e a “rapariga” apresenta-se como “raparigo”. Notemos que o poema não dispensa o sentido masculino em “rapaza”, pois há a manutenção da parte “rapaz” que continua aludindo a um jovem do gênero masculino. Da mesma forma, “raparigo” não dispensa a acepção

²⁴¹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 550.

feminina, dado que a palavra “rapariga” para se referir a uma jovem mulher continua ressoando.

O acréscimo da letra “a” ao “rapaz” e a troca da letra “a” pelo “o” em “rapariga” acabam apontando para a simultaneidade dos gêneros masculino e feminino num só corpo, ou melhor, referem-se ao andrógino do mito grego da unidade primordial.

Recordemos agora o mito narrado por Aristófanes em seu discurso sobre o amor em *O banquete*. Quando a palavra é dada ao comediógrafo e crítico de Sócrates, tem-se que ele descreve a existência de três gêneros na humanidade, vejamos:

Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da Humanidade, não como agora, o masculino e o feminino, mas também havia, a mais, um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor (...) apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo. Eis por que eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua (...). Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham (...).²⁴²

Assim, cada homem possuía uma forma “inteiriça” ou era “o dobro” do que era, ou seja, depreende-se do excerto que havia um gênero que reunia dois homens num só corpo, um segundo que reunia duas mulheres num só corpo e, por fim, um terceiro que reunia a mulher e o homem num só corpo, sendo que este se trata do andrógino.

Dando sequência ao mito, Aristófanes relata que estes gêneros poderosos da raça humana se insurgiram contra os deuses. Zeus, o deus dos deuses, encontrava-se desde então num impasse, pois tinha de deter a impiedade dos homens, mas não poderia exterminá-los, já que eram eles que os veneravam nos templos. Deste modo, a solução à qual Zeus chegou foi a dividir cada homem em dois, tornando-os assim mais fracos, mais numerosos e eretos de duas pernas.

²⁴² PLATÃO. *O banquete, ou, Do amor*. Tradução, introdução e notas do Prof. J. Cavalcante de Souza. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006. p. 119-120.

Com tal punição, cada homem ou mulher passou a corresponder a uma metade do corpo o qual formava a unidade primordial, passando a procurar a sua outra metade: “É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana (...) e procura então cada um o seu próprio complemento²⁴³.” A seguir, Aristófanes revela que esta procura amorosa obedecerá ao gênero do corpo que sofreu o corte; sendo assim, se o corte se deu no corpo de gênero andrógino, teremos a procura da parte masculina pela feminina e vice-versa, se o corte se deu no corpo de gênero feminino, a atenção se dirigirá a mulheres e, finalmente, se o corte foi dado num corpo cujo gênero é masculino, a procura se dará por homens. Desta forma, todas as formas de amores são contempladas no mito da unidade primordial, explicando assim a origem deste sentimento. E conclui-se: “O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim, e nós éramos um todo; e, portanto, é ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor”.²⁴⁴ Como forma de arremate, podemos asseverar que o amor seria a tentativa de restaurarmos a nossa unidade primitiva e, por isso, não é por acaso que tal mito comparece nos poemas d’*A faca não corta o fogo*, visto que aponta para a busca da unidade.

Temos agora condições de voltar à análise do poema de Herberto Helder. Dissemos que o verso “rapaza raparigo” subverte as palavras usuais “rapaz” e “rapariga” (por sinal, bem típica de Portugal) no intuito de demarcar a androginia, os gêneros masculino e feminino reunidos num só corpo ou a *coincidentia oppositorum*, a reunião ou a conciliação dos contrários. Muito presente na tradição poética, a ensaísta Yvette Centeno comenta o que se segue sobre a androginia:

O andrógino é um arquétipo universalmente espalhado que aflora não só nas cosmogonias mais arcaicas, como também na literatura e na pintura modernas (...) justaposição de contrários, desde sempre sonhada como primeira origem e derradeira meta dos seres, divinos e humanos, tidos como perfeitos.²⁴⁵

Como podemos observar, o poema herbertiano alude a esta primeira origem para corroborar a união dos contrários. Em seguida, os versos apertam o foco para uma

²⁴³ PLATÃO. *O banquete, ou, Do amor*. Tradução, introdução e notas do Prof. J. Cavalcante de Souza. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006. p. 122.

²⁴⁴ *Idem*. p. 125.

²⁴⁵ CENTENO, Yvette. *Literatura e alquimia*. Lisboa: Presença, 1987. p. 63.

figura bastante presente em nosso real cotidiano: a do “travesti”. Levando-se em consideração o fato de que o “travesti” reúne as características do gênero masculino e do feminino num só corpo, temos que ele encarna aproximadamente um dos gêneros primordiais, o andrógino.

A configuração física do andrógino fica delineada nos versos restantes do poema: “trav superdot sôfrego belíssimo/ mamas sem leite e sangue mas/ terrestres soberanas/ pênis intenso/ ânus sombrio”. O sujeito poético alça o “travesti” a um protótipo de “andrógino encarnado”, aproximando-o desta unidade primitiva encontrada em mitos arcaicos.

No primeiro verso do poema, já se anunciava o traje feminino com o termo “vestido”, e, no segundo verso, já sabemos que não se trata de uma mulher em termos biológicos, mas do “rapaza raparigo” ou do “trav” do terceiro verso.

Agora se pensarmos no corpo nu do “travesti”, encontraremos o “pênis”, elemento do corpo que converge para o masculino, e as “mamas” (os seios), partes do corpo que convergem para o feminino. Temos de pensar o corpo nu do “travesti”, pois as vestimentas femininas podem tornar o corpo aparentemente, mas não realmente andrógino. E o poema quer deixar claro o arquétipo da androginia na carne.

Felizmente, os poemas herbertianos não têm uma única direção e, no caso deste poema intrigante, podemos sugerir várias hipóteses de leitura. Façamos uma primeira abordagem no que tange a uma leitura metapoética, a que mais vimos, aliás, seguindo em nossa Tese.

Como já havíamos comentado, o verso “a luz de um só tecido a mover-se sob o vestido” concerne a uma poética que busca a unidade. Reparemos como a continuidade entre as coisas é arquitetada sonoramente e semanticamente nas palavras “tecido” e “vestido”; além do som semelhante a ecoar uma na outra, temos que o “tecido” e o “vestido” acabam sendo uma coisa só, pois do que é feito o “vestido”? Do “tecido”. E para que serve o “tecido”? Para fazer roupas, tais como o “vestido”. Ademais, o poema enquanto “vestido costurado” apresenta-se como uma das inúmeras possibilidades de confecção do costureiro-poeta. “De um só tecido” tudo pode surgir, sendo assim ele alude a uma poética que vislumbra a unidade ou a totalidade e o “vestido” indica a totalidade-fragmentária ou o poema, tal como vimos no capítulo I.

Tendo como motor poético a busca da unidade, o poema herbertiano coerentemente aborda o mito da unidade primordial nos versos subsequentes, o que já

analisamos. Busca-se a unidade, mas como dissemos no capítulo II, a obra herbertiana é lúcida quanto ao seu empreendimento utópico em tempos de indigência que assola o mundo contemporâneo. O mesmo sujeito poético que busca a unidade, indica ao leitor de antemão a sua autolimitação no que concerne a esta busca.

Quer dizer, primeiro há o verso “rapaza raparigo” que evoca a androginia e, portanto, a unidade primitiva. Logo a seguir, os versos “trav superdot sôfrego belíssimo/ mamas sem leite e sangue” deixam registrada a marca da perda desta unidade, a sua impossibilidade no mundo atual. Notemos que os termos “travesti” e “superdotado” são fragmentados no plano do discurso, denotando o processo de cisão característico do mundo histórico e, ao mesmo tempo, o incessante estado de inacabamento da obra, o que não é nada ruim em termos de concepção herbertiana de poesia.

Mas apesar das “mamas sem leite e sangue”, ou seja, apesar da cisão entre homem e natureza – mamas sem leite ou sangue não são mamas naturais, mas são imitações das mamas presentes no corpo feminino natural -, o poema concebe estas “mamas sem leite e sangue” como “terrestres soberanas”. Esta unidade concretamente buscada pela arte poética não se constitui numa tarefa meramente melancólica ou inútil ao escritor, pelo contrário, ela detém o poder da beleza. Voltando ao terceiro verso, temos que o “trav superdot” é “sôfrego belíssimo”, ou melhor, este “andrógino encarnado” ou “o poema” é ávido, ansioso pela justaposição dos contrários, pela união das coisas cindidas. E ele não é belo, mas “belíssimo”, sendo o superlativo significativo aqui, ou seja, a unidade enquanto motor para a poesia vale a pena e se apresenta como objetivo poético processual e não final, pois o que há mesmo é um inacabamento em torno do ofício criativo.

Segundo uma abordagem metapoética, os versos “pénis intenso/ ânus sombrio” sugerem uma relação erótico-sexual potencial entre o poeta e o processo criativo do poema. Se ambos são reputados masculinos, temos que o “rapaza raparigo” ou o “trav superdot” tem a capacidade de penetrar o sujeito poético ou o poeta, ou melhor, de transmutá-lo por meio da experiência poética. Já o “ânus sombrio” pode propor também o reverso: ele é o processo poético. Nesta perspectiva, trata-se da violência masculina do poeta que deve penetrar as trevas - ou o “ânus sombrio” - que envolvem o processo de composição do poema. Lembremo-nos ainda de que o “falo” também foi símbolo de poder de fecundidade para muitas culturas arcaicas, de modo que muitas casas o

possuíam como uma espécie de amuleto sagrado. Deste modo, o “pénis intenso” indica a capacidade de fecundar o poema, embora a relação sugerida seja a homoerótica.

Outra abordagem de leitura quanto a este poema, é a de o lermos enquanto um anúncio de jornal. A relação entre a escrita poética e a escrita jornalística já se encontra em *Photomaton & Vox*, onde nos deparamos com a construção de *fait divers*. Neste, casos extraordinários que mais parecem notícias de jornais sobre o cotidiano são narrados segundo o prisma poético.

Neste poema d’*A faca não corta o fogo*, a aproximação ao universo jornalístico pode ser notada em razão da economia de palavras e do tom de propaganda, principalmente a partir do segundo verso: “rapaza raparigo/ trav superdot sôfrego belíssimo/ mamas sem leite e sangue mas/ terrestres soberanas/ pénis intenso/ ânus sombrio”. Observemos o quanto a linguagem aparece recortada ou fragmentada, enfim, reduzida ao essencial, com objetivo de emitir a mensagem de propaganda de um produto: provavelmente, o “programa” de um travesti.

Primeiro, o sujeito na propaganda enuncia que ele se trata de um “travesti”. Como os anúncios publicitários em jornais cobram pela quantidade de vocábulos ou de linhas, tem-se a abreviação de “trav superdot”, já que são palavras um tanto compridas e escrevê-las inteiramente talvez tornasse o preço pago pelo anúncio mais caro. Depois, há as qualidades do produto exposto: “superdot” (o tamanho do pénis) , “sôfrego” (aqui já se distorce o caráter de anúncio publicitário, pois é uma palavra não muito usual e que designa o travesti como alguém muito ativo sexualmente), “belíssimo” (a beleza atrai sexualmente), “mamas soberanas” (garantia de que o prazer das mamas artificiais supera aquele concedido pelas mamas naturais do corpo feminino), “pénis intenso” (pode ser ativo) e “ânus sombrio” (pode ser passivo). O caráter passivo ou ativo sexualmente desempenhado pelo homem, além do caráter de propaganda, pode, metapoeticamente, indicar a reversibilidade das categorias de sujeito e objeto no momento de execução da obra poética.

A riqueza deste pequeno poema herbertiano é tão grande que leituras completamente divergentes podem ser efetuadas sobre ele. A primeira, como vimos, focou-se na beleza da unidade almejada poeticamente; a segunda, no comércio sexual do corpo no contexto de um mundo regido pelo utilitarismo e pelo dinheiro, lembrando muito novamente a beleza da ilha natural grega corrompida pelo comércio em “Turismo em Corfu” de Eugénio de Andrade. Nesta segunda leitura que podemos fazer do poema,

a procura por parceiros sexuais não tem mais nada a ver com o prazer sexual advindo do encontro natural entre as pessoas ou com a procura daquela unidade primordial, mas tem a ver completamente com a procura do dinheiro, servindo o corpo como fonte de renda capitalista. Ressalta-se, no poema, a relação inautêntica ou utilitarista do sujeito com o corpo biológico, registrando-se a dessacralização da natureza, já que não se serve tanto ao corpo, mas sobretudo ao dinheiro.

O comentário acerca deste poema não acaba, porém, por aqui. Não podemos deixar de mencionar o louvor a uma beleza artificial, nos moldes da concepção do poeta Charles Baudelaire (1821-1867). No poema, o “travesti”, figura que alude a uma androginia artificial, é reputado “belíssimo” e as suas “mamas sem leite e sangue” são tidas como “terrestres soberanas”. Baudelaire, que preferia o artificial ao natural, diria provavelmente o mesmo, e o “travesti” seria um corpo “belíssimo” na medida em que é construído e não tão natural. As mamas feitas de prótese de silicone e, portanto, “sem leite e sangue” como as naturais, seriam “terrestres soberanas” ou muito belas, embora artificiais. Transcrevamos um trecho que comenta a superioridade do artificial sobre o natural extraído da obra de Baudelaire:

Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, já que torna necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, *por si só*, teria sido incapaz de descobri-la. O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. Tudo quanto digo da natureza como má conselheira em matéria de moral, e da razão como verdadeira redentora e reformadora, se pode transpor para a ordem do belo. Assim, sou levado a considerar os adereços como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana.²⁴⁶

Portanto, as noções do bom e do belo aparecem atreladas ao artificial na obra de Baudelaire, e assim, por extensão, enfatiza-se o poema enquanto beleza artificial, resultante “da razão e do cálculo”. No caso do poema de Herberto Helder, pensamos que a beleza artificial do “travesti” aparece elogiada por ser a mais aproximada encarnação do arquétipo da androginia, aquele que nos remonta a uma unidade primordial entre o macho e a fêmea.

²⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 51.

Um poema agora caudaloso e que dialoga com o anterior, trazendo-nos de novo a imagem poética do “travesti”:

travesti, brasileiro, dote escandaloso, leio, venha ser minha fêmea,
deslumbrou a terra ávida com suas mamas luminosas
e um coiso grego,
como de mármore, compacto, digo, maciço, intacto, empolgante,
grosso, grande, grego,
e a língua desconversável com a língua então falada,
bruteza,
frescura,
clarão físico,
vivaz nos modos de fazer não uma coisa ou duas
mas todas,
num volteio de mão avessa e acesa,
poema
da língua concêntrica que me criou até ao júbilo e eu criei contra o
poder do mundo com
presteza mercurial,
instinto,
intuito,
crítica da razão pura,
curtas metragens mais que ofuscantes: luciferinas,
até às iluminações transformadoras,
já tive sim todas as iluminações, todas, consumptivas,
que se lixe a vida,
que se lixe a mente,
vida e mente por uma palavra única,
vem das montagens visuais da infância da língua, coisas
com luz própria a que se não chegava, e a mão queimada, e penso:
vou meter a mão inteira pelo fogo dentro,
e não vou tirá-la nunca,
e nunca mais regressarei dessa palavra,
e pergunto porque estou vivo:
por amor de vinte e três palavras mais ou menos loucas,
glória às uniões inalcançáveis,
eu fodo, se me dão licença,
numa língua que vem com avidez mamífera
dos fundos da
língua portuguesa, só fodo nela,
por paixão,
matricialidade,
monogamia,
por conhecer linha a linha o corpo que se move,
a luz que levanta,
o ar que consome,
o que faz às pessoas quando dele se aproximam,
só isso me interessa naqueles com quem fodo,
ígneo donaire,
dom,
alerta,
décimo sexto sentido,
poucos poderes de salvação e obra mas
estrela muitíssima, tremenda, às labaredas,
a dança dionisíaca já dentro do abismo,
que se foda em alta língua,
é um mistério,

venha ser inadmissível, luminoso, fêmea, empolgante, grego,
quero eu dizer:
fodam comigo nos mistério das línguas,
obrigado²⁴⁷

O início deste poema parece mais uma retomada daquele que analisamos anteriormente. O “travesti” retorna à cena poética: “travesti, brasileiro, dote escandaloso, leio, venha ser minha fêmea,”. O sujeito poético nos revela que tem acesso a um texto escrito, pois diz “leio”, e, possivelmente, o mencionado “travesti” oferece os seus serviços sexuais numa propaganda de jornal. No poema que há pouco analisamos, falava-se em “superdot” e agora se diz algo semelhante do órgão sexual masculino com o uso da expressão “dote escandaloso”. Outro detalhe importante é a nacionalidade do “travesti”, a brasileira. Promove-se assim uma continuidade geográfica, Portugal e Brasil, pois a língua comum aos dois países é a língua portuguesa. Importante informação, se lembrarmos que o poeta Herberto Helder nasceu na Ilha da Madeira, pertencente a Portugal. Por fim, o trecho “venha ser minha fêmea” sugere uma provocação de cunho erótico ao leitor.

Os versos seguintes “deslumbrou a terra ávida com suas mamas luminosas/ e um coiso grego,/ como de mármore, compacto, digo, maciço, intacto, empolgante, grosso, grande, grego,”, remetem-se entusiasticamente ao “travesti” enquanto uma espécie de andrógino: ele possui “mamas”, o que o torna detentor de caracteres femininos, e, simultaneamente, ele apresenta um “coiso grego” (ou o “pénis”), demarcando-lhe também o gênero masculino.

Notemos que as suas “mamas” são “luminosas”, ou seja, são dotadas da luz apolínea da beleza. E mencionarmos Apolo, o deus da luz e da beleza, faz sentido neste momento. Recordemos que no mito da unidade primordial, o qual relata a figura do andrógino, foi Apolo quem modelou os corpos que foram separados ao meio por Zeus. Sem a sua modelagem, a forma humana teria ficado completamente desprovida de beleza anatômica. Além disso, ao lermos o poema integralmente, encontramos em sua parte final a expressão “dança dionisíaca”, o que nos leva a suspeitar da presença tanto do dionisíaco quanto do apolíneo no poema. Se encontramos a alusão ao deus Dioniso (Baco, para os romanos), temos que o deus Apolo, como divindade que transporta a luz, de alguma forma também deve marcar a sua estadia no texto poético.

²⁴⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 584-586.

O diálogo com os gregos antigos torna-se explícito nos versos que já citamos há pouco, a saber: “e um coiso grego,/ como de mármore, compacto, digo, maciço, intacto, empolgante, grosso, grande, grego,”. Servindo para caracterizar a faceta masculina do “travesti” enquanto um andrógino, o verso “e um coiso grego” faz alusão agora ao pênis, qualificado por inúmeros adjetivos: como “de mármore”, “compacto”, “maciço”, “intacto”, “empolgante”, “grosso”, “grande” e, em resumo “grego”.

Este “coiso grego” é o falo sagrado, como o era para as culturas arcaicas. Assim, o poema herbertiano cuida de unir o que comumente se separou culturalmente em profano e sagrado. Pelos adjetivos utilizados no intuito de qualificar o “coiso grego”, não poderíamos deixar de nos lembrar do mito grego do deus Príapo, aquele cujo falo é de um “dote escandaloso” ou, conforme o poema, “grosso” e “grande”. Filho de Afrodite e de Dioniso, é deformado antes de seu nascimento pela deusa Hera, receosa de que ele, como filho de Afrodite, fosse detentor de uma beleza descomunal. Deste modo, Príapo nasce feio e com um falo ereto desproporcional quanto ao tamanho, levando-o a ser abandonado nos campos pela mãe Afrodite. É, de qualquer modo, tido como deus da fertilidade masculina.

Seguindo o nosso comentário sobre o “coiso grego”, relevante é a revelação do material de que é feito: “de mármore”. Na Grécia antiga, o mármore foi um dos materiais mais empregados na confecção de templos, destinados aos deuses do panteão. Sendo assim, foi importante para a arquitetura, a estatuária e a religião. Da mesma forma como os grandes templos eram feitos de mármore ou as estátuas a partir dele esculpidas, podemos equiparar o poema a uma pedra esteticamente esculpida e, ainda, sacralizada como as dos templos gregos de mármore.

Ademais, o “coiso grego” é “compacto”, “maciço” e “intacto”. Como pedra de mármore, é “compacto” ou “maciço”, ou seja, cerrado, denso e pesado. O poema também, pois, em sua estrutura lapidada e acabada, torna as palavras que o compõe densas, plurissignificativas.

Há muita matéria ocupando pouco espaço. Com isso, quer se destacar no poema a dimensão física, material ou atomística da palavra poética. Quando o termo “compacto” é prontamente corrigido e substituído por “maciço”, aventamos a hipótese de que o poema dialogue com uma das primeiras concepções acerca do atomismo, formulado pelos gregos Demócrito de Abdera (460 a.C) e Leucipo de Mileto (500 a.C). Para tais pensadores, a *phýsis* ou o elemento primordial da natureza seria o átomo e uma

de suas propriedades fundamentais era o fato de ele ser justamente “maciço”, de não comportar espaços vazios em si mesmo. E com o poema o mesmo se sucede, posto que cada palavra seja selecionada com tamanha precisão cirúrgica, dotando o texto poético de macicez.

E o “coiso grego” também é “empolgante”. Além do prazer erótico-sexual que este “coiso grego” pode proporcionar, tem-se o fato de o ofício poético ser “empolgante” na trilha de uma leitura metapoética, quer dizer, pensamos que o poema herbertiano deseja frisar o êxtase do corpo acarretado pelo processo de composição do poema e deixar claro que o seu canto é um canto afirmativo e não um de renúncia.

Enfim, o “coiso grego” é “intacto”. Aqui se estabelece um diálogo com a concepção de que os gregos antigos não habitavam um mundo cindido ou fragmentado como é o caso do nosso mundo no qual natureza e homem encontram-se separados e mediados sobretudo pelas relações utilitárias. Perdeu-se a inteireza e deu-se lugar aos fragmentos e aos objetos da representação.

O “coiso grego” é “grego”. Sujeito e predicativo do sujeito têm a mesma referência: o termo “grego”. Assim, quando se reitera no poema a palavra “grego”, estabelece-se um efeito de unidade, pois o que é “grego” coincide com a sua própria natureza, a de ser “grego”. Portanto, o termo parece dizer tudo por si só.

Passemos a outros versos: “e a língua desconversável com a língua então falada,/ bruteza,/ frescura,/ clarão físico,/ vivaz nos modos de fazer não uma coisa ou duas/ mas todas,”. Claramente o poema contrapõe a linguagem da poesia e a linguagem falada do nosso cotidiano, afirmando que a primeira deixa de conversar com a segunda. O poema eleva a linguagem, pois lhe desenvolve o potencial sufocado na linguagem padronizada do dia a dia. A “língua desconversável” é a poética, aquela que comumente nos oferece novas percepções acerca das coisas e, como ela dialoga com o desconhecido ou com o obscuro, constatamos que a sua linguagem geralmente perde a dimensão comunicativa, passando a se “comunicar” mais pela ordem do silêncio.

O poema, feito desta “língua desconversável”, caracteriza-se pela “bruteza”. Quanto a esta, podemos sugestionar duas acepções: primeiro, a “bruteza” enquanto violência ou crueldade do processo criativo no momento de conversão da palavra comum em nome; segundo, a “bruteza” pode indicar o poema sugerindo o efeito daquilo que sai da natureza, o poema como algo em estado bruto. Este segundo sentido para a palavra “bruteza”, o de poema enquanto “estado de natureza”, acaba sendo confirmado

pela palavra “frescura”, que tem a ver com o campo semântico do “fruto”, elemento da natureza. Aliás, o poema como algo análogo ao fruto é um procedimento metafórico recorrente na obra herbertiana.

Outra possibilidade de alusão ao poema é a de compreendê-lo como um “clarão físico”. Novamente se reitera o caráter material do poema, não o cogitando como atividade abstrata, do intelecto, mas do corpo. A dicotomia mente/corpo não faz o menor sentido no contexto da poética de Herberto Helder, pois sua obra vislumbra os polos desta clássica dicotomia como algo indissociável ou intercambiável. Mente e corpo são assim inseparáveis conceitos de ordem física. Desta forma, o processo criativo é um processo corporal.

O poema é tido tal como um “clarão”, fazendo-nos lembrar do *Witz-Blitz*, do poema como resultado de um engenho associativo que equivale a um relâmpago, a um choque elétrico luminoso da natureza. Além de ressaltar este aspecto natural do processo criativo, pensamos que o poema construído, acabado, equipara-se ao próprio *Witz* em termos de efeito eletrizante e iluminador sobre o leitor. Não só o autor pode ser acometido deste raio da criatividade, mas sobretudo o leitor ativo, que reconstrói como pode o poema no ato de leitura. Ele é atingido pelas percepções físicas desconhecidas desencadeadas mediante o contato com o poema transmutador.

Seguindo a nossa análise, quando se enuncia que este “clarão físico” é “vivaz nos modos de fazer não uma coisa ou duas/ mas todas,/ num volteio de mão avêssa e acesa,” temos trazida à tona a questão da unidade entre as coisas. O processo criativo ambiciona a totalidade e, por isso, ele é “vivaz nos modos de fazer não uma coisa ou duas *mas todas*”. Vivo, físico, o poema deseja integrar os elementos heterogêneos em seu restrito espaço “num volteio de mão avêssa e acesa”, isto é, a “mão” do poeta lida com esta escrita do tipo circular (“num volteio”) que é a escrita poética e esta “mão” é “avêssa” na medida em que torna a “língua então falada” em “língua desconversável”. Ou seja, a língua é posta do avesso, visto que a “mão avêssa” indica o caráter transgressivo do processo criativo do poema. Por fim, ateia-se fogo na linguagem do real quotidiano, transmutando-a na linguagem poética e, por isso, a “mão” do poeta é dita “acesa” ou inflamada.

Observemos que do termo “volteio” podemos extrair a palavra “volt”, unidade de medida da eletricidade; e a energia elétrica pode, por seu turno, ser convertida em energia luminosa, no clarão físico ou no poema.

Continuemos a nossa análise com os versos “poema/ da língua concêntrica que me criou até ao júbilo e eu criei contra o poder do mundo com”. A leitura metapoética se demonstra agora plenamente justificável, dado que o próprio texto enuncia a palavra “poema”. Antes, vimos que a linguagem poética era “desconversável”, neste verso posterior, constatamos que ela passa a ser a “língua concêntrica”, quer dizer, aquela cujos poemas se voltam para a reflexão sobre a própria poesia. Em resumo, os poemas herbertianos têm como mesmo centro a questão da metapoesia.

E o processo criativo, como já sabemos, transmuta o sujeito poético (enquanto poeta) e, por isso, ele declara que o resultado deste processo “cria-o”, ou melhor, renova-lhe a subjetividade: “poema da língua concêntrica que me criou até ao júbilo”. E este processo criativo tem como ápice o “júbilo”, a alegria extrema ou, conforme depreendemos da obra herbertiana em geral, o êxtase corporal.

Como a concepção de processo poético é mesmo reversível no caso da poética de Herberto Helder, temos que o sujeito poético é criado ou escrito pela obra em execução e, ao mesmo tempo, ele também cria esta obra, vejamos: “e eu criei contra o poder do mundo com/ presteza mercurial,/ instinto/ intuito,/ crítica da razão pura,/ curtas metragens mais que ofuscantes: luciferinas,/ até às iluminações transformadoras,”. Ele, enquanto poeta, criou poemas ou “curtas metragens mais que ofuscantes”. É sabido o diálogo intenso entre poesia e cinema na obra de Herberto Helder, dada a similitude vislumbrada entre imagens poéticas e imagens cinematográficas, mais especificamente aquelas provenientes do cinema de autor, como o de Jean-Luc Godard.

No momento, o que importa é a analogia estabelecida entre poemas e “curtas metragens” do cinema, ou seja, o poema é um espaço breve ou curto se comparado ao discurso da prosa ou a outros tipos de textos. A luz, elemento importantíssimo ao cinema, torna os poemas ou as “curtas metragens *mais que ofuscantes*”, quer dizer, o poema é luz que ofusca, que cega os nossos olhos, devido ao alto grau de experiência iluminadora que nos enseja.

E estas “curtas metragens” são “luciferinas”, adjetivo que alude ao mito bíblico do anjo rebelde Lúcifer, o portador de luz, aquele que se tornou o anjo mais belo e poderoso e se rebelou contra a autoridade do Deus cristão. Foi, em seguida, derrotado e expulso do reino dos céus. Como podemos observar, esta rebeldia contra o poder divino instituído é encontrada em diversos mitos como este, lembremo-nos, a título de exemplo, dos mitos gregos concernentes aos Titãs ou aos homens em seu estado

primordial. Mas voltando ao mito do anjo Lúcifer, temos que ele é geralmente identificado ao Diabo, o senhor do Inferno, pelos cristãos, associação que alguns intérpretes do discurso bíblico chegam a considerar um erro da exegese cristã, visto que não haveria uma passagem da Bíblia que justificasse esta vinculação entre Lúcifer e o Diabo ou Demônio, Satã, Satanás...

Se a tradução do nome “Lúcifer” é “o portador de luz”, o que torna então o adjetivo “luciferina” associado ao campo semântico da luz, temos também que “luciferina” é o nome de uma substância combustível carregada por insetos como os vaga-lumes. Quando a mencionada substância entra em contato com o oxigênio, produz uma reação química que resulta na emissão de luz ou, se formos utilizar um termo mais técnico, na bioluminescência.

Outra hipótese de leitura é a de que os versos “curtas metragens mais que ofuscantes: luciferinas,/ até às iluminações transformadoras” dialoguem com a obra de Rimbaud (1854-1891), *Iluminações* e *Uma estadia no inferno*. Rimbaud é um poeta visionário e constitui uma referência incontornável para a obra herbertiana, sendo explicitamente mencionado em *Photomaton & Vox*. Intriga o nosso poeta, tanto quanto ao seu talento para a elaboração de eficazes imagens poéticas, como as do poema *Le bateau ivre*, o seu silêncio supostamente precoce enquanto poeta. Ademais, o cineasta Godard apropria-se também de Rimbaud, o que resulta nestes versos uma rede complexa entre poesia e cinema ou, mais propriamente, uma rede interessante e complexa entre as obras de Herberto Helder, Rimbaud e Godard.

Por sinal, encontramos num poema de três linhas d’*A faca não corta o fogo* esta relação entre poesia e cinema na obra herbertiana, deixando um pouco mais evidente ao leitor a aproximação da escrita poética ao trabalho cinematográfico: “e tu viras vibrantemente a cabeça/ e entre a tua cabeça e a minha cabeça a luz é tratada/ segundo a maravilha²⁴⁸. O poema consiste no flagrante do exato momento em que sujeito e obra entram num acordo, do qual provavelmente resultará um poema. Este instante extático é captado ou “filmado” pela sua “máquina de emaranhar paisagens”, pela câmara do sujeito poético. A finalidade primordial deste pequeno poema d’*A faca não corta o fogo* parece ser a de tornar a escrita poética uma câmara cinematográfica pronta a captar ângulos privilegiados sobre o ápice do processo criativo do poema.

²⁴⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 538.

Mas retornemos então ao poema do livro que vínhamos analisando. Quanto aos versos “e eu criei contra o poder do mundo com/ presteza mercurial,/ instinto/ intuito,/ crítica da razão pura,” que desembocam nas “curtas metragens mais que ofuscantes: luciferinas,” tem-se que não somente a obra em execução cria o sujeito poético, mas que ela também o cria, o que retoma de novo a questão da reversibilidade entre sujeito e objeto no momento do processo criativo do poema. Ambos, poeta e obra, interpenetram-se.

Agora, o sujeito poético põe a tônica no seu papel ativo no que concerne à criação da obra ou do poema e, com isso, enuncia “e eu criei [o poema] contra o poder do mundo com”. Apesar da dificuldade de se criar um poema, o sujeito poético o cria com uma “presteza mercurial”, ou melhor, com a agilidade do planeta Mercúrio. Trata-se do astro mais próximo do Sol, de nossa fonte de luminosidade natural. Sendo mais próximo do Sol, é um planeta cujo giro é o mais rápido do Sistema solar, além da órbita mais curta. Por isso, Mercúrio, deus romano, associa-se ao Hermes grego, deus mensageiro dos deuses e dotado de imensa agilidade. Nesta acepção, o poeta deve ter a agilidade de um Hermes no intuito de dar forma ao poema.

Importante também apontar para um possível laço estabelecido aqui entre poesia e alquimia, posto que o “mercúrio” é um símbolo alquímico dos mais relevantes, sendo associado ao princípio feminino. Trata-se de um metal líquido de aspecto branco prateado, amalgama-se com outros e conduz eletricidade, o que até nos faz recordar da questão sobre o *Witz-Blitz*. Como metal, podemos dar forma a ele tal como o poeta dá forma ao poema. E diga-se: com “presteza mercurial”.

Continuando o poema, o sujeito poético afirma que criou o poema ou a “curta metragem” com “instinto,/ intuito,/ crítica da razão pura,”. Como podemos perceber, as palavras “instinto” e “intuito” estabelecem um jogo sonoro entre si, uma ecoa na outra, tornando-as quase indistintas quanto ao som. Esta continuidade no plano fonético bem alude ao concurso entre engenho e trabalho que caracteriza o ofício poético, ressaltando que este é feito de “instinto”, algo natural ou involuntário, e de “intuito”, algo intencional ou voluntário. O poema é feito da mescla de natureza e cultura ou, melhor ainda, da impossibilidade de dissociarmos estes dois polos. Pois: quanto do poema é feito do “instinto”, do engenho, do dom natural, e quanto do poema é feito do “intuito”, de controle racional absoluto do processo criativo?

No verso seguinte, enuncia-se que o poema foi criado pelo sujeito poético com “crítica da razão pura”. Portanto, um único verso se remete a uma obra de suma importância da filosofia, a *Crítica da razão pura* (1781), de Immanuel Kant (1724-1804). Com ela, passa-se à crítica das faculdades cognitivas da mente, vislumbrando-se os limites da razão humana, ou seja, o que ela pode efetivamente conhecer. Segundo a obra, devemos sempre submeter os resultados da “razão pura” a uma crítica, evitando assim grandes equívocos quanto ao conhecimento supostamente adquirido por nossas faculdades cognitivas.

Se, por um lado, pensarmos a alusão à *Crítica da razão pura* enquanto conhecimento adquirido pelo sujeito a ser posto sempre em questionamento, diríamos que com o poema o mesmo deve se suceder, quer dizer, ele deve promover uma desestabilização daquilo que pressupomos ou supomos saber. Por outro, pensar-se a “razão pura” como única alternativa de conhecimento sobre o existente acaba sendo algo problemático, pois há também um saber de ordem perceptiva ou corporal, embora tudo seja enfim corporal, que entra em contato de modo mais imediato com o mundo, sem ainda ter passado pelo crivo da razão. No poema em questão, o tom possivelmente é o de crítica a esta pressuposta “razão pura”, que apesar de se propor a autoavaliar o conhecimento que adquire, acaba ainda se demonstrando como a “forma-mor” de conhecimento acerca das coisas, acaba, enfim, intelectualizando o nosso contato perceptivo com a natureza.

O processo criativo do poema permite-nos tanto um conhecimento de ordem mais espontânea (ou de dimensão pré-reflexiva) quanto um conhecimento de ordem mais racional (ou de dimensão reflexiva, onde tudo já se cindiu em sujeito e objeto). O poema, assim, é uma “crítica da razão pura”, pois critica o privilégio do nosso acesso ao mundo mediado pela via única e pura da razão.

Analisemos outros versos: “já tive sim todas as iluminações, todas, consumptivas,/ que se lixe a vida,/ que se lixe a mente,/ vida e mente, por uma palavra única,”. A referência a Rimbaud se torna mais nítida nestes versos, pois qual foi o poeta quem abandonou o ofício poético após tantas e profundas “iluminações”? Numa autoentrevista acerca dos riscos da atividade poética, o autor conclui: “Mas este poder, que é um poder mágico, comporta riscos: muitas vezes vira-se o feitiço contra o feiticeiro – uns enlouquecem, outros suicidam-se, há também aqueles que ficam

misteriosamente mudos ou estéreis (...) ²⁴⁹”. Entre estes que ficam “misteriosamente mudos ou estéreis” surge certamente a figura de Rimbaud que com tão pouca idade desistiu de escrever e, em seguida, viajou para vários lugares, estabelecendo-se no continente africano. Em *Photomaton & Vox*, encontramos um dos seguintes comentários sobre a atitude de Rimbaud:

De que é que Rimbaud estava à espera para mostrar o seu modo implacável de fugir de casa? Apareceu, sim senhores, mas exactamente quando já desaparecia (...). Rimbaud deu dois exemplos, e o segundo anulava o primeiro. Quando as pessoas chegaram ao primeiro, acharam-no bom e ficaram nele. Estão se esqueceram que havia o segundo. Este último cancelava as iluminações ou as épocas no inferno (tanto faz) como um “erro”. O silêncio é que deveria ter sido o ponto de partida para a experiência espiritual da modernidade. ²⁵⁰

Portanto, o sujeito poético de *Photomaton* compreende a atitude de Rimbaud, a do silêncio, que, inclusive deveria servir de modelo inspirador para a modernidade: “Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio ²⁵¹”. A obra herbertiana se aproveita da mudez de Rimbaud para pleitear o silêncio para a poesia, entendido aqui como a construção de poemas obscuros e que, por isso, possam proporcionar experiências que realmente ponham em xeque e renovem a subjetividade do autor e do leitor: “Esse truque demoníaco [o processo criativo do poema ou o poema] de apagar de repente no espelho o empenhamento da nossa imagem, a evaporação total dos indícios de que fomos os espíões de uma identidade ²⁵²”.

O silêncio de que fala a obra herbertiana não é o silêncio de Rimbaud meramente biográfico, mas poético, compreendê-lo como um poeta que foi ao seu limite: “já tive sim todas as iluminações, todas, consumptivas,/ que se lixe a vida,/ que se lixe a mente,/ vida e mente, por uma palavra única,”. Tendo supostamente reconhecido o caráter inesgotável da obra poética que se engendra sem fim, talvez o silêncio fosse uma resposta poética coerente dada por Rimbaud. Ele já teria tido “todas as iluminações” que estavam ao seu alcance e elas o transmutaram, já que todas foram “consumptivas” ou incendiárias. O excesso faz com que toda pausa numa obra seja arbitrário e não é à toa que o livro *A faca não corta o fogo* termine seu último poema enunciando: “abrupto termo dito último pesado poema do mundo”. Quando se diz “dito

²⁴⁹ “Herberto Helder: entrevista”. *Inimigo Rumor*, nº. 11. 2º semestre de 2001. p. 193.

²⁵⁰ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 132.

²⁵¹ *Idem*. p. 171.

²⁵² *Ibidem*. p. 175.

último”, o que fica claro é o inacabamento da obra, a ciência do autor de que ele sempre pode mais com sua obra. Valeria então para o caso de Rimbaud o provérbio, após ter feito enquanto poeta vidente tanto e precocemente pela poesia: “Quem pode mais, pode menos”?

Voltando ao poema, os versos “que se lixe a vida,/ que se lixe a mente,” demonstram, aparentemente, o desdém do sujeito poético pela confecção de poemas. Seria o mesmo que dizer “que se dane a vida/ que se dane a mente”. Ao abandonar a poesia, teria Rimbaud pensado desta forma? Teria se fartado do ludismo poético? De modo algum desejamos afirmar isso, pois como afirma Herberto Helder num prefácio ao livro de António José Forte: “Toda a poesia é insolúvel²⁵³”. E, o legado de Rimbaud com silêncio e tudo se tornou fundamental. O poema herbertiano joga com esta hipótese da renúncia, mas um outro sentido ainda se depreende e não tem nada a ver com ela, mas com a afirmação da poesia: os versos “que se lixe a vida,/ que se lixe a mente,” num tom verbal imperativo, solicita a quem os ouça para que lixem “a vida” e “a mente”, ou seja, que se trabalhe arduamente o poema.

O poema é um corpo vivente e lapidado com a lixa manipulada pelo poeta. O poema também faz o escritor penar intelectualmente pelo seu surgimento. O sujeito poético afirma que é preciso lixar “a mente”, ou seja, é preciso se esforçar muito para arquitetar o poema, para arredondar com a lixa as suas arestas. Para que, finalmente, com todo este trabalho sacrificial, o poeta obtenha ao menos “uma palavra única”, o que demonstraria que seu esforço valeu a pena.

Deparamo-nos então com os versos “vem das montagens visuais da infância da língua, coisas/ com luz própria a que se não chegava, e a mão queimada, e penso:/ vou meter a mão inteira pelo fogo dentro,/ e não vou tirá-la nunca,/ e nunca mais regressarei desta palavra, e pergunto porque estou vivo:”. O poema ou a “curta metragem” tem o seu surgimento a partir “das montagens visuais da infância da língua”, ou seja, novamente a escrita poética equipara-se ao trabalho cinematográfico, pois o poema tal como o filme consiste em “montagens visuais”.

Tais montagens provêm da “infância da língua”. Lembremo-nos de que a infância é a etapa do desenvolvimento humano na qual as associações mais naturais e surpreendentes entre as coisas são realizadas. O papel da imaginação é superior ao da

²⁵³ HELDER, Herberto. “Nota inútil”. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. p.13.

razão, pelo menos se compararmos as crianças com os adultos. A expressão “infância da língua” tem o propósito de comparar a linguagem poética àquela “língua então falada” – a língua completamente civilizada, domesticada ou de fins meramente comunicativos. Portanto, a “infância da língua” tem a ver com a língua poética, aquela em que as associações surpreendentes têm a oportunidade para ocorrer.

Já o trecho “coisas/ com luz própria a que se não chegava” alude aos poemas como estrelas, uma vez que são “coisas” dotadas de “luz própria”. Deste modo, temos habitualmente a questão da energia rondando a obra herbertiana. O trecho do poema toca na batalha do poeta para se chegar ao poema quando nos enuncia: “a que se não chegava”. Não é nada fácil chegar ao poema. Mas pelo verso do poema que estamos analisando, podemos concluir que o sujeito poético, enquanto um poeta, conseguiu chegar ao ponto exato de se obter o texto poético, dado que encontramos, a seguir, a imagem da “mão queimada”, ou melhor, transmutada pela energia calorífica da combustão da linguagem.

O processo criativo do poema continua nos versos subsequentes: “vou meter a mão inteira pelo fogo dentro,/ e não vou tirá-la nunca,/ e nunca mais regressarei dessa palavra,/ e pergunto porque estou vivo”. O sujeito poético então decide enfrentar o processo criativo infernal, pois mete a sua “mão inteira pelo fogo dentro” e anuncia que não irá “tirá-la nunca”. Afirmar também que nunca mais regressará “dessa palavra [única]”. Em que sentido? Na verdade, o sujeito poético sofre uma transmutação tão profunda advinda de seu encontro com a palavra poética que não poderá regressar como o mesmo, ou melhor, o estado anterior de sua subjetividade morreu com este processo de combustão: a criação do poema. Assim, este sujeito se surpreende com o fato de estar vivo dada a intensidade desta experiência poética à qual se submeteu: “e pergunto porque estou vivo”.

Se lermos “e pergunto porque estou vivo:” e o seu verso seguinte, “por amor de vinte e três palavras mais ou menos loucas”, a pergunta se modifica. O sujeito poético passa a justificar a sua razão de viver, atribuindo-a ao amor que nutre pelo ofício criativo. Entretanto, a menção às “vinte e três palavras” provavelmente deseja enfatizar a poesia enquanto uma arte combinatória, ressaltando que da combinação de poucas palavras essenciais e caras ao poeta, teremos uma configuração aproximada de sua obra. Na verdade, a arte poética não deixa de ser uma exímia arte da repetição de certas obsessões do poeta.

É oportuno, aliás, coligirmos um excerto de (*guião*) de *Photomaton & Vox* que, por seu turno, indica a necessidade de um parâmetro repetitivo básico para que se entreveja a visão de mundo do poeta em cada poema que lhe pertença:

O modo de praticar as obsessões é o seguinte: fazê-las alcançar a unidade de uma obsessão mestra, constituí-las em mito básico (...). O mito corresponde a experiências íntimas e simultaneamente objetivas. O poder de tornar as obsessões, que são experiências enérgicas do mundo exterior e interior, em formas tendentes a dispor-se numa forma fundamental, isso é o acto por excelência poético. Dele deriva uma imagem pessoal do mundo, uma imagem radical, intuitiva, uma *Weltanschauung* [visão de mundo], com a ordem interna de uma cosmogonia.”²⁵⁴

Metaforicamente, estas “vinte e três palavras” contribuiriam para o alcance desta “unidade de uma obsessão mestra” que se equipara a um “mito básico”. Os poetas geralmente têm as suas palavras mais recorrentes, aquelas que pululam ao longo de sua obra. E, como vemos, são “palavras mais ou menos loucas”, porque seguem a lógica da linguagem poética e não a lógica do discurso linear e padronizado.

Seguindo poema, encontramos os versos “glória às uniões inalcançáveis,/ eu fodo, se me dão licença,/ numa língua que vem com avidez mamífera/ dos fundos da língua portuguesa”. O primeiro termo é “glória” que, de imediato, aciona-nos a lembrança do discurso bíblico ou das missas católicas que entoam: “glória a Deus nas alturas e paz nas terras aos homens por Ele amados”. O sujeito poético o subverte e prefere então a “glória às uniões inalcançáveis”, quer dizer, o louvor é dirigido ao poder que a linguagem poética tem para unir os elementos mais heterogêneos, os mais distantes que possamos imaginar. Portanto, de certa forma, o sagrado ou “Deus” são estas “uniões inalcançáveis”, na verdade, alcançáveis pela arte poética.

Logo após a enunciação de um discurso de âmbito mais religioso, “glória às uniões inalcançáveis”, tem-se o verso “eu fodo, se me dão licença,”. O termo “fodo” deseja mostrar que estas “uniões inalcançáveis” são fruto da união sexual, da cópula. Desta forma, este poema acaba realizando uma destas uniões de opostos aparentemente impossíveis no nosso cotidiano, reunindo, simultaneamente, o sagrado e o profano em apenas dois de seus versos. Constatamos a presença de um discurso dito mais sacralizado ao lado de um discurso dito mais profano, posto que o poema, na realidade, quer tudo unir num “discurso profano sagrado”, problematizando a dicotomia sagrado/profano. O corpo e, por extensão, seus atos fisiológicos, foram denegridos ao

²⁵⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 141.

longo da história das religiões e da filosofia, privilegiando-se aquilo que chamamos “espírito”, “consciência”, “alma” etc. A filosofia contemporânea, a poesia e as artes de um modo geral, como fica patente na obra de Herberto Helder, vêm reabilitando-o. De modo então que o verbo “fodo” neste poema adquire uma acepção sexual mais sacralizada, aludindo sobretudo à cópula do poeta com a língua materna.

O caráter metapoético volta a ficar evidente, pois o sujeito enuncia que “eu fodo, se me dão licença,/ numa língua que vem com avidez mamífera/ dos fundos da língua portuguesa”. O sujeito copula com a “língua portuguesa”, dado que ele é um poeta da língua portuguesa. E esta língua “vem com avidez mamífera”, ou seja, com muita ansiedade de copular com o poeta e com a avidez do corpo de um animal mamífero, deixando mais uma vez explícito que o processo criativo é um ato de performance do corpo.

Promove-se a nítida separação entre a “língua” mais superficial, a que serve como instrumento comunicativo, e a “língua” mais profunda, a que vem então “dos fundos da língua portuguesa”. Esta é a linguagem poética, a que revela as potencialidades desconhecidas da língua portuguesa na poesia.

E o sujeito poético admite: “só fodo nela”. Quer dizer, o vínculo entre arte e vida fica assim estabelecido, dado o fato de que o poeta provavelmente melhor trabalha a língua à qual foi exposto desde o seu nascimento. Biograficamente, Herberto Helder nasceu na Ilha da Madeira, logo ele provavelmente conhecerá a língua portuguesa mais a fundo do que as outras, levando-se em conta que o seu contato com a língua materna, a portuguesa, foi de ordem natural ou vivencial.

E os trechos seguintes do poema respondem ao verso “língua portuguesa/ só fodo nela,”, a saber: “por paixão,/ matricialidade,/ monogamia, por conhecer linha a linha o corpo que se move,/ a luz que levanta,/ o ar que consome,/ o que faz às pessoas quando dele se aproximam,/ só isso me interessa naqueles com quem fodo,”. O sujeito poético transa apenas com a língua portuguesa por diversas razões e igualmente legítimas. Em primeiro lugar, ele sugere que seja por “paixão”. Um verso constituído de uma única palavra de longa tradição filosófica, discutida por pensadores desde a antiguidade grega, como Platão e Aristóteles. Até mesmo o filósofo Descartes, o fundador do racionalismo da modernidade, chegou a dedicar-lhe uma obra, intitulada *As Paixões da Alma*.

Longe de pretendermos exaurir a discussão sobre o conceito de “paixão” ao longo da tradição filosófica, desejamos apenas apontar em que medida ele interessa ao poema em questão. Trata-se de um conceito que tem a ver com o corpo, com a ideia de um corpo afetado por um agente exterior.

Origina-se do grego *páthos*: “O verbo *páskho* significa: ser afetado de tal ou qual maneira, experimentar tal ou qual emoção ou sentimento, sofrer alguma ação externa, padecer (em oposição a agir). Oposto a *práxis* [ação]”²⁵⁵.

No poema, sugere-se que o corpo do poeta possa ser acionado sensivelmente pelo mundo [funciona aqui como o tal do agente exterior], levando-o ao impulso poético, ou melhor, desencadeando-lhe o processo criativo do poema que é, sob certo ângulo, também um padecimento. Interessante notar a tônica do poema na atividade do mundo empírico no que concerne ao pontapé no processo poético. Já dissemos que poeta e obra ocupam de maneira reversível os polos de sujeito e objeto, mas nada impede que um poema herbertiano coloque a ênfase no momento em que um deles desempenhe o papel ora ativo, ora passivo. A rigor, os dois, poeta e obra, são protagonistas de ambos os papéis.

Voltando a esta ênfase colocada na passividade do poeta em meio ao processo criativo do poema, temos que o conto herbertiano *Estilo* também traz ao leitor esta suposta vinda do mundo sensível ao encontro do corpo do poeta e que acaba desencadeando o fazer poético:

Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo.²⁵⁶

Deste modo, a “paixão” é uma hipótese aventada pelo sujeito poético para compreender o porquê de seu obsessivo interesse pela arte poética. Talvez algo proveniente do mundo sensível o incite a tal tarefa. Num poema d’*A faca não corta o fogo*, entrevemos também esta “paixão” que assola, que perturba o corpo do poeta e o leva a escrever:

²⁵⁵ CHAUI, Marilena. “Glossário de termos gregos”. In: *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. vol. 1. 2ª ed., ver. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 508.

²⁵⁶ HELDER, Herberto. “Estilo”. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 13.

alguém salgado porventura
te
toca
entre as omoplatas,
alguém algures sopra quente nos ouvidos,
e te apressa, enquanto corres
algumas braças acima
do chão fluido, leva-te a luz e subleva,
tão aturdidos dedos e sopros,
até ao recôndito,
alguma vez te tocaram nas têmporas e nos testículos, alto,
baixo,
com mais mão de sangue e abrasadura,
e te cruzaram nesse furor,
e criaram, com bafo
ardido, ásperos saís nos dedos, e te levaram,
a luz corrente lavrando o mundo,
cerrado e duro e doloroso, acaso
sabias
a que domínios e plenitudes idiomáticas
de íngremes ritmos, que buraco negro,
na labareda radioactiva,
bic cristal preta onde atrás raia às vezes
um pouco de urânio escrito²⁵⁷

Quem é este “alguém salgado [que] porventura toca”? O mistério continua e agora este “alguém algures sopra quente nos ouvidos” do sujeito. Tem-se que o pontapé dado ao processo criativo parece ter sido propiciado pela experiência sensível proveniente do mundo e que vem ao encontro do corpo do poeta. Este “alguém salgado” o toca “entre as omoplatas”, ou seja, na espinha. Sabemos que a imagem verticalizada da espinha, da coluna humana, geralmente alude ao tempo sincrónico ou verticalizado da poesia. Então, este “alguém salgado”, e que toca o sujeito poético ou o poeta “entre as omoplatas”, incita-o a confeccionar o poema.

Trata-se de um toque bem material, bem do plano da imanência: “alguma vez te tocaram nas têmporas e nos testículos, alto,/ baixo,/ (...) e te cruzaram nesse furor”. Não são musas divinas que o tocam nem algo misterioso de ordem transcendente, mas o que o toca não passa de uma experiência sensível ainda bruta e, pelo poema, personificada, pois é cerimoniosamente chamada “alguém”.

Percebamos como a experiência poética, no caso da obra herbertiana, cuida sempre de unir os contrários, de modo que as “têmporas” (ossos da cabeça) são tocadas juntamente com os “testículos”, reunindo o “alto” e o “baixo”, resultando no poema que

²⁵⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 562-563.

reúne os heterogêneos: no “pouco de urânio escrito”, sendo que o “urânio” é radioativo, o mais pesado e o último elemento *natural* da tabela periódica, além do fato de ele gerar a energia do tipo nuclear. Deste modo, o vínculo entre homem e natureza é aqui registrado, indicando que o poema ou o “urânio” irrompe do mundo natural, visto que o processo poético é um processo biológico e portanto, nesse aspecto, natural. Mas este “urânio” *raia*, como o Sol da natureza, da “bic cristal preta”, lembrando que o engenho do processo criativo sempre aparece acompanhado da reflexão e, portanto, do trabalho da caneta, da “bic cristal”.

Problematiza-se também no poema a dicotomia mente/corpo, dado que as “têmporas” recordam a nossa faceta mais reflexiva (o intelecto, a consciência) e os “testículos” sugerem a nossa faceta mais pré-reflexiva ou instintiva do corpo.

Mas toda esta digressão para falarmos enfim da “paixão” e da sua presença em outros poemas do livro *A faca não corta o fogo*. Voltemos então aos versos do poema que vínhamos comentando: “língua portuguesa, só fodo nela,/ por paixão,/ matricialidade,”. Outro motivo aventado pelo sujeito e que talvez justifique a sua dedicação ao ofício criativo é a “matricialidade”. O sujeito, enquanto poeta, revela a sua vocação para a maternidade, quer dizer, para gerar filhos (poemas) como as fêmeas, as mulheres, as mães, que podem carregar no útero os seus filhos.

Mircea Eliade, pesquisador de suma importância para a história dos mitos e das religiões, traça numa de suas obras um paralelo entre a gestação dos embriões, do reino animal, e as pedras, do reino mineral:

A imagem da Terra-Mãe grávida de toda a espécie de “embriões”, precedeu a imagem da “Natureza” (...) É então importante retornar a esse simbolismo extremamente antigo em que a Terra se encontrava assimilada ao ventre da Mãe, as minas à sua matriz e os minerais aos embriões.²⁵⁸

Ao relacionarmos poesia, maternidade e mitologia das culturas arcaicas, teremos analogamente o poema como a “pedra” que gesta no útero (ou “matriz”), no interior da Mãe Terra, tal como o filho que se desenvolve dentro do útero da mãe. Interessante complementarmos o seguinte a respeito da “matriz”:

O simbolismo do útero ou matriz está universalmente ligado à manifestação, à fecundidade da natureza e à regeneração espiritual. (...) A mitologia está cheia de mitos de Mãe Terra, homóloga da matriz, dos mundos subterrâneos,

²⁵⁸ ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Trad. Carlos Pessoa. Lisboa: Relógio d'Água, s/d. p. 44.

das cavernas, dos precipícios. (...) se diz que os recursos se originam da matriz terrestre. As minas são também matrizes, de onde se extrai, por métodos associados à obstetrícia, os minerais, embriões que ali amadureceram.²⁵⁹

No poema, o sujeito poético se dedica ao ofício criativo por “matricialidade”, pois tal como a mãe ou a Mãe Terra ele gera em seu corpo e deve parir os seus poemas, os seus filhos ou a suas pedras lapidadas. Ele teria a vocação da “matricialidade”, já que o seu corpo exhibe-se como um reduto natural, como um útero, para a gestação ou fabricação de poemas.

Por outro lado, sabe-se que a imagem poética da “mãe” é recorrente na obra herbertiana e extremamente valorizada em virtude de ela ser uma figura feminina que possui a fertilidade, o poder para gerar e parir. A figura da “mãe” alude à arte poética ou à poesia em geral. N’*A faca não corta o fogo*, sua imagem aparece logo no início em dois poemas, dos quais transcreveremos um:

o aroma do mundo é o de salsugem no escuro
¿mas de quanto da morte das mães vivem os filhos loucos,
do quanto se alimentam de sua matéria e tempo,
e que esplendor tem nos filhos a morte delas?
filhos, e elas giram por entre os substantivos,
impuros utensílios,
e dão-lhes radiação,
as mães rapaces entram e apossam-se do aroma do mundo,
e contudo ela move-se nos filhos que acordam,
o cheiro a suor pelo corpo fora,
livres enfim para morrer da sua morte própria²⁶⁰

O “aroma do mundo” ou o “cheiro do poema” embrionário “no escuro” é o de “salsugem”, ou seja, “salgado”, termo que já apareceu num outro poema que tivermos a oportunidade de mencionar. Segundo a alquimia, o “sal” indica o princípio unitivo entre as coisas, dado que o princípio masculino (“enxofre”) e o feminino (“mercúrio”) se unem nos metais, sendo o “sal” uma substância integradora na alquimia. Os três constituem os elementos essenciais, enquanto que a terra, a água, o ar e o fogo são os elementos básicos. Metapoeticamente, o cheiro do sal indica que a forma do poema se delineia, caminhando para a almejada união dos contrários. Observemos que o termo

²⁵⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 599.

²⁶⁰ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 536-537.

“salsugem” (salino) é sinestésico, estimulando os sentidos do paladar (salgado) e o do olfato (cheiro salino). E ele está “no escuro”, o que abrange agora o sentido da visão ou da falta de visão.

Nos versos seguintes, tem-se a pergunta sobre o grau do impacto transmutador da linguagem poética na subjetividade do poeta: “mas de quanto da morte das mães vivem os filhos loucos,/ do quanto se alimentam de sua matéria e tempo,/ e que esplendor tem nos filhos a morte delas?”. Se levarmos em conta o poema anterior a este, o da impotência sexual solucionada pela mãe que masturba o próprio filho, deduziremos que os “filhos” são os poetas em geral. E as “mães” têm um papel iniciador ou ativo na confecção do poema: “e elas giram por entre os substantivos,/ impuros utensílios,/ e dão-lhes radiação,/ as mães rapaces entram e apossam-se do aroma do mundo”. Elas transformam a linguagem comum em linguagem poética, dando “radiação” aos “impuros utensílios”.

Mas a “mãe” ou a arte poética se “move nos filhos que acordam/ o cheiro a suor pelo corpo fora,”, deixando-nos entrever que uma relação culturalmente incestuosa ocorreu entre o filho e a mãe “no escuro” da noite. Este “cheiro a suor [salgado] pelo corpo fora” do filho tem a ver com o árduo trabalho do poeta – “suor” devido ao seu esforço com o texto poético que elabora -, mas também pode sugerir o “suor” advindo de uma relação sexual ocorrida. Ele foi apossado sexualmente enquanto dormia por sua “mãe”? O poema enuncia: “ela move-se nos filhos que acordam”, ou seja, os “filhos” estavam dormindo e são postos em vigília pelo movimento da(s) “mãe(s)”. Isto nos ecoa um pouco a relação entre o filho Édipo e a sua mãe Jocasta, irmã de Creonte, narrada na tragédia do grego Sófocles, em que o casamento entre “filho” e “mãe” promove uma daquelas “uniões inalcançáveis” ou, ao menos, uma convivência temporária entre elementos opostos, quebrando um *tabu* imposto pelas normas sociais.

E a tragédia grega é elogiada em *Photomaton & Vox*, justamente porque é esta “contradição pura”, ressaltada graças aos estudos do filósofo alemão Friedrich Nietzsche:

Nietzsche criou a tragédia grega no exacto momento em que a cultura europeia entrava na crise aguda do milagre grego exaustivamente decifrado. Com a visão nietzscheana, a tragédia grega tornou-se contradição pura, quer dizer: símbolo expansivo, liberdade, libertinagem e libertação. Uma bomba dionisiaca rebentou dentro da cabeça de Apolo. Por isso Sófocles e Ésquilo continuam activos. Nada mais foi preciso do que ver que eles eram vulcões.²⁶¹

²⁶¹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 126.

Entretanto, o importante neste poema é vislumbrarmos o caráter iniciador da “mãe” no que tange ao processo criativo, levando-nos a compreender o porquê da menção do sujeito poético à palavra “matricialidade” naquele outro texto que estamos analisando. Ensaia-se ao leitor que o ofício poético tem o seu fascínio justificado, entre outros motivos, no fato de a imagem poética sublimemente poderosa das “mães” suscitar outra imagem, a do útero acolhedor. O poeta se dedica incessantemente ao trabalho com a linguagem poética, porque ela possui este útero que o acolhe, que permite a conciliação dos contrários, e, como ela, o poeta tem uma espécie de identificação com a maternidade, pois quantos não são os poemas que nascem de seu corpo?

Torna-se relevante comentarmos sobre outros poemas do livro para que possamos vislumbrar um pouco da visão de conjunto, mesmo que estes comentários se deem dentro da análise de outro. Ademais, como sugere a epígrafe do capítulo I, “um poema é a melhor crítica a um poema²⁶²”, sendo assim, cotejá-los acaba por problematizá-los luminosamente.

Retornemos então aos versos do poema que “não terminamos”, ou melhor, que sabidamente não terminaremos, como os outros poemas herbertianos, de analisar: “língua portuguesa, só fodo nela,/ por paixão,/ matricialidade,/ monogamia,/ por conhecer linha a linha do corpo que se move,”. Agora comentemos sobre a palavra “monogamia”, que, por seu turno, indica a relação de um homem com uma única mulher. Nesse sentido, o sujeito poético admite que se acasala com uma única mulher, a arte poética ou a linguagem poética oriunda da “língua portuguesa”. E aqui a razão da “monogamia” não é propriamente de ordem moral, mas por “matricialidade” entendida sob outro aspecto: a língua materna do poeta é a língua portuguesa. Não conhece outra tão profundamente como esta, copula apenas com ela, pois é a que melhor pode lhe proporcionar o conhecimento “linha a linha [do] corpo que se move/ a luz que levanta/ o ar que consome/ o que faz às pessoas quando dele se aproximam”. O sujeito poético enquanto poeta só pode copular com a língua portuguesa (mulher ou fêmea) com o objetivo de obter os seus poemas e, por isso, é um monogâmico. Os poemas repercutirão mais rigorosamente os seus efeitos calculados pela intencionalidade do

²⁶² HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 603.

autor sobre o leitor, caso o poeta trabalhe na língua que mais domine: a língua materna portuguesa.

Embora se diga monogâmico, o verso posterior “só isso que me interessa naqueles com quem fodo,” parece sugerir justamente o contrário, relações sexuais com diversos parceiros, pois encontramos o termo “naqueles”, no masculino do plural. Copula com uma única mulher e transa com muitos homens, eis aqui o desejável princípio da contradição em poesia. Retoma-se também coerentemente, com isso, a figura andrógina do “travesti” do início do poema que tem potencial para manter relações sexuais com mulheres e homens. No “travesti”, um andrógino artificial e terrestre, há, portanto, uma unificação dos opostos, almejada pelo sujeito poético “naqueles”, ou melhor dizendo, nos “poemas”.

Se continuarmos o poema na sua sequência, encontramos os versos: “só isso me interessa naqueles com quem fodo,/ ígneo donaire,/ dom,/ alerta”. O que interessa ao sujeito poético com relação aos poemas é o “ígneo donaire [graça, elegância]”, ou seja, os poemas oriundos do “entusiasmo elegante”. O “ígneo” se atrela ao elemento fogo e, num sentido mais figurado, ao arrebatamento, ao entusiasmo poético. Vislumbramos que o “ígneo” deve ser moderado pelo “donaire” que o acompanha, para que o lapide elegantemente, apontando para o equilíbrio requisitado pela obra herbertiana entre o “dom” (engenho) e o “alerta” (trabalho).

Analisemos agora os versos “décimo sexto sentido,/ poucos poderes de salvação e obra mas”. Pensamos que o “décimo sexto” evoca a simbologia do arcano dezesseis do tarô, conhecido como a Casa de Deus ou a carta da Torre. Nesta carta, temos um raio que põe abaixo uma torre e os homens que se encontram nela, o que alude ao mito bíblico da Torre de Babel encontrado no *Gênesis*. Como no mito grego da unidade primordial, em que os homens se sentindo muito poderosos decidiram enfrentar Zeus, os homens constroem uma torre no intuito que seu cume chegasse aos céus, desagradando ao Deus cristão que, em seguida, fulminará tudo com um raio. Deste modo, a carta da Torre alerta de que todas as vaidades humanas ou toda estreiteza de visão de mundo serão condenadas. O homem que constrói o seu projeto de vida a partir de um chão pretensioso, será arruinado para que advenha uma possibilidade de reconstrução a partir de um ponto de vista mais sadio sobre as coisas. Assim, a carta da Torre anuncia uma queda, um desmoronamento, para que haja uma reconstrução humana mais autêntica.

Numa leitura metapoética, o “décimo sexto sentido” é a tiragem da carta da Torre pelo sujeito poético, ou seja, a menção ao décimo sexto arcano tem a ver com a ironia. O sujeito poético sabe que o processo criativo o transmuta e que dele a sua subjetividade não sai imune. A pretensão de um conhecimento seguro ou estável sobre as coisas logo é fulminada pelo raio do processo criativo do poema, que vem ao sujeito poético justamente mostrar que toda torre pretensamente construída está destinada a uma completa destruição. Por isso, o ofício exercido pelo sujeito poético se traduz pela tiragem constante da carta da Torre que, por sua vez, prevê primeiramente a destruição para se promover uma futura regeneração. Dissemos que o “décimo sexto sentido” tem a ver com a ironia, pois o sujeito poético tem a consciência de que esta busca da unidade não tem ponto de chegada, importando sempre mais o processo de transmutação do que qualquer resultado, tendo em vista que este se constitui mais como um ilusório ponto de chegada.

Por isso, frisamos que a busca da unidade é um motor poético que alude e propulsiona a confecção incessante de poemas. E a ironia fica exposta no poema, já que o sujeito poético se autolimita quanto a um pretenso fim para esta busca: “poucos poderes de salvação e obra”. Ele entrevê o caráter precário, inacabado e suspeito de qualquer “conhecimento”, positivando ao leitor a lei da incerteza sobre ele.

Apesar da ironia que se manifesta nos versos “décimo sexto sentido,/ poucos poderes de salvação e obra”, deparamo-nos com o louvor dedicado à linguagem analógica nos versos subsequentes: “mas/ estrela muitíssima, tremenda, às labaredas,/ a dança dionisiaca já dentro do abismo,/ que se foda em alta língua,/ é um mistério,”.

O intertexto agora pode ser o livro *Arcano 17* (1947), do poeta surrealista André Breton (1896-1966). O sujeito poético da obra herbertiana comumente tece duras críticas ao surrealismo enquanto movimento literário e ao nome de Breton que, por seu turno, figura como predileto alvo de ataque, posto que foi o principal mentor deste movimento. Vejamos alguns destes momentos tensos:

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

De facto.

Nunca há surrealismo, porque o surrealismo que houver será sempre uma “descrição do mundo” (Juan Matus), em que se implica um preconceito gradual e termométrico da realidade.²⁶³

²⁶³ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 67.

Como podemos perceber, o surrealismo é criticado no que tange à sua proposta de “descrever o mundo”, simplificando e pouco problematizando o nosso conhecimento acerca dele. Segundo o que se depreende da obra herbertiana, o conhecimento, ao contrário, deve ser dinamicamente renovado, o que faz lembrar sobre uma asserção de Nietzsche contra os positivistas que pretendiam descrever objetivamente o mundo: “Contra o positivismo, que permanece junto ao fenômeno afirmando “só há fatos”, eu diria: não, justamente fatos não há, há apenas interpretações. Nós não podemos fixar nenhum fato “em si”: talvez seja mesmo um disparate querer algo assim.²⁶⁴” Como leitor de Nietzsche, Herberto Helder diria que qualquer tentativa de “descrição do mundo” seria ilusória e positivista, visto que negaria a complexidade do real.

Obviamente que o surrealismo, enquanto vanguarda artística, não se compara ao positivismo nefasto que assolou a visão de mundo da ciência e do senso comum, mas a atitude de se erguer como um movimento destinado a fazer escola levou-o, segundo a obra de nosso autor, a uma cilada: a do conhecimento assegurado e pronto para ser aplicado em matéria de poesia, ou melhor, o fantasma do dogmatismo. Por quê? Na realidade, a obra de Herberto Helder considera que o movimento surrealista demasiadamente empregou o pensamento psicanalítico de Freud e o pensamento político revolucionário de Karl Marx para se fazer poesia:

Deitaram-se ainda na sopa de legumes umas especiarias leves: o cadáver esquisito, a escrita automática (técnica para ajudar a eclosão do inconsciente freudiano, dizia-se), os delírios simulados, o acaso objetivo, etc., especiarias leves, truques. 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.²⁶⁵

Pensamos que esta seja a posição da obra herbertiana quanto ao surrealismo: o sujeito poético opõe-se ao movimento surrealista na medida em que ele se apresenta como uma espécie de instituição acadêmica bem demarcada - com propostas, objetivos e conhecimentos a serem seguramente disseminados -, mas com relação ao legado surrealista, a obra herbertiana certamente reconhece a sua profunda contribuição, bebendo noturnamente de obras como as de Mário Cesariny²⁶⁶ e de inúmeros outros que

²⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 260.

²⁶⁵ “Herberto Helder: entrevista”. *Inimigo Rumor*, n.º. 11. 2º semestre de 2001. p. 194.

²⁶⁶ Há um poema d’*A faca não corta o fogo* dedicado à morte de Mário Cesariny. Este grande poeta português, segundo Herberto Helder, desconcertou os seus leitores ao abrir novas perspectivas para a sua própria obra. Além

travaram contato com o movimento surrealista português ou francês. Continuemos o excerto anterior, aquele em que o sujeito poético nos falava de um Breton “sargento rancheiro” e de seus seguidores como a sua “tropa”:

Bem, prestou alguns serviços involuntários. Artaud apoiou-se na disciplina do regimento para desertar num salto louco; algumas referências surrealistas foram úteis, à distância, para Michaux. Tudo enriquece a originalidade dos espíritos originais. Artaud e Michaux agarraram em duas ou três colheradas da mixórdia e foram-se com elas, prepararam o seu festim mirífico (...). E, meu Deus, passou-se há tanto tempo! Acabou. (...). Sente-se um tremor secreto da palavra, desde a origem (...) deve-se ao surrealismo, numa época sem tremor, ter dito que ele existia: alguns surrealistas, não muitos, nunca são muitos, tinham os pés colocados sobre a linha sísmica que atravessa a terra, e vê-se que tremiam dos pés à cabeça, a sua palavra tremia na boca furiosamente enfática.²⁶⁷

A obra herbertiana esbraveja contra o surrealismo porque não deseja que o leitor caia no risco de enquadrar a sua obra num movimento artístico único e institucionalizado como foi o do surrealismo, esquecendo-se de sua dívida para com muitos outros poetas, procedimentos e obras de outros períodos. Como ficam então os gregos antigos na obra de Herberto Helder? Como ficam os trovadores medievais? Como fica Camões? Como fica a música barroca alemã, Bach? Nos poemas herbertianos, encontramos outras afinidades eletivas igualmente legítimas, notando-se, com relação ao legado surrealista, um laço de afinidade mais livre, mas não menos profundo, o que faz dele uma das contribuições mais importantes para esta enovelada, complexa e dinâmica “visão de mundo”, a herbertiana.

Se os leitores não devem incorrer no risco de catalogar a obra de Herberto Helder numa escola poética, empobrecendo-a no que concerne à sua complexidade, também não devem se deixar levar pelas críticas ferrenhas feitas pelo sujeito poético a Breton, o mentor do surrealismo. Se assim o fosse, este mesmo sujeito não nos apresentaria versos que dialogam com a sua obra.

Portanto, a obra herbertiana apropria-se também da obra de Breton, separando “o joio do trigo” de acordo com os interesses de seu projeto poético. Criticar ou caricaturar Breton, tornando-o um “sargento rancheiro”, é uma forma de o poeta abrir espaço para respirar uma legítima independência poética, de seguir o seu próprio

disso, não nos esqueçamos de que, biograficamente, Herberto Helder frequentou o *Café Gelo*, local célebre de Lisboa onde se encontravam os poetas ligados ao Surrealismo português.

²⁶⁷ “Herberto Helder: entrevista”. *Inimigo Rumor*, nº. 11. 2º semestre de 2001. p. 194.

caminho e evitar então a sua filiação simplista e pura ao movimento surrealista, por conta de muitas afinidades vislumbradas pelos leitores de um modo geral – percebamos que muitas delas já se encontravam no primeiro romantismo alemão e que, posteriormente, irão ecoar no surrealismo –, a saber: o emprego do discurso analógico e, ainda, da sintaxe assintática que se assemelha a uma sintaxe onírica; a problematização das dicotomias sujeito/objeto, mente/corpo, entre outras; a almejada conciliação dos opostos; a importância do corpo e da matéria, opondo-se a uma concepção cartesiana de mundo, aquela em que a mente ou a consciência descarnada prepondera sobre o corpo; o princípio da transmutação, embora na obra herbertiana ele tenha uma acepção mais geral e oblíqua quanto aos seus “objetivos”, restringindo-se menos a uma conotação de ordem política, ou melhor, a uma ideia de revolução política, como foi o caso da conhecida associação entre o surrealismo e o ideal revolucionário do pensamento de Karl Marx, entre outras.

Temos de ter o devido cuidado ao vislumbrarmos tais afinidades, pois se, por um lado, muitos dos procedimentos e dos objetivos poéticos são aparentemente os mesmos, por outro, podemos incorrer no indesejável risco de uma análise superficial ou até mesmo errônea da obra herbertiana. Por exemplo, aproximar os escritos herbertianos da escrita automática dos surrealistas em razão do emprego da linguagem analógica e da sintaxe obscura e desconexa é um erro de abordagem crítica muito grave, dado que o trabalho da reflexão sobre a linguagem poética, como já dissemos ou analisamos, é sempre aludido nas imagens metafóricas dos poemas herbertianos, obviamente que ao lado do engenho associativo. Mais do que uma “escrita automática”, temos que os textos herbertianos são fruto de uma astuta montagem reflexiva das imagens poéticas, sendo mais profícuo compreendê-la comparando-a com a das imagens cinematográficas ou, de acordo com um dos livros de nosso poeta, como uma “máquina [corporal e cinematográfica] de emaranhar paisagens”, tendo em vista que o diálogo entre cinema e poesia ou entre filme e poema é expresso e extremamente bem-vindo na análise da poética herbertiana. Concluímos, portanto, que tomar o poema herbertiano como mera expressão de uma escrita automática é uma armadilha que sem dúvida limita a compreensão de sua obra.

Mas, como o sujeito poético bem havia enunciado na sua autoentrevista: “Sente-se um tremor secreto da palavra, desde a origem (...) deve-se ao surrealismo,

numa época sem tremor, ter dito que ele existia”. Ou seja, o surrealismo teve o seu grande mérito de abalar minimamente o mundo histórico “sem tremor” ou utilitário.

Talvez o que a obra herbertiana pense muito positivamente sobre o surrealismo se traduza um pouco nas palavras de Michael Löwy, tratando de perceber o surrealismo, na realidade, para além de um movimento artístico institucionalizado:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista (...). É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924 mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras.²⁶⁸

Comentar um pouco sobre esta relação de amor e ódio entre a obra de Herberto Helder e o surrealismo é importante para que possamos fazer jus a este diálogo tenso e complexo, mesmo que estejamos a falar de um poema que no momento mais dialoga com os gregos antigos. Voltemos então agora aos versos do poema que provavelmente dialogam com a obra *Arcano 17*, justamente a do “sargento rancheiro” Breton: “décimo sexto/ estrela muitíssima, tremenda, às labaredas,”. Temos que o número ordinal “décimo sexto”, o da carta da ruína para uma renovação, anuncia o “décimo sétimo”, o que se confirma pela presença da “estrela”. E, como se sabe, o arcano dezessete é mesmo o da “estrela”, a carta que contém uma jovem mulher desnuda ajoelhada próxima a um rio ou a um lago, segurando dois jarros com os quais derrama água sobre a água do rio ou do lago e sobre a terra. Como guia, a “estrela” sugere um tempo de esperança, alegria e renovação. Símbolo da luz e da iluminação espiritual, a “estrela” anuncia tempos menos nefastos e dolorosos como os da carta da Torre e, por isso, o verso “estrela muitíssima, tremenda, às labaredas” acaba por revelar o entusiasmo quanto ao bom agouro. Além disso, a “estrela” é uma imagem poética que bem indica a relação entre poesia e energia estabelecida pela obra herbertiana, remetendo-se a uma operação de conversão ou de transmutação: a da linguagem.

Contra Breton, poderia se argumentar que o poema herbertiano na realidade constrói um simples diálogo entre poesia e esoterismo, por sinal, diálogo também

²⁶⁸ LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.9.

efetuado pelos surrealistas, principalmente por Breton. Porém, a nosso ver, inevitável acaba sendo a alusão ao *Arcano 17* de Breton, tornando mais polissêmico ainda o sentido da “estrela muitíssima” que aparece no verso, o que ajuda a enriquecer o poema como um todo. O sujeito poético da obra herbertiana, se quisesse efetivamente repudiar qualquer referência a Breton, teria tido o fácil cuidado de não transparecer um diálogo com o livro do surrealista francês no momento em que o número “décimo sexto” alude ao aparecimento do “décimo sétimo”, o que se confirma pela palavra “estrela”. Ademais, o título da antologia herbertiana *Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* já nos remete a uma transfiguração do título de outro livro de Breton, *Os vasos comunicantes* (1932).

Fundamental mencionarmos que Claudio Willer, num de seus ensaios sobre André Breton, entrevê uma aproximação entre o surrealista francês e Gérard de Nerval no que diz respeito ao *Arcano 17*:

Em *Arcano 17*, a simbologia hermética desempenha papel central, a começar pelo título, referência à carta 17 do Tarô (...). Nerval, um esoterista, a simbologia do Tarô é importante: por exemplo, o poema *El desdichado*, de *As Quimeras*, é sobre a carta anterior, o arcano 16, da torre desabada ou “abolida”. Interessa a sequência das cartas do jogo do Tarô em Breton e Nerval: a carta de número 16, símbolo da destruição, segue aquela do diabo; portanto, o colapso da torre (do consulente) é manifestação demoníaca; mas a torre fulminada por sua vez precede o arcano 17: é a estrela da manhã, símbolo de um nascimento, da esperança no futuro e do conhecimento, ou seja, da gnose. Nerval diz que vai morrer - pouco depois da publicação de *As Quimeras*, cometeria suicídio - mas que retornará. Portanto, simbolicamente, em *Arcano 17* Breton *prossegue* Nerval, continua onde o poeta parou.²⁶⁹

O ensaio prossegue e assevera que *Arcano 17* supera as antinomias, realizando uma síntese dos contrários que equivaleria a uma iluminação. Portanto, quanto ao poema herbertiano, podemos ter o diálogo tanto com André Breton quanto com Gérard Nerval, no que tange ao “décimo sexto”, apontando para o poema enquanto “estrela muitíssima, tremenda, às labaredas”, ou seja, elogiando a capacidade que o poema tem para agregar em seu restrito espaço os contrários e para promover sobretudo a transmutação da subjetividade. Eis a “estrela da manhã” que nos guia rumo à transmutação.

²⁶⁹ WILLER, Claudio. “André Breton, *Nadja* e Gérard de Nerval: estranhas relações”. **Agulha - Revista de Cultura**, Fortaleza, São Paulo, nº 59, setembro/outubro de 2007.

Disponível em:< <http://www.revista.agulha.nom.br/ag59breton.htm>>. Acesso a 20 de setembro de 2010.

Continuando o canto afirmativo, seguem-se os versos “a dança dionisíaca já dentro do abismo/ que se foda em alta língua,/ é um mistério”. Mais um verso denso e que agora dialoga mais diretamente com os gregos antigos, diga-se, porém, que via Nietzsche. Em suas análises sobre a tragédia grega e a cultura grega em geral, o jovem Nietzsche, leitor entusiástico de Hölderlin, incorpora o dionisíaco aos estudos da filosofia, desafiando assim a interpretação dos gregos mediada pela ideia da serenidade, da racionalidade e do equilíbrio, interpretação, por sinal, tradicional dentro do contexto da cultura alemã do final do século XVIII, graças a Winckelmann e outros.

A figura mítica de Dioniso, cultuada e provavelmente oriunda da Grécia arcaica, não possui um mito único, de modo que Nietzsche não tenta recompô-lo integral ou historicamente. O que nos importa aqui, ao sabermos que a sua discussão seria interminável, é que o conceito de “dionisíaco” tem a ver com a embriaguez, com o êxtase, com a destruição, com o excesso e o dilaceramento, entre outros aspectos. Nietzsche falava acerca da disposição dos gregos para o “impulso dionisíaco”, e desta reflexão surge então os dois impulsos artísticos conhecidos pelos leitores de Nietzsche: o apolíneo e o dionisíaco. Pensamos que um longo comentário explicativo de Roberto Machado sobre eles serve-nos de introdução a estes dois princípios de suma importância, para então compreendermos a tal da “dança dionisíaca” no poema herbertiano. Em primeiro lugar, o apolíneo:

O apolíneo é o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. E se Nietzsche dá a esse processo o nome de apolíneo é porque, para ele, Apolo — deus da beleza, cujos lemas são “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia” — é a imagem divina do princípio de individuação. O que se pode compreender pelas duas propriedades que ele encontra em Apolo: o brilho e a aparência. Apolo é o brilhante, o resplandecente, o solar; ao mesmo tempo, conceber o mundo apolíneo como brilhante significa criar um tipo específico de proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida: a proteção pela aparência. A bela aparência apolínea é uma ocultação. Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio de individuação. Assim, o indivíduo, essa criação luminosa e aparente, é o modo apolíneo de triunfar do sofrimento pela ocultação de seus traços.²⁷⁰

Por isso, o trecho inicial do poema herbertiano trazia o “travesti” com as suas “mamas luminosas”, deixando o leitor entrever a alusão ao apolíneo. No final do poema, encontramos a referência explícita ao outro impulso artístico, o dionisíaco:

²⁷⁰ MACHADO, Roberto. “Nietzsche e o renascimento do trágico”. **Kriterion: Revista de Filosofia**. vol. 46, nº 112, Belo Horizonte, dezembro de 2005.

Já o dionisíaco, tal como se dá no culto das bacantes — cortejos orgiásticos de mulheres, vindas da Ásia, que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins, nas montanhas, à noite, em honra de Dioniso, invadiram a Grécia —, em vez de um processo de individuação, é uma experiência de reconciliação das pessoas umas com as outras e com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte à totalidade. Ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Em vez de medida, delimitação, calma, tranqüilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão. Entretanto, a última palavra de Nietzsche a respeito do nascimento da tragédia não é o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco: é a aliança entre os dois princípios metafísicos, a reconciliação entre as duas pulsões estéticas da natureza.²⁷¹

Desta forma, a “dança dionisíaca” do poema se remete a este culto dos gregos antigos a Dioniso e, metapoeticamente, concerne à transmutação da subjetividade do autor e/ou do leitor, já que o processo criativo permite uma espécie de êxtase corporal, uma espécie de anulação da subjetividade, proporcionando-lhe uma renovação, o que equivale a uma morte simbólica ou, como no excerto acima, a “uma experiência de reconciliação das pessoas umas com as outras e com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade”.

O poema herbertiano, portanto, fala deste arrebatamento, júbilo ou êxtase proporcionado pelo processo compositivo do poema, indicando que esta “dança dionisíaca” já se encontra “dentro do abismo”. Quer dizer, trata-se da obtenção do poema, da linguagem analógica, ou melhor, do reverso da ironia, do vazio ou “do abismo”, de que o sujeito poético tem consciência. Neste momento, há o triunfo do canto afirmativo, da dança do processo criativo extático.

Como depreendemos do excerto de Roberto Machado, os dois impulsos são valorizados por Nietzsche e não só o dionisíaco. Na verdade, o filósofo alemão, ao destacar o impulso dionisíaco, pretende redimensionar a Grécia antiga pensada nos moldes de Winckelmann, Goethe e Schiller, que, por sua vez, destacavam tão-somente o que havia de apolíneo nesta cultura. Com isso, o filósofo passa a se empenhar nos estudos de fontes anteriores aos pensamentos de Sócrates e Platão, para ele, já sinônimo

²⁷¹ MACHADO, Roberto. “Nietzsche e o renascimento do trágico”. **Kriterion: Revista de Filosofia**. vol. 46, nº 112, Belo Horizonte, dezembro de 2005.

de declínio da cultura grega. Nietzsche, sabemos, interessa-se pelos pré-socráticos e pelas tragédias gregas, mais especificamente pelas de Sófocles e Ésquilo, dado que nelas os dois impulsos encontram-se tensionalmente presentes.

Sendo assim, temos condições de entender por que Eurípides não aparece na citação do excerto herbertiano extraído de *Photomaton* o qual já tivemos a oportunidade de transcrever. Temos que Sófocles e Ésquilo, com suas respectivas tragédias, representariam a parcela da cultura grega arcaica cujas encenações aparecem mais vinculadas aos procedimentos narrativos dos mitos, enquanto que as tragédias de Eurípides já trazem ao leitor um pendor mais racionalista, já anunciando um movimento mais decadencial desta Grécia antiga, de acordo com o pensamento nietzscheano. Como ele mesmo enuncia, Dioniso passou a se expressar racionalmente por meio de Apolo, tornando a encenação aos espectadores mais acessível pela razão do que pelos sentidos do corpo. Lembremos, a título de exemplo, da conversa final entre Medeia e Jasão, após o assassinato de seus filhos, ambos tentando *refletir* sobre o ato terrível de Medeia que mata os próprios filhos por vingança ao antigo companheiro. Por conta disso, o excerto herbertiano não chega a mencionar Eurípides, demonstrando um posicionamento afim ao viés de leitura nietzscheana acerca das tragédias gregas.

Quanto ao poema herbertiano, os versos “a dança dionisiaca já dentro do abismo/ que se foda em alta língua, é um mistério” reverenciam a linguagem poética ou a “alta língua”, pois a “baixa” é a língua padronizada e instrumental. Novamente, o termo “foda” associa o processo criativo ao ato sexual, processo atravessado pelo “mistério”. Isto é, a experiência poética é uma experiência com o enigmático, com aquela dimensão pré-reflexiva desconhecida e que se ativa no contato do corpo do poeta com o processo criativo.

O verso “venha ser inadmissível, luminoso, fêmea, empolgante, grego,” reitera alguns termos dos versos iniciais do poema, como “luminoso”, “fêmea”, “empolgante” e “grego”. Volta-se aos gregos antigos, colocando a luz apolínea de “luminoso” ao lado do termo dionisiaco “empolgante”, bem como novamente se confundem os gêneros masculino e feminino no verso, remetendo-se à androginia do “travesti”, primeira palavra do poema. Enfim, a palavra “inadmissível” se dirige ao poema obscuro, ao escrito surpreendente e completamente desvinculado da lógica do discurso da racionalidade do tipo obtusa e, por isso, “inadmissível”.

E o poema termina com o convite e o agradecimento do sujeito poético (poeta) aos leitores de poesia que queiram compartilhar da experiência transmutadora oriunda dos poemas: “quero eu dizer:/ fodam comigo no mistério das línguas,/ obrigado”. E tendo em vista a rica e a inacabada experiência poética proporcionada por textos como estes, somos nós, os leitores, que também agradecemos.

Outro poema longo e de caráter mais reflexivo do livro nos traz discussões relevantes que corroboram alguns dos comentários já efetuados sobre o diálogo da obra herbertiana com os gregos antigos, como o da “paixão” no poema anterior:

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

os cegos, os temperados, ah não, que ao menos me encontrasse a paixão
e eu me perdesse nela
a paixão grega²⁷²

Os primeiros versos constituem uma indagação ao leitor: “Li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,/ quando alguém morria perguntavam apenas:/ tinha paixão?”. Portanto, o sujeito poético estabelece um contraste entre “os gregos antigos” e, nós, “os modernos”, ressaltando sobretudo que o modo de os dois lidarem com a finitude (morte) é completamente distinto. Sendo assim, supõe-se que os gregos antigos não lamentavam a morte, mas, ao contrário, reverenciavam a vida terrestre, visto que a atitude era perguntar sobre a “paixão” do morto quando vivo. Ou seja, qual “paixão” ou qual vínculo amoroso arrebatador o morto possuía enquanto vivo? Nós, “os modernos”, não aceitamos bem a finitude, demonstrando uma relação de cunho conflituoso com o ciclo natural das coisas, em suma, com a natureza. De modo que quando alguém morre, escrevemos “necrológios”, ou melhor, publicamos em jornais notas de falecimento, enfatizando sempre o lamento pela morte. A reação dos “modernos” é a de enfatizar a perda do vínculo com a vida. Trata-se de uma relação negativa com a finitude, momento da temida aniquilação irreversível. Mas o “necrológio” tem também o desejo de manter viva a memória, de estender um pouco mais a lembrança do nome do indivíduo que se foi.

Porém, levando-se em consideração que os “modernos” são influenciados pela religiosidade cristã, termos que cultuar a morte como um momento de dor e de sofrimento faz todo sentido. Jesus Cristo padeceu as mãos dos homens durante a sua vida terrestre, encontrando a morte cruel e redentora e cujos detalhes ficaram conhecidos pelo nome “Paixão de Cristo”. Finitude e sofrimento passaram a ser um par bem sugestivo na história dos homens.

Outra observação: perdemos há muito tempo a nossa aliança com as coisas em vida e, por isso, nada mais natural do que lamentarmos ou do que sermos aterrorizados pela perda do vínculo corporal com o mundo, a finitude ou a morte. Isto é, como “modernos”, destacamos sempre a nossa *perda* do vínculo com a natureza e não, como se supunha entre os gregos antigos, a *natureza* do vínculo com as coisas que tínhamos enquanto vivos. Somos, assim, inevitavelmente os “modernos”, aqueles que perderam o vínculo com os deuses e com a natureza e que, portanto, lamentam a finitude.

²⁷² HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 612-614.

Aliás, no próprio livro *A faca não corta o fogo* há dois poemas dedicados a mortos que fazem parte do círculo familiar e de amigos do poeta: a primeira dedicatória enuncia “à memória de meu bisavô Francisco Ferreira, santeiro” e, por sua vez, a segunda explicita em epígrafe: “na morte de Mário Cesariny”. Sendo este sujeito poético um homem da modernidade, a nossa primeira impressão seria justamente a de tomar estas dedicatórias como epígrafes de lamento pela morte das referidas pessoas, no que se assemelhariam aos necrológios encontrados nos jornais. Segundo esta perspectiva, a postura do sujeito não pareceria em nada com aquela praticada entre os gregos antigos, a de perguntar pela “paixão”. No caso da dedicatória ao poeta Mário Cesariny (1923-2006), deparamo-nos explicitamente com o trecho “na morte”, o que torna a atitude do sujeito típica de um homem da modernidade. Entretanto, um pouco mais adiante, pensamos que ficará claro que a intenção destas dedicatórias vai além daquela do lamento pela morte de alguém.

Em resumo, quando alguém morria se perguntava pelos feitos em vida, pela natureza do vínculo com a vida, enfatizava-se enfim a vida e não a perda da vida. E uma maneira de saber a respeito deste vínculo do indivíduo com as coisas seria a de perguntar sobre a sua “paixão”.

E os versos do poema continuam: “quando alguém morre também eu quero saber da qualidade da sua paixão:/ se tinha paixão pelas coisas gerais,/ água,/ música,/ pelo talento de algumas palavras para se moverem no caos,/ pelo corpo salvo dos seus precipícios com destino à glória,/ paixão pela paixão,/ tinha?” Percebamos o quanto este poema coloca a tônica na questão da logopeia poundiana, dado que reflete sobre o conceito de “paixão”, comparando este sentimento de vínculo com as coisas entre os antigos e os modernos. O sujeito poético, nestes versos que há pouco transcrevemos, assume-se na perspectiva de um “grego antigo” que pergunta pela “paixão” daquele que morreu. Mas ele afirma que quer saber da “qualidade” desta “paixão” e aqui entra justamente a metapoesia, visto que a descrição desta “paixão” como “água,/ música,/ pelo talento de algumas palavras para se moverem no caos,/ pelo corpo salvo dos seus precipícios com destino à glória,” remete o leitor ao ofício poético. Quanto ao último verso “pelo corpo salvo dos seus precipícios com destino à glória”, podemos tomar o “corpo” como o poema que, por seu turno, consegue se livrar do abismo, “dos seus precipícios”, para triunfar gloriosamente na linguagem analógica que o traz à existência.

Outra hipótese de leitura é que deixa explícito o diálogo do poema herbertiano com os gregos antigos, sobretudo com os poemas épicos de Homero, consiste em observarmos a palavra “glória”. A moral homérica, vislumbrada na *Ilíada*, incita que o herói busque nos campos de batalha a “honra” (*timé*) e a “glória” (*kléos*), demonstrando assim no calor dos combates a sua virtude (*areté*) guerreira. Com a morte gloriosa, tem-se então o “corpo salvo dos seus precipícios”, ou melhor, o corpo salvo da morte anônima. Reparemos que a morte gloriosa se relaciona ao conceito de “bela morte” (*kalós thánatos*), comentado por Jean-Pierre Vernant:

A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleès thánatos*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada (...). Ela se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim à vida do herói.²⁷³

Portanto, a morte gloriosa - que ao lado da morte na flor da idade constitui um dos ingredientes desta chama “bela morte” - autoriza que os feitos do herói em vida sejam merecidamente eternizados pelo canto do *aedos*:

Sua memória [a da morte gloriosa] é sempre viva: ela inspira a visão direta do passado que é o privilégio do aedo. Nada pode atingir a bela morte: seu fulgor se prolonga e se funde na fulguração da palavra poética que, dizendo-lhe a glória, a torna real para sempre. A beleza do *kalós thánatos* não difere da do canto que, celebrando-a, torna-se ele mesmo, na cadeia contínua das gerações, memória imortal.²⁷⁴

Disto tudo, concluímos que aquele verso herbertiano dialoga com a moral heroica dos gregos, encontrada na *Ilíada*, justamente em virtude de ela compreender a morte como oportunidade para se exaltar os feitos da vida do glorioso no canto poético. E os poetas, ressaltamos, são os grandes responsáveis pela memória imortal do herói, celebrando os memoriáveis “Aquiles”.

Os próximos versos são: “e então indago de mim se eu próprio tenho paixão,/ se posso morrer gregamente,/ que paixão?” O sujeito poético se autoquestiona se ele tem “paixão”, se a sua morte pode ser a “morte gloriosa” concebida pelos gregos antigos e “qual paixão”. Numa leitura de orientação metapoética, entrevemos que o

²⁷³ VERNANT, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. In: **Discurso**. nº 9, São Paulo, novembro de 1978. p. 32.

²⁷⁴ *Idem*. p. 62.

sujeito se pergunta se os seus feitos poéticos poderiam lhe conceder a tal da “morte gloriosa”, possibilitando-o “morrer gregamente”. Se seus feitos poéticos forem dignos de admiração, a recompensa será a memória eterna de seus feitos: os poemas. Paira uma dúvida sobre o sujeito: ele conseguiu de alguma forma conferir algum sentido digno para a sua existência a ponto de ele morrer rumo a uma “imortalidade”, ou seja, “gregamente”?

E agora, finalmente, temos condições de vislumbrar a intenção do sujeito poético ao enunciar uma dedicatória a Mário Cesariny num dos poemas d’*A faca não corta o fogo*. Transcrevamos então este poema na íntegra:

na morte de Mário Cesariny

corpos visíveis,
nobilíssimos,
inseparável luz que move as coisas,
ter um inferno à mão seja qual for a língua,
toda a água é inocente e escoá-se entre as unhas,
à poeta do forno crematório alguém lhe toca,
vai lá, vai que te acolham, brilha, brilha, muito, brilha tanto quanto não
possas, brilha acima,
faz brilhar a mão que melhor redemoinha,
a mão mais inundada,
e ele entra sem esperança nenhuma,
só na última linha quando o coração rebenta,
reconhece quem o olha²⁷⁵

O poeta Mário Cesariny morreu em novembro de 2006. Em 1947, quando viaja para Paris, conhece André Breton. Quanto retorna para Portugal, funda, com outros, o Grupo Surrealista Português. Sua bibliografia é extensa e não se restringe ao trabalho com a poesia, mas também com a pintura. A obra de Mário Cesariny e a de Herberto Helder possuem grandes afinidades, mesmo porque Herberto esclarece que Cesariny toma rumos surpreendentes quanto à sua poética, e, portanto, um tanto diferentes de todo o afã surrealista inicial de sua carreira. Os poemas de Mário Cesariny também mereceram o seu lugar na antologia *Edoi Lelia Doura*, de Herberto Helder. Mas o que nos importa no momento é que o último livro herbertiano, *A faca não corta o fogo* (1ª ed. 2008; 2ª ed. 2009), tece uma homenagem quase que imediata ao poeta português, recentemente morto.

²⁷⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 615.

No entanto, esta homenagem não é feita num tom de lamento pela morte, mas num tom de rememoração dos méritos de um poeta que dedicou a sua vida dignamente ao trabalho poético. Constrói-se um poema para se exaltar os feitos poéticos de um poeta enquanto vivo. Ou melhor, exalta-se a obra em vida de Mário Cesariny. Nesta acepção, este poeta é digno do canto do aedo Herberto Helder que, por seu turno, cuidará de immortalizar o nome Mário Cesariny num de seus poemas do seu último livro até agora.

No poema dedicado a Cesariny, temos nos primeiros versos “corpos visíveis,/ nobilíssimos”, o que já nos remete a dois livros do início da carreira do poeta, a saber: *Corpo visível* e *Nobilíssima visão*. O título da obra já acaba nos deixando entrever que a “nobilíssima visão” é a visão poética que se possa ter sobre as coisas. E Mário Cesariny nos relata que este livro pertence a um momento em que ele ainda procura por uma voz poética singular, própria. No poema herbertiano que lhe é dedicado isto fica registrado: “ter um inferno à mão seja qual for a língua, (...)/ faz brilhar a mão que melhor redemoinha,/ a mão mais inundada,/ e ele entra sem esperança nenhuma,/ só na última linha quando o coração rebenta,/ reconhece quem o olha”. Desta maneira, o poeta que deseja cantar, mas que ainda não sabe qual é a melhor impostação para a sua voz, decide entrar “sem esperança nenhuma” no trabalho com a poesia, numa alusão a uma inscrição encontrada no portal do inferno desesperançoso que espera por Dante em *A Divina comédia* e que cuida de intimidar qualquer candidato à sua entrada: “DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS”²⁷⁶. E o poeta é incitado no poema a cantar, a elaborar o seu poema, e ele então “faz brilhar a mão que melhor redemoinha,/ a mão mais inundada”, mesmo que não saiba ainda para onde seguir e o que o espera neste caminho infernal, o do processo criativo. Logo a seguir, o sujeito poético do poema herbertiano afirma que o poeta só reconhecerá a fisionomia de seu poema após tê-lo finalmente concretizado: “só na última linha quando o coração rebenta,/ reconhece quem o olha”.

Esta intrigante dedicatória “na morte de Mário Cesariny” deve ser compreendida como uma homenagem a um poeta de feitos gloriosos, os seus poemas, mas também como uma morte do poeta no sentido de uma transmutação, posto que ao procurar ardentemente por esta voz poética singular, observa-se que o poeta Mário

²⁷⁶ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 37

Cesariny já obteve uma “grande morte em vida”, isto é, um processo de purificação gigantesco a respeito de tudo o que na sua perspectiva de escritor fosse válido ou não para que pudesse finalmente encontrar e desenvolver a partir daí a sua voz poética.

Com isso, a “morte de Mário de Cesariny” possui tanto um sentido biográfico quanto metapoético, e de qualquer modo conclui-se que o seu nome deve figurar nos cantos dos aedos da atualidade, destinados a feitos dignos de serem imortalizados: no caso, a sua alta poesia, os seus “grandes poemas”. Salienta-se neste poema de Herberto Helder a vida, a vida dedicada ao encontro com a poesia, como supostamente fariam os gregos antigos para com aqueles que obtiveram a *kléos*, a glória. E o poeta Mário Cesariny, pelo ato da dedicatória que lhe é atribuído, certamente encontrou a morte gloriosa nos campos de batalha da arte poética, merecendo os louros da imortalidade.

Em seguida, e continuando a abordagem do poema herbertiano anterior, deparamo-nos com os versos “os grandes animais selvagens extinguem-se na terra,/ os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem,”. O sujeito poético conclui que a morte atravessa todas as coisas e que ela é inexorável. Num paralelo entre os dois versos, temos que “os grandes animais selvagens” podem ser “os grandes poemas” e que ambos desaparecem. Assim, os poemas e as línguas cumprem também um ciclo natural, tal como o dos animais biológicos que grandiosamente habitaram e imperaram no ambiente terrestre: os dinossauros, animais antiquíssimos.

Outro aspecto ainda a ser mencionado diz respeito ao entendimento da morte destas “grandes línguas” e dos “grandes poemas” que, a nosso ver, apresenta duas acepções, a saber: a da morte natural e a da morte enquanto processo de transmutação, tal como vimos há pouco com Mário Cesariny.

No primeiro caso, sabemos da opressão sofrida por diversos povos minoritários, por exemplo, os indígenas, os curdos, os bascos etc. Se eles desaparecerem, conseqüentemente, as suas línguas desaparecerão definitivamente e, com elas, toda uma mundividência destes povos. Se lermos de modo conjunto os versos “os grandes animais selvagens extinguem-se na terra,/ os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem,”, deduzimos que a morte cabal de algumas línguas se deve a uma causa violenta, uma vez que os dinossauros ou “os grandes animais selvagens” foram extintos em massa por algum fator externo hostil e repentino. Aliás, num outro poema d’*A faca não corta o fogo*, encontramos o verso “e não sei qual

morrerá primeiro, se o inglês ou o curdo”²⁷⁷, indicando que o processo de morte de uma língua inevitavelmente atingirá quaisquer “grandes línguas”, tanto a minoritária curda quanto a hegemônica inglesa, que um dia morrerão, seja por morte natural seja por morte violenta. No segundo caso, o da morte da língua enquanto processo de transmutação, se nos lembramos do latim que “morreu” enquanto língua de falantes, sabemos que a sua morte significou mais um processo de transmutação que resultou no advento de outras “grandes línguas”, as neolatinas: o português, o romeno, o italiano, o “espanhol” e o francês. Mas para concluirmos a leitura daqueles versos do poema presente, observamos que o sujeito poético deixa mais patente a questão da morte das “grandes línguas” e dos “grandes poemas” por extermínio repentino de grupos minoritários que travam, por algum motivo, interesses geopolíticos e econômicos de grupos hegemônicos.

Tudo tem o seu fim, a sua morte, inclusive, as “grandes línguas” e os “grandes poemas”, tudo cumpre o seu ciclo natural. Mas, apesar da morte inerente a todas as coisas, indaga-se: qual o vínculo que possuímos com a vida e em vida, “que paixão” detemos? Dando sequência ao poema, surgem os versos “homens e mulheres perdem a aura/ na usura,/ na política,/ no comércio,/ na indústria,”. O vínculo com a vida aqui mencionado pelo sujeito poético é aquele que se estabelece com o modo de vida capitalista, ou melhor, com tudo aquilo que represente a busca “do dinheiro estúpido”²⁷⁸. Neste afã pela adaptação ao modo de vida capitalista, os homens e as mulheres “perdem a aura”, ou seja, não chegam a obter um vínculo autêntico com a vida, dado se tornarem seres padronizados e dominados por uma ideologia econômica que dita o modo eficiente de viver. Neste sentido, perde-se a “aura”, pois cada homem e cada mulher absolutamente serviente ao sistema capitalista viram um componente deste esquema de reprodução serial, tornam-se a embalagem de um pensamento padronizado.

Em suma, o poema herbertiano se aproveita do conceito de “aura” formulado no famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Enunciemo-no:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do

²⁷⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 582.

²⁷⁸ *Idem*. p. 590.

domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra de arte por uma existência serial (...).

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho...²⁷⁹

A obra de arte se dessacraliza em virtude desta reprodutibilidade técnica. Outrora, ela resguardava a sua autenticidade e a sua unicidade, detendo valor de culto, porém, com o surgimento das técnicas de reprodução, como a fotografia, passa-se para a tão conhecida reprodução serial.

No poema herbertiano, similarmente ao que ocorreu com a obra de arte, flagramos o modo de vida capitalista retirando a autenticidade e a unicidade dos seres humanos, automatizando-os a fim de que se tornem meros instrumentos do sistema econômico vigente, e a custo da perda da “aura/ na usura,/ na política,/ no comércio,/ na indústria”. Deste modo, o sistema em que vivemos “fabrica” em série pessoas com uma visão de mundo completamente padronizada, tornando o utilitário e o dinheiro os árbitros para qualquer ato de decisão, para qualquer vínculo a ser estabelecido com a vida. Com isso, o sujeito poético julga negativamente a “qualidade desta paixão” buscada pela maioria das pessoas: a “paixão” pelo útil e pelo dinheiro.

Além do filósofo Walter Benjamin, outra referência que nos salta dos versos “na usura,/ na política,/ no comércio, na indústria” é o poeta Ezra Pound (1885-1972). A perniciosa “usura” constitui justamente o cerne de seu *Canto XLV* (45):

Com *Usura*

Com usura nenhum homem tem casa de boa pedra
blocos lisos e certos
que o desenho possa cobrir;
com usura
nenhum homem tem um paraíso
pintado na parede de sua igreja
harpes et luthes
ou onde a virgem receba a mensagem
e um halo se irradie do entalhe;
com usura
ninguém vê Gonzaga seus herdeiros e concubinas
nenhum quadro é feito para durar e viver conosco,
mas para vender, vender depressa,
com usura, pecado contra a natureza,

²⁷⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 168-170.

teu pão é mais e mais feito de panos podres
 teu pão é um papel seco,
 sem trigo do monte, sem farinha pura
 com usura o traço se torna espesso
 com usura não há clara demarcação
 e ninguém acha lugar para sua casa.
 Quem lavra a pedra é afastado da pedra
 o tecelão é afastado do tear
 COM USURA
 a lã não chega ao mercado
 a ovelha não dá lucro com a usura
 A usura é uma praga, a usura
 embota a agulha nos dedos da donzela
 tolhe a perícia da fiandeira. Pietro Lombardo
 não veio da usura
 Duccio não veio da usura
 nem Pier della Francesca, nem Zuan Bellini veio
 nem Usura pintou “La Callunia”.
 Angelico não veio da usura; Ambrogio Praedis não veio,
 Nenhuma igreja de pedra lavrada, com a inscrição: *Adamo me fecit*.
 Nenhuma St. Trophime
 Nenhuma Saint Hilaire.
 Usura enferruja o cinzel
 Enferruja a arte e o artesão
 Rói o fio no tear
 Mulher alguma aprende a urdir o ouro em sua trama;
 A usura é um câncer no azul; o carmesim não é bordado,
 O esmeralda não encontra um Memling.
 Usura mata a criança no ventre
 Detém o galanteio do moço
 Ela
 trouxe paralisia ao leito, jaz
 entre noivo e noiva
 CONTRA NATURAM
 Putas para Elêusis
 Cadáveres no banquete
 a comando da usura.²⁸⁰

O poema de Ezra Pound chega a traçar um quadro comparativo entre o contexto histórico mais antigo, sobretudo o do renascimento italiano, e o mais atual, aquele conspurcado pela “usura”, entoada demoniacamente ao longo do poema. Canta-se, assim, odiosamente o lucro fruto da selvagem especulação capitalista, canta-se a “usura” praticada pelo sistema financeiro. Critica-se a idolatria do “dinheiro estúpido” que dessacraliza a obra de arte e que, analogamente ao conceito de Walter Benjamin, leva os homens e as mulheres a perderem a sua própria “aura”. Hoje, a “usura” capitalista mais evidente é aquela praticada pelos sistemas bancários cujos juros

²⁸⁰ POUND, Ezra. *Ezra Pound: Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos... (et al.); textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. p. 191-192.

exorbitantes cobrados em razão de empréstimos tornam todos, desde pessoas de direito privado a governos das nações, subservientes ao seu poderio econômico.

A seguir, os versos de *Li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios* retornam a um modo mais autêntico de se viver, o vínculo do homem com a vida por meio da experiência com a poesia: “dedos conexos, há dedos que se inspiram nos objectos à espera,/ trémulos objectos entrando e saindo/ dos dez dedos tão pouco dedos para tantos/ objectos do mundo”. No poema, reverencia-se o poder da criação poética no lugar da paixão ou da idolatria do dinheiro. Estes “dedos”, os do poeta, são “conexos”, ou seja, têm o poder para unir, para vincular as coisas no espaço do poema. Ao contrário dos homens e das mulheres que perdem sua “aura” no mundo do capitalismo, há aqueles que “se inspiram nos objectos à espera” e que, por isso, compartilham de uma visão de mundo não utilitária: os poetas.

Os versos do poema novamente trazem uma longa e entrecortada indagação ao leitor: “¿e o que há assim no mundo que responda à pergunta grega,/ pode manter-se a paixão com fruta comida ainda viva,/ e fazer depois com sal grosso uma canção curtida pelas cicatrizes,/ palavra soprada a que forno com que fôlego,/ que alguém perguntasse: tinha paixão?” Temos que os versos anteriores, aqueles nos quais se reverencia a criação poética, respondem “à pergunta grega”, a saber: “tinha paixão” enquanto vivo?

Dedicar a vida ao ofício criativo é a “paixão” de altíssima qualidade, daqueles feitos dignos da glória obtida nos campos de batalha homéricos: “¿e o que há assim no mundo que responda à pergunta grega,”. Nos próximos versos, alude-se ao engenho e trabalho que acompanham concomitantemente o processo criativo do poema: “pode manter-se a paixão com fruta comida ainda viva,/ e fazer depois com sal grosso uma canção curtida pelas cicatrizes,/ palavra soprada a que forno com que fôlego”. Há algo de natural ou espontâneo no processo poético, pois há a “fruta ainda comida viva” e há o preparo ou o trabalho da “canção curtida pelas cicatrizes” graças ao “sal grosso”. Este pode ser tido como elemento de purificação de ambientes contra maus espíritos ou más energias, como cicatrizante, como tempero na preparação da carne (a “canção” ou o poema é um corpo feito de carne, numa acepção herbertiana) e, por fim, como elemento na preparação de peles ou couros no intuito de torná-los imperecíveis.

Já a imagem da “palavra soprada” tem a ver com a questão do engenho e o “forno” sugere o preparo ou o trabalho do poema que, por seu turno, dependerá do “com que fôlego”, ou melhor dizendo, da mescla obtida pelo poeta, como seu fôlego criativo

ou criador, entre natureza e cultura, entre engenho e trabalho. E, deste modo, constatamos que o trabalho de uma vida inteira com a poesia, a “paixão pela paixão”, constitui a melhor resposta para aquela pergunta grega inicial: “tinha paixão?”.

O poema prossegue com os versos “afastem de mim a pimenta-do-reino, o gengibre, o cravo-da-índia,/ ponham muito alto a música e que eu dance,/ fluido, infundável,/ apanhado por toda a luz antiga e moderna,”. O sujeito poético pede para que dele se afastem as especiarias mencionadas. Na história de Portugal, sabemos que o episódio da busca das especiarias no Oriente tem a ver com o das Grandes Navegações, momento reputado áureo e que ficou cravado no imaginário do povo português. Por conta da decadência econômica e política que se sucedeu ao país antes glorioso, restou a nostalgia por tempos de feitos tão memoriosos. Do poema, depreendemos que o sujeito poético não deseja se aproximar deste tipo de “glória”, que possivelmente engendrou a maior das ilusões do povo português. Oportuno a respeito disso os comentários do crítico Eduardo Lourenço:

Se a História, no sentido restrito de “conhecimento do historiável”, é o horizonte próprio onde melhor se apercebe o que é ou não é a realidade nacional, a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o *irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos. (...) Contudo, se exceptuarmos talvez a Macedónia e Roma, poucas vezes um povo partindo de tão pouco alcançou (...) um direito tão claro a ser tido por “grande”. Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*. À hora exacta da nossa glória excessiva, o espanhol, enfim unido, começava a levantar a sua sombra imensa, ao mesmo tempo sobre a nossa aventura [a do pioneirismo das Grandes Navegações] e a imagem dela no tempo europeu, até assumir em nosso nome tanto uma como a outra.²⁸¹

O sujeito poético deseja a “glória” dos feitos poéticos e não a dos feitos político-econômicos. Prefere as aventuras poéticas ao pioneirismo da expansão ultramarina portuguesa narrada pela história, fato que tanto ajudou a construir uma imagem irreal de Portugal para si mesmo enquanto nação.

Nos versos seguintes, o sujeito enuncia num tom entusiástico o seu encontro glorioso com a poesia: “ponham muito alto a música e que eu dance,/ fluido e infundável,/ apanhado por toda a luz antiga e moderna,”. Pelas palavras “música” e “dança” identificamos o impulso dionisíaco e, por meio do termo “luz”, o apolíneo. E o sujeito deseja dançar ou criar poemas de modo “fluido”, espontâneo qual o fluir natural

²⁸¹ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade - Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 2000. p. 23-26.

do elemento água, “infundável”, de modo contínuo ou inacabado, e “apanhado por toda luz antiga e moderna”, com a ajuda da “luz” da tradição revisitada de todos os tempos, o que envolve uma seleção crítica, racional, por parte do poeta. Por isso, torna-se complicado filiar a poética herbertiana a um movimento literário específico, uma vez que as suas afinidades eletivas se encontram em diversos momentos da tradição artística, do grego “Homero” aos dias de hoje, incluindo cinema, música etc. Entretanto a revisão dos clássicos e de outras manifestações artísticas são práticas comuns da poesia novecentista e hodierna.

Os últimos versos que fecham o poema são: “os cegos, os temperados, ah não, que ao menos me encontrasse a paixão e eu me perdesse nela,/ a paixão grega”. Uma hipótese de leitura para estes versos é a de que os “cegos, temperados, ah não” se refiram aos portugueses, posto que os “temperados” podem bem retomar as especiarias almejadas por Portugal naquele contexto das Grandes Navegações. Neste sentido então, os portugueses seriam “os cegos”, na medida em que construíram uma auto-imagem irreal ou megalômana a partir de seus feitos marítimos, e os “temperados”, em virtude da busca de especiarias ou temperos no longínquo Oriente. E novamente o sujeito poético rejeita a sua identificação com tais feitos políticos e econômicos dos portugueses ao exprimir um “ah não”, o que nos dá a entender que o seu “destino à glória” diz respeito a feitos de outra natureza.

Refuta-se, portanto, a morte supostamente gloriosa dos portugueses obtida por meio do desbravamento dos mares em direção ao Oriente; morte pela pátria, por sinal, cantada nos famosos versos pessoais “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!/ Por te cruzarmos, quantas mães choraram,/ Quantos filhos em vão resaram/ Quantas noivas ficaram por casar/ Para que fosses nosso, ó mar”²⁸².

O sujeito poético nos enuncia que preferiria ser encontrado pela “paixão”, sendo então completamente absorvido por ela: o que ele denomina “a paixão grega”. Ou seja, a morte gloriosa para o sujeito é a de morrer constantemente no campo de batalhas da poesia, pelo excesso da experiência poética transmutadora, pelo excesso de vida. Hipoteticamente, quem dera que a busca da unidade em poesia levasse a certa altura este sujeito a uma completa dissolução no todo, dada a intensidade da transmutação,

²⁸² PESSOA, Fernando. “Mensagem”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. p. 82.

reintegrando-o definitivamente ao seio da natureza. Seria a maior das mortes gloriosas, a apoteose do poeta.

O final do poema herbertiano parece se referir ao personagem Empédocles, de Friedrich Hölderlin, que numa ânsia de unidade com o *páthos sagrado* da natureza, atira-se no vulcão Etna, realizando assim o seu destino de retorno ao Uno primordial. Discorramos, antes, um pouco sobre a figura de Empédocles.

Empédocles de Agrigento aparece incluso entre os filósofos gregos pré-socráticos. Segundo a sua teoria das quatro “raízes” – água, terra, ar e fogo -, temos que estes elementos formam todas as coisas por meio da atuação de dois princípios corpóreos, o do amor (agrega) e o do ódio (separa), que impõem a luta incessante como lei que rege o mundo das coisas. Desta maneira, introduziu a pluralidade da *phýsis* na cosmologia da Grécia arcaica, já que antes apenas um único elemento era o formador de todas as coisas existentes, agora são quatro os elementos.

Para ele, ao contrário de Parmênides, o ser é múltiplo, dinâmico e heterogêneo. Notemos o quanto os elementos água, terra, ar e fogo e as suas respectivas manifestações aparecem ao longo da poética herbertiana, atuando, metaforicamente, como materiais primordiais da natureza para a elaboração de seus poemas, ajudando, pois, nesta busca da reconciliação via poesia com o mundo natural. Transcrevamos um poema no intuito de demonstrar esta presença recorrente dos quatro elementos e do mundo natural em geral, tal como nos poemas analisados de Eugénio de Andrade que, por seu turno, admite a releitura poética da herança pré-socrática como uma das forças motrizes de sua obra:

os animais fazem tremer **o chão** se passam debaixo dela
-e a laranja cai do seu **fogo**,
e tu apanha-la:
deixa salitre de ouro na ponta dos dedos,
troca a ordem dos dedos com o peso
da luz trazida ao escuro
dos teus números: fruta,
uma, abrupta: dedos, cinco, poucos para contar qualidades e coisas,
e os fundamentos:

e a idade que tens quando aparece
o mundo arrancado aos limbos,
assim: **água** irrompendo do fundo da luz; e a beleza mamífera,
a carne e a sua graça complexa; ocupações: todas –
e tu andas em torno com a laranja entre os dedos
- nada existe para lá do poder desse campo:
curvas cruzadas dos olhos e das formas: esta
simetria dos ofícios:
faca, laranja, boca,

e o **hausto** e o **bafo** circundam numa volta
as obras, as pequenas
obras gerais: só
tuas: nada de nada, e tudo, eximamente com
muita força²⁸³

(grifos nossos)

Neste poema, destacamos os termos: “chão”, que se remete ao elemento terra, “fogo”, “água”, “hausto”, que significa a ação de sorver ou de beber a água aos goles, e o “bafo”, que concerne ao ar quente que sai do corpo. Todos estes elementos são empregados numa função metapoética, aludindo ao trabalho com a palavra e que resultará, se for o caso, na “beleza mamífera”: no poema. Reparemos também no léxico concernente ao campo semântico do mundo natural, por exemplo: “animais”, “laranja”, “fogo”, “ouro”, “dedos” do corpo, “luz” [natural], “fruta”, “água”, “mamífera”, “carne”, “campo”, “olhos”, “boca” e “bafo”.

Agora de modo semelhante aos versos “dedos conexos, há dedos que se inspiram nos objectos à espera,/ trémulos objectos entrando e saindo/ dos dez tão poucos dedos para tantos/ objectos do mundo” do poema que estamos prioritariamente analisando, encontramos neste outro poema que transcrevemos acima o seguinte verso análogo: “dedos, cinco, poucos para contar qualidades e coisas, e os fundamentos”. Eis aqui mais uma vez o sujeito poético herbertiano exaltando a linguagem analógica, mesmo sabendo da ironia que não se cansa de apontar para o nada como o reverso da criação poética inesgotável: “as obras, as pequenas/ obras gerais: só/ tuas: nada de nada, e tudo, eximamente com/ muita força”.

Outra observação retirada das reflexões de Empédocles e que se coaduna com a obra herbertiana é a asserção do plano da imanência, pois o pré-socrático valoriza a experiência perceptiva e chega a escrever a sua teoria sobre ela. Para o filósofo, tudo resultaria da mescla material dos quatro elementos primordiais da natureza, inclusive o pensamento. Em *Photomaton & Vox*, o sujeito poético também defende a origem corporal do pensamento:

O mundo do espírito é uma organização simbólica e o seu fundamento encontra-se na matéria, no corpo. O espírito deve entender-se como apenas o tecido de alusões simbólicas do próprio corpo. A escrita realiza a circulação

²⁸³ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 558-559.

do símbolo no plano material; é uma simbologia corporal e também uma corpografia simbólica.²⁸⁴

Interessante também transcrever o comentário de Marilena Chauí sobre a importância de Empédocles para a tradição filosófica:

Empédocles procura formular uma cosmologia completa, na qual, além do mundo, também o homem é explicado. Como parte da natureza, o homem é formado pelos mesmos elementos que ela, seguindo como ela as mesmas leis. (...) Empédocles é o primeiro a formular uma teoria do conhecimento em que, além da diferença entre aparência e realidade (já feita pelos antecessores), graças aos conhecimentos médicos, os mecanismos ou operações do corpo são descritos para explicar como e por que podemos conhecer as coisas.²⁸⁵

Muitas afinidades, descontando-se os avanços conceituais da filosofia e da ciência e a distância temporal, são encontradas entre as reflexões de Empédocles e as da obra herbertiana. Ademais, os pré-socráticos, como Empédocles, geralmente interseccionam o pensamento filosófico ao poético, o que torna o modo de enunciação de seus fragmentos altamente metafórico e distante, portanto, do discurso mais racional que caracterizará a filosofia. Hoje, muitos filósofos, como foi o caso de Merleau-Ponty, tecem os seus textos atentando para esta aproximação entre o discurso mais conceitual da filosofia e o discurso mais metafórico da literatura ou da poesia, aprendendo assim a lição dos aforismos de Nietzsche que, quando jovem leu e aprendeu a lição de Hölderlin e que, por isso, chegou a desmerecer o título de pensador da filosofia.

Após estas considerações sobre Empédocles, voltemos para o desfecho do poema herbertiano e de sua relação com a obra de Friedrich Hölderlin. Existe uma anedota sobre Empédocles, a de que ele teria morrido ao se atirar num vulcão. Isto será retomado pelo poeta Hölderlin em sua tragédia moderna *A morte de Empédocles*, escrita em três versões, e num poema intitulado *Empédocles*, como símbolo trágico da união da comunhão do homem com a natureza, visto que o personagem se entrega voluntariamente para a morte no intuito de se reconciliar com o *páthos sagrado* – chamado também o “fogo do céu”, o “fogo celestial” ou o “fogo divino” –, que se refere, por sua vez, ao nosso suposto estado natural anterior à cisão entre sujeito e objeto, ou melhor, ao estado de unidade entre o homem e a natureza.

²⁸⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 141.

²⁸⁵ CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. vol. 1. 2ª ed., ver. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 114.

Vejamos então o poema de Hölderlin:

EMPÉDOCLES

Buscas a vida, buscas, e brilha e brota
Para ti, do fundo dessa terra, um fogo celestial,
E tu, numa ansiedade a tresvariar,
No Etna flamante mergulhaste.

E as pérolas assim fundira em vinho e arrogância
Da rainha; e o que fizesse! Não deveras tu
Só tua fortuna, ó meu poeta,
Na imolação lançar de uma cratera borbulhante!

Tu, contudo, me és sagrado como o poderio da Terra,
Que para o fundo te levou, ó vítima viril!
Nas profundezas eu, porém, seguiria os passos teus,
Não me prendesse aqui o amor a um semideus.²⁸⁶

Notemos que o “poeta” neste poema hölderlineano é Empédocles e a sua atitude de se lançar ao Etna, apensar de lamentada, é tida como heróica, e divinizadora, tal como “o poderio da Terra”. O sujeito poético do poema de Hölderlin admira o sacrifício de Empédocles, a quem ninguém ouvia, mas afirma, ao final, que algo da ordem do amor ainda o prende à vida terrestre, e isto o impede de querer imitar a morte apoteótica do filósofo pré-socrático: o que o prende não seria a missão amorosa do poeta concernente aos rasgões do sagrado que irrompem a partir de sua prática poética?

Os versos finais do poema herbertiano refutam “os cegos, os temperados”. Um sentido mais amplo e possível para o termo “temperados” tem a ver com os “civilizados” de um modo geral e não somente com os portugueses que outrora buscavam as especiarias. Na obra *Odisseia*, o profeta tebano e cego Tirésias conversa com o herói Odisseu no Hades e profetiza que ele retornará à Ítaca, mas que se lançará depois numa outra longa e difícil viagem até chegar a uma região cujos habitantes não conhecem a comida temperada com sal nem o mar, devendo então Odisseu praticar sacrifícios que aplaquem definitivamente a ira do deus Posidon, enfim, reconciliando-se. Só após tudo isto, o herói morrerá serenamente e alcançado pela mais gratificante velhice. Deste modo, os “temperados” são os que conhecem o sal e o mar, aqueles que, portanto, erram pelos mares salinos numa busca sem fim pela estabilidade, pela

²⁸⁶ HÖLDERLIN, Friedrich. “Empédocles”. In: *O canto do destino e outros cantos*. Organização, tradução e ensaio de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 89.

consumação da viagem. Na *Odisseia*, o fim de Odisseu vaticinado por Tirésias não se consuma, deixando aos leitores a possibilidade de uma interpretação aberta sobre Odisseu.

Nossa hipótese de leitura é a de que os “temperados” sejamos nós, os “civilizados”, que estamos sempre “em busca de”... Somos os cindidos, pois perdemos a nossa comunhão com as coisas. Singramos pelos mares sem um destino que definitivamente aplaque o nosso sentimento de cisão com o mundo. Somos também os “cegos”, pois o cotidiano da vida perdido “na usura,/ na política,/ no comércio, na indústria” deixa-nos sem a devida sensibilidade para uma integração mais autêntica e imediata com a vida, sem a perniciosa mediação do utilitário que profana a nossa relação com “o poderio da Terra”.

Metapoeticamente, o sujeito poético recusa ou ao menos não aguenta o já tradicional sentimento de cisão dos “cegos” e dos “temperados”, recusa também a glória do utilitário e do dinheiro que estreitam a nossa mundividência, desejando que a “paixão” o encontre e que, enfim, ele se perca nela, na morte gloriosa da “paixão grega”, ou nas palavras de Empédocles, no “dia sagrado”: “na hora ditosa da morte, diante dele/ O divino deixou cair o véu”.

Reparemos na expressão hipotética “que ao menos me encontrasse”, quer dizer, o sujeito poético *deseja*, mesmo que saiba da impossibilidade de consumir tal intento na civilização, encontrar a unidade, a comunhão arrebatadora com as coisas, morrendo então absorvido por ela, como o reverenciado Empédocles morreu absorvido pelo fogo celestial do vulcão. Eis a triunfante morte.

Na verdade, os poemas analisados sobre a presença dos gregos antigos n’*A faca não corta o fogo* constituem uma amostra mais evidente, pois de modo mais pontual os gregos continuam a aparecer em outros poemas do livro. Por exemplo, a questão da androginia aparece pontualmente no final do poema *glória dos objectos!* nos versos “talvez um dia se exaltem/ do escrito e do riscado,/ alimentos, mãos, roupas, bebidas, pêlos como auréolas de ambos os sexos, todos os dias de todos os anos de todas as suas

vidas,/ macho e fêmea”²⁸⁷. Um efeito de totalidade verifica-se no trecho “todos os dias de todos os anos de todas as suas vidas”, novamente remetendo-se para a questão da unidade na junção dos gêneros “macho e fêmea”. Atentemos, do mesmo modo, para o enunciado “pêlos como auréolas de ambos os sexos” que sacraliza o corpo do andrógino ao empregar o termo “auréolas”, tornando os seus “pêlos” geometricamente circulares. Com isso, a imagem da “auréola” sugere o círculo e a cor dourada ou do ouro que pairam sobre a cabeça dos santos e dos anjos, o que acaba fazendo menção ao tempo circular e, por isso, ao trabalho com a linguagem sagrada ou do ouro da poesia.

Já no poema *aparas gregas de mármore em redor da cabeça*, encontramos em seu primeiro verso a mítica Grécia:

aparas gregas de mármore em redor da cabeça,
torso, ilhargas, membros e nos membros,
rótulas, unhas,
irrompem da água escarpada,
o vídeo funciona,
água para trás, crua, das minas,
tu próprio crias peso e leveza,
luz própria,
levanta-os com o corpo,
cria com o corpo a tua própria gramática,
o mundo nasce do vídeo, o caos do mundo, beltà, jubilação, abalo,
que Deus funciona na sua glória electrónica²⁸⁸

As “aparas” são as raspas “gregas de mármore” que se encontram “em redor da cabeça”, indicando as lascas da lapidação provenientes do processo criativo do poema. Deste modo, o poeta reflete sobre o texto poético, limando-o, despojando-o daquilo que não seja necessário. Em virtude de o poema ser o espaço para a comunhão com as coisas, soldando-as, unindo-as, tem-se que estas “aparas” ou raspas que sobram do processo compositivo são “gregas”, reiterando a ideia de que os gregos antigos viviam de uma forma mais integrada com o mundo.

E, aos poucos, as partes do corpo (ou do poema) vão se somando umas às outras: “cabeça/ torso, ilhargas, membros e nos membros,/ rótulas, unhas,/ irrompem da água escarpada,/ o vídeo funciona”. Primeiramente, surge o “torso”, lembrando-nos das estátuas que não têm cabeça e membros, mas tão-somente o tronco com a genitália

²⁸⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 542.

²⁸⁸ *Idem*. 565.

feminina ou masculina. Logo após, irrompem as “ilhargas” que constituem as partes laterais do tronco humano ou dos instrumentos musicais, tais como o violino, o violão etc. Assim, o poema, equiparado na poética herbertiana ao corpo, adquire as suas “ilhargas” para que possa então ressoar a sua musicalidade. Em seguida, despontam-se os “membros” do corpo, braços e pernas, e mais os seus respectivos detalhes que vão sendo acrescentados um a um: as “rótulas” nos membros das pernas tornam-nas capazes de mobilidade e flexão; e as “unhas”, nas mãos, esboçando metonimicamente a imagem do poeta, do escritor.

Estes fragmentos do corpo que “irrompem da água escarpada” se agregam para buscar a forma de um corpo integral: o corpo do poema. Quer dizer, o poema vai tentando adquirindo a sua forma, conquistada arduamente (“água escarpada”). E esta conquista se corrobora no verso seguinte: “o vídeo funciona”. Desta maneira, as imagens do poema são obtidas e bem editadas pelo escritor, a ponto de o seu “vídeo” funcionar. Eis aqui a ideia de que “qualquer poema é um filme²⁸⁹”, pronto para ser reproduzido numa tela de televisão ou numa tela de cinema. Trata-se do poema enquanto montagem de imagens poéticas tal como o filme se apresenta como uma montagem de imagens cinematográficas.

Nos versos seguintes, o sujeito poético se dirige ao poeta que trabalha o seu texto: “água para trás, crua, das minas,/ tu próprio crias pêso e leveza,/ luz própria,/ levanta-os com o corpo,/ cria com o corpo a tua própria gramática”. O filósofo pré-socrático Tales de Mileto (VII a. C) – também conhecido como “um dos setes sábios da Grécia arcaica” e o fundador da filosofia cosmológica segundo Aristóteles – defendia que a *phýsis* do mundo era a “água” ou o “úmido”. Tudo dela seria feito, constituindo o princípio primordial. Portanto, nos primórdios da filosofia, verificamos que existe uma preocupação em se entender o funcionamento do mundo natural, de modo que cada pré-socrático elegerá a sua *phýsis*, sendo que a de Tales de Mileto é a “água”.

Nos poemas herbertianos, o elemento “água” – e não só ele - abunda, remontando ao pensamento esboçado pelos pré-socráticos. Metapoeticamente, a “água”, bem como outros elementos como o “fogo” (Heráclito), a “terra” (Xenófanes) e o “ar” (Anaxímenes), podem ser analogamente materiais para a constituição substancial do poema. Mas a despeito do simbolismo atinente a cada um destes elementos, temos que eles rememoram a remota relação entre homem, pensamento e natureza: as concepções

²⁸⁹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 148.

provenientes dos pré-socráticos. Costuma-se dizer que com Sócrates, o pensamento cosmológico cede o seu lugar ao pensamento antropológico, passando a filosofia a se interessar mais pelos problemas relativos ao homem como a política, a ética etc.

Enfim, no poema em questão a “água” serve de elemento material para a composição do poema. Não se trata de uma “água” qualquer, mas de “água para trás, crua, das minas”. Logo após, o sujeito poético, como dissemos, dirige-se ao poeta: “tu próprio crias pêso e leveza,”. Mais uma vez nos deparamos com a justaposição dos contrários, agora nos elementos “pêso e leveza”: o poema é corpóreo, concreto como o corpo e deve ser plurissignificativo, carregando o “pêso” de suas palavras, e deve, simultaneamente, ter a sua “leveza”, obtida graças ao despojamento de uma linguagem lapidada e, portanto, reduzida ao essencial. Assim, o poema despontará no céu da noite como uma estrela, com “luz própria”.

O sujeito continua se dirigindo ao poeta e solicita para que este levante (ou construa) os seus poemas “com o corpo”, recordando sempre que a atividade poética é uma atividade corporal, que passa pelo domínio do corpo. E finaliza: “cria com o corpo a tua própria gramática,”, ou seja, a gramática outra da linguagem poética.

Os dois últimos versos “o mundo nasce do vídeo, o caos do mundo, beltà, jubilação, abalo/ que Deus funciona na sua glória electrónica”, mencionam os diversos aspectos do próprio processo criativo. O poema ou “o mundo nasce do vídeo”, isto é, ele se apresenta por meio das suas imagens poéticas bem editadas, prontas para funcionar no “vídeo” ou na “página-écran” que o contém. O poema, numa outra acepção, provém do “caos do mundo”, de um fundo profícuo, informe e ilimitado, e do qual o poema se levanta tal como uma colina do chão. Em seguida, o termo “beltà” alude ao belo em arte poética, ecoando possivelmente o poeta Dante Alighieri, tido por cinematográfico em *Photomaton & Vox*, e, como no caso, o poema fala em “vídeo”, não se torna gratuita a referência às “imagens cinematográficas” impressionantes encontradas em *A Divina comédia* do poeta italiano. Imagens poéticas que poderiam ser transpostas para o “vídeo”. Finalizando o verso, encontramos a palavra “jubilação”, que enfatiza a atividade poética como algo extático, e encontramos também a palavra “abalo”, que ressalta o processo criativo como algo transmutador.

O verso final, “que Deus funciona na sua glória electrónica”, admite que o poeta alcançou o êxito no processo criativo, vindo o sagrado (“Deus”) ao encontro de seu corpo, possibilitando o irrompimento do poema. Ressalta-se, no caso deste texto

herbertiano, a faceta da técnica, do trabalho poético, visto que se menciona a “glória electrónica” ou a “glória da máquina de emaranhar paisagens”.

Há outro poema d’*A faca não corta o fogo* que sugere um diálogo com a mitologia grega e com *A Ilíada*, de Homero:

se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! acerto
em cheio no alvo porque o não vejo:
por pensamento e paixão,
ou porque foi tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros,
como se atirasse do outro lado do vento,
ou na solidão de um sonho,
ou como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –
e
cego
acerto em cheio:
porque não quero²⁹⁰

O termo “arqueiro” constitui no poema o elemento chave de alusão aos gregos. Em primeiro lugar, sabemos que inúmeros deuses gregos são simbolizados com o arco e a flecha. Apolo, por exemplo, é tido na mitologia como um exímio arqueiro, bem como sua irmã gêmea Ártemis (associada à Diana, entre os romanos), deusa da caça e que carrega o seu arco. E não nos esqueçamos de Eros, o arqueiro pronto para flechar amorosamente suas vítimas.

Em *A Ilíada*, os “arqueiros” pululam no poema homérico. Aquiles, o personagem da mais suma importância, morre em razão de uma flecha disparada por Páris e que atinge o único lugar que não devia: o seu calcanhar. Diz-se que a flecha fora guiada em direção ao calcanhar de Aquiles por intervenção do deus Apolo. E já que estamos falando de Aquiles, num outro poema d’*A faca não corta o fogo*, o *noite funcionada a furos de ouro fundido*, aparece num verso isolado a palavra “styx”. Trata-se do célebre Styx ou Estige, rio da imortalidade que constitui um dos rios do Hades. Numa versão sobre Aquiles, este teria sido o rio no qual sua mãe Tétis o banhou, no intuito de que ele adquirisse a imortalidade. No entanto, Aquiles tem os seus

²⁹⁰ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 607.

calcanhares segurados pela mãe durante a sua imersão nas águas do rio, de modo que ficaram desprotegidos por não terem sido banhados. Durante a Guerra de Troia, como vimos, Aquiles é mortalmente atingido por uma flecha em seu único local frágil.

Outro personagem mitológico e que aparece também em *A Ilíada* é o centauro Quíron, metade homem e metade cavalo. Considerado superior aos demais centauros, em razão de sua sabedoria, pois conhecia medicina, música etc., era o educador de deuses e heróis e, por seus serviços prestados, Zeus o premiou com o dom da imortalidade. Acompanhando Hércules, numa de suas missões impossíveis, Quíron sem querer é alvejado por uma de suas flechas na coxa. Como havia passado a ser imortal, a ferida produzida pela flecha não o matava e também não se curava. Quíron que tanto havia curado os outros com seus conhecimentos médicos, não conseguia curar a si mesmo. Tentou conviver com a dor insuportável, mas não a aguentou, a ponto de suplicar aos deuses que lhe retirassem a imortalidade. Comovidos, os deuses devolvem a mortalidade a Quíron que, não podendo ser esquecido, tem a sua memória imortalizada da seguinte forma: com a sua morte, os deuses o transformam na constelação de Sagitário, o arqueiro simbolizado pelo arco retesado e pela flecha.

Se fôssemos traçar um paralelo entre arte e vida, temos que o poeta Herberto Helder, nascido em 23 de novembro, pertence astrologicamente ao signo de Sagitário. Então ele pode bem ser o “poeta-arqueiro”. Em *Photomaton & Vox*, encontramos duas referências ao signo de Sagitário: “No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. O poema faz-se com o corpo, de baixo até cima, sagitariamente. Ou, num ininterrupto circuito zodiacal²⁹¹”. Outro excerto de *Photomaton*: “No domínio das mitografias, propõe-se como terceira figuração do fogo, Sagitarius à desfilada pelos horizontes contínuos dos horóscopos. Decalcomania jupiteriana-solar, só íntimo fervor²⁹²”. Saibamos que o signo de Sagitário, o do autor biográfico, é regido pelo elemento fogo e pelo planeta Júpiter, além de ser simbolizado pelo centauro que retesa o seu arco com a sua respectiva flecha.

Mas voltando agora ao poema, vejamos os dois primeiros versos: “se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! acerto/ em cheio no alvo porque não o vejo:”. O sujeito poético se autodenomina como “o arqueiro”, pois enquanto poeta ele deve mirar muito bem as palavras a fim de que possa acertá-las “em cheio no alvo”, viabilizando

²⁹¹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 152.

²⁹² *Idem*. p. 157.

assim o surgimento do poema. Como o “arqueiro”, o poeta deve ser bom de pontaria, selecionar bem o seu “alvo”.

Contrariamente ao que pensaria o senso comum, o sujeito acerta o alvo quando não o vê, quando lhe “vendam os olhos”. Ele acerta quando se encontra em meio a uma escuridão que, na verdade, corresponde ao caos profícuo, e do qual a forma do poema se levanta. Antes do dia, tem-se a noite potencial; antes da forma, tem-se o informe ou o caos no qual tudo aparece ainda indiferenciado. O sujeito poético, durante o processo criativo, entrega-se a experiências desconhecidas, obscuras e, por isso, ele plana e aplaina no abismo da escuridão como pode. Tem de trabalhar na obscuridade e para a obscuridade, no intuito de que as percepções físicas transmutadoras no espaço do poema surjam tanto para o autor quanto para o leitor. Assim, vendado, ele acerta “em cheio no alvo”, ele acerta a sua mão no poema.

E ele acerta “em cheio no alvo” também “por pensamento e paixão,/ ou porque foi tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros,/ como se atirasse do outro lado do vento,”. Há algo que chama por este sujeito poético, levando-o a produzir poemas, a “paixão” na função de engenho; mas também há o seu “pensamento”, a sua reflexão sobre a atividade poética, o que igualmente contribui para a sua habilidade de “arqueiro”. Outra hipótese para o acerto “em cheio no alvo” porque o não vê é em virtude de ter sido “tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros”. Metapoeticamente, as condições são propícias ao irrompimento do poema, já que o “vento” ilumina “nos botões”. No Ocidente, o salgueiro é uma árvore relacionada à morte, à melancolia e à tristeza. No Oriente e para certos povos arcaicos, ele é tido como árvore da imortalidade ou como árvore sagrada.

No poema herbertiano, as duas acepções são bem-vindas, pois se os “botões dos salgueiros” são os poemas maturados que estão na iminência de nascerem, temos que eles propiciam a transmutação enquanto morte simbólica e indicam os instantes eternizados pela escrita poética, os poemas. Tudo vem ao encontro do poema, homem e natureza cercam-no, dado que o “vento” faz “luzir nos botões” e a flechada “do outro lado do vento” é hipoteticamente atirada pelo sujeito.

O verso “ou na solidão de um sonho” lembra que o poeta batalha sozinho contra as adversidades de seu ofício que mais parece da ordem do onírico: “A poesia é

feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só²⁹³”, subvertendo o enunciado de Lautréamont.

Mais um verso: “ou como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo”. Como “arqueiro” que atira a “flecha”, tem-se que a contribuição para o desenvolvimento do processo poético vem tanto do poeta (da “flecha”) quanto da obra (do “alvo”). Durante o processo criativo, os polos do sujeito e do objeto tornam-se indiscerníveis, pois tanto o poeta quanto a obra alternam-se, ocupando os dois. Nesse sentido, a “flecha” funde-se ao “alvo”, “como se tudo fosse o mesmo”. Passam a ser “um”.

Os versos continuam e finalizam o poema: “e/ cego/ acerto em cheio:/ porque não quero”. A figura do “cego” pode remontar a Tirésias que apesar de cego, era uma espécie de profeta. O poema herbertiano volta à ideia da não visibilidade presente no início do texto, pois utiliza o termo “cego”. E como um “arqueiro cego”, acerta “em cheio”. Pelo fato de não ver, de não distinguir as coisas, o sujeito poético acerta. Isto foge da lógica cotidiana, pois quanto mais se vê maior naturalmente é a chance de se acertar em cheio num alvo qualquer. Aqui, como vemos, dá-se justamente o oposto.

A não visibilidade se dá pelo contato do corpo do “arqueiro” com a experiência do pré-reflexivo. O caos inicial oferecido pela experiência poética enegrece a visão do poeta, deixando-o “cego”. Mas nesta cegueira, ele tem a possibilidade de acertar o poema, de pressentir a palavra poética. Quanto mais “cego”, ou melhor, quanto mais aberto ao caos desnorteante que não deixa espaço para a visibilidade, maiores são as condições de o poeta construir em seguida a sua “rosa irrefutável”, porque tida como transmutadora. Para isso, faz parte da renovação do conhecimento proporcionado pelo processo criativo caminhar como um “cego”, esperando então a purificação prometida pela visibilidade do dia, da luz ou do poema vindo a lume.

E isto se constitui como um processo incessante, pois a subjetividade em devir está sempre colocando em xeque qualquer “conhecimento” adquirido, dinamizando-o e, assim, o sujeito do poema enuncia: “acerto em cheio:/ porque não quero”. Ou seja, ele acerta porque não quer o conhecimento estático, conclusivo, dogmático, mas sim aquele que abala o estado das coisas: o intempestivo. Se o poema confeccionado ajuda a transmutar de alguma forma a subjetividade do autor e do leitor, temos que o “poeta-arqueiro” atinge “em cheio no alvo”.

²⁹³ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 162.

Gostaríamos de finalizar este capítulo, transcrevendo e pontualmente analisando um dos últimos poemas do livro *A faca não corta o fogo* e que traz discussões já abordadas no poema *li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios*:

não chamem logo as funerárias,
cortem-me as veias dos pulsos para que me saibam bem morto,
medo? só que o sangue vibre ainda na garganta
e qualquer mão e meia me encha de terra a boca,
sei de quem se tenha erguido, de pura respiração apenas, do fundo da
madeira,
do saibro, roupa, gôtas de orvalho ou cêra,
ornatos, espadanas, lágrimas,
últimas músicas,
não é como no escuro o trigo que ressuscita,
sei sim de quem despedaçou as tábuas e ficou entre caos e nada com o
sangue alvoroçado nos braços e nas têmporas,
que se não pare nunca entre as matérias intransponíveis,
cortem-me cerce o sangue fresco,
que a terra me não cômá vivo,
diz-se às vezes: posso colher os elementos que se movem,
colhê-los, e recolhê-los, e ser movido por eles, e caminhar pés nus
em cima de água,
luz salgada contra o rosto,
quem morre morre só, morre de amor e desamor, ou muito dentro ou
muito fora,
todos os palmos da mão em prática na morte própria
¿durante quanto tempo a um homem depois de morto lhe crescem
unhas e cabelo?
que a terra me não cômá vivo,
o sangue, cortem-no cerce e fresco²⁹⁴

Retomando o tema da morte, o sujeito poético neste poema revela a seguinte preocupação num primeiro bloco de versos: “não chamem logo as funerárias,/ cortem-me as veias dos pulsos para que me saibam bem morto,/ medo? só que o sangue vibre ainda na garganta/ e qualquer mão e meia me encha de terra a boca,/ sei de quem se tenha erguido, de pura respiração apenas, do fundo da madeira,”. O sujeito tem receio de que não verifiquem a sua morte direito e de que ele seja enterrado vivo, o que seria digno de uma cena cinematográfica de terror. Pede então para que lhe cortem “as veias do pulso”, uma vez que o fato de ele ter sido poeta – e de ter recorrido tanto ao sangue

²⁹⁴ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 614-615.

que corre pelas veias de suas mãos - pode tê-lo deixado mais vivo do que os outros mortais. Ou melhor, a dificuldade de morrer para ele pode ser bem maior, dado que se dedicou intensamente ao ofício poético, de modo que não seria espantoso “que o [seu] sangue vibre ainda na garganta”.

Seu medo é o de que o tomem como um morto sem ainda ter morrido definitivamente, seu medo é de que o sangue supostamente “vibre ainda na garganta”, o que permitiria ainda que ele continuasse vivo para cantar. E o sujeito poético abomina um tipo de morte que sufoque o seu canto, como aquela que “encha de terra a [sua] boca”. Portanto, numa leitura metapoética, a morte mais assustadora seria aquela que tapasse, ou seja, que calasse o canto da voz do poeta.

E o sujeito sabe “de quem se tenha erguido, de pura respiração apenas, do fundo da madeira/ do saibro”: a linguagem poética. Para que esta surgisse, precisou existir a morte da linguagem ordinária ou bruta e, nesse sentido, a linguagem, após a sua transmutação, se ergueu do caixão ou “do fundo da madeira”. Além disso, percebamos que a expressão “fundo da madeira” também se refere ao poeta enquanto um marceneiro que trabalha a sua madeira, conferindo-lhe a forma desejada. Alternativamente, o poema enuncia também que a linguagem poética irrompe “do saibro”, de um solo não muito propício para o surgimento da vida, mais parecendo um milagre.

Após caracterizar o poema de diversas formas, como “roupa, gôtas de orvalho ou cêra/ ornatos, espadanas, lágrimas,/ últimas músicas”, o sujeito poético volta a falar do poeta: “sei sim de quem despedaçou as tábuas e ficou entre caos e nada com o/ sangue alvoroçado nos braços e nas têmporas,”. Nestes versos, existe a alusão ao trabalho reflexivo do escritor com o seu poema por meio dos termos metonímicos “braços” (trabalho que exige o esforço físico do corpo) e “têmporas” (ossos da cabeça, lugar do pensamento, da reflexão).

Mais uma vez o sujeito poético se preocupa em que se assegurem de sua morte: “cortem-me cerce o sangue fresco,/ que a terra me não côma vivo,”. A seguir, volta a descrever o seu ofício de poeta: “diz-se às vezes: posso colher os elementos que se movem,/ colhê-los, e recolhê-los, e ser movido por eles, e caminhar pés nus em cima de água,/ luz salgada contra o rosto,”. Como sabemos, a imagem de se caminhar com os pés nus por cima da água se refere a uma passagem bíblica a respeito da vida de Jesus Cristo, que conseguiu milagrosamente realizar tal façanha diante de homens incrédulos.

Semelhantemente, o poeta é capaz de tal milagre: o poema ou a “luz salgada contra o rosto”.

O poema herbertiano passa a discorrer reflexivamente sobre a natureza da morte do poeta: “quem morre morre só, morre de amor e desamor, ou muito dentro ou muito fora,/ todos os palmos da mão em prática na morte própria”. De novo a demarcação da morte do poeta como uma questão de transmutação incessante e individual de sua subjetividade, visto que “todos os palmos de sua mão” são destinados à prática da arte poética ou da “morte própria”.

Finalizando, encontramos o intrigante verso: “¿durante quanto tempo a um homem depois de morto lhe crescem unhas e cabelo?” Quer dizer, existe a crença de que as unhas e o cabelo do morto continuam a crescer um pouco depois de sua morte. Muitos cientistas, porém, dizem que se trata de um processo de desidratação do corpo do morto e que leva a pensarmos que estas partes ainda crescem. Na verdade, o que ocorreu foi que outras partes do corpo se desidrataram, murcharam, destacando assim as unhas e o cabelo do morto, fazendo-os parecer maiores, “crescidos”.

O sujeito poético se apodera deste fato aparente, mas curioso, para sugerir o prolongamento da vida do poeta, que, mesmo depois de morto, teria as suas “unhas” e o seu “cabelo” ainda vivos, atuantes. As “unhas” crescendo ainda nos recordam das mãos do escritor que tanto serviram para a escrita poética e o “cabelo”, por sua vez, remete-nos aos “fios” ou aos versos do poema.

Como acontece com o texto poético dedicado à morte de Mário Cesariny, o poema herbertiano acaba por suspeitar da morte cabal daquele que se dedicou integralmente ao digníssimo ofício poético, entrevendo assim a imortalidade do poeta em virtude dos feitos prodigiosos de seu canto. Como o sujeito poético é um poeta que reflete sobre a sua vindoura morte física, “a vida inteira para fundar um poema/ a pulso,/ um só, arterial, com abrasadura²⁹⁵”, tem-se que sua morte merece uma maior constatação. Traça-se aqui um paralelo com uma concepção oriunda dos gregos antigos, a de que a imortalidade por meio da obra sobrevém aos que com ela se destacaram em vida. A filósofa Hannah Arendt comenta ao leitor esta concepção grega de imortalidade por meio dos feitos:

Todas as coisas que devem sua existência aos homens, tais como obras, feitos e palavras, são perecíveis, como que contaminadas com a mortalidade de

²⁹⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 611.

seus autores. Contudo, se os mortais conseguissem dotar as suas obras, feitos e palavras de alguma permanência, e impedir a sua perecibilidade, então essas coisas ao menos em certa medida entrariam no mundo da eternidade e aí estariam em casa, e os próprios mortais encontrariam lugar no cosmo, onde todas as coisas são imortais, exceto os homens.²⁹⁶

Deste modo, se a obra de um poeta relevante não morre, deve-se ter o devido cuidado ao constatar se a sua morte física realmente ocorreu, dado que a imortalidade da obra pode tê-lo mantido vivo. E se o enterrarem vivo? E se as unhas e o cabelo continuarem a crescer indefinidamente?

Por fim, os últimos versos “que a terra me não cõma vivo,/ o sangue, cortem-no cerce e fresco” acabam por explicitar o desejo do poeta de não ter a sua voz silenciada pela terra, retirando a sua vivacidade ou a vivacidade de seu legado. E aconselha aos que desejam se dedicar à poesia como ele se dedicou: “o sangue, contem-no cerce e fresco”, com a perícia da arte (“rente”) e com o frescor da vida (“fresco”).

²⁹⁶ ARENDT, Hannah. “O conceito de História – antigo e moderno”. In: *Entre o passado e o futuro*. 6ª ed. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 72.

A TRADIÇÃO REVISITADA N'A *FACA NÃO CORTA O FOGO*

*o ministério lírico, o mais grave e equívoco, o dom, não o tenho,
espreito-o, leitor,
por cima do ombro de outros,*

A epígrafe em questão pertence ao poema *o ministério lírico, o mais grave e equívoco, o dom não o tenho*, com o qual fecharemos este capítulo. O importante agora é justamente o verso “por cima do ombro dos outros” que enfatiza o fato de o ofício poético viver da revisitação da tradição. No conto *Holanda*, o sujeito poético admite isto expressamente: “Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens²⁹⁷”.

Interessa-nos investigar “quais ombros” servirão de auxílio ao poeta para compor especificamente *A faca não corta o fogo*. Excetuando-se o texto bíblico, a poesia trovadoresca e os poemas camonianos, há no livro em questão versos pontuais de inúmeros poetas, menções a nomes e obras da tradição cultural, inclusive musical e poética, retomada de debates polêmicos e de ordem crítico-artístico, intratextualidade ou autorrevisitação, e, por fim, o leitor ainda se depara com a tecelagem de uma linguagem um tanto “babélica” a perpassar este último livro, na medida em que ele intencionalmente mescla várias línguas do Ocidente.

Em seu prefácio a *Uma faca nos dentes*, Herberto Helder deixa-nos claro o propósito da apropriação do legado artístico-cultural por um escritor: “A força peremptória capaz de construir um universo de mitos e símbolos particulares que uma linguagem identificável sustenta, só a mostra a singularidade; quanto mais contrabandeada, melhor se verá nela, na singularidade, a sua força natural²⁹⁸”. Segundo o nosso poeta, existe um paradoxo no que diz respeito ao surgimento eficaz da obra poética: quanto mais contrabandeada, quanto mais visitar a tradição, maior a

²⁹⁷ HELDER, Herberto. “Holanda”. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 15.

²⁹⁸ HELDER, Herberto. “Nota inútil”. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003. p. 11.

possibilidade da obra se tornar singular, original. Em resumo, o original em poesia – que segundo a ênfase do pré-romantismo alemão²⁹⁹ no “dom” poético dependia completamente da *genialidade* do poeta – surge, na verdade, do movimento de revisitação do velho.

Já comentamos sobre a relação entre a poesia herbertiana, o romantismo alemão e Friedrich Hölderlin, uma linha de força, diga-se de passagem, estruturante, e que opera mais como uma espécie de pano de fundo n’*A faca não corta o fogo*, já que seus nomes não são expressamente mencionados. Também analisamos a importante relação existente entre o nosso *corpus* com os gregos antigos. Nesta parte da Tese, seguindo a proposta de João Amadeu Silva, pretendemos descortinar outras linhas de força relevantes que ajudam a estruturá-lo: “Nos poemas que constituem este livro, o poeta desenvolve aproximações aos hinos litúrgicos, a excertos da *Bíblia*, à poesia trovadoresca portuguesa e provençal, à poesia de Luis de Camões³⁰⁰”.

Em *Altas literaturas*, Leyla Perrone-Moisés apresenta ao leitor “um quadro geral das escolhas dos escritores-críticos”³⁰¹, muito árdua e instigante a ideia da autora de sistematizar as afinidades eletivas de escritores relevantes do século XX. Para a nossa Tese, mais interessante este livro ainda se torna, uma vez que escritores-críticos como Ezra Pound, Octavio Paz (para quem os poetas alemães Hölderlin e Novalis são fundamentais) e Haroldo de Campos constituem grandes referências poéticas para compreendermos muito do percurso geral de nosso poeta - no caso, a autora menciona o paideuma de Haroldo de Campos, mas n’*A faca não corta o fogo*, Herberto Helder cita uma antologia de Ezra Pound organizada por seu irmão, Augusto de Campos.

Se seguirmos a ideia da autora de estabelecer um quadro geral e não exaustivo das escolhas de escritores-críticos, poderíamos também montar um paideuma referencial ao levantarmos as ocorrências d’*A faca não corta o fogo*. Além de nomes da tradição poética, via citação de versos alheios, torna-se interessante acrescentarmos a este quadro a menção a obras do legado cultural em geral:

²⁹⁹ Refiro-me ao movimento alemão do *Sturm und Drang* que, por sua vez, influenciou a concepção mais corriqueira que temos a respeito do movimento romântico em geral. No entanto, o *Frühromantik* ou o primeiro romantismo alemão nunca deixará o processo criativo exclusivamente a cargo da genialidade, de um suposto dom efusivo da natureza. Pelo contrário, o equilíbrio entre espontaneidade e razão pautará este movimento, ou melhor, o equilíbrio entre o dom e o trabalho poéticos.

³⁰⁰ SILVA, João A. O. C. “A paixão pelo extremo exercício da beleza n’*A faca não corta o fogo*”. In: *Itinerários*, v. 11, 2010, p. 207.

³⁰¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 66-69.

QUADRO GERAL
D'A FACA NÃO CORTA O FOGO

A Bíblia
Os gregos antigos
Lucrecio
Lírica medieval
Dante Alighieri
Luís de Camões
Música barroca alemã (Bach, Haendel) e música contemporânea (John Cage)
Friedrich Hölderlin
<i>Frühromantiker</i> (primeiros românticos alemães)
Charles Baudelaire
Arthur Rimbaud
Stéphane Mallarmé
Friedrich Nietzsche
Bernardim Ribeiro, Gomes Leal e Ângelo de Lima (os “loucos”)
Walter Benjamin
Theodor Adorno
Ezra Pound
Augusto de Campos
Mário Cesariny
Outros diálogos: ∞

Como vimos na primeira parte da Tese, como escritor-crítico moderno, Herberto Helder estipulará as regras individuais para a sua obra, o que inclui mencionar diretamente ou trabalhar implicitamente as suas afinidades eletivas, não somente os escritores afins ao seu projeto poético, mas também nomes e obras oriundas de outras áreas do conhecimento. Aliás, uma entrevista de Herberto Helder concedida a Fernando

Ribeiro de Mello parece esclarecer que os diálogos de seus poemas tendem a ir para além da seara da poesia:

Nesses volumes não se exprime propriamente uma evolução, pelo facto de todos eles assentarem em dois preconceitos, a saber: 1) A consideração exclusiva de processos literários para a realização do espaço poético (...). Presumo que um poeta dispõe de recursos muito mais amplos do que os meramente verbais (...). Compreendo que se possam fazer poemas recorrendo, por exemplo, à expressão matemática, ao grafismo, à técnica comercial e industrial, às máquinas, à música, ou a qualquer outra fonte e tipo de sintaxe.³⁰²

A partir da década de 60, outra espécie de diálogo entre a obra do nosso poeta e os demais campos da arte ou da cultura em geral surge e extrapola a fronteira da literatura, passando para o domínio do intersemiótico: poesia e música, poesia e escultura, poesia e cinema, poesia e dança etc. Sem mencionarmos ainda o diálogo dissonante dos poemas herbertianos estabelecido com a filosofia alemã do século XX, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, e o diálogo com a tecnologia.

Registre-se aqui também o conhecido interesse da poesia herbertiana pela linguagem cinematográfica, interesse bastante aludido pelo autor em *Photomaton & Vox*. Sem obviamente menosprezar o peso das demais linguagens em arte, constatamos que o impacto da linguagem cinematográfica é um dos mais reverenciados pelo poeta em sua obra, levando-o a escrever enunciados como estes: “Homero é cinematográfico. Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos”³⁰³; “Depois fundou o modelo: os poetas do futuro com máquinas de filmar nas mãos”³⁰⁴ e “Tudo isto era cinematográfico”³⁰⁵.

³⁰² “Herberto Helder entrevistado por Fernando Ribeiro de Mello”. Entrevista publicada no Jornal de Letras e Artes n.º 139, de 17 de Maio de 1964. Disponível em < http://triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html >.

³⁰³ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 147.

³⁰⁴ *Idem*. p. 148.

³⁰⁵ *Ibidem*. p. 148.

O texto bíblico: a transfiguração metapoética e, por vezes, erótica das *Escrituras sagradas*

Ao lado dos poemas camonianos, o texto bíblico realmente constitui uma das maiores referências intertextuais d'*A faca não corta o fogo*. Estamos aqui falando estritamente de diálogo entre textos, no caso o bíblico e o herbertiano. Em termos de concepções e práticas poéticas, já vislumbramos também a afinidade existente entre as concepções poéticas de Herberto Helder e as do romantismo alemão.

Estamos tratando do paideuma extraído de *um livro* de Herberto Helder e do qual o texto bíblico enquanto obra antiga e literária faz parte. Num interessante ensaio sobre o diálogo da obra de Herberto Helder com poemas de outras culturas ou de outros poetas, Helena Carvalhão Buescu assevera que os discursos bíblico, camoniano e romântico sobressaem-se por embasar estruturalmente a poesia herbertiana:

Bastante tem sido escrito, naturalmente, sobre alguns dos grandes vectores estruturantes da poesia herbertiana a este nível, em particular os discursos bíblico, camoniano e romântico, que de facto me parecem constituir, dentro da tradição lírica ocidental e especificamente portuguesa, as linhas de força estruturantes da poesia de Herberto Helder.³⁰⁶

A intertextualidade entre o texto bíblico e o poema herbertiano remete o leitor para as próprias origens da literatura ocidental, pois ao lado das obras de Homero, como a *Odisseia* e a *Ilíada*, a Bíblia constitui-se como um texto literário antigo dos mais revisitados por escritores em geral. Imagens, parábolas, a linguagem alusiva e mitos bíblicos servem como um caldeirão ao imaginário do poeta português – e não só a ele. Mesmo se tratando de um objeto sagrado aos cristãos, a Bíblia, nas mãos de Herberto Helder, funciona como genuína ferramenta para a construção de poemas transgressores, metapoéticos e eróticos. E não nos esqueçamos da palavra “Deus”, da tradição cristã, que obsessivamente é empregada em poemas deste livro, a começar pelo poema de

³⁰⁶ BUESCU, Helena Carvalhão. “Herberto Helder: uma ideia de uma poesia omnívora”. *Diacrítica, Ciências da Literatura*, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p. 49-63.

abertura, “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza”, que, aliás, repete um verso³⁰⁷ do poema II de “Lugar”, do livro de poesia homônimo.

Nosso intuito, portanto, é selecionar alguns poemas do livro em que citações ou a referências ao texto bíblico são perceptíveis. Aproveitaremos o nexos entre a Bíblia e os poemas de Herberto Helder como mote de análise de outras questões que, porventura, podem aparecer, tendo sempre o cuidado de ressaltar o caráter metapoético dos poemas do autor.

Primeiramente, passemos ao comentário sobre o segundo poema d’*A faca não corta o fogo*, identificado enquanto *sobressalto*. Nele, João Amadeu Silva³⁰⁸ entrevê uma relação entre o texto bíblico e o herbertiano e que alude ao episódio da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, narrado no livro *Gênesis*. Vejamo-no:

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 pode³⁰⁹

Se tomarmos o sentido do termo “sobressalto” como um estremecimento repentino, súbito e involuntário, compreenderemos que este “sobressalto” se deve ao próprio ressaltos no bolso do poeta. E o sujeito poético emprega o termo “luz” para especificar o “ressalto”. Lembremos mais uma vez que a “luz”, no contexto da obra herbertiana, geralmente anuncia a aparição do poema. Do discurso bíblico, sabemos que Deus ordenou *fiat lux* e a luz se fez; pois bem, nos poemas herbertianos a “luz” também aparece aludindo ao poder divino da criação. Em outro poema, *que eu aprenda tudo desde a morte*, dirá: “fiat cantus/ e faça-se o canto esdrúxulo que regula a terra/ o canto comum-de-dois³¹⁰”. Este agora tem também a ver com o poder humano da criação, equiparado ao divino, por meio da palavra poética. Assim como o Deus cristão, é como se o poeta dissesse “faça-se o poema” e o poema vem ao lume, como no texto

³⁰⁷ HELDER, Herberto. “Lugar”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 139.

³⁰⁸ SILVA, João Carvalho Oliveira da. *A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia*. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p. 67.

³⁰⁹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 535.

³¹⁰ *Idem*. p. 540.

genesíaco. O *verbo* no discurso bíblico possui a capacidade de instaurar realidades e a palavra poética cria igualmente realidades.

A expressão “ressalto de luz” equivale a uma saliência, a algo que se desponta concretamente no bolso do sujeito poético. Sob a perspectiva de uma leitura que relaciona poesia e erotismo, este “ressalto de luz no bolso” corresponde ao pênis ereto do sujeito, apontando para a sua excitação sexual no trato com a linguagem poética.

Dando continuidade à análise de *sobressalto*, os versos “entre orvalho e fogo colhido de fresco na sua árvore, /escondido rápido enquanto se fuge,/ sem a mancha ainda da moda e do modo,” fazem uma pequena digressão sobre o processo criativo. Posteriormente, o poema retornará ao fenômeno reluzente que tem lugar no bolso da roupa do sujeito.

Os versos “entre orvalho e fogo colhido de fresco na sua árvore, /escondido rápido enquanto se fuge,” devem ser lidos conjuntamente. Vimos o caráter, por vezes, instantâneo do *Witz* no corpo do escritor. Como dissemos, é um momento iluminador e transmutador tal como a descarga luminosa e elétrica de um relâmpago. Interrompe o trâmite da consciência racional e colabora para uma percepção integrada das coisas. Salientemos que esta percepção mais integrada resulta na aproximação de elementos heterogêneos – visto que contrários e/ou contraditórios – por meio do processo criativo. Assim, o verso “entre orvalho e fogo” aproxima elementos contrários: o úmido (orvalho) e o seco (o fogo).

Expliquemos mais claramente. No início do poema, constatamos a presença de um “ressalto de luz no bolso”. Dissemos então que o sujeito poético passa a fazer uma pequena digressão a respeito do processo criativo do poema. Deste modo, temos que ele passa a narrá-lo, a descrevê-lo, como um evento passado se considerarmos o fato de que o poema se equipara ao bolso. Entendemos, pois, que o terceiro, o quarto e o quinto versos se referem ao processo criativo que já ocorreu. Não é à toa a escolha do verbo “colhido” no terceiro verso, o que corrobora a descrição de um evento no particípio passado.

Os versos “ressalto de luz no bolso/ entre orvalho e fogo colhido de fresco na sua árvore,/ escondido rápido enquanto se fuge” exprimem um acontecimento rápido, quase que instantâneo e que desencadeia o processo de confecção do poema. Trata-se do dom, do engenho que confere o momento iluminador e agregativo ao corpo do poeta. Reparemos que o sentido do verso “ressalto de luz no bolso” pode ser complementado

pelo sentido do verso “escondido rápido enquanto se foge”, qualificando-o assim como um “ressalto de luz” praticamente “instantâneo”, dado que o sujeito poético talvez queira pôr em relevo a importância do engenho poético associativo na confecção do poema.

Caracteriza-o como algo fugaz (“escondido rápido”), como algo que agrega os heterogêneos (“orvalho” e “fogo”) e, finalmente, como algo imaculado (“sem a macha da moda e do modo”). A mácula talvez seja a contaminação do pensamento demasiadamente reflexivo e fragmentado sobre as coisas e que assola, nós, modernos. A experiência poética, por seu turno, proporciona ao corpo do escritor uma experiência mais integrada, mais alargada do real. Ela permite o acesso a uma experiência mais pré-reflexiva, mais intuitiva, mais vivencial e constitui-se como um modo de conhecimento, fugaz como o relâmpago, mas forte e impactante como este.

O poema “entre orvalho e fogo é colhido de fresco na sua árvore”. Agora o poema é o “fruto” de uma árvore – na medida em que é “colhido” - e aqui entra o diálogo possível com o discurso bíblico. Transcrevamos alguns excertos da Bíblia para que a aproximação seja feita:

9 Do solo fez o SENHOR Deus brotar toda sorte de árvore agradáveis à vista e boas para alimento; e também a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do bem e do mal.

(...)

16 E o SENHOR Deus lhe deu esta ordem: De toda a árvore do jardim comerás livremente,
17 mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás.³¹¹

(...)

25 Ora, um e outro, o homem e sua mulher, estavam nus e não se envergonhavam.³¹²

(...)

6 Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu e deu também ao marido, e ele comeu.

7 Abriram-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira e fizeram cinta para si.

³¹¹ “Gênesis 2:9; 16-17”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 4.

³¹² *Idem*. p. 4.

(...)

10 Ele (Adão) respondeu: Ouvi a tua voz no jardim, e, porque estava nu, tive medo, e me escondi.

11 Perguntou-lhe Deus: Quem te fez saber que estavas nu? Comeste da árvore de que te ordenei que não comesses?³¹³

Adão e Eva comeram da árvore do conhecimento do bem e do mal. Antes não tinham vergonha da nudez de seus corpos, pois viviam num estado natural e, por conseguinte, paradisíaco. Não possuíam o peso da reflexão da consciência, não eram atormentados pelo pensamento reflexivo ou pela moral. Viviam. Quando comem do fruto da árvore proibida perdem o vínculo natural estabelecido com a natureza, abrem seus olhos e a primeira atitude é a de esconderem sua nudez. Perderam a inocência vivenciada no Paraíso e rumam para a queda. Todo o vínculo com as coisas, com a natureza passa agora pelo crivo infernal da reflexão, isto é, toda experiência humana com o seu entorno torna-se cindida, fragmentada e pouco espontânea. Nesta parte do discurso bíblico, explana-se de modo alegórico a origem da cisão estabelecida pela consciência humana entre sujeito e objeto, homem e mundo natural.

Se pensarmos o poema herbertiano nesta direção, poderíamos supor que a experiência poética permite minimamente este contato mais amplo, mais integrado com a natureza. Tanto que, num primeiro momento, os versos do texto herbertiano afirmam que o poema é “colhido de fresco na sua árvore/sem a mancha ainda da moda e do modo”. Aqui, temos que o sujeito poético sugere que o processo criativo (tanto do autor quanto do leitor) permite-nos uma experiência mais autêntica com a natureza, uma experiência de cunho mais vivencial do que reflexivo. Mesmo que seja por um brevíssimo e, portanto, precário momento.

Antes de colherem o fruto da árvore proibida, Adão e Eva viviam inocentemente integrados ao todo, ao natural. No poema herbertiano, é possível pensarmos que o poema não é apenas trabalhado no corpo do escritor, mas vivenciado de um modo mais intuitivo, mais involuntário, se assim podemos dizer. E isto equivale, como já dissemos, a um modo de conhecimento: instantâneo, intenso e mais espontâneo. Enfim, menos aristotélico ou cartesiano, não recorrendo tanto ao discurso da lógica.

³¹³ “Gênesis 2:9; 16-17”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 4.

Para corroborar então uma maior espontaneidade entre o sujeito poético e o mundo da natureza, o verso “entre orvalho e fogo colhido de fresco na sua árvore,” privilegia o cenário natural. O “ressalto de luz” transforma-se num alimento vital, o “fruto”, como os da árvore do conhecimento que são colhidos pelo homem por meio de um ato simples, espontâneo, o da coleta.

Mudando agora o nosso caminho de análise sobre estes versos, urge ressaltar que os termos “orvalho” e “fogo” podem também ser lidos na chave do conhecimento alquímico. Eles constituem elementos essenciais ao processo de transmutação alquímica – que, por seu turno, denomina-se *opus magnum* ou “a grande obra”. Segundo a alquimia, o orvalho enquanto elemento água que desce do céu é sagrado e, por isso, é imbuído de energia cósmica, principalmente nos meses correspondentes à estação da primavera. Sendo assim, o orvalho primaveril é recolhido na natureza e o sal proveniente de sua destilação participa da transmutação alquímica em que a “Matéria-Prima”, supostamente uma pedra que se encontra em estado impuro, deverá ser purificada até ser obtida a chamada pedra filosofal. O fogo, por seu turno, também participa do processo alquímico e pode corresponder tanto ao fogo comum necessário ao aquecimento de recipientes quanto ao denominado “fogo secreto”, um sal que juntamente com o orvalho participa da transmutação alquímica da Matéria-Prima. Por essa razão, o par de contrários, orvalho e fogo, aparece lado a lado no poema herbertiano.

Nos versos subsequentes “queimava o bolso contra a carne/ queimava pela carne algo menos fácil que ela”, ressalta-se a transmutação advinda do elemento fogo. Incendeia-se o “bolso contra a carne”, ou seja, o fogo se transmite do bolso ao corpo do sujeito que se encontra rente a ele. Se o “ressalto de luz no bolso” se remete ao pênis ereto - excitação proveniente do processo criativo -, temos que o “bolso” é o lugar da roupa que o recebe, que de certa forma o acolhe. Portanto, o “bolso” pode se tratar de um pequeno poema já confeccionado, visto que existe a analogia estabelecida entre texto poético e roupa ao longo da obra herbertiana, na medida em que ambos são costurados. E, no caso deste poema, entrelaçam-se poesia e erotismo para falar de processo criativo: a imagem como de um falo ereto no bolso indica a linguagem que se erotiza, que se transmuta em poema.

Deste modo, não somente o sujeito poético sofre a transmutação advinda do processo criativo do poema, mas também a própria linguagem que necessita se

transformar em outra coisa no intuito de vir a ser o poema. O trabalho para a conversão da linguagem comum em linguagem poética é árduo, difícil e se opera - “queima-se” - no espaço do corpo ou “carne” do poeta: “queimava pela carne algo menos fácil que ela”.

O último verso “que do seu pouco diamantífero cada qual faz o que pode” equipara a obra de um poeta a uma mina de diamantes, ao “diamantífero”. O corpo do poeta é um local de onde saem os poemas, os “diamantes”. No texto em questão, equipara-se o poema a um diamante, pois este é retirado em estado bruto da natureza, sendo em seguida submetido a um processo de lapidação no intuito de dar-lhe acabamento. Com o texto poético sucede-se o mesmo, uma vez que o poeta tem em mãos a linguagem em estado bruto, precisando manipulá-la para convertê-la num objeto precioso e lapidado: o poema.

Como vimos, muitos poemas d’*A faca não corta o fogo* desvelam um lamento do sujeito poético em virtude da dificuldade ou mesmo da impotência vislumbrada no processo criativo. No verso final deste poema, fica registrada esta dificuldade pouco animadora: “que do seu pouco diamantífero cada qual faz o que pode”. Ou seja, o sujeito enquanto poeta tenta extrair o que pode de sua mina (ou obra), faz o possível para que os seus diamantes, para que os seus poemas surjam: afinal, “queimava pela carne algo menos fácil do que ela”. Em suma, nota-se a dificuldade do sujeito para lapidar a linguagem do poema em questão.

Por fim, interessante notar que a repetição do verbo “queimava”, no início dos sexto e sétimo versos, desemboca no termo “que” do começo do oitavo verso. Dessa forma, a própria materialidade da palavra “queimava” consome-se pelo fogo e converte-se no termo “que”. Se por um lado, a palavra “queimava” tornou-se a palavra “que”, por outro, notemos que a palavra “sobressalto” também se consumiu e se tornou a palavra “ressalto”. Em suma, além do processo de encurtamento das palavras, o que sugere a ação do fogo da transmutação, tem-se que uma palavra engloba a outra. De novo, a sugestão da unidade no plano material das palavras, perceptível agora numa espécie de eco: uma palavra ressoa a outra.

Um dos poemas mais intrigantes e entusiásticos, um dos poemas mais relevantes d'A *faca não corta o fogo*. Trata-se do poema *belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um dêrvo*, certamente o intertexto herbertiano mais notável com a Bíblia. Transcrevamo-no:

belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um dêrvo:
e se um dia eu lhe sumi, venho
indo, agora, vindo, chagando contra você,
coberta de oiro fino, a luz movendo meu cabelo, em cima da água fria,
e depois tu vai e vem defronte de minha porta,
e pára,
e toca nos fechos dela cerrada sobre si própria, e se
me turvam as entranhas, se
sobressaltam,
o mundo está cheio de água,
está cheio de meu regresso,
e em um grande espaço eu que sou transparente a você que és coroadado,
cada vez me chego mais batendo direito,
me põe como um selo em teu braço,
porque o amor é mais forte que a eternidade dos mortos,
e eu estou deitada, e levanto de minha cama, e você vem avançando,
e sobre da noite como uma coluna de ar ou uma ressaca de água, e
rompe por minha casa, e me ata de boca e sexo,
tu de pé eu de giolhos te tomo em minha boca
tua boca obscura
e teu pênis arrojado, e lhe mordo manselinho, e depois lhe devoro
aonde faz o nó do sôpro,
oh me ama delicada, como me beijara, uma a uma, pés e mão,
as unhas,
e tanto se me dá crescendo o cabelo que vejo elo debaixo de tua fome,
sim me come de meu cabelo até o mais raso,
no chão do mundo,
e com teus braços terríveis me cruza toda,
que ainda me está doendo do peso de seu beijo
na risca rosa no meio da virilha até virilha,
e entra em mim e que as coxas me estremeçam,
te mete inteiro
por boca e cu e cõna adentro,
que os que louvam a Deus esse Deus os devora,
como a fêmea louva-a-deus ao macho, puta,
rediviva, tua, nunca sumo para sempre que sempre me restituo,
andando sobre a água fria
;oh noite, que justaste amada com amado, amado en la amada
transformado!
: inexplicável: claro³¹⁴

Este longo poema dialoga com o livro bíblico *Cântico dos cânticos de Salomão*, do Antigo Testamento - não somente com ele, como veremos. Na realidade,

³¹⁴ HELDER, Herberto. "A faca não corta o fogo". In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 546-548.

Cântico dos cânticos se trata de um epitalâmio ou cântico nupcial que consiste no louvor de um amor conjugal, o que inclui a narração poética de suas núpcias com grandes pitadas de erotismo sacralizado e alegorizado, visto que a preparação para o ato sexual evidentemente atravessa grande parte dos *Cânticos*.

Portanto, pela temática vê-se que o livro tem ingredientes suficientes para intrigar o leitor judaico-cristão da Bíblia, pois ele se destoa tal como um corpo estranho em meio ao discurso moralizante encontrado nos demais livros bíblicos. Em suma, *Cântico dos cânticos* é provavelmente o livro mais polêmico do cânone bíblico; seus versículos são os mais debatidos entre os pesquisadores e obviamente que entre os membros das instituições judaico-cristãs.

Consequentemente, este livro foi objeto de diversas traduções e exegeses, ora aproximando-o do erotismo-sexual de um homem e de uma mulher devotados um ao outro; ora, dentro da tradição da mística medieval, avalizando-se uma interpretação onde o “esposo” é Cristo (o Verbo) e a “esposa” a alma fiel que almeja a união mística numa espécie de matrimônio espiritual. Destaque-se que a linguagem esponsal-conjugal ou simplesmente amorosa tornou-se um procedimento comum da mística medieval no intuito de descrever esta experiência de comunhão com o divino.

Escrito numa linguagem um tanto profana ou erótica demais para um conjunto de livros espirituais como a Bíblia, o caráter subversivo de *Cântico dos cânticos* não deixaria de agradar aos escritores em geral e assim foram muitos os que o retomaram. E Herberto Helder é um deles. E o interesse do poeta por este livro é antigo, já encontrado n’*O bebedor nocturno* (1968), reeditado em outubro de 2010. Lá, o poeta apresenta ao leitor uma versão traduzida para o português e propõe uma divisão própria para as passagens, chamando-os “poemas”. Divide as falas das personagens em Sulamite, Salomão, coro das raparigas de Jerusalém e irmãos de Sulamite. No poema d’*A faca não corta o fogo*, estejamos cientes de que haverá a intromissão de trechos desta versão.

Tratando-se da obra herbertiana, esperemos que o poema em questão traga em si a possibilidade de abordagem metapoética e algum tipo de subversão relativa ao texto sagrado. Sendo leitor de Nietzsche, Herberto Helder certamente não concordará com a moral cristã contida na Bíblia e disseminada enquanto modelo de crença religiosa e de conduta. Ao contrário, aproveitará muito de seu léxico e de seus procedimentos n’*A faca não corta o fogo* por conta de a Bíblia constituir um livro de imenso valor literário. Não nos esqueçamos do *Gênesis*, livro para o qual a palavra divina possui uma

dimensão ontológica: Deus pronuncia o nome sagrado das coisas e as coisas automaticamente tomam sua realidade.

Mas passemos então ao poema, ao longo poema. Se em alguns textos poéticos d'*A faca não corta o fogo* o poeta lamenta sobre certa impotência criativa que o assola, aqui, em *belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cervo*, não nos deparamos com um sujeito poético acometido pelo desgosto, pelo pessimismo ou pela sentimento de fragmentação. O poema é do começo ao fim um poema sobre o êxtase e evoca a tradição de se revisitar *O Cântico dos cânticos* em matéria de poesia.

Comecemos pelo primeiro verso e *incipit* do poema: “belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cervo”. No texto herbertiano, identificamos o sujeito poético numa voz feminina e que se refere ao seu amado “como um cervo”. Vejamos o porquê da comparação com este animal:

O cervo é muitas vezes comparado à árvore da vida por causa de sua alta galhada, que se renova periodicamente. Simboliza a fecundidade, os ritmos de crescimento, os renascimentos. E esses seus valores simbólicos podem ser encontrados quer nos ornamentos de batistérios cristãos quer nas tradições muçulmanas, altaicas, maias, dos índios Pueblo etc. O cervo *é uma imagem arcaica da renovação cíclica* (ELI I, 216).³¹⁵

Dado que a poética herbertiana reverencia a transmutação, a renovação de tudo o que existe por conceber a realidade de uma forma dinâmica, a “galhada do cervo” - que corresponde aos chifres renováveis ano a ano e que apresentam ramificações - aparece como um elemento poético sugestivo ao nosso autor.

Mas há ainda outros aspectos que interessam mais ao poema e especificamente a este primeiro verso. A comparação do amado com o “cervo” põe em relevo a sua condição de animal macho viril, fértil, e, com isso, anuncia ao leitor uma atmosfera erótico-sexual.

Na tradução que temos em mão do *Cântico dos cânticos*, a comparação entre o amado e os animais também é encontrada:

8 Ouço a voz do meu amado;
ei-lo galgando os montes;
pulando sobre os outeiros.
9 O meu amado é semelhante ao gamo
ou ao filho da gazela;

³¹⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 223.

eis que está detrás da nossa parede,
olhando pelas janelas,
espreitando pelas grades.³¹⁶

O amado é comparado ao “gamo” ou a uma “gazela”. N’*O bebedor nocturno*, temos o “veado jovem”. Por seu turno, os termos bíblicos “gamo” e “gazela” são muito parecidos ao “cêrvo” do poema herbertiano. Embora a “gazela” não seja da família dos cervídeos, ela se assemelha muito a eles e possui chifres que, porém, não se renovam periodicamente. Mas o “gamo” sim possui galhada renovável anualmente. Bem, seja “cêrvo”, “gamo” ou “gazela”, os animais se aparentam e possuem a simbologia da virilidade, da fecundidade, por serem poligâmicos (possuem um grupo de fêmeas para se acasalarem).

A voz poética feminina do poema herbertiano elogia a beleza do amado e ressalta a sua agilidade, já que ele corre “pelas colinas como um cêrvo”. No *Cântico dos cânticos*, o amado também galga montes e pula sobre outeiros (colinas). Ainda há uma última observação a ser feita sobre o primeiro verso. Inicia-se “belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cêrvo” com a repetição da palavra “belo”, o que ajuda a corroborar um certo tom de inocência idílica que, ao longo do poema, será quebrado pelo tom nada inocente da performance erótico-sexual entre os amantes. Verifica-se um contraste entre o singelo, o ingênuo e a pureza, no primeiro verso, e a malícia, a violência e o erotismo-sexual, que marcarão praticamente o restante do poema.

Aventamos também a hipótese deste primeiro verso não desejar obter apenas o efeito de contraste entre o inocente o não inocente. Outra leitura possível é tomarmos a comparação efetuada entre o amado e o “cêrvo” como a construção de um efeito de jocosidade. A figura do “cêrvo” pode bem equiparar o amado a um “galhudo”, a um “corno”, a um homem traído pela amada. E o segundo e o terceiro versos do poema tornam ainda esta leitura irônica do termo “cêrvo” ainda mais plausível: “e se um dia eu lhe sumi, venho/ indo, agora, vindo, chegando contra você”. Entendemos que a amada vem e volta, sem dar grandes satisfações a respeito do seu paradeiro.

No poema, a “amada” pode bem ser a linguagem ou a arte poética e o “amado” o poeta. Dado que a poesia não se exerce por meio de um só homem, de um só poeta, temos a sua infidelidade nesse sentido. Quantos homens e mulheres não se dedicam ao

³¹⁶ “Cântico dos cânticos 2:9-9”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 465.

ofício poético? Inúmeros. Portanto, a linguagem poética não é exclusiva, ela não se deita com apenas um ou uma. Mas com vários(as). Deste modo, o “amado” é viril, fértil, mas também um traído. Ele a fecunda como muitos outros. No *Cântico dos cânticos*, a amada não cansa de frisar a sua fidelidade com relação ao amado: “Eu sou do meu amado, e o meu amado é meu”³¹⁷; “Eu sou um muro,/ e os meus seios, como as suas torres;/ sendo eu assim, fui tida por digna/ da confiança do meu amado”³¹⁸. Já no poema de Herberto Helder, há esta possível transgressão do texto bíblico: a hipótese da infidelidade da amante.

Além disso, dissemos que este poema do livro será sobre o êxtase e a sua parte final servirá para corroborarmos esta nossa linha de leitura. Quando atentamos para a estrutura de *A faca não corta o fogo*, percebemos a presença de poemas que ressaltam a potência criativa do sujeito poético e outros que lamentam a sua impotência criativa – e observemos que este lamento sobre a impotência corresponde a uma forma de traição por parte da arte poética, pois a amada some e deixa o amado à deriva no “vazio poético”. O engenho do poeta não consegue encontrar um caminho criativo para a composição do poema, dando-lhe a impressão de que perdeu o “dom” poético.

Sendo assim, este poema do livro tem a função de exaltar a potência criativa, a possibilidade do exercício da arte poética, e isto se torna bem perceptível em seus versos finais: “rediviva, tua, nunca sumo para sempre que sempre me restituo”. Ou seja, a cópula amorosa entre o poeta e as palavras está assegurada neste poema.

Voltando aos versos iniciais, deparamo-nos agora com a voz poética feminina que assegura ao amado a presença a ele: “e se um dia eu lhe sumi, venho/indo, agora, vindo, chegando contra você,/ coberta de oiro fino, a luz movendo meu cabelo, em cima da água fria,/ e depois tu vai e vem defronte de minha porta,/ e pára/ e toca nos fechos dela cerrada sobre si própria, e se/ me turvam as estranhas, se/ sobressaltam,/ o mundo está cheio de meu regresso,”. Para torná-los ainda mais inteligíveis, ou seja, para além da leitura de um encontro amoroso entre amantes, façamos então a abordagem metapoética deste bloco de versos.

O poeta precisa estabelecer a cópula com as palavras para gerar o poema e a poética herbertiana comumente alia o processo criativo do texto ao encontro erótico-amoroso entre a mulher e o homem. Sabemos da proeminência da mulher nos textos de

³¹⁷ “Cântico dos cânticos 6:3”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 467.

³¹⁸ *Idem*. p. 469.

Herberto Helder, sabemos da existência da relação entre o feminino e o sagrado. No *Cântico dos cânticos*, num dado momento a voz feminina chega a se perder de seu amado e então passa a procurá-lo:

Para onde foi o teu amado,
ó mais formosa entre as mulheres?
Que rumo tomou o teu amado?
E o buscaremos contigo.³¹⁹

No poema herbertiano, a voz feminina tem a função de falar de si mesma e de falar pelo amado. E quem havia sumido era a mulher amada e não a figura masculina. Ela manifesta a sua presença ao seu amado, ela manifesta-se como uma verdadeira rainha “coberta de oiro fino”. É uma mulher rica. Podemos já afirmar aqui que a amada ou a voz poética feminina do poema é a personificação da própria arte poética.

Se o envolvimento amoroso, erótico ou sexual entre poeta e arte poética não acontece, não há o poema, o filho, que resulta desta relação sagrada. A “luz” move os “cabelos” desta mulher, eis o sinal do processo criativo do poema e com chances de resultar em êxito. Reparemos na analogia existente entre os “cabelos”, composto de fios, e o poema, igualmente feito de “fios”: os versos.

Por meio da voz poética feminina, depreende-se que o amado (ou o poeta) já se encontra em frente da porta de um suposto recinto (o quarto?) no intuito de vivenciar o encontro amoroso, erótico e, sobretudo, sexual, com a sua amada. Os versos subsequentes do poema, inclusive, descreverão em detalhes a performance do ato sexual entre estes amantes.

O aparecimento do elemento “água” também tem a ver com o processo criativo do poema e é pertinente comentarmos sobre a sua simbologia para que possamos estabelecer a sua relação com uma leitura de linha metapoética:

As águas, massa indiferenciada, representando a **infinitude dos possíveis**, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de

³¹⁹ “Cântico dos cânticos 6:1”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 467.

regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência.³²⁰

Do excerto, podemos concluir que o elemento “água” no poema provavelmente alude ao próprio caos que antecede a criação poética, mas que contém “todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes”. Há um caos potencial simbolizado pela água. E o processo criativo do poema é transmutador, dele bebe-se “uma força nova”. A subjetividade até então vigente regenera-se ao passar por uma “morte simbólica”: a da transmutação. Em resumo, a “água” anuncia a possibilidade de dar a forma ao informe no poema herbertiano, e lembremo-nos de que a “luz” já apareceu.

O amado encontra-se “defronte” da porta da amada que havia sumido e que agora reapareceu. A voz poética feminina descreve a aproximação do amado: “e depois tu vai e vem defronte de minha porta,/ e pára,/ e toca nos fechos dela cerrada sobre si própria”. Notemos que se o amado está ao pé da porta do suposto recinto onde se localiza a amada, temos que o encontro amoroso está prestes a se realizar.

E a questão concernente à metapoesia torna-se fortemente presente neste trecho do poema. O processo criativo começa a se desenrolar, pois os envolvidos, poeta (amado) e arte poética (amada) estão próximos. Interessante reparar que o verso “tu vai e vem defronte de minha porta” já começa a evidenciar ao leitor um estranhamento sintático e lexical. O pronome pessoal “Tu” refere-se à segunda pessoa do singular e os verbos que o seguem e que com ele deveriam concordar, “vai e vem”, encontram-se conjugados na terceira pessoa do singular; se bem que no caso, os verbos aludem ao pronome informal da segunda pessoa e que deve ser conjugado segundo a terceira pessoa do singular: o “você”. Já existe aqui uma desconstrução da gramática oficial em prol de outra “gramática”, a da poética.

Outro termo que nos chama a atenção é a locução prepositiva “defronte de”. Para brasileiros, certamente esta expressão soa bastante formal ou pomposa, pois o esperado seria o seu sinônimo “em frente de”. E isto contrasta com o “erro” de concordância entre o pronome pessoal e o verbo, pois há uma formalidade do “tu” e do “defronte de” que se depara com a informalidade dos verbos “vai e vem”.

O amado (ou o poeta) para em frente da porta e deseja abri-la, ou melhor, deseja o seu acesso ao espaço poético. O verso “e toca nos fechos dela cerrada sobre si

³²⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 15.

própria” trata mais nitidamente da metapoesia. No poema, o amado vai abrir a porta que está “cerrada sobre si mesma”, ou seja, é a poesia voltada sobre si mesma, enquanto autorreferente e autossuficiente. A voz poética feminina havia dito em versos anteriores: “venho/ indo, agora, vindo, chegando contra você”. Há uma alternância entre ausência e presença caracterizada pelo movimento de ida e retorno desta amada. Ela some, o amado possivelmente fica aflito, ela volta, o amado deseja possuí-la para que se consume o êxtase desta unidade efêmera entre os corpos dos amantes, propiciado e experimentado pelo encontro amoroso (ou poético).

Quando o amado toca nos fechos da porta, o processo criativo fica mais evidente, pois “e se/me turvam as entranhas, se/ sobressaltam,/ o mundo está cheio de água,/ está cheio de meu regresso”. Recordemos que um verso anterior referiu-se ao elemento água e assim justifica-se a presença do verbo “turvar-se”. Ele detém vários sentidos possíveis: águas opacas ou sombrias; águas que embriagam; águas agitadas, entre outros. O verbo “turvar” aparece inusitadamente acompanhado dos pronomes “me” e “se”, já que intenta denotar um acontecimento reversível entre a amada e as suas “entranhas” (vísceras). Assim, no plano da sintaxe, a obra herbertiana consegue transgredir a fronteira estanque entre sujeito e objeto.

Sendo o processo criativo uma atividade corporal, as vísceras (as “entranhas”) turvam-se, embriagam-se de água, de consistência poética. Foi só o amado chegar e tocar nos fechos da porta para que as vísceras começassem a se agitar, a se embebedar, a “se sobressaltar”, no intuito de desencadear o poema.

Os versos “o mundo está cheio de água/ está cheio de meu regresso” corroboram a fertilidade do encontro amoroso. O “mundo” é o poema e ele apresenta-se “cheio de água”, cheio em virtude do regresso da amada. Desde a existência dos povos mais remotos, sabe-se da relação entre água, fertilidade e vida. A água representava o ingrediente fundamental para a agricultura, pois irrigava a terra que fornecia o alimento vital, tornava-a fértil. Por isso, a importância estratégica de um rio Nilo na antiguidade. Obviamente que a água continua sendo fundamental para a agricultura, só quisemos salientar o par água/fertilidade para que entendamos outro aspecto semântico da presença do elemento “água” no poema herbertiano. Logo, o “mundo” encontra-se irrigado e fértil.

Prossigamos. O êxito se confirma no enunciado “e em um grande espaço eu que sou transparente a você que és coroado”. No espaço poético, tem-se a coroação do

amado (do poeta). Ele torna-se rei, ou seja, obtém sucesso no trato com as palavras, conseguiu fazer valer a sua *autoridade* enquanto rei – e no *Cântico dos cânticos*, recordemos que o amado ou o esposo é o rei Salomão. Ser coroado é ser o poeta vitorioso no processo compositivo do poema e a voz poética feminina (ou a amada) afirma que “sou transparente a você”. Ou seja, não há obstáculo ao fazer poético, pois as águas agora não são turvas, mas “transparentes”.

Os versos seguintes provavelmente correspondem à voz poética feminina que se dirige ao amado: “cada vez me chego mais batendo direito,/ me põe como um selo em teu braço, / porque o amor é mais forte que a eternidade dos mortos,/”. Na Bíblia e na versão d’*O bebedor nocturno*, tais enunciados são atribuídos a Salomão. Como o verso anterior registra “eu que sou transparente a você que és coroado”, supomos que o “eu” dos enunciados que transcrevemos há pouco seja a continuidade da fala da amada. Sendo assim, evidencia-se uma aproximação cada vez maior entre os amantes, já que “cada vez me chego mais perto”. Note-se que o pronome “me” causa no verso uma deliberada instabilidade na sintaxe tradicional, revelando uma espécie de “duplo” da amada: “chego” (pratica a ação) e “me chego” (recebe a ação). Pelo fato do exercício poético ser uma atividade voltada para si mesma, o pronome “me” acaba aproximando a amada não apenas do amado pelo verbo “chego”, mas, sobretudo, de si mesma.

O trecho “batendo direito” remete-se trabalho com as palavras, e sabemos que na tradição poética é recorrente a comparação do fazer poético ao trabalho com ferramentas, martelos. Pelo termo “direito”, concluímos que as palavras estão sendo adequadamente vertidas para a linguagem poética.

O aparecimento do “sêlo” é recorrente na obra herbertiana, tendo até servido como título de dois livros do autor. Os reis costumavam autenticar suas decisões por meio de selos, eles conferiam autenticidade ao documento real. Portanto, a relação entre selo e assinatura tem a ver com questões de realeza. E Salomão é rei. E o amado foi coroado, por triunfar na execução do poema. O amado enquanto poeta é rei. Possui, por isso, a autoridade real e ele deve autenticar, ou melhor, assinar os seus documentos (os seus poemas). O amado (o poeta) também é assinado por eles (os poemas) na medida em que a obra o escreve e reconfigura a sua subjetividade, sempre em devir.

O poeta escreve a obra e a obra escreve o poeta, desestabiliza-o, pois o ofício poético não é um ofício inofensivo. Como já se concluiu num poema do livro do início

da carreira do escritor, o poeta: “Vai morrer imensamente (ass)assinado”.³²¹ O autor é assinado e assassinado pela obra.

Por conseguinte, a amada solicita ao amado para que ela seja posta como “um sêlo” em seu braço. Pede para que ela o assine, para que se funda ao corpo dele. A questão do “sêlo” confere uma marca ao objeto. O desafio do poeta é assimilar a tradição no que for de seu interesse, mas, ao mesmo tempo, distinguir-se dela. Sua obra deve tornar-se “parcialíssima”; como um rei, o poeta deve imprimir a marca personalíssima em sua obra.

Finalmente, o enigmático e elucidativo verso “porque o amor é mais forte que a eternidade dos mortos”. Na trilha da metapoesia, os “mortos” referem-se ao legado artístico-cultural. São os “mortos” que impactaram a cultura, cujas obras entraram para uma espécie de “eternidade”. Para exemplificarmos, a obra de Dante Alighieri seria uma daquelas que se encaixam nesta “eternidade dos mortos”, visto que até hoje constitui referência poético-cultural aos escritores. Nesse sentido, a obra e o nome de Dante são dotados da “eternidade dos mortos”.

Mas o que seria exatamente este “amor” que “é mais forte que a eternidade dos mortos”? Bem, estamos analisando um poema cuja temática é o amor ou um encontro erótico-sexual entre amantes os quais, metapoeticamente, podem se referir ao encontro fecundo entre o poeta e a (sua) arte poética. Se o “amor é mais forte que a eternidade dos mortos”, isto aponta para o caráter singular da obra. No verso anterior, a amada havia solicitado ao amado para que ele a pusesse “como um selo em [seu] braço”, isto é, para que ele assim obtivesse uma forma de assinatura.

A obra original ou singular é possível, mesmo com a “eternidade dos mortos”, uma vez que a “força do amor” entre os amantes a supera. A arte poética tem mesmo esse poder de copular violentamente e de modo diferenciado com cada um de seus amados-poetas. No caso, o amor, pensado enquanto uma relação única ou irrepetível entre determinados amantes, garante que a obra não resulte numa mera imitação dos feitos dos “mortos”.

Mas se num certo sentido a relação amorosa entre um determinado poeta e a arte poética é única, Herberto Helder atenta para o fato da arte poética não se exprimir unicamente por meio da obra de um só poeta. Com isso, Herberto Helder suprime no

³²¹ HELDER, Herberto. “Lugar”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 182.

poema d'A *faca não corta o fogo* o termo significativo “único” que acompanha a sua versão de “Cânticos dos cânticos, de Salomão”, n' *O bebedor nocturno*. Este ato indica ao leitor uma autorrevisitação poética. N' *O bebedor nocturno*, encontramos a seguinte fala de Salomão referente ao trecho do poema que vimos analisando: “Põe-me como um selo em teu coração,/ como um selo no teu braço./ Porque o amor é forte como a morte,/ o amor único mais forte que a eternidade dos mortos”.³²² Os dois versos finais citados viram apenas um no poema d'A *faca não corta o fogo*: “porque o amor é mais forte que a eternidade dos mortos”.

Passemos então, a nosso ver, ao clímax do poema: a performance erótico-sexual entre os corpos da amada e do amado. Segundo leitura metapoética, trata-se do entrelaçamento entre o corpo do poeta e a obra (o poema), do embate entre corpos no processo criativo – se lembrarmos que o próprio poema é tido como corpo na poética herbertiana.

Portanto, numa profusão de versos que descrevem o encontro carnal entre os amantes, vislumbremos a “transa” do poeta com a linguagem: “e eu estou deitada, e levanto de minha cama, e você vem avançando,/ e sobe da noite como uma coluna de ar ou uma ressaca de água, e/ rompe por minha casa, e me ata de boca e sexo,”. Perdemos um pouco da referência sobre o sujeito de cada ação, uma vez que as ações vão se emaranhando, alternando-se entre o passivo e o ativo. A amada encontra-se deitada e se levanta para o amado que, por sua vez, vem ao seu encontro.

O poema acontece: reparemos que ele “sobe da noite”, ou seja, do caos informe onde a experiência poética ainda se encontrava de um modo um tanto indiferenciado ou inapreensível ao poeta. Como sabemos que se trata do poema? Por meio de duas expressões: “coluna de ar” e “ressaca de água”.

A verticalidade da coluna do corpo humano pode bem ser equiparada à verticalidade do poema na página, visualmente esta relação pode ser analogicamente estabelecida. Além disso, a poesia possui uma relação verticalizada com o tempo, se podemos assim dizer. Não segue a linha reta, horizontal, do tempo judaico-cristão; segue a linha de um tempo verticalizado, do tempo mítico, na medida em que todas as obras da tradição - de qualquer período cronológico a que ela se refira - tornam-se sincrônicas ao poeta do presente. O elemento “ar” ajuda o poema a restabelecer a

³²² HELDER, Herberto. *O bebedor nocturno – poemas mudados para português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 48.

conexão perdida com a natureza, tratando o poema como obra confeccionada de conteúdo natural. O grego Anaxímenes de Mileto, como vimos, considerava que a *arché*, o princípio de todas as coisas era o elemento ar.

Por outro lado, comparar o poema a “uma ressaca de água” faz ressaltar o movimento avassalador que cerca o processo criativo. A ressaca refere-se ao movimento violento das ondas do mar, fazendo com elas se arrebentem sobre o que estiver na sua frente. Quer dizer, o poema assola o corpo tal como a força violenta de uma ressaca de água – se por vezes a sensação do choque elétrico é evocada nos poemas herbertianos para aludir ao poder desestabilizador do poema no corpo, agora se utiliza a imagem forte da “ressaca de água”.

O amado vem e “rompe” pela casa da amada. O verbo “romper” possui várias acepções, dentre elas o sentido de “arrombar” ou de “abrir à força”. Deste modo, a cena seria a do “amado” que se converte num homem de violência. O seu desejo sexual é impaciente e violento, levando-o a arrombar a porta do recinto onde se encontra a mulher. O verbo “romper” também nos recorda o estilhaçamento da subjetividade do amado (ou poeta) em virtude do processo criativo. Nessa direção, a subjetividade anteriormente estabilizada sofre o rompimento proveniente da experiência poética para que novamente se reconfigure.

Em seguida, a voz poética feminina descreve “e me ata de boca e sexo”. Quer dizer, o amado adentra violentamente pela casa da amada e a submete (“ata”) por meio “de boca” (beijo?) e sexo. Há um jogo erótico no poema e que se remete ao processo criativo enquanto jogo de palavras. O poeta “ata” as palavras umas às outras, forçando-as a copular.

E o poema continua: “tu de pé eu de giolhos te tomo em minha boca/ tua boca obscura/ e teu pênis arrojado, e lhe mordo manselinho, e depois lhe devoro/ aonde faz o nó do sôpro,”. O termo “giolhos” é um arcaísmo e significa “joelhos”. Lexicalmente, isto contribui para a sensação de um tempo longínquo no leitor. Antes, já vimos o aparecimento da palavra “oiro” em vez de ouro. O autor provavelmente deseja salientar o aspecto imemorial ou arcaico do ofício poético que remonta a Hesíodo, Homero ou ao discurso bíblico do Velho Testamento. Não nos esqueçamos de que os povos antigos utilizavam o poema como forma de resguardar e transmitir a tradição da coletividade.

Conclui-se que o poema é sabidamente um artefato humano muito arcaico e que não é por acaso a dedicação d’*O bebedor nocturno* a uma série de poemas oriundos

das mais diversas e remotas culturas. Aponta-se nele para um caráter primordial e natural da visão poética, já que fora adotada pelos mais diferentes e distantes agrupamentos humanos.

O verso “tu de pé eu de gíolhos te tomo pela boca” dramatiza o sexo oral praticado pela amada no amado. Por mais subversiva que a cena possa parecer, veremos que a descrição de todo ato erótico ou sexual no poema segue a sacralidade igualmente atribuída a um rito religioso.

Outro verso: “tua boca obscura”. Bastante ambíguo, não sabemos se é a boca da amada ou se é a do amado, já que o verso subsequente se inicia com o trecho “teu pênis arrojado”. Em razão do contato da boca feminina com o corpo masculino, o pronome “tua” pode sugerir a continuidade entre os dois corpos que se amam e, nesta perspectiva, a boca da amada se torna a boca do amado.

Ou, segundo outra hipótese, a amada apenas estaria admitindo a posse de seu corpo pelo amado. Assim, metapoeticamente, a amada (arte poética) admite a posse corporal pelo amado (poeta) e a “boca” seria “obscura”, pois verbaliza sonoramente o poema. E a linguagem poética, na concepção herbertiana de poesia, deve ser “obscura” no intuito de proporcionar experiências poéticas altamente veementes no corpo do autor e no do leitor.

E a descrição do sexo oral da amada no amado continua: “e teu pênis arrojado, e lhe mordo manselinho, e depois lhe devoro/ aonde faz o nó do sôpro”. Aqui se estabelece um paralelo entre procedimento sexual e procedimento poético, paralelo sugestionado pelo ritmo dos movimentos suaves e violentos da amada no órgão sexual masculino. Novamente, temos um arcaísmo: “manselinho”, sinônimo de devagar ou de mansinho. Ele é encontrado na poesia galego-portuguesa, mais especificamente na cantiga *Oí oj’ eu ãa pastor cantar*³²³ do clérigo Airas Nunes, do século XIII.

Lendo de forma metapoética o verso “aonde faz o nó do sôpro”, temos o “nó” como liame estabelecido entre homem e mundo. O que possibilita este liame é o processo criativo do poema, aludido pela expressão “do sôpro”, semelhantemente ao sopro divino da criação narrado no texto bíblico do *Gênesis*. O “nó” forma-se de um conjunto de fios emaranhados e, nesse sentido, é análogo ao poema, que possui o seu respectivo conjunto de fios emaranhados: os versos.

³²³ NUNES, Airas. “Oí oj’ eu ãa pastor cantar”. In: DIOGO, Américo António Lindeza. *Lírica galego-portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 1998. p. 211-212.

Analisemos os dois versos seguintes: “oh me ama delicada, como me beijara, uma a uma, pés e mãos,/ as unhas,”. Tece-se nestes enunciados um erotismo mais ritualístico. A amada (enquanto arte poética) é beijada e delicadamente, demoradamente apreciada pelo amado. O corpo da amada se torna para ele um recinto sagrado, que merece carinhos em cada parte, com destaque para os “pés e mãos” que contêm as preciosas “unhas”.

A imagem das “unhas” da amada que são beijadas pela boca do amado tem a sua aparição posta em relevo num único verso, uma vez que fazem parte das mãos – imprescindíveis para aquele que escreve – e que conotam a agressividade que caracteriza o fazer poético de quem quer que seja. Em *Photomaton & Vox*, o nosso poeta já havia nos enunciado: “A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só”.³²⁴ A câmera poética que focaliza “as unhas” evidenciam bem esta luta solitária do poeta contra todos.

Em seguida, deparamo-nos com os versos “e tanto se me está crescendo o cabelo que vejo êle debaixo de tua fome,/ sim me come de meu cabelo até o mais raso,/ no chão do mundo/ e com teus braços terríveis me cruze toda,”. Numa abordagem novamente metapoética, temos que os “cabelos” crescem, ou seja, os fios ou os versos do poema ganham consistência. A performance erótica dos corpos continua e agora se destaca a voracidade masculina sobre o órgão sexual feminino. É o sexo oral praticado pelo homem na mulher. Os “cabelos” também denotam os pelos pubianos e que eles se encontram “debaixo da fome do amado”. A amada deseja que o amado chegue cada vez mais junto com a boca ao seu órgão sexual e, por isso, “sim me come de meu cabelo até o mais raso”. Portanto, o verbo “comer” possui diferentes acepções: alimentar-se da experiência poética ou do poema enquanto alimento; ou em seu registro informal e considerado chulo: praticar o ato sexual na mulher.

E em que lugar a amada pede para que o ato erótico se realize entre os dois? “No chão do mundo”. Interessante notar que o poema desce os amantes ao “chão”, o lugar mais baixo possível, o lugar onde nossos pés pisam. A obra herbertiana sempre faz questão de salientar a imanência, a concretude. A poesia sempre se desenvolve em meio ao concreto, ao corpo. Herberto Helder quer assim novamente afastar qualquer

³²⁴ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 162.

tipo de associação entre a poesia e a sacralidade pensada em termos transcendentais. Como dissemos, a sacralidade é terrena, obtida no imanente.

Por fim, no verso “e com teus braços terríveis me cruza toda” a amada (a arte poética) pede ao amado (o poeta) para que ele use seus “braços terríveis”, para que ele aja violentamente no trato com a palavra poética. Com seus “braços”, o poeta consegue promover o cruzamento entre as palavras para que o poema seja possível. Ele atravessa as palavras e com seus “braços terríveis” as violenta para que se convertam em linguagem poética.

Logo a seguir, temos: “que ainda está doendo do peso de seu beijo/ na risca rosa no meio de virilha até virilha,/ e entra em mim e que as coxas me estremeçam,/ te mete inteiro/ por boca e cu e cônica adentro,/”. Continua-se o ato erótico descrito nos versos anteriores, o amado encontra-se ainda junto ao órgão sexual feminino, ou melhor, “na risca rosa no meio de virilha até virilha”. Parte-se então para a cópula sexual, pois a amada pede pela penetração em todos os seus orifícios, “por boca e cu e cônica [vulva] adentro”. Sendo um poema sobre o êxtase conferido pelo processo criativo do poema, não poderia faltar-lhe a alusão ao êxtase sexual do corpo, o orgasmo, explicitado no verso “e entra em mim e que as coxas me estremeçam”.

No *Cântico dos cânticos*, também encontramos descrições eróticas do corpo, alusões ao ato sexual, a sedução e o desejo carnal, mas certamente o léxico poético para a menção a tudo isso resvala o lirismo, tornando-se aparentemente menos subversivo do que o léxico escolhido pelo poema herbertiano. Transcrevamos alguns momentos relevantes deste livro bíblico e que aludem ao erotismo-sexual, primeiramente, notemos a fala da Sulamite:

3 Qual a macieira entre as árvores do bosque,
tal é o meu amado entre os jovens;
desejo muito a sua sombra
e debaixo dela me assento,
e o seu fruto é doce ao meu paladar.
4 Leva-me à sala do banquete,
e o seu estandarte sobre mim é o amor.
5 Sustentai-me com passas,
confortai-me com maçãs,
pois desfaleço de amor.
6 A sua mão esquerda
esteja debaixo de minha cabeça,
e a direita me abraça.
7 Conjuro-vos, ó filhas de Jerusalém,
pelas gazelas e cervas do campos,
que não acordeis,
nem desperteis o amor,

até que este o queira.³²⁵

Do que diz a Sulamite, podemos subtender que ela retrata o seu desejo sexual pelo amado, supostamente o rei Salomão, visto que ela anseia muito por sua “sombra” por cima do corpo dela. E o “fruto” que é doce ao paladar da Sulamite? Do que ele se trata? Não seria o mesmo “pênis arrojado” do poema herbertiano? A “sala do banquete” não seria, na realidade, o quarto dos amantes? A Sulamite demonstra-nos como quer as mãos do amado em seu corpo feminino. E ela desfalece “de amor”, ou melhor, o ápice do ato sexual a esgota. Além disso, ela pede para que ninguém de fora os atrapalhe, que ninguém desperte “o amor,/ até que este o queira”.

Outros trechos em que se vislumbram o diálogo entre a Sulamite e o amado Salomão:

[Sulamite]
2 Eu dormia, mas o meu coração velava;
eis a voz do meu amado, que está batendo:

[Salomão]
Abre-me, minha irmã, querida minha,
pomba minha, imaculada minha,
porque a minha cabeça está cheia de orvalho,
os meus cabelos, das gotas da noite.

[Sulamite]
3 Já despi a minha túnica,
hei de vesti-la outra vez?
Já lavei os pés,
tornarei a sujá-los?³²⁶

Numa leitura mais superficial, Salomão bate à porta da amada para que ela então a abra, pois ele, por seu turno, enfrenta no lado de fora o relento da noite. Porém, efetuando a leitura erótica do texto bíblico, quem garante que Salomão não esteja pedindo à Sulamite, sua mulher, para que ela consinta [“abra”] o ato sexual em seu corpo? A umidade, o orvalho, pode bem remeter ao alto grau de excitação de seu corpo masculino, ao seu desejo sexual pelo corpo da Sulamite. Esta, no final do trecho, sugere ao leitor que já dormiu com Salomão e que saciará de novo o seu desejo masculino.

Outra passagem:

[Sulamite]
Por que quereis contemplar a sulamita

³²⁵ “Cântico dos cânticos 2:3-7”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 465.

³²⁶ *Idem*. p. 467.

na dança de Maanaim?

[Salomão]

7 Que formosos são os teus passos
dados de sandálias,
ó filha do príncipe!
Os meneios dos teus quadris
são como colares trabalhados
por mãos de artista.
2 O teu umbigo é taça redonda,
a que não falta bebida;
o teu ventre é monte de trigo,
cercado de lírios.
3 Os teus dois seios, como duas crias,
gêmeas de uma gazela.
4 O teu pescoço como torre de marfim;
os teus olhos são as piscinas de Hesbom,
junto à porta de Bate-Rabim;
o teu nariz, como a torre do Líbano,
que olha para Damasco.
5 A tua cabeça é como o monte Carmelo,
a tua cabeleira, como a púrpura;
um rei está preso nas tuas tranças.
6 Quão formosa e quão apazível és,
ó amor em delícias!
7 Esse teu porte é semelhante à palmeira,
e os teus seios, a seus cachos.
8 Dizia eu: subirei à palmeira,
pegarei em seus ramos.
Sejam os teus seios como os cachos da vide,
E o aroma da tua respiração, como o das maçãs.
Os teus beijos são como o bom vinho,

[Sulamite]

vinho que se escoia suavemente
para o meu amado,
deslizando entre seus lábios e dentes.³²⁷

Salomão deseja contemplar Sulamite numa dança marcada pela sensualidade feminina no intuito de se extasiar com a visão de cada parte de seu corpo. A dança funciona como parte do jogo erótico entre os amantes. Metonimicamente, cada parte do corpo do Sulamite é analogamente mencionada por Salomão.

Transcrevamos ainda um último trecho que, aliás, finaliza o texto bíblico:

[Sulamite]

Vem depressa, amado meu,
faze-te semelhante ao gamo
ou ao filho da gazela,
que saltam sobre os montes aromáticos.³²⁸

³²⁷ “Cântico dos cânticos 7:1-9”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 468.

³²⁸ “Cântico dos cânticos 8:14”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 469.

Percebe-se que a amada Sulamite arremata sua fala pedindo a consumação do ato erótico-sexual, que, enfim, Salomão seja viril qual o “gamo” ou “ao filho da gazela”. Que ele salte “sobre os montes aromáticos”, ou seja, provavelmente sobre os seios de Sulamite, tão cobiçados por Salomão durante a dança.

Pudemos comparar um pouco os registros do texto bíblico com os do poema herbertiano. Agora retornemos aos versos finais do poema que vínhamos analisando antes da digressão necessária a respeito do *Cântico dos cânticos*: “que os que louvam a Deus esse Deus os devora,/ como a fêmea louva-a-deus ao macho, puta,”.

Neles, “Deus” é a presença do sagrado no poema; eis a obtenção do “nome”, palavra que passa por uma espécie de batismo. No poema, vimos que a “água” aparece no verso “o mundo está cheio de água” e que aparecerá novamente em outros. Ela associa-se ao batismo, pois enquanto rito de passagem religioso, o batismo emprega a “água” como elemento purificador. Seguindo este raciocínio, o poeta igualmente promove o batismo quando transforma a palavra “impura” – aquela cujo sentido encontra-se demasiadamente automatizado ou padronizado – em palavra “purificada” ou poética. Neste sentido, esta passa ao domínio do sagrado, de “Deus”.

Em *Do Mundo*, aliás, o nosso autor já escrevia “aqui – abrasada a gramática,/ aqui está o meu nome posto em uso” e continua neste mesmo poema: “água das madres pelo umbigo, a lua exalta-me o nome, para que eu cresça à sua volta, para que eu possa/ um dia/ morrer dele, inundada, lustral [diz-se da água do batismo]./ É uma arte louca”.³²⁹ Portanto, a relação entre o batismo, o elemento água, o nome e o sagrado já se verifica em livros anteriores.

Voltando ao verso do poema “que os que louvam a Deus esse Deus os devora”. Notemos que o “Deus” do poema não se confunde com o “Deus” dos cristãos, talvez a única semelhança entre eles seja mesmo a relação com o sagrado. Mas a sacralidade da poesia herbertiana é imanente, terrena. Quando aquele verso enuncia que “esse Deus os devora”, assume-se o caráter metamórfico do poema sobre quaisquer subjetividades. Ninguém que leia ou que se dedique seriamente à poesia fica imune ao poder de transmutação da arte poética. Ela põe em xeque a subjetividade, devora-a permanentemente. Põe-na em devir. Abala-a. Portanto, o sagrado, que repousa inquietantemente na palavra poética – ou o nome - designada pelo poema, “devora” quem o “louva”. A obra herbertiana concebe o poema como algo que transmuta e que

³²⁹ HELDER, Herberto. “Do Mundo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 486.

sirva para explodir qualquer subjetividade que se pretenda ou que não se pretenda estabilizada. Seu intuito é desregrar completamente os sentidos do corpo e de “tudo em seu regaço”. Quem venera ou reverencia o sagrado (o poema), por ele é devorado, por ele é transmutado, purificado. O poema é uma máquina de purificação, sem pretender que cheguemos a um objetivo determinado.

Aproveitando as palavras “louvam”, “a” e “Deus”, no verso subsequente o poema trará uma informação proveniente do reino animal. Como tudo se liga a tudo na obra de Herberto Helder, “os que louvam a Deus” podem muito bem se transformar no inseto “louva-a-deus”.

“Deus”, o sagrado ou o elemento profundo do poema se manifesta graças ao processo criativo devora, transmuta, quem o reverencia – o poeta e o leitor. Mas pensamos que haja também um sentido de destruição, de morte não simbólica, que atravessa estes versos do poema.

Passemos então a um possível sentido de aniquilamento no trato do autor com a arte poética em geral. No reino animal, temos que o macho louva-a-deus é menor do que a fêmea e copular com ela é um evento extremamente arriscado. Ela é violenta e ataca o macho durante a cópula, devora-lhe a cabeça. A não ser que ele escape por sorte, o instinto da fêmea é sempre devorá-lo, provavelmente para garantir mais alimento aos ovos fecundados. Numa leitura metapoética, a fêmea louva-a-deus seria a arte poética e o macho louva-a-deus seria o poeta. E por que este perigo de ser devorado pela fêmea ou pela arte poética? Por que o acasalamento entre poeta e linguagem pode ser perigoso? Porque se, por um lado, leva ao entusiasmo com a linguagem analógica, por outro, pode levar ao vazio, ao sentimento de tédio, ao completo silêncio ou, em casos mais extremos, ao suicídio. Deste modo, Herberto Helder sabe que o autor realiza sempre passos em volta, onde o fim novamente torna-se o começo e há quem não suporte este ludismo vital e o abandone de vários modos.

O termo “puta” é o xingamento pela atitude da fêmea louva-a-deus, que devora de modo traiçoeiro o macho que com ela se acasala, mas se o vincularmos ao sentido do verso seguinte, “rediviva, tua, nunca sumo para sempre que sempre me restituo/ andando sobre a água fria”, teremos outra acepção. Se agora atribuírmos estes versos à voz poética feminina, “puta” se torna uma autodenominação. Quer dizer, a amada se reputa uma “puta”, já que ela aparece para copular com o seu amado e depois some. Não é lá muito fiel ou sua fidelidade é um tanto estranha para quem a julgue. Porém, ela

garante a “sua” fidelidade ao amado, mesmo que não seja uma fidelidade do tipo convencional. E por mais que suma, assegura que não é para sempre, pois sempre se restitui ao amado, ou melhor, volta para ele.

Conclui-se que os episódios de impotência criativa são temporários e que não devem ser encarados com desespero pelo amado (poeta), uma vez que a amada sempre retornará para um encontro amoroso, erótico e sexual. O ludismo poético é insolúvel, mas inesgotável. Sempre “rediviva”, a arte poética se restitui ao amado-poeta, sempre renasce exuberante. Ela sempre virá “andando sobre água fria”, oferecendo-lhe o milagre do poema.

Por fim, o longo poema herbertiano está prestes a se encerrar com a citação de três versos de San Juan de la Cruz (1542-1591), poeta místico espanhol. Corresponde a um trecho de seu poema intitulado *En una noche oscura*, dividido em oito estrofes, e são os versos de sua quinta estrofe que quase coincidem com os do poema herbertiano: “Oh noche, que juntaste/ Amado con Amada, Amada en el Amado transformada”.³³⁰

O livro de Herberto Helder traz-nos estes enunciados da seguinte forma: “¡oh noche, que juntaste amada con amado, amado en la amada transformado!”. Há uma leve modificação introduzida pelo poema herbertiano e que já estabelece toda a diferença. Falaremos disso depois. Primeiramente, situemos o poema de San Juan de la Cruz por meio do comentário de Leo Spitzer:

Dissemos que a sensibilidade judaica – e creio que isso seja tão verdadeiro hoje como no tempo dos patriarcas – admite a coexistência do corpo e da alma na presença de Deus, sem contudo fazer qualquer esforço por fundi-los. Assim, não é de surpreender que um sensual epitalâmio oriental, que havia ingressado no cânone bíblico, o Cântico dos Cânticos (“*die herrlichste Sammlung Liebeslieder, die Gott geschaffen hat*” [“a mais significativa coleção de amor que Deus jamais criou”]), como Goethe o chamou), tenha sido transformado pela exegese cristã em tratado alegórico sobre a união mística. É esse tema místico que encontramos no poema “En una noche oscura”, que poderíamos descrever como um Cântico dos Cânticos católico, uma vez que sua inspiração provém do cântico hebraico reinterpretado. Esse poema, escrito por volta de 1577 pelo monge carmelita San Juan de la Cruz, é um exemplo perfeito de como o corpo pode se transformar em tributário da experiência mística. O santo católico trata, nada mais nada menos, da união extática não com um ser humano, mas com o divino, em termos que constantemente fundem alma e corpo.³³¹

³³⁰ CRUZ, San Juan de la. “En una noche oscura”. In: SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 20.

³³¹ SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 56-57.

Como vemos, o poema de San Juan de la Cruz também dialoga com o cântico bíblico judaico e trata da união mística, da comunhão do homem com Deus. No primeiro capítulo, analisamos a ambição da unidade que permeia a poesia herbertiana. Obviamente que em nosso autor, qualquer menção à unidade com as coisas passa pelo domínio concreto, físico, necessariamente, corpóreo. Não há espaço para o misticismo cristão, para a transcendência religiosa. Mas o importante é que o poema do poeta místico espanhol trata de uma espécie de unidade: a do homem com o Uno (o Deus cristão).

O poema de San Juan de la Cruz retrata poeticamente um matrimônio espiritual entre Amada (a alma do fiel) e Amado (Deus cristão). Leo Spitzer observa:

(...) vale notar que a metamorfose mística descrita por San Juan de la Cruz (a Amada confundindo-se com o Amado) não implica nenhuma transformação complementar (Amado em Amada), isto é, nenhuma igualdade entre os amantes (...) Se o nosso poeta católico é capaz de usar o amor como figuração do amor divino, isso se dá porque o próprio amor humano, segundo uma tradição centenária, não implica nenhuma igualdade: a noiva submete-se ao noivo.³³²

Conforme os valores patriarcais da época, o poema do espanhol acaba por submeter a Amada ao Amado. Quanto ao amor, vislumbra-se a hierarquia entre o masculino e o feminino, pois é a “Amada en el Amado transformada”. A união mística configura-se em torno da assimilação da Amada pelo Amado.

Em contrapartida, o trecho herbertiano “amado en la amada transformado” diverge significativamente do verso de San Juan de la Cruz, parodiando-o, pois a voz poética do poema de Herberto Helder encontra-se em oposição à voz poética do poema de San Juan de la Cruz. No poema herbertiano, o amado é quem se transforma na amada. Eis a superioridade da amada, o sagrado feminino (a mulher como caminho para a purificação) ou o louvor à arte poética, a quem tanto o poeta (amado) se dedica e graças a quem lança perseguição a uma espécie de misticismo laico ou secular – sem Deus - no âmbito do papel.

Não esmiuçaremos outros intertextos possíveis, mas sabemos que “amado en la amada transformado” inevitavelmente alude ao célebre soneto de Camões, *Transforma-se o amador na cousa amada* e que, por sua vez, alude ao soneto de Francesco Petrarca (1304-1374), *L'amante nell'amato si transforma*. Além disso, há intratextualidade, uma

³³² SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 70-71.

vez que a própria obra herbertiana no “Tríptico”, d’*A colher na boca*, já havia revisitado este soneto camonianiano, de modo que o poema atual dialoga também com um poema antigo do mesmo autor. Com este gesto, Herberto Helder entrelaça o seu poema a uma cadeia sem fim da tradição poética, formando uma rede complexa de relações literárias.

Mas não há só divergências entre o poema de San Juan de la Cruz e o de nosso poeta. A questão da importância da corporalidade converge nos dois textos poéticos. No poema de Herberto, constatamos o erotismo-sexual do corpo que atravessa todo o seu texto. Sobre o de San Juan de la Cruz, Leo Spitzer conclui:

Eu diria apenas que a descrição do acontecimento místico em termos físicos confere um efeito visual de *realidade* que não teria sido possível de outra maneira (...). Vale lembrar que a capacidade de conferir a força da carne e do desenvolvimento temporal às experiências espirituais se encontra pela primeira vez em Dante, o maior dos poetas medievais, que substitui as alegorias atemporais da Amanda perfeita pela imagem vívida de uma Beatriz que caminha, sorri e suspira (...). A lírica moderna, mesmo a secular, deve a poetas religiosos como Dante e San Juan de la Cruz a força da carne e do tempo que eles souberam conferir À descrição dos sentimentos mais íntimos.³³³

Portanto, a experiência mística ou unitiva descrita no poema de San Juan de la Cruz é uma experiência que passa pelo corpo. O corpo não aparece como mero elemento alegórico para a construção do texto, mas como veículo para a experiência de comunhão com o divino.

Para terminarmos a análise deste poema de Herberto Helder, resta-nos o seu último verso: “:inexplicável:claro”. Aqui, o poeta provavelmente se remete a um elemento caro à sua poética: a questão da obscuridade. O jogo entre os termos “inexplicável” e “claro” conduz a reflexão sobre a poesia a um paradoxo: por um lado, o poema lida com a obscuridade, é uma máquina de perguntas, de problematizações, e não de respostas ou de conhecimentos a se passar ao leitor e nesse sentido ele é “inexplicável”, “obscuro”, dado que não pretende “explicar”, mas “perturbar”, “desestabilizar” quem lide com ele; por outro, o poema é “claro”, pois concede ao autor e ao leitor a iluminação instantânea e agregativa das contradições, o que se equipara a uma experiência mística ou unitiva, o poema assim é luz, claridade ou conhecimento acerca das coisas para além da lógica discursiva ou racional.

³³³ SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 81-82.

O termo “claro” pode obviamente ter uma função gradativa, a de enfatizar ou reforçar o caráter “inexplicável” do poema, a saber: a experiência poética ou o poema é “inexplicável”, “claro”! Ou seja, “claro” na acepção de óbvio ou já mais do que sabido.

O poema *perder o dom, mas quem o perde?* d’A *faca não corta o fogo* também estabelece relação com o texto bíblico:

perder o dom, mas quem o perde?
com o peso do sangue nos dedos, os dedos no interruptor:
que a luz se faça,
que apareça imediata e toda,
abruptíssima,
a flor com o seu feixe de artérias,
a rosa irrefutável³³⁴

Já o mencionamos e o analisamos segundo outra perspectiva no primeiro capítulo desta Tese. Neste momento, retomaremos a ele para que o seu vínculo com a Bíblia seja efetivado.

A questão do “dom” novamente comparece. O sujeito poético se indaga: “perder o dom, mas quem o perde?”. Neste aspecto, ele torna-se afim ao poema que acabamos de analisar, *belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um dêrvo*, já que ambos afirmam a constante renovação da potência criativa. Naquele poema, a amada garante ao amado que ela sempre se restitui; aqui, o sujeito poético garante ao leitor que o “dom” não se perde, que a potência criativa não lhe some. Uma vez poeta, sempre poeta.

O corpo do escritor aciona os seus dedos “com o peso do sangue”, salientando-se assim o aspecto natural, biológico, do processo criativo. O sangue pesa nos dedos do corpo do escritor, levando-os a escrever. Insistimos, porém, no concurso existente entre engenho e trabalho poéticos na poética herbertiana. Por isso, do “peso do sangue nos dedos”, segue-se o trecho “os dedos no interruptor”, o que remete ao aspecto artificial, laboral, técnico, que igualmente envolve o processo compositivo do poema.

³³⁴ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 555-556.

O “interruptor” é uma invenção do homem e não da natureza. É técnica humana que serve para a iluminação artificial das coisas, bastando apenas que a mão se disponha a tocar este “interruptor”, tecnologicamente construído para que o ambiente se ilumine. Muito interessante o comentário de Luís Maffei acerca do “interruptor”, associando-o, inclusive, ao processo de revelação fotográfica:

“interruptor”, assinalo, é vocábulo que porta forte polissemia: a partir de um dado cultural, a luz elétrica, interrompe-se um fluxo original, natural, a noite e suas conseqüentes trevas; ademais, “interruptor” é o líquido cuja função é interromper o processo de revelação fotográfica quando a imagem revelada está pronta. Deste modo, interrompe-se um demasiado escurecimento da fotografia, evitando-se que o escuro, a noite, tome toda a imagem.³³⁵

De qualquer modo, o termo “interruptor” alude a uma técnica humana. Seja para apagar ou acender a luz elétrica, seja para evitar o escurecimento da imagem que, por sua vez, impossibilitaria a fotografia. Nessa última acepção, os dedos do escritor revelam ou acionam as imagens “fotográficas” que virão a lume, dotando-as da luminosidade com o uso do “interruptor”.

Nos três seguintes versos, encontramos “que a luz se faça/ que apareça imediata e toda,/ abruptíssima,”. Quando analisamos este poema no primeiro capítulo da Tese, enfatizamos a tríade poesia, corpo e eletricidade. A imagem do “interruptor” acionado pelos dedos sugere luminosidade, instantaneidade e artificialidade. Quando acendemos a luz elétrica, ela aparece e ilumina de modo quase instantâneo o ambiente em que nos encontramos.

No que tange ao texto bíblico, encontramos no *Gênesis*:

- 1 No princípio, criou Deus os céus e a terra.
- 2 A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas.
- 3 Disse Deus: Haja luz; e houve luz.
- 4 E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas.³³⁶

Como o Deus genesíaco, o poeta confere realidade ao que escreve por meio do verbo, da palavra poética. Há um paralelo entre a instantaneidade da luz que se produz graças ao toque no interruptor e a instantaneidade da palavra ontológica de Deus que

³³⁵ MAFFEI, Luís. “Do mundo de Herberto Helder”. Tese de doutoramento (2007). Disponível em: <<http://www.letas.ufrj.br/posverna/doutorado/MaffeiLCS.pdf>> p. 462.

³³⁶ “Gênesis, 1: 1-4”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 3.

ordena “Haja luz”. Ao ordenar-se a criação da luz pelo verbo, a luz imediatamente se cria, toma realidade.

Relevante o fato de a terra estar “sem forma ou vazia” e a imagem das “trevas sobre a face do abismo”. As “trevas” consistem na ausência de luz ou na total escuridão, e, no texto bíblico, precedem a “luz”. Em seguida, expõe-se um juízo de valor: “E viu Deus que a luz era boa”.

Metapoeticamente, antes da forma dada ao poema, o que há é o informe, ou o “sem forma ou vazio”. E o informe pode ser analogamente comparado ao caos, às trevas, à noite, à escuridão, enfim, a qualquer imagem ou conceito que sugira ausência de luz. Como no texto bíblico, o caos ou as “trevas” precedem o cosmos ou a “luz”: o poema. No caso da poética herbertiana, verifica-se que não há um juízo de valor que coloque em oposição a noite e o dia, as trevas e a luz, o escuro e o claro, entre outros. Eles são etapas constitutivas do processo criativo. Na verdade, o nosso autor promove entre eles uma continuidade e não uma descontinuidade. A noite, as trevas ou a escuridão são necessárias ao evento luminoso que advirá posteriormente, o poema. Em suma, não haverá “separação entre a luz e as trevas”.

Como no *Gênesis*, o poema herbertiano *ordena* – e o verbo está mesmo no modo imperativo – “que a luz se faça/ que apareça imediata e toda,/ abruptíssima”. Quer dizer, ordena-se o aparecimento da “luz”, do poema, de forma instantânea, una (“toda”) e abrupta. O poema como que aparecendo num passe de mágica, o poeta como um prestidigitador.

Por fim, tem-se “a flor com o seu feixe de artérias,/ a rosa irrefutável”. A “flor” ou a “rosa” são metáforas para o poema que por ser concebido na dimensão da corporalidade, possui “o seu feixe de artérias”. O poema enquanto corpo tem seu “feixe” (grupo de vasos) feito de “artérias”, justamente os grandes vasos sanguíneos do corpo que levam o sangue arterial, oxigenado. Ou seja, o sujeito poético deseja “que a luz se faça” e que o sangue vital percorra o corpo do poema. E que se obtenha finalmente “a rosa irrefutável”, o poema incontestável.

O poema *exultação, fervor*, também estabelece um breve intertexto com a Bíblia, porém agora com o livro *Apocalipse*:

exultação, fervor,
se doesse nas práticas da graça,
uma língua analfabeta, plena,
fazia-se um inferno para obrigá-los a falar nessa língua?
se fosse,
tanta gente estilística mas ninguém queria falar
com tanto poder,
tanta desordem na música,
que falassem numa língua incrível, dizia-se,
de quando os atropelos,
de quando quebrados os sete selos,
se doesse num pouco de gramática³³⁷

Notemos, o primeiro verso é composto de dois termos entusiásticos: “exultação” e “fervor”. O substantivo “exultação” possui o significado de júbilo ou alegria extrema. Frequentemente as palavras extáticas comparecem no léxico dos poemas herbertianos. Ao lado de “exultação”, encontramos “fervor” que sugere o ardor, a dedicação, o zelo, e, além disso, a “grande fé”, isto é, o “fervor religioso”. Segundo uma leitura metapoética, podemos dizer que o termo “fervor” acaba servindo para evocar a questão do sagrado no poema. Ou ainda mais, o poema como algo a ser reverenciado pelo autor ou pelo leitor similarmente a uma “oração”.

Os próximos versos afirmam que “se doesse nas práticas da graça,/ uma língua analfabeta, plena,/”. Conectando-os ao sentido do primeiro verso, temos que “a exultação” e o “fervor” se manifestarão caso haja – reparemos na presença da conjunção subordinativa condicional “se” - a “dor” resultante das “práticas da graça”, ou seja, da prática da poesia. E mais uma vez a terminologia religiosa aparece neste poema, a palavra “graça”. Ela possui o significado de “bênção” ou se remete a uma espécie de “estado de pureza” do indivíduo. Quer dizer, a prática da poesia é uma “prática da graça” na medida em que ela “purifica” a linguagem padronizada do dia a dia, alçando-a ao domínio do poético, ou também porque “purifica” o autor ou o leitor, submetendo-lhes a subjetividade à metamorfose.

Na acepção de “benção, o poema pode bem ser equiparado a uma “dádiva divina” concedida logo após o processo criativo bem-sucedido e, assim, seria o “presente” resultante das “práticas da graça”, ou melhor, da poesia.

Trata-se da já comentada ligação entre a poesia e o sagrado. Deste modo, as palavras “fervor”, “graça” e, no final do terceiro verso, “plena” serão eficazes no intuito

³³⁷ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 573-574.

de estabelecerem esta ponte da poesia com o sagrado. A plenitude, no caso, tem a ver com a sacralidade e a totalidade, já que caracteriza aquilo que está completo, absoluto ou inteiro. Portanto, as três palavras que finalizam os três primeiros versos são de acepções religiosas e, no poema, são convertidas para um sentido metapoético.

Mas por que “se doesse nas práticas da graça”? Levando-se em conta o verso posterior “uma língua analfabeta, plena”, tem-se que o sujeito poético nos fala da linguagem poética, da poesia. Ela é “analfabeta”, pois “desconhece” as regras gramaticais impostas pela norma culta da língua portuguesa. Ao lermos o poema, mais parece estarmos diante de uma língua que mal sabe escrever, cheia de erros e que nos conduz a outras regras – as da imagem ou da música-, pouco palatáveis aos olhos da gramática oficial. A linguagem poética contorce e distorce a linguagem comunicativa ou a linguagem “correta” gramaticalmente, alterando-lhes a forma habitual. Mas é justamente esta torção da linguagem ordinária operada pelo processo criativo do poema que torna esta língua analfabeta “plena”. Une o que se encontrava separado, enche-se de plenitude.

A “dor” que provém do verbo “doesse” deve ser entendida segundo esse processo de torção pelo qual passa a linguagem ordinária. Da torção, origina-se a dor. O poeta mistura-se à obra, quando a escreve. Existe uma reversibilidade entre os dois, já que o poema necessita do corpo do poeta para se engendrar. Nesse aspecto, podemos tomar o “doesse” como a “dor” que o sujeito poético (o poeta) sente neste processo criativo do texto poético e cujo recinto é o seu corpo. Como não faz muito sentido a separação entre sujeito (poeta) e objeto (obra, poema) durante o processo poético, de tão reversível que é tal processo, tem-se que a “dor” proveniente dele assola o corpo do poeta que, por sua vez, igualmente funciona como o corpo do poema que se obra.

Assim, quando torce, contorce ou distorce a linguagem ordinária, alerta-nos o verso do poema de que só haverá linguagem poética caso doa “nas práticas da graça”. Em resumo, salienta-se o processo árduo ou de sofrimento que naturalmente envolve o ofício poético, o sacrifício que é o de transformar a linguagem ordinária em linguagem poética.

Ao discorrermos sobre os três primeiros versos conjuntamente, podemos dizer sobre eles que a “exultação” e o “fervor”- (esta palavra, além do sentido religioso já comentado, recorda o verbo “ferver”, o que indica o calor intenso e agitado da água ou de um líquido qualquer que “ferve”) -, advêm das “práticas da graça” que lidam com

esta “língua analfabeta, plena”, a linguagem poética. Por fim, por meio dos termos “exultação” ou “fervor” deparamo-nos com o *êxtase do corpo* possibilitado pelo processo compositivo do poema.

O sentido do terceiro verso “uma língua analfabeta, plena”, porém, se junta ao do quarto verso “fazia-se um inferno para obrigá-los a falar nessa língua?”. Há uma indagação feita pelo sujeito poético ao leitor. Se lembrarmos que nos versos anteriores, havia já aparecido o verbo “doesse”, entenderemos que a questão do sofrimento ainda continua ecoando no quarto verso com o emprego da palavra “inferno”. Ele também se remete ao sofrimento, no caso, um lugar de tortura segundo o imaginário cristão. Mais um termo religioso para o nosso poema.

A indagação deste poema, em outros termos, seria: estamos diante realmente de uma transmutação da linguagem ordinária em linguagem poética? Esta “língua analfabeta, plena” contorcia-se mesmo? Ela “fazia-se um inferno” com o objetivo de tornar-se linguagem poética pelas mãos de quaisquer poetas?

Se a língua não se faz “um inferno”, se não há um trabalho de transfiguração radical sobre ela, conclui-se que não há a possibilidade de advir uma poética forte ou relevante. E ao verso interrogativo segue-se outro verso que estabelece uma provocação, pois ele responde sarcasticamente à indagação antes proposta: “se fosse”. Este “se fosse” corresponde, na verdade, a um “quem dera!”. Ou seja, quem dera que “uma língua analfabeta, plena” se fizesse “um inferno para obrigá-los a falar nessa língua”. Põe-se assim inevitavelmente outra indagação implícita ao leitor: que espécie de poeta o enunciado estaria refutando?

Conforme a obra herbertiana, o pronome “los” refere-se aos poetas que não transfiguram suficientemente a linguagem a ponto de lhe proporcionar a obscuridade, a desestabilização e a experiência corporalmente radical que resulte na “exultação” ou no “fervor”. Por isso, segue-se o verso “tanta gente estilística mas ninguém queria falar/ com tanto poder,/ tanta desordem na música”. Neles, o sujeito poético afirma que há muitos poetas que escrevem apuradamente, que há “tanta gente estilística”, mas que poética forte e relevante que é bom, nada. E o sujeito poético ainda comenta que com tantos recursos lingüísticos e poéticos disponíveis, “ninguém queria falar”. Quer dizer, existe “tanto poder” e “tanta desordem na música” que não seria tão impossível assim confeccionar-se uma poética de alto impacto. Material para a prática da poesia é o que não falta.

Pensamos que esta crítica contundente e que se vislumbra no poema herbertiano tem a ver com outro poema já comentado, a saber: “(...) e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações gramaticais,/ com piscadelas de olho ao <<real quotidiano>>,/ aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:/ merda!”³³⁸. Mais uma vez, o nosso poeta pretende promover o seu distanciamento com relação a poéticas pouco obscuras, demasiadamente engajadas ou que se atêm detidamente no <<real quotidiano>>. Disso, podemos depreender que quanto mais comunicativo o texto poético, menor a sua eficácia em oferecer uma experiência que transmute o que quer que seja. Cremos que isto resvala numa questão muito repudiada pela poética herbertiana, que é a referencialidade pura e simples que qualquer poética possa fazer ao “real”. Quanto maior a transfiguração da linguagem, maior a experiência poética.

Os quatro versos finais podem ser analisados conjuntamente: “que falassem numa língua incrível, dizia-se,/ de quando os atropelos,/ de quando quebrados os sete selos,/ se doesse num pouco de gramática”. E então se evidencia o desejo do sujeito poético, o de “que falassem numa língua incrível”. Quem dera que os poetas atingissem a “língua analfabeta, plena e incrível”, quem dera que não passassem de “tanta gente estilística” e que quisessem “falar”. Interessante o uso do verbo “falar”, uma vez que ele faz recordar o liame entre a poesia e a oralidade (ou a vocalidade, ou ainda a musicalidade), relação fortemente presente em culturas arcaicas e nos tempos mais remotos da cultura ocidental.

A palavra “incrível” alude ao caráter milagroso, sagrado, mágico, fantástico, surpreendente, admirável, extático, entre outros, da linguagem poética. Adjetiva-se a “língua” de modo a acentuar a alegria, a unidade, o júbilo, a exultação, que a partir dela se pode almejar ou experimentar. Tal “língua incrível” surge “de quando os atropelos” ou “de quando quebrados os sete selos”.

Aliás, uma referência explícita ao *Apocalipse* se encontra no verso “de quando quebrados os sete selos”. Transcrevamos alguns excertos concernentes a esta passagem bíblica:

Vi, na mão direita daquele que estava sentado no trono, um livro escrito por dentro e por fora, de todo selado com sete selos.

³³⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 578.

Vi, também, um anjo forte que proclamava em grande voz: Quem é digno de abrir o livro e de lhe desatar os selos?³³⁹

(...)

[um a um, os selos são abertos e, por fim, chega-se ao sétimo selo]

Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve silêncio no céu cerca de meia hora.

Então, vi os sete anjos que se acham em pé diante de Deus, e lhes foram dadas sete trombetas.³⁴⁰

(...)

O *Apocalipse* é o último livro bíblico e situa-se no Novo Testamento. Atribuído ao apóstolo João, o texto é alegórico, ofertando-se ao leitor de um modo oblíquo, obscuro, porque o cristianismo naquele tempo era perseguido pelos imperadores romanos.

Este livro bíblico trata do relato de João sobre a revelação que recebeu de Jesus Cristo, o “Cordeiro”, por intermédio de um anjo. Ele detém a função de revelar a mensagem divina e profética aos cristãos, garantindo-lhes o julgamento e a punição dos ímpios. Sendo assim, o aparecimento dos “sete selos”, que são abertos ou “quebrados” e um a um revelados, constitui-se como um dos episódios mais eminentes da narrativa deste livro bíblico.

Cada selo anuncia um segredo de Deus para com seu povo, de modo que o sétimo acaba por ser o mais esperado por ser o último da série de aberturas. A tensão da narrativa aumenta, pois antes do segredo do selo derradeiro ser revelado o céu surpreendentemente se silencia durante trinta minutos. Aguarda-se então com expectativa a revelação. E o que ocorre a seguir? O conteúdo secreto do sétimo selo consiste no anúncio dos sete anjos que tocarão as suas respectivas trombetas.

Na realidade, vislumbramos que o término de um evento apresenta-se como o início de outro, simétrico ao anterior. Os sete selos anunciam as sete trombetas e que, mais tarde, anunciarão as sete taças (ou flagelos) da ira de Deus. Portanto, o fim não nos concede a conclusão da revelação divina, mas uma abertura para outra: o “sete” (o dos selos) leva o leitor a outro “sete” (o das trombetas) e que, por sua vez, leva a outro “sete” (o das taças ou flagelos). É, enfim, uma abertura para a abertura.

³³⁹ “Apocalipse, 5:1-2”. In: *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 203.

³⁴⁰ *Idem*. “Apocalipse 8:1-2”. p. 205

Em *Photomaton & Vox*, um excerto exemplar nos serve para corroborar a concepção herbertiana sobre o conhecimento advindo da poesia enquanto proposta de abertura para a abertura:

É preciso encontrar chaves – às vezes é fácil, às vezes difícil.
Não.
Cada imagem é a chave de outra imagem – e elas abrem-se umas às outras, as
imagens.
Não.
Tudo são chaves para abrir tudo.
Não.
A chave entra na fechadura, a porta abre-se sobre uma nova porta.
Não.
Portas sobre portas até que a porta final abre sobre a luz que atravessa o
espaço aberto de todas as portas.³⁴¹

Como podemos entrever, as imagens poéticas abrem-se umas às outras, porque o poema não é uma forma de conhecimento estanque, mas dinâmico. Semelhantemente ao texto bíblico, o poema elaborado – tal como o fragmento concebido pelos românticos alemães – constitui-se como um texto aberto, cognitivamente e deliberadamente indeterminado, rumando sempre em direção a outras imagens, ou melhor, a outras “portas”. Reparemos que a “porta final”, e que equivale ao “sétimo selo” do discurso bíblico, conduz-nos à “luz que atravessa o espaço aberto de todas as portas”, isto é, se antes uma porta conduzia a outra porta, tem-se que a “porta final” leva-nos nada mais nada menos do que à abertura de todas as portas para todas as portas. Conforme concepção de nosso autor, o conhecimento caracteriza-se como algo da ordem do aberto, do alusivo, do complexo e do dinâmico.

Voltando ao poema. Quando o analisamos, notamos a queixa do sujeito poético com relação aos procedimentos poéticos parcos da numerosa “gente estilística”. Em seguida, este sujeito poético solicita aos escritores que falem “numa língua incrível”. Segundo ele, qual seria a forma de obtê-la? Já a mencionamos: “de quando os atropelos” e “de quando quebrados os sete selos” para que enfim “se doesse num pouco de gramática”.

O verso “de quando os atropelos” defende o necessário desregramento da gramática padronizada, considerada a oficialmente correta. Na seara da poesia, o que é erro para a gramática oficial pode converter-se num acerto virtuoso em arte poética. Os

³⁴¹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 59.

deliberados “atropelos” cometidos pelo poeta ao escrever os seus textos acabam abrindo novas possibilidades de abordagem do real, enriquecendo-o, ampliando-o. “Atropelar pouco” a língua portuguesa pode implicar uma pouca desautomatização do real por parte da obra do escritor.

Quanto ao verso “de quando quebrados os sete selos”, comentamos a sua intertextualidade com o texto bíblico. No contexto do poema, e ainda aproveitando os nossos comentários sobre o livro *Apocalipse*, temos que “quebrar os sete selos” alude ao conhecimento aberto e dinâmico que deve ser proposto por qualquer poema. Quer dizer, o poeta para escrever “numa língua incrível” deve construir o seu texto poético com imagens que abram para outras imagens. Em resumo, deve confeccionar o poema do modo mais indeterminado possível, deve selá-lo e possibilitar a sua abertura tal e qual a dos “sete selos”, a saber: o segredo do sétimo foi justamente a abertura para novas imagens, novas possibilidades. Quanto menos o poema fechar ou pretender transmitir em termos de “conhecimento”, mais eficaz ao leitor ele será, uma vez que o seu intuito é problematizar o real, encontrar-lhe as facetas obscuras, e de modo algum responder-lhe determinadamente ou imitá-lo.

Assim, o poema deve ser a porta para outra porta e, por fim, para todas as portas. Como “de quando quebrados os sete selos”, deve ele não encerrar, mas abrir para anunciar a própria abertura infundável.

Se adentrássemos os domínios da matemática, diríamos que esta repetição padrão do número “sete” - os sete selos que se abrem para as sete trombetas e que, por seu turno, abrem-se para as sete taças - lembra no plano verbal a geometria do tipo fractal, pois se trata aqui da repetição de um padrão que se replica: o sete abre para outro sete e assim por diante. A título de exemplo, eis alguns fractais naturais: os brócolis, a couve-flor, os “braços” de um relâmpago etc. Salientemos que a característica preponderante dos fractais é a de que um determinado objeto apresenta-se dividido em partes, cada uma das quais se remetendo ao objeto original, ao todo. Por isso, não é por acaso que o termo fractal vindo do latim signifique “quebrado”, “fracionado”.

O estudo dos fractais se deu a partir da insatisfação dos matemáticos com a geometria clássica euclidiana, considerada insuficiente para dar conta de diversos fenômenos da natureza. A ideia do fractal é a da apresentação de padrões que se autoassemelham, e no caso do livro *Apocalipse* a quantidade de eventos que serão

anunciados sempre correspondem ao número “sete”. Ali, não encontramos uma figura geométrica específica a que possamos nos referir, mas há um evidente efeito de afunilamento na medida em que o sétimo evento anuncia outros sete. Entrevemos que os “sete selos” concluem de modo inusitado a sua série, dado que o fim é o recomeço de uma nova série fragmentada novamente em sete partes.

Entendido brevemente o conceito de fractal, podemos afirmar que os “sete selos” são “quebrados”, “fragmentados” em outros sete. Nesse sentido, o poeta deve escrever o poema cujo segredo é a promoção incessante da abertura, o que sugere um efeito de totalidade.

Para finalizarmos a análise deste poema, deparemo-nos com o seu último verso: “se doesse num pouco de gramática”. Por sinal, ele é muito parecido e parece querer reiterar o segundo verso “se doesse nas práticas da graça”. O poeta corrobora a sua concepção de poesia, a de que a gramática padronizada deve ser transtornada, desautomatizada no intuito de se obter a linguagem poética. Para que se fale “numa língua incrível” e para que se evite ser “gente estilística”, o escritor deve contorcer a linguagem ordinária, deve provocar-lhe a dor para que surja o poético. No caso do escritor, também não é sem dor a sua tarefa de manipular a sua língua, esforçando-se para convertê-la em poemas.

Música: dos trovadores a John Cage

N’*A faca não corta o fogo*, há diálogo com a música. E este liame não se revela nada simples ao leitor de poesia, já que comporta simplesmente a lírica medieval, a música barroca alemã e a música contemporânea. Resumindo: o efeito é o de totalidade no livro, pois o sujeito poético cuida de reunir ou ao menos mencionar sincronicamente toda a tradição musical, indo de um extremo a outro na linha do tempo, com o objetivo de promover este cotejo entre poesia e música.

Quanto à lírica medieval, sabemos que os seus textos poéticos eram comumente musicados, ou seja, que a letra do poema era acompanhada de sua respectiva melodia. Portanto, os trovadores medievais eram compositores ou “poetas-músicos”. Quando não interpretavam musicalmente as suas composições, entrava em cena a figura do jogral.

Sobre este vínculo estreito entre poesia e música, o poeta Augusto de Campos, a despeito dos números provavelmente não atualizados que aparecem, tece um comentário interessante a respeito dos *troubadours* da poesia provençal, oriunda do sul da França, influência que se disseminará para outras regiões da Europa:

A lírica trovadoresca forma um acervo de 2.542 composições de cerca de 350 poetas, dentre os quais sobressaem-se os nomes de Guilhem de Peitieu, Jaufre Rudel, Marcabru, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d’Aurenga, Arnaut Daniel, Bertran de Born, Giraut de Bornelh, Peire Vidal, Peire Cardenal. Dessas composições – todas, presumivelmente, feitas para serem cantadas – conservaram-se apenas 256 melodias, encontradas nos textos de alguns manuscritos, em notação incompleta, que permite identificar só a linha melódica. Não há indicação de ritmo nem de acompanhamento. A reconstituição dessas composições é, assim, obra difícil e até certo ponto conjectural. Pode-se dizer que a poesia-música dos trovadores é uma descoberta moderna.³⁴²

Observemos que os poemas herbertianos presentes n’*A faca não corta o fogo* dialogam tanto com os *troubadours* quanto com a lírica galego-portuguesa, como é o caso do texto poético que agora passaremos a analisar:

³⁴² CAMPOS, Augusto de. “Uma Proeza: A Música de Provença”. In: *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 20.

e eu reluzo no fundo de um universo que desconheço,
 e sou um nome apenas,
 Constelação do Lobo,
 mas saindo desse nome remoto entro logo na mais extraordinária
 autoria,
 e caçam-me através das velhas florestas cor de púrpura,
 e cortam-me a língua para eu não uivar de um monte a outro o
 louvor da Loba,
 mas que me importa?
 suba-te pelo dorso, com mão ou sôpro, uma labareda maior do que
 tu própria,
 farejo-te, lambo-te cõna e bôca,
 mordo-te as coxas e o pescoço até ficar bêbado,
 e com sangue na boca entro em ti e dentro de ti faço um nó enquanto
 me semeio,
 e há uma espécie de doçura que nos oculta,
 e toda a noite se vê arder o ramo de fogo do poema que se depura:
 quando penso nos grandes dias findos,
 en respirant j'attire vers moi l'air,
 la terre tremble partout où je vais,
 eu que era o louco dos loucos,
 rápido e rijo como o rei dos lobos,
 até os cães me sabiam do medo,
 e veio a Loba,
 só a chamei como se fora a morte que me doía, coração e testículos
 entre os membros,
 glória da terra,
 mas sou a mesma constelação no mesmo mundo escuro,
 criatura ligada a outra por um nome luminoso,
 uma doçura que a violência criou na gravíssima floresta púrpura,
 onde pela raiz me arrancaram a língua para eu não chamar nunca mais
 a minha Loba,
 nem ter o poder dos meus poemas

Biographies des troubadours, Jean Boutières
Les troubadours, Jacques Roubaud
*Antologia poética de Ezra Pound, org. Augusto de Campos*³⁴³

Este poema se finaliza de uma forma um tanto incomum, com indicações bibliográficas preciosas ao leitor, atitude, por sinal, já verificada em *Photomaton & Vox* no texto *Post-scriptum* que encerra o bloco (*profissão: revólver*), momento em que o sujeito poético chega também a indicar uma série de obras referentes a Alfred Jarry. A propósito, sobre as referências bibliográficas presentes neste poema herbertiano d'A *faca não corta o fogo*, Manuel Gusmão expõe o seguinte:

O que começa por ser curioso nesta bibliografia é a presença nela de um livro de biografias, de um dos estudos sobre os trovadores da autoria de um poeta e romancista contemporâneo, Jacques Roubaud, e finalmente uma antologia da obra poética de um poeta do século XX, organizada por um poeta brasileiro.

³⁴³ HELDER, Herberto. "A faca não corta o fogo". In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 543-544.

Na sua relação com o poema é esta antologia de Pound que nos deixa mais perto do poema de Helder. É que este é uma variação livre, paralela a uma das *Personae* de Ezra Pound (1908-10), construída sobre a personagem do trovador Peire Vidal Velho (Pound s/d [1968], 59-61). Os dois poemas, o de Pound e o de Helder, são nitidamente diferentes, apenas se unem na escolha da personagem do poeta provençal que no poema «fala», no núcleo da narrativa biográfica e parcialmente da sua lenda no seu ethos, que ambos glosam.³⁴⁴

Os versos do poema herbertiano que se assemelham ou que coincidem com alguns da tradução do poema de Pound são, a saber: “quando penso nos grandes dias findos,”; “que era o louco dos loucos”; “rápido e rijo como o rei dos lobos”; “até os cães me sabiam do medo” (na tradução: “até os cães me sabiam e sabiam do medo”); “veio a Loba”; “glória da terra” (na tradução: “essa glória terrena?”). Não apenas as menções literais aos versos, mas outros aspectos também são retomados: na tradução do poema poundiano, aparece o termo “purpurino”, e no poema herbertiano, temos a “côr de púrpura”, a “floresta púrpura”; o erotismo-sexual atravessa os dois poemas, tendo por amante a “Loba” e, por fim, existe a perseguição do sujeito poético. Mas o grande elo mesmo entre os dois textos, o da tradução brasileira e o de Herberto Helder, consiste no fato de eles serem metapoemas, de tudo servir ao propósito maior da reflexão sobre a poesia.

O poema indica ao leitor o livro *Biographies des troubadours*, de Jean Boutières. Nele, os comentários documentados sobre a biografia do trovador provençal Peire Vidal afirmam que ele fora o mais louco dos homens e que se apaixonou pela “Louve de Pennautier”, a “Loba de Pennautier”. Peire Vidal se fazia chamar “Lobo” por ela. Na montanha de Cabaret, ele se fez caçar como um lobo pelos pastores: “il avait revêtu une peau de loup pour faire croire aux bergers e aux chiens qu’il était un loup³⁴⁵”. Bateram nele tanto que o levaram como morto para a casa da Loba de Pennautier que, por seu turno, o reconheceu. Ela e o seu marido cuidaram de seus ferimentos e o hospedaram na corte, de modo que, posteriormente, ele compôs a seguinte canção: “J’avais cessé de chanter/ par dépit et par douleur³⁴⁶”. Deste modo, cotejar o poema com a biografia do provençal demonstra-se bastante esclarecedor, biografia que Pound considerou inusitada a ponto de render-lhe um poema,

³⁴⁴ GUSMÃO, Manuel. “Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2º milénio (preparativos)”. *Diacrítica, Ciências da Literatura*, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p.139-140.

³⁴⁵ BOUTIÈRES, Jean; SCHUTZ, A. H. “LVII - Peire Vidal”. In: *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*. Paris: A. G. Nizet, 1973. p. 372.

³⁴⁶ *Idem*. p. 372.

transfigurando-a. No final das contas, percebamos como o “lobo³⁴⁷” funciona como metáfora para o poeta e a “Loba” como metáfora para a linguagem da poesia. Ademais, a imagem da “Loba” remete desde Horácio à prostituta, este sentido se evidencia na palavra “lupanar”.

Mas vejamos o poema herbertiano. Os primeiros versos “e eu reluzo no fundo de um universo que desconheço,/ e sou um nome apenas,/ Constelação do Lobo,/ mas saindo desse nome remoto entro logo na mais extraordinária autoria” aludem ao processo criativo do poema. No primeiro verso, o sujeito poético afirma que ele reluz “no fundo de um universo” o qual ele desconhece. A nosso ver, o sujeito encontra-se lendo a tradição poética e acaba encontrando algo que lhe interessa e, por isso, ele “reluz” ou “brilha” no fundo de um universo desconhecido: eis o pontapé para mais um processo criativo. Em seguida, enuncia que é “um nome apenas,/ Constelação do Lobo”. Por quê? Enquanto leitor da tradição, o poeta devora-a, apropria-se dela de um modo parcialíssimo, submete-a entredentes como um lobo. O poeta e o poema, nesse sentido, são animais carnívoros, pois devoram os nutrientes de corpos alheios, nutrindo-se da carne alheia. Com isso, há um momento do processo criativo em que o poeta decide sobre o alimento para o seu poema, proveniente da tradição. Este é o momento da “Constelação do Lobo”, o poeta à caça da presa.

Depois, o sujeito sai da mencionada constelação: “mas saindo desse nome remoto entro logo na mais extraordinária autoria,”. Ou seja, passado o momento da releitura criativa da tradição, o sujeito passa então para a “mais extraordinária autoria”. Alimentou-se e agora vai usar as forças provenientes deste alimento para compor um poema próprio, que reflita a leitura da obra alheia, mas que sirva aos propósitos particulares de sua poética.

Agora, o sujeito entra em luta com a linguagem poética. E do lobo caçador e devorador da tradição, vira a presa: “e caçam-me através de velhas florestas côr de púrpura,/ e cortam-me a língua para eu não uivar de um monte a outro o louvor da Loba,/ mas que me importa?”. O poeta-lobo é caçado ao longo das “velhas florestas côr de púrpura” em que vive. A “púrpura” era a cor usada nas vestimentas de reis e clérigos,

³⁴⁷ Em “Canis lupus, o grande predador”, texto integrante do livro *A obra ao rubro de Herberto Helder*, de Maria Estela Guedes, deparamo-nos com a afirmação de que os felinos cedem o lugar aos caninos n’*A faca não corta o fogo*, o que realmente procede. Sendo assim, além do poema que estamos analisando, encontramos versos em outros cuja alusão aos caninos se faz presente: *mordidos por dentes caninos, que substantivos!* (p. 539); *se te/ destinasses/ a longas fomes, longas correrias, longas carnificinas,/ lobo*, (p. 581); *e rosna resvês ao rosto* (p. 590); *ou me arrebatava de entre os dentes o pão canino* (p. 592).

de tão cara a sua obtenção, e assim associa-se ao poder da realeza. Ademais, simboliza a transmutação na alquimia. De modo que estas “velhas florestas púrpuras” acabam se remetendo ao domínio da poesia, da linguagem poética, que detendo a cor púrpura, impõe-se como manifestação terrestre das mais altas, dignas e superiores. Reparemos também que a púrpura é uma cor eclesiástica na Idade Média.

Mas quem caça o sujeito? As forças antagônicas do <<real cotidiano>> que oprimem a figura do poeta na contemporaneidade na medida em que contribuem para a falta de interesse pela poesia? Isto se equipara a um corte da língua do poeta, não permitindo que o seu canto chegue para uma grande quantidade de pessoas. Sabemos que hoje são poucos os leitores que se interessam pela poesia e ela, num certo sentido, goza de impopularidade, pois o <<real cotidiano>> comumente desvia o público para outras necessidades, ligadas ao útil e ao dinheiro.

Na tradução do poema de Pound, Peire é perseguido e, apesar de ridicularizado, resiste contra os seus “êmulos”, contra os seus adversários: “Olhem cá, este Vidal, que foi caçado, esfolado,/ Desonrado, mas não se dobrou e ao fim venceu./ (...) Ó tempo de indolência! Ó êmulos imberbes/ Que disfarçam paixões e desejam desejos./ Vêem-me enrugado, em seu escárnio dos escárnios;/ Mas desprezo-os pelas chamas poderosas/ Que me reduziram a estas cinzas./ (...) Tirem suas mãos de mim!...³⁴⁸”. O sujeito, Peire, despreza-os em nome das “chamas poderosas” da poesia. Do mesmo modo, o sujeito do poema herbertiano enuncia: “mas que me importa?” Ou seja, também manifesta o seu desdém pelos que lhe cortam a língua no intuito de que ele não uive “de um monte a outro o louvor da Loba”.

Tanto não importa a ele que o sentido da tarefa da poesia persiste e ele segue indiferentemente praticando-a: “suba-te pelo dorso, com mão ou sôpro, uma labareda maior do que tu própria,/ farejo-te, lambo-te côna e bôca,/ mordo-te as coxas e o pescoço até ficar bêbado,/ e com sangue na boca entro em ti e dentro de ti faço um nó enquanto me semeio,/ e há uma espécie de doçura que nos oculta,/ e toda a noite se vê arder o ramo de fogo do poema que se depura:/ quando penso nos grandes dias findos,”. E pede para que a linguagem o inspire em sua tarefa, que ela mesma suba “pelo dorso, com mão ou sôpro” e que haja a “labareda maior” do que ela própria. Que haja o fogo

³⁴⁸ POUND, Ezra. “Pierre Vidal Velho”. In: *Ezra Pound: Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos... (et al.); textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. p. 56-57.

da inspiração. E o sujeito, enquanto poeta-lobo, utiliza o seu faro e “fareja” a linguagem e, em seguida, enlaça-se eroticamente a ela, praticando a cópula. Em seguida, o reflexivo “me” refere-se ao sêmen jorrado na ejaculação, como metonímia do eu masculino, sujeito do enunciado: “entro em ti e dentro de ti faço um nó enquanto *me* semeio”. Interessante notar que ele se semeia. E o sujeito poético pensa no percurso geral do processo criativo: primeiro a “noite”, iluminada pelo fogo que depura o poema, convertendo-a no “dia”, sendo o “dia findo” o poema que se consumou.

Outro verso de Peire Vidal, via tradução de Jacques Roubaud, é apropriado pelo poema: “en respirant j’attire vers moi l’air/ que je sens venir de Provence”³⁴⁹, em que a prática da escrita poética atrai o poema, fazendo-o surgir, pois por respirar, o poeta atrai naturalmente em sua direção o ar. Assim, o olhar poético do sujeito transfigura tudo, dado que em qualquer lugar ele respira e, por isso, “la terre tremble partout où je vais,”. Ele detém esse poder de abalo sobre as coisas e assim a terra treme por onde quer que ele vá.

O bloco de versos seguinte relembra o vigor poético de outrora: “eu que era o louco dos loucos,/ rápido e rijo como o rei dos lobos,/ até os cães me sabiam do medo,/ e veio a Loba,/ só a chamei como se fôra a morte que me doía, coração e testículos entre os membros,/ glória da terra,”. Dava certo o trabalho com a poesia. Em seguida, o sujeito nos conta que continua a praticá-la como antigamente: “mas sou a mesma constelação no mesmo mundo escuro,/ criatura ligada a outra por um nome luminoso,/ uma doçura que a violência criou na gravíssima floresta púrpura,”. No entanto, o trabalho com a poesia hoje lhe tem sido frustrante, pois as forças antagônicas do <<real cotidiano>> parecem tê-lo tornado um poeta estéril: “onde pela raiz me arrancaram a língua para eu não chamar nunca mais a minha Loba,/ nem ter o poder dos meus poemas”. Aparentemente, o sujeito parece ter sido acometido do mesmo mal que Peire Vidal: “J’avais cessé de chanter/ par dépit et par douleur”. Será que o rancor e a dor do poeta para com o <<real cotidiano>> cessou a sua potência criativa?

³⁴⁹ ROUBAUD, Jacques. *La fleur inverse: l’art des troubadours*. 2^a édition révisée et augmentée d’une postface. Paris: Les Belles Lettres, 1994. p. 131.

O poema seguinte ao *eu reluzo no fundo de um universo que desconheço* não opta pelo cessar do canto poético. Se o lermos como uma espécie de continuação ao poema anterior, encontraremos um sujeito poético mais otimista, mais afirmativo com relação ao seu ofício. Ele não se entrega, pelo contrário, reage e vai ao encalço da linguagem:

não some, que eu lhe procuro, e lhe boto
faca à garganta,
ou na cabeleira tanta tanto fogo que você vira incêndio
em que se não tem mão, puta,
eu sei mas não me importa, quero é te apanhar
em uma braçada como de espuma,
mas se some eu lhe dano, essa sim, a puta de sua vida,
alta criatura chegada na terra muda,
em todo lado,
o dia todo,
a noite toda,
como se vê que uma árvore tem tanta folha luzindo
em toda parte dela e do vento e do tempo,
não some não, que eu desmundo
cada sítio do mundo onde
você estava ou está ou há-de-estar, e comunico só do toque
que lhe ponho num mamilo,
no umbigo,
no clitóris,
na unha mindinha do pé esquerdo,
só porque tu estremece dos estudos de meus dedos exultantes,
não some nunca, fica morrendo de meu sôpro,
ou dá luz como fôlha contada uma por cima de outra
¿que é isso: puta?
pequena, se for às raízes latinas,
mas tudo cresceu tamanho, grão de cobre
esparzido pelas capitais do corpo: púbis, cabeça,
porque você é tão cerrada em sua vida própria,
trigo na noite,
excessiva beleza terrestre bruxuleando um pouco adentro,
que besteira de lhe chamar de puta,
de pequena,
ou mesmo se lhe chame de grande puta,
se der o fora
; ai dolor!
se sabedes novas da minha amiga, socorro de minha baixa biografia,
ai Deus e u é?
vou à procura, encontro, jôgo
vitríolo em teu rosto, desfiguro, ou com o calor da mão te lavro
por você acima,
casa ardendo cheia de uma estrela incalculável
;ah minha boca lhe come externa de nenhuma roupa sôbre que
carne soberba!
das plantas dos pés às pálpebras,
inteira,
e outra vez dos gíolhos ou joelhos, como queira, à côna, e da côna,
divertimento linguístico lato sensu,

ao rés da penugem na testa rápida, amor,
não provoque, não some, que esse
beijo que agora comêço é para não
acabar nunca,
não queira que eu vá crer em Deus e pedir milagre,
fique, tão puta quanto seja, com
seu jeito de água marítima,
balançando, menininha, barca bêbada,
mas enredada em mim como o alimento luminoso,
ah se incendeie a gente um do outro, que morte
ou vida mais total
não há, não some não, amor
da puta de minha vida indistinta,
noite onde me envolvo sempre,
que simples, contudo, com tudo isso, que é se cruzar com o mundo,
fique, fica junto, funda fêmea, que você já me está
fundada no sangue desde que outrora, e agora, e na hora da nossa³⁵⁰

Este poema retoma literalmente o verso “ai, Deus, e u é?” e adapta o verso “se sabedes novas do meu amigo” [para “da minha amiga”] da cantiga *Ai flores, ai, flores do verde pão* de D. Dinis. Nela, a amada – portanto, a voz poética feminina - procura saber de notícias de seu amado e, com isso, passa a indagar à natureza ao seu redor sobre o paradeiro dele. Ela deseja saber onde o seu amado se encontra. Sua aflição consegue obter a resposta da natureza que, por sua vez, assegura-lhe que o seu amigo encontra-se são e vivo e que reaparecerá a ela, como havia prometido. Trata-se, pois, de uma célebre cantiga de amigo da lírica galego-portuguesa. Observemos que no poema herbertiano a voz poética é masculina.

Os versos iniciais deixam patente a violência desta voz masculina, sugerindo mesmo o cenário de um crime passionai: “não some, que eu lhe procuro, e lhe boto/ faca à garganta,/ ou na cabeleira tanta tanto fogo que você vira incêndio/ em que se não tem mão, puta,/ eu sei mas não me importa, quero é te apanhar/ em uma braçada como de espuma,/ mas se some eu lhe dano, essa sim, a puta de sua vida,/ alta criatura chegada na terra muda,/ em todo lado,/ o dia todo,/ a noite toda,”. Ou seja, o sujeito promete uma perseguição e ameaça a integridade física da mulher caso ela suma. Reparemos o quão o poema se aproveita dos noticiários da imprensa, pois neles quantos não são os casos de homens inconformados com a separação amorosa que não colocam “faca à garganta” ou “na cabeleira tanta tanto fogo” nas suas antigas companheiras?

³⁵⁰ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 544-546.

No decurso do poema, ficará cada vez mais claro que esta mulher acossada se trata da linguagem da poesia: “como se vê que uma árvore tem tanta folha luzindo/ em toda parte dela e do vento e do tempo,”. Quer dizer, o sujeito elogia a fertilidade da “árvore” que possui muita “folha luzindo” – esta “folha” que brilha é o papel com o poema ou que já o anuncia. E o tom de ameaça do sujeito continua: “não some não, que eu desmundo/ cada sítio do mundo onde/ você estava ou está ou há-de-estar”.

A seguir, explicita-se a relação entre poesia e erotismo: “e comunico só do toque/ que lhe ponho num mamilo,/ no umbigo,/ no clitóris,/ na unha mindinha do pé esquerdo,/ só porque tu estremece dos estudos de meus dedos exultantes,/ não some nunca, fica morrendo de meu sôpro,/ ou dá luz como fôlha contada uma por cima de outra”. O sujeito sugere o toque nas zonas erógenas da mulher, no intuito de estimulá-la sexualmente, de que ela estremeça “dos estudos de [seus] dedos exultantes”. Tudo para que a linguagem se transfigure poeticamente e que propicie a potência criativa ao poeta, dando-lhe “folha contada uma por cima da outra”.

E o verso “¿que é isso: puta?” considera a mulher, a linguagem como “puta”, pois ela copula ocasionalmente com o sujeito e some. Talvez o poeta esteja maravilhado com a performance da linguagem, que transforma a língua portuguesa do dia a dia em outra: a linguagem poética. E complementa: “pequena, se for às raízes latinas,/ mas tudo cresceu tamanho, grão de cobre/ esparzido pelas capitais do corpo: púbis, cabeça,/ porque você é tão cerrada em sua vida própria,/ trigo na noite,/ excessiva beleza terrestre bruxuleando um pouco adentro,”. Sendo a língua portuguesa proveniente do latim, tem-se que cada palavra possui uma determinada acepção de acordo com as suas “raízes latinas”, um sentido mais denotativo. No entanto, o trabalho poético com a língua portuguesa, expande-a, nutre-a de novos e inusitados significados não encontrados nas suas “raízes latinas”. E por meio da poesia praticada em língua portuguesa, “tudo cresceu tamanho”, ou seja, ela se ampliou, ela se enriqueceu, pois a poesia revela as potencialidades secretas da língua. E o poema se refere à poesia como uma atividade voltada para si mesma, autotélica: “porque você é tão cerrada em sua vida própria,/ trigo na noite,/ excessiva beleza terrestre bruxuleando um pouco adentro”. Constructo terrestre, o poema deixa bem claro.

Mais versos: “que besteira de lhe chamar de puta,/ de pequena,/ ou mesmo se lhe chame de grande puta,/ se der o fora”. Como podemos notar, o sujeito aqui diminui o seu tom de violência perceptível nos versos mais iniciais, percebendo que não adianta

desqualificar a mulher, mesmo que ela dê “o fora” e suma depois de ter sido a sua “grande puta” durante o encontro erótico.

A partir dos versos subsequentes, inicia-se o diálogo anunciado com a cantiga de amigo de D. Dinis: “se der o fora/ ¡ ai dolor!/ se sabedes novas da minha amiga, socôrro de minha baixa biografia,/ ai Deus e u é?” Quando a mulher some, o sujeito sofre e passa a perguntar por ela tal como na cantiga a amiga perguntava pelo amado. Pelo jeito, faz tempo que ela não o procura e, por isso, ai Deus e u é? A mulher, a “amiga” representa-lhe o “socôrro de [sua] baixa biografia”, isto é, a salvação que lhe retira de uma existência pobre. Ademais, em *Photomaton & Vox*, o sujeito poético havia enunciado o seguinte desejo: “Tenho de inventar a minha vida verdadeira³⁵¹”, ou melhor, a sua “alta biografia”: a vida poética.

Novamente a violência praticada contra a mulher, contra a linguagem: “vou à procura, encontro, jogo/ vitríolo em teu rosto, desfiguro, ou com o calor da mão te lavro/ por você acima,/ casa ardendo cheia de uma estrela incalculável,”. O termo “vitríolo” consiste no ácido sulfúrico. O sujeito poético afirma que vai ao encalço da mulher e que ao encontrá-la joga ácido sulfúrico em seu “rosto”, desfigurando-a. Metapoeticamente, trata-se da violência do poeta contra a linguagem, ferindo-a, deformando-a para convertê-la na linguagem poética. Ou ele “lavra” a linguagem, trabalha-a com o “calor da mão”.

E de novo a relação entre poesia e erotismo: “ah minha boca lhe come externa de nenhuma roupa sôbre que/ carne soberba!/ das plantas dos pés às pálpebras,/ inteira,/ e outra vez dos giolhos ou joelhos, como queira, à côna, e da côna,”. O sujeito qualifica tudo isso como um “divertimento linguístico lato sensu”, ou seja, como um jogo prazeroso travado com a linguagem, ampliando o campo semântico da língua portuguesa. E o jogo amoroso do sujeito para com a linguagem continua: “ao rés da penugem na testa rápida, amor,/ não provoque, não some, que esse/ beijo que agora comêço é para não/ acabar nunca,”.

E num tom jocoso, o sujeito diz: “não queira que eu vá crer em Deus e pedir milagre,/ fique,”. Pede para que a mulher não suma, pois ele não crê na intercessão divina transcendente que o ajude a criar o poema. Pelo contrário, acredita no plano do absolutamente terrestre, no entrelaçamento erótico entre o poeta e a linguagem. Aliás,

³⁵¹ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 33.

em outro momento d'A *faca não corta o fogo*, o sujeito confessa: “a mim, que não creio em Deus, pátria ou família³⁵²”, ironizando a tríade que rememora o governo de Salazar.

Nos versos seguintes, o sujeito segue descrevendo a mulher: “fique, tão puta quanto seja, com/ seu jeito de água marítima,/ balançando, menininha, barca bêbada,”. E pede para que ela “fique”, mesmo que seja uma “puta” ou, numa outra leitura, o sujeito deseja que a mulher fique bem “puta” para ele. E o termo “menininha” indica que se trata de uma jovem mulher, anunciando assim a “catorzinha” do poema *aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa*.

Em seguida, o sujeito poético menciona a sua desejada união com a jovem mulher: “mas enredada em mim como o alimento luminoso,/ ah se incendeie a gente um do outro, que morte/ ou vida mais total/ não há”. Deseja que o encontro erótico entre ele e a linguagem se “incendeie”, seja intenso e que eles morram ou vivam disso. Sendo o processo criativo do poema desencadeador de uma espécie de morte da subjetividade, temos neste poema o desejo de um encontro erótico tão esplendoroso a ponto de o orgasmo (“que morte”) equivaler-se ao êxtase do poema, renovando assim vitalmente a subjetividade do poeta: “vida mais total não há”, lembrando que a escrita poética sempre une o que pode, permitindo ao escritor e ao leitor uma visão mais integral das coisas.

O sujeito pede num tom agora mais amoroso que a jovem mulher não suma: “não some não, amor/ da puta de minha vida indistinta,/ noite onde me envolvo sempre,”. Observemos que a palavra “noite” tem a ver com uma das etapas do processo criativo do poema, aquela em que se desvela uma “vida indistinta” ao poeta. Este trava contato com uma experiência de cunho desconhecido e em que tudo ainda se apresenta de um modo confuso, caótico ou indiferenciado. Trata-se da “noite”. Maurice Blanchot, quando analisa a obra de Hölderlin, comentou sobre a experiência poética da “noite”:

“(…) seria falsear inteiramente a experiência do poeta se procurássemos nisso uma experiência do caos como tal, uma experiência da noite. Nem o caos nem a noite se manifestam aí de maneira absoluta. Ao contrário, noite e caos terminar sempre por atestar a lei, a forma e a luz. Ninguém está mais longe de Novalis do que ele e, se o movimento de certos temas os aproximam, não há nada de noturno em seus poemas, nada de fúnebre.”³⁵³

³⁵² HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 591.

³⁵³ BLANCHOT, Maurice. “A palavra ‘sagrada’ de Hölderlin”. In: *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.129-130.

Deste modo, façamos as palavras de Blanchot um comentário crítico extremamente pertinente para a obra de Herberto Helder, muito mais próximo de Hölderlin do que de Novalis.

Os versos que finalizam o poema apontam para uma sintaxe herbertiana ainda mais estranha do que o habitual para a sua obra. Estaria o sujeito apontando para uma experiência poética ainda pouco discernível na “noite”? Leiamos então os versos: “que simples, contudo, com tudo isso, que é se cruzar com o mundo,/fique, fica junto, funda fêmea, que você já me está/ fundada no sangue desde que outrora, e agora, e na hora da nossa”. Disto tudo depreendemos que o sujeito pede para que a “funda fêmea”, a linguagem poética, “fique”, uma vez que há muito tempo ela já o acompanha, há muito tempo ela se encontra “fundada no [seu] sangue”: no sangue do poeta.

Para compreendermos minimamente o intento do último verso “fundada no sangue desde que outrora, e agora, e na hora da nossa”, prestemos atenção num detalhe de suma importância: não há uma separação gráfica entre o texto poético que analisamos e o seguinte, o poema *belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cêrvo*. Também já tivemos a oportunidade de analisá-lo, quando comentamos sobre o diálogo d’*A faca não corta o fogo* com o discurso bíblico.

Se não existe a separação gráfica entre os dois textos, devemos entender que o último verso anuncia a sua continuação no próximo poema. Notemos que o verso enuncia: “e agora, e na hora da nossa”. Ou seja, algo acontece no momento da enunciação. Mas o quê? No último verso, o sujeito tem a sua fala cortada por conta do aparecimento da fala de sua esperada interlocutora: a “menininha”, a “puta”, a “funda fêmea” etc.

E a apropriação da cantiga de D. Dinis pelo poema herbertiano se justifica ainda mais, dado que se nela a amada procura pelo amado e a natureza lhe responde que ele virá, tem-se aqui praticamente o mesmo. Quando o sujeito pergunta “se sabedes novas da minha amiga, socorro de minha baixa biografia,/ ai Deus e u é?”, ele assume o papel da amada naquela cantiga de D. Dinis. Ele não sabe onde a mulher se encontra e pergunta por ela. De repente, sua enunciação no último verso então é cortada para dar lugar ao aparecimento efetivo da “puta”, “da funda fêmea”, da “amada”, recordemos assim os versos iniciais do poema seguinte e que se concentram na fala da mulher, ou melhor, da linguagem da poesia que vem ao encontro do poeta: “*belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cêrvo*:/ e se um dia eu lhe sumi, venho/ indo,

agora, vindo, chagando contra você/ coberta de oiro fino³⁵⁴”. Sendo assim, o trecho “e agora, e na hora da nossa” anuncia o encontro erótico-sexual entre o poeta e a linguagem, narrado sob o cenário do *Cântico dos cânticos*...

Outro poema d’A *faca não corta o fogo* recolhe um verso proveniente da lírica medieval, mais especificamente da composição *Ar resplan la flors enversa* (já *resplende a flor inversa*), pertencente a um trovador provençal do século XII chamado Raimbaut d’Aurenga. Confrontemo-nos com o poema herbertiano:

noite funcionada a furos de ouro fundido,
combustível, comburente,
inexcedível,
e eu não sei se é de onde me vejo dentro dela,
força da imagem ou fogo ou
desabitação do mundo,
nesta língua onde me encontro e que me funda com mão fluida,
caos,
e como se move tudo, os dedos
pelo sistema decimal contando para trás pessoa
a pessoa, unha
a unha de rapina, diz a canção: a flor inversa,
ar resplan la flors enversa,
desde o hábil desgoverno da matéria à pronúncia tumultuosa,
floral glória colinas ar afora,
com que choque tecnológico a terra pós-moderna,
faúlhas, lâmpadas, quem as meneie e atice,
iluminam-se a si próprias,
houvesse em mim potência e elegância,
e jorrasse a flor inversa,
e para a frente as vezes dos dedos que ainda faltam,
ar movido no cabelo, lápis
maduro sobre o escrito,
idade,
styx,
renascimento,
o júbilo,
trabalhos, etc., desordens, arranquem-mos todos para nunca
terem existido,
nem um só nome é indestrutível,
avança, retrocede, apaga,
ar resplan, e então resplende a flor inversa³⁵⁵

³⁵⁴ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 546-547.

³⁵⁵ *Idem*. p. 554-555.

Assim como o céu noturno apresenta-se furado pelo brilho pontual de cada estrela, tem-se que a possibilidade do surgimento do poema corresponde a “furos de ouro fundido” que irrompem de uma “noite funcionada”, de um caos noturno e que antecede a manifestação de qualquer iluminação. Mas aqui no poema fala-se da “noite funcionada”, ou seja, da noite que se converte em brilhos pontuais e provenientes da luminosidade do ouro, indicando que a linguagem realiza o movimento que vai do caos em direção ao cosmo, propiciando a vinda do poema.

Isto se confirma pelo verso “combustível, comburente” que aponta para o processo de queima, de transmutação da linguagem. O “combustível”, aquilo que arderá no fogo, e o “comburente”, aquilo que fará algo arder no fogo, encontram-se lado a lado no verso, anunciando a iminente combustão. E o processo criativo tem de ser “inexcedível”, “na medida” para que resulte no poema.

Nos versos subsequentes, no entanto, o sujeito poético titubeia a respeito daquilo que ele esteja conseguindo durante o processo criativo: “e eu não sei se é de onde me vejo dentro dela,/ força da imagem ou fogo ou/ desabitação do mundo,/ nesta língua onde me encontro e que me funda com mão fluida,/ caos,”. O processo poético é atravessado pela incerteza, podendo dar certo ou não.

Notemos como o poema herbertiano apresenta o processo criativo sob vários ângulos, revelando ao leitor um olhar que mais parece o do movimento de uma câmera cinematográfica, dado que ora apreende e se concentra numa cena ora noutra. E agora outro enquadramento a respeito do processo poético: “caos,/ e como se move tudo, os dedos/ pelo sistema decimal contando para trás pessoa/ a pessoa, unha/ a unha de rapina, diz a canção: a flor inversa,”. A criação do poema envolve o trabalho com o “caos”, com o desconhecido e, portanto, com aquilo que ainda se encontra indiferenciado; porém, “os dedos” do poeta cuidarão de mover tudo e trabalhar precisamente o lugar de cada palavra: “pelo sistema decimal contando para trás pessoa/ a pessoa/ unha a unha de rapina”. O poeta tem de calcular milimetricamente as palavras e as apropriações a serem feitas da tradição; no caso, a “unha de rapina” indica o “roubo violento” da tradição, a apropriação das obras alheias. Neste poema em questão, existe um verso tomado de Raimbaut d’Aurenga e, por que não, referências também ao herói Aquiles de *A Ilíada* ou a um poema de Mallarmé, sugeridas no verso “styx”, o que configura a tradição revisitada pelas mãos do poeta-leitor. Tudo para então que surja a “flor inversa”.

Finalmente, chegamos ao verso de Raimbaut d'Aurenga: “ar resplan la flors enversa”. Curioso o fato de um poema anterior d’*A faca não corta o fogo* abrir e fechar o seu texto com o termo “resplendor”, o que já acaba por nos remeter ao “resplan” do poema que vimos analisando: “e regresso ao resplendor,/(...) o resplendor³⁵⁶”, fazendo coincidir o fim e o começo, deixando evidente a concepção de uma escrita que dá voltas sobre si mesma, que recomeça.

Quanto ao verso “ar resplan la flors enversa”, temos que ele serve ao propósito do poema e ao propósito da poética herbertiana de um modo geral, sobre este último aspecto trataremos dele mais adiante. No que concerne ao texto em questão, ele sugere que a linguagem da poesia apareceu, “que já resplandece, que já brilha a flor inversa”. Inversa, pois a linguagem poética afasta-se da linguagem comum, pondo-a de ponta-cabeça no poema.

E a flor inversa surge: “desde o hábil desgoverno da matéria à pronúncia tumultuosa,/ floral glória colinas ar afora,”. O poeta trabalha habilmente o “desgoverno da matéria”, o caos, para que então irrompa a pronúncia tumultuosa, a linguagem poética: a “floral glória”, as “colinas”, o “ar afora”.

No verso “com que choque tecnológico a terra pós-moderna”, expõe-se o poder da linguagem poética. Ela permite o poema, um constructo humano, uma espécie de tecnologia, dado que envolve a técnica inventiva, a arte de bem construí-lo. Impacta “a terra pós-moderna”, eletrocuta-a. A expressão “choque tecnológico” é subvertida pelo poema herbertiano e esteve em voga em Portugal no primeiro decênio do século XXI. O atraso da economia portuguesa com relação aos outros países europeus levou políticos a proporem medidas de modernização para o país, dentre elas a de estimular o uso das tecnologias informáticas. Muito criticado o tal do “choque tecnológico” por parcela da opinião pública, dado que Portugal necessita de mudanças mais profundas, temos que o texto de Herberto não perdoa, defendendo o poema como o autêntico “choque tecnológico” na “terra pós-moderna”. O poema transmuta muito mais a visão de mundo, revoluciona muito mais do que qualquer medida econômica em consonância com os ditames de uma sociedade de consumo. Ademais o termo “choque” nos recorda o poema como a descarga de um *Witz*, como um choque que eletrocuta autor e leitor durante o processo de confecção ou de leitura.

³⁵⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 553.

Os versos “faúlhas, lâmpadas, quem as meneie e atice,/ iluminam-se a si próprias” se referem ao trabalho do poeta com a linguagem, destacando o seu caráter autotélico. O poeta estimula a linguagem, atíça-a, e ela se volta para ela mesma: por isso, insistimos que os poemas herbertianos são, antes de tudo, metapoemas – a linguagem iluminando a ela própria.

A seguir, o bloco de versos: “houvesse em mim potência e elegância,/ e jorrasse a flor inversa,/ e para frente as vezes dos dedos que ainda faltam,/ ar movido no cabelo, lápis/ maduro sobre o escrito”. Aqui se evidencia um desejo do sujeito poético, o de que a linguagem poética fluísse nele como um “jorro” potente (com força natural) e elegante (com distinção), de que a sua escrita realmente brotasse com muita espontaneidade, “para frente dos dedos que ainda faltam”, havendo assim “ar movido no cabelo” (poema) bem como o “lápis maduro sobre o escrito”, pronto para riscar no papel o frutífero poema.

O verso “styx”, como dissemos, alude ao rio dos mortos da mitologia grega, o Estige (Styx), e sobretudo a um enigmático texto de Stéphane Mallarmé. Transcrevamos assim a tradução de Augusto de Campos para este denso soneto:

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,
A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,
Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx,
Falido bibelô de inanição sonora
(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx
Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro
Agoniza talvez segundo o adorno, faísca
De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho, embora,
Que no olvido cabal do retângulo fixa
De outras cintilações o séptuor sem demora.³⁵⁷

Reparemos que no poema herbertiano as “unhas” apareceram, tal como aparece no soneto mallarmaico o termo “ongles” (unhas), termo metonímico para a figura do poeta. Vejamos como no soneto se menciona a Fênix, a célebre ave mitológica que morria por entrar em autocombustão para em seguida renascer das próprias cinzas. Com

³⁵⁷ CAMPOS, Augusto de. “Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 65.

isso, observemos que um verso do poema herbertiano justamente enuncia a palavra “renascimento”, termo que tem a ver com a ave mitológica mencionada no soneto de Mallarmé. No caso do poema herbertiano, quem renasceu das cinzas? A linguagem poética a partir da queima da linguagem comum? A subjetividade do autor que morreu - ou que se purificou - com o poema para então renascer numa outra e assim sucessivamente? Lembremo-nos também de que a Fênix do soneto mallarmaico sugere o elemento fogo, o que se coaduna perfeitamente com a promessa de combustão anunciada no verso inicial “combustível, comburente,” do poema herbertiano.

O poema de Mallarmé é muito complexo para que efetue uma análise integral a respeito dele. Portanto, gostaríamos de nos ater ao termo “styx” que aparece no poema de Herberto Helder e, para tanto, recorreremos ao comentário de Octavio Paz sobre o segundo quarteto em que ele aparece:

No segundo quarteto passa-se do mundo natural ao humano. Na sala às escuras, dupla ausência: a do Mestre (o dono da casa, mas também o poeta, o iniciado e o penitente) e a desse objeto enigmático, embora cotidiano, com que o próprio Nada se honra: o ptyx, a concha marinha. O Mestre foi colher pranto no Estige [Styx] e esse ato possui um triplo sentido: alude a um fato diário, como quando dizemos: fulano não está em casa; é uma descida ao reino subterrâneo, uma iniciação que requer a morte simbólica do neófito e sua ressurreição; e, finalmente, é uma purgação do eu, uma *epoché*: a consciência retira-se de si mesma, esvazia-se e torna-se transparência impessoal.³⁵⁸

No poema herbertiano, o termo “styx” tem a ver com essa “descida ao reino subterrâneo, uma iniciação que requer a morte simbólica do neófito [poeta] e sua ressurreição”. Quer dizer, a subjetividade do sujeito poético passa por um processo de morte, tem de ir ao “Styx”, para depois renascer numa outra. Deste modo, demonstra-se coerente a sequência: “styx/ renascimento”.

Noutro verso, o “júbilo” é a palavra que melhor retrata o trabalho com a poesia ou com o poema, tanto que em outro texto do livro o sujeito poético enunciou: “amo-te como se aprendesse desde não sei que morte,/ ainda que doa o mundo,/ a alegria³⁵⁹”.

³⁵⁸ PAZ, Octavio. “Stéphane Mallarmé: o soneto em ix”. In: *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 189-190.

³⁵⁹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 540.

Sendo assim, temos que a obra herbertiana reverencia mais a alegria, o júbilo do canto poético extático, apesar de conhecer bem o reverso: a dor, a amargura.

Enfim, o sujeito declara: “idade,/ styx,/ renascimento,/ o júbilo,/ trabalhos, etc., desordens, arranquem-mos todos para nunca terem existido”. A nosso ver, ressalta-se aqui a faceta da “desabilitação do mundo” do processo criativo, ou seja, o fato de que o trabalho com a poesia é um recriar a partir do zero, a partir das cinzas. Em que direção ir e o que se fazer? O que se sabe é que “nem um só nome é indestrutível”, isto é, que tudo pode sofrer a renovação. A obra como um todo também. E, por isso, o verso “avança, retrocede, apaga,” incita o poeta a fazer o que for necessário pela obra: acrescentar, excluir, renegar, reescrever etc.

O verso derradeiro traz novamente, mas agora no português, o verso de Raimbaut d’Aurenga: “ar resplan, e então resplende a flor inversa”. Concluindo que ao trabalhar-se a linguagem e a obra para a transmutação, obtém-se, se for o caso, o “ar resplan”, o ar que resplende, o poema que brilha, e “então resplende a flor inversa”, a linguagem poética, a poesia.

Um último comentário sobre o poema leva-nos a uma pergunta crucial: por que a escolha de um verso do trovador provençal Raimbaut d’Aurenga? Na Provença do século XII, diz-se que a arte de trovar encontrou tamanha sofisticação que duas tendências ou escolas se formaram, a saber: escolas simples, as dos trovadores do “trobar leu”; e as escolas ditas herméticas, as do “trobar clus” e as do “trobar ric”.

No “trobar leu”, destaca-se a expressão poética direta, simples, cristalina, sem rebuscamentos, resultando na inteligibilidade do texto poético. Ressalte-se que se trata da simplicidade obtida com maestria em poesia, aquela que não torne o texto um texto banal, feito por qualquer um. No “trobar clus” e no “trobar ric”, destaca-se a construção hermética dos textos, tornando a linguagem enigmática, quase que inacessível. Extremamente conceitual, revelando na linguagem agudeza de pensamento e obscuridade. Atribui-se a Marcabru a invenção do “trobar clus”.

Mas resta-nos ainda uma escola hermética, a do “trobar ric”. Sob o ponto de vista cronológico, surgiu depois do “trobar clus”, substituindo alguns de seus processos. Sobre as suas características, transcrevamos o comentário de Segismundo Spina:

- predominância de valores sensoriais;
- ornamentação excessiva, poesia eminentemente construída à base de imagens, em que o trovador está mais atento à beleza formal, à sonoridade e aos efeitos sugestivos dos vocábulos;

- o vocabulário tende a afastar-se do léxico corrente;
- em prejuízo do conteúdo, uma preferência pelas rimas difíceis e pelo refinamento da expressão.

Representantes: Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel.³⁶⁰

Deste modo, torna-se um pouco mais clara a apropriação de Raimbaut d'Aurenga pelo poema e a de Peire Vidal noutro, pois Segismundo Spina também nos informa de que este trovador provençal se vangloriava como “ourives do trobar ric”³⁶¹. Temos que os poemas de Herberto Helder jamais se encaixariam nos preceitos do “trobar leu”. No que tange ao “trobar clus”, temos que o culto da obscuridade da linguagem o aproxima das concepções poéticas herbertianas, mas a importância do jogo conceitual já o distancia. Quanto ao “trobar ric”, além do hermetismo também presente no “trobar clus”, parece interessar ao poema herbertiano as seguintes características desta escola apresentadas por Segismundo Spina: a “predominância de valores sensoriais” e “poesia eminentemente construída à base de imagens”. A nosso ver, isto já basta para justificar a aproximação da obra herbertiana ao “trobar ric” de Raimbaut d'Aurenga, principalmente no que concerne à apropriação da imagem erótica da “flor inversa”, importante para a questão da metapoesia.

Os poemas herbertianos, no entanto, não empregam rimas difíceis e não possuem um vocabulário afastado do léxico corrente. Pelo contrário, tirando o emprego de vocábulos tecnológicos e científico (da biologia, da física e da química), o léxico herbertiano pode ser considerado simples e bastante recorrente, o que obscurece os seus poemas são as associações inusitadas entre as imagens e a obediência da sintaxe a um ritmo outro, este sim afastado da linguagem do cotidiano.

Saindo dos trovadores, constatamos que as referências que estreitam as relações entre poesia e música seguem o seu curso n'*A faca não corta o fogo*. Quando nos versos do poema *álcool, tabaco, anfetaminas, que alumiação, mijo cor de ouro e esperma grosso*, enuncia-se: “e ouço na rádio Bach, meu Deus, e Haendel, e peço:/

³⁶⁰ SPINA, Segismundo. “Introdução”. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário*. 2ª ed. refundida e aumentada. Rio de Janeiro: Grifo, 1972. p. 54.

³⁶¹ *Idem*. p. 202.

leiam-me dos livros³⁶²”, tem-se o diálogo travado com a música barroca alemã. Ambos se dedicaram a composições religiosas, numa época em que a fé luterana influenciava. Johann Sebastian Bach (1685-1750) criou uma obra vastíssima, o que não serviu para que fosse muito reconhecido em vida, visto que caiu no esquecimento depois de sua morte. Foi tido como um excelente organista em seu tempo, mas não como um grande compositor. Importante destacar a presença dos coros musicais, o que deixa registrada a relevância da vocalidade em sua obra. Bach representa a síntese de tudo o que acontecera na música antes dele bem como representa a síntese das formas musicais de seu tempo, abrindo espaço, inclusive, para o que surgirá posteriormente. Sua obra multifacetada se destaca pelo rigoroso equilíbrio entre as partes, que se complementam e se contrastam, desvelando o rigor matemático de suas composições. Bem como deve também ocorrer com a obra poética, rigorosamente confeccionada.

Comum se afirmar que Bach não inventou nada, mas então onde reside o seu mérito enquanto um dos maiores compositores de música de todos os tempos? Na verdade, a sua grande realização consiste na reunião das mais diferentes ideias desenvolvidas pelos seus predecessores, mas controlou como ninguém a harmonia entre os diferentes – e a obra herbertiana não tem mesmo como seu grande desafio harmonizar o que parece oposto ou dissonante? Enfim, Bach se apropriava de obras alheias e de diversas manifestações culturais, amalgamando-as e impregnando tudo de uma forma absolutamente pessoal. Em suma, procurava a máxima diversidade dentro de uma unidade. Outro dado relevante: Bach reescreveu obras da juventude em novos arranjos, ou seja, revisitou a própria obra.

N’A *faca não corta o fogo*, por esta e outras razões é que o nome de Bach merece ser mencionado, explicitando pontos de contato entre as concepções artísticas da obra do músico e a de Herberto Helder. N’Os *passos em volta*, encontra-se outra referência explícita a Bach:

Arranjei o meu estilo estudando matemática e ouvindo um pouco de música – João Sebastião Bach. Conhece o *Concerto Brandeburguês nº 5*? Conhece com certeza essa coisa tão simples, tão harmoniosa e definitiva que é um sistema de três equações e três incógnitas. Primário, rudimentar. Resolvi milhares de equações. Depois ouvia Bach. Consegui um estilo.³⁶³

³⁶² HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 570.

³⁶³ HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 12-13.

E Bach é tido no verso do poema herbertiano como o “meu Deus”, o que revela as afinidades entre o músico e a obra do poeta. Em seguida, o sujeito poético cita outro compositor alemão do período, Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Ao contrário de Bach, Haendel conquistou popularidade, sendo cosmopolita, viajou para diversos lugares, estabelecendo-se na Inglaterra. Assim como Bach, apropriava-se de obras alheias, transfigurando-as numa forma pessoal. A ideia de direito autoral não vigorava naquele tempo, de modo que recorrer ao material alheio era prática comum. Haendel dedicou-se a gêneros vocais, a saber: ópera e oratórios. Era um músico de cunho dramático, teatral. Gostava da música encenada, da grandiloquência da ópera. Teve, porém, de se dedicar aos não menos dramáticos oratórios, marcando assim o seu lugar entre os grandes compositores. As suas composições de tom triunfante arrebatavam o público mais espontaneamente, pois impregnadas de entusiasmo aos sentidos. Bach exige concentração maior para que se obtenha o mesmo, sendo mais profundo.

A nosso ver, além da atenção dispensada à questão da vocalidade no conjunto de suas composições, pensamos que para a obra herbertiana elas constituam exímios exemplos de apropriação da tradição e de sua conversão numa obra absolutamente original.

Porém, a relação entre poesia e música não se configura apenas no diálogo com a poesia trovadoresca provençal e galego-portuguesa nem com a música do barroco alemão. Tal diálogo chega aos dias de hoje, quando num poema nos deparamos com o nome de “John Cage³⁶⁴” (1912-1992). Este se notabilizou por suas reflexões acerca dos processos de incorporação do silêncio e do ruído como dimensões estruturantes da obra musical, sem falar nas suas concepções sobre o acaso e a indeterminação na composição e na execução das peças. Lembremo-nos de sua célebre composição 4’33’’ (quatro minutos e trinta e três segundos) na qual o intérprete sentou-se diante do piano e nada tocou, por vezes abrindo ou fechando o piano, sendo o silêncio, na verdade, preenchido pelos ruídos ambientes. Sobre Cage, Augusto de Campos comenta:

Um silêncio carregado de significados, provindo, ideologicamente, da filosofia zen e musicalmente de Webern (...). O silêncio como dimensão estrutural do discurso musical, é fundamental em suas composições, nas quais sons e ruídos se integram sem qualquer hierarquia. Mas o silêncio de Cage não é metafísico. É, antes, um modo de apropriação do acaso, porque,

³⁶⁴ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 604.

como realidade acústica, não existe: “Nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não seja grávido de som”.³⁶⁵

N’*A faca não corta o fogo*, encontramos um excerto de poema em que a música herbertiana pode soar tão estranha quanto a de Cage:

(...)

obra pequena de hemoglobina, enxôfre, células, osso, lume,
para estar mais perto de quem acaso me chame ou toque
- eu,
sem beleza nem maravilha,
só dor,
desamor ou descuidada memória –
mas me conheça por isso que não é bem música,
talvez sim um som
difícilimo, seco, acerbo, rouco, côncavo, precaríssimo
de apenas consoantes,
pregos³⁶⁶

Este poema lembra o procedimento do “piano preparado” de Cage, no qual o compositor colocava pregos e, principalmente, parafusos e outros objetos entre as cordas do piano, distorcendo-lhe radicalmente os sons emitidos para buscar novos fenômenos acústicos: “mas me conheça por isso que não é bem música,/ talvez sim um som/ difícilimo, seco, acerbo, rouco, côncavo, precaríssimo/ de apenas consoantes,/ pregos”. Do mesmo modo, os poemas herbertianos não são nada convencionais, resultando no preparo do texto poético que aos olhos dos leitores mais conservadores não parece “bem música”, mas “um som difícilimo, seco, acerbo” e assim por diante. Ademais, no intuito de buscar novas possibilidades expressivas para a língua, o poeta tem mesmo de distorcer os sons habituais da linguagem cotidiana. Deixemos registrado que os “pregos” também aludem ao aspecto construtivo do texto poético, já que o poeta como um marceneiro tem de “martelar” as palavras para que elas então adquiram a forma do poema desejado.

Remetendo ao que já comentamos, pensamos que a valorização do “silêncio” constitui uma das possíveis aproximações entre a obra herbertiana e a cageana. Em *Photomaton & Vox*, o sujeito poético chega a ponderar: “Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio. A poesia vem

³⁶⁵ CAMPOS, Augusto de. “O profeta e o guerrilheiro da arte interdisciplinar”. In: *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 134.

³⁶⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 583-584.

dele, atravessa-o na pauta verbal como se apurasse a subtileza de um timbre único, evaporável. Atravessa-o então e procura-o no próprio centro onde nasceu³⁶⁷”. Do mesmo modo como Cage concluiu que o silêncio não se equipara a uma ausência de significado, tem-se neste excerto herbertiano que o silêncio se caracteriza mais por uma “veemência”. Portanto, a obscuridade tipicamente herbertiana conduz o leitor para este silêncio veemente, eloquente, “grávido do som” que não pode caber no limite da palavra e que, por isso, deve ser mais vivenciado. Temos que a linguagem atende a uma necessidade da vida gregária, a da comunicação, de modo que tudo o que seja facilmente comunicável já se tornou uma simplificação das coisas. Sendo assim, o poema não pode ser mesmo uma experiência facilitadora, na qual se predomine a tagarelice. Deve mais silenciar do que falar, para que a sua experiência singular possa ser vivenciada pelo leitor e, por isso, a experiência poética beira mais o incomunicável do que o comunicável.

Deixando agora de lado o diálogo com Cage, vislumbremos outros poemas em que a relação entre poesia e música se demonstra fortemente:

basta que te dispas até te doeres todo,
retoma-te no tocado, no aceso,
e fica cego e,
por memória do tacto, desfaz os nós,
muitos, muito
atados uns nos outros,
e que inteiramente te alcance o ar e,
depois de haver abraçado de alto a baixo, apareça já
inextricável, ar
falado, a fino ouvido: cacofónico,
mas de um modo exacto, acho,
música inquieta, inconjunta, impura,
isso: essa música³⁶⁸

O contato do sujeito poético com o caos na sua experiência de composição do poema faz-lhe ouvir uma música confusa, “cacofónica”, uma sucessão de sons emendados noutros e que mais parece inaudível: “e que inteiramente te alcance o ar e,/ depois de haver abraçado de alto a baixo, apareça já/ inextricável, ar/ falado, a fino ouvido: cacofónico,”. Desta música pouco distinta que se lhe apresenta, ele consegue criar o poema: “mas de um modo exacto, acho,/ música inquieta, inconjunta, impura,/ isso: essa música”.

³⁶⁷ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 171.

³⁶⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 603.

Por vezes, a “cacofonia” emitida se apresenta tão intensa aos ouvidos do poeta que não possibilita a vinda do poema:

dias cheios de ar hemisférico e radiação da água,
dias externos,
não sei como pensar nem
trazer os dedos baixos para mais alto,
se a luz se eriça na testa, e o cabelo
se move com a luz, e o sangue
escurece o cabelo,
não o digo até ao fundo da música,
não me queima a boca,
ameixas preparadas desde o caroço mas não mexo as unhas,
das poucas em que mexo muito pouco com as unhas, frutas ou
outras
iluminações, sei apenas
que uma ininterrupta cacofonia desarruma a átona música mínima³⁶⁹

Neste poema, o sujeito nos narra o processo criativo do poema que não deu certo: “e o sangue escurece o cabelo,/ não o digo até ao fundo da música,/ não me queima a boca,/ ameixas preparadas desde o caroço mas não mexo as unhas,”. Desta maneira, o sujeito não consegue corresponder à profundidade da experiência poética que lhe arrebatava. Em vez de o “cabelo” se iluminar, ele escurece. E reparemos que a “boca” não o “queima”, ou seja, ele não consegue converter a linguagem numa experiência verbal transmutadora. Ele mesmo admite que não diz “até ao fundo da música” e que não mexe as suas unhas.

Nos versos seguintes, o sujeito enuncia: “ameixas preparadas desde o caroço mas não mexo as unhas,/ das poucas em que mexo muito pouco com as unhas, frutas ou/ outras/ iluminações, sei apenas/ que uma ininterrupta cacofonia desarruma a átona música mínima”. O poeta cuidadosamente prepara as suas “ameixas” desde o “caroço”, mas mesmo assim elas não vingam, visto que a experiência caótica se apresenta a ele de forma tão confusa, tão cacofônica, a ponto de “a átona música mínima” se desarrumar. O que garantiria a sustentabilidade do poema enfim se desarranja, pois a linguagem acaba não dando conta do excesso cacofônico, acaba não promovendo uma organização simbólica satisfatória desta experiência. Num outro poema, o sujeito diz: “caia a noite ou não caia a noite sobre o papel salgado,/ escreves ambidextro entre caos e matemática,/ porque és ardentemente indefeso,/ porque tens de arrancar ao barulho,

³⁶⁹ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 601-602.

indecifrável e indemne, a linha cantante³⁷⁰”. Desta forma, se o poeta não “arrancar a linha cantante ao barulho [cacofonia]”, o poema obviamente não acontece. Tem de ocorrer como noutro poema que há pouco mencionamos: “ar/ falado, a fino ouvido: cacofónico,/ mas de um modo exacto, acho”, quer dizer, extrair, ouvir música da experiência cacofônica.

³⁷⁰ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 600.

Por cima do ombro de outros: *de Camões ao* ∞

Menções pontuais aos versos de Camões são encontradas dispersas ao longo dos poemas d'*A faca não corta o fogo*, constituindo outra linha de força importante desta obra epilogal. Na realidade, Camões acompanha a obra de Herberto Helder já há muito tempo, constituindo uma das referências poéticas mais caras e evidentes ao leitor de sua obra.

Sobre Camões, o poeta enunciou:

Leio romances desde que perceba que não estão a responder. Alguns são extraordinárias máquinas interrogativas (...). Existem romances imperdoáveis, quase todos os romances contemporâneos são imperdoáveis. Como é imperdoável a maioria dos poemas portugueses deste século. A bem dizer não há nada. Preciso ir lá atrás, vou às *Canções* camoneanas, a *Babel e Sião*, a esse poema lírico, espiritual, secreto chamado *Os Lusíadas*, tão soberano que se confunde com a mais nobre pergunta. Basta-me para o tempo inteiro em palavra portuguesa.³⁷¹

Ou seja, Camões se trata de uma referência, no caso, assumidíssima, e, encontrada desde o início de seu percurso enquanto poeta. Para isso, recordemos a releitura herbertiana sobre o soneto camoniano *Transforma-se o amador na coisa amada*, encontrada em *A colher na boca* (1961), diálogo analisado por Maria Lúcia dal Farra em seu artigo *Herberto Helder, leitor de Camões*. Mencionemos também a desleitura herbertiana do episódio contido no canto III de *Os Lusíadas*, encontrado no conto *Teorema*, de *Os passos em volta* (1963), cotejo já analisado por Lilian Jacoto no artigo *O teorema da barbárie: uma desleitura de Camões*.

Grandes temas como o amor (e o erotismo), a morte e a metamorfose fazem convergir as duas poéticas, mas sobretudo um outro: a questão da metapoética, a reflexão sobre a linguagem, já presente em Camões e Sá de Miranda, poetas do século XVI. Cuidemos então dos poemas que efetivam um encontro entre os poemas d'*A faca não corta o fogo* e os poemas camonianos.

³⁷¹ HELDER, Herberto. "Herberto Helder: entrevista". *Inimigo Rumor*, nº. 11. 2º semestre de 2001. p. 195.

Um poema já analisado no capítulo II, *do mundo que malmolha ou desolha não me defendo*, soa o tema do desconcerto do mundo na obra de Camões, visto que o sujeito poético enuncia: “porque eu, o mundo e a língua/ somos um só/ desentendimento”. Como observa Marcia Arruda Franco sobre a *Esparsa ao desconcerto do mundo de Camões*³⁷²: “O mundo cotidiano no Império lusíada está em desconcerto relativamente aos valores bíblicos, pois os bons são castigados e os maus são recompensados (...). O desconcerto do mundo não funciona para o sujeito poético, que quando não se comporta bem recebe o mal em dobro³⁷³”. Obviamente que o contexto histórico de Camões rege-se pelos valores cristãos: os bons, os que os seguem, e os maus, os que deles se desvirtuam. No caso da obra herbertiana, o conflito surge do embate entre a concepção poética e a concepção utilitária sobre as coisas, portanto, trata-se de uma questão para além do bem e do mal: a estética.

Numa acepção histórica e hodierna: qual o lugar do poeta e da poesia no mundo contemporâneo? Para o poeta, o mundo demasiadamente pragmático de hoje não seria um desconcerto? Ouve-se por demais o tilintar das moedas, mas pouco se ouve o canto do poeta. Ademais, o que aconteceria ao poeta se ele supostamente resolvesse aderir aos valores do mundo cotidiano do século XXI, qual a recompensa ou o castigo que o aguardaria?

De qualquer forma, mantendo o culto desinteressado ao trabalho poético, o poeta desentende-se com o mundo e a língua – numa acepção comunicativa, padronizada ou instrumental ela não possibilita o poema -, uma vez que a figura do poeta não atende aos clamores do útil e o mundo, por sua vez, não atende ao chamado da poesia. No entanto, deste “mundo que malmolha ou desolha” o poeta, ele não se defende.

Outro poema também já comentado no capítulo II, *o mesmo sem gente nenhuma que te ouça*, ecoa um pouco das lamentações do sujeito poético encontradas no canto X, de *Os Lusíadas*: “Nô-mais, Musa, nô-mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida/ O favor com que mais se acende o engenho/ Não no dá a pátria, não, que

³⁷² “Os bons vi sempre passar/ No Mundo graves tormentos; / E pera mais me espantar,/ Os maus vi sempre nadar/ Em mar de contentamentos./ Cuidando alcançar assi[m]/ O bem tão mal ordenado,/ Fui mau, mas fui castigado,/ Assi[m] que só para mi[m]/ Anda o Mundo concertado”. Cf. CAMÕES, Luís de. *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 475-476.

³⁷³ FRANCO, Marcia Arruda. “O tema do Desconcerto do mundo”. In: *Dicionário de Luís de Camões*. Coordenação Vitor Aguiar e Silva; vários colaboradores. São Paulo: Leya, 2011. p. 314.

está metida/ No gosto da cobiça e na rudeza/ Dũa austera, apagada e vil tristeza.³⁷⁴ Quer dizer, o poeta não possui o “favor”, o reconhecimento de seus contemporâneos, que se demonstram mais preocupados com outras questões. No poema herbertiano, tem-se uma inversão do que fora enunciado na estrofe do canto camoniano, dado que o sujeito enuncia: “mesmo sem gente nenhuma que te ouça,/ poema intrínseco dito a português e dentes”. Mesmo sem reconhecimento, o poeta não deve desistir da lira, do canto que ela entoa.

Num outro poema, o *colinas aparecidas numa volta de oxigénio, frutas*³⁷⁵, tem-se novamente Camões como intertexto, e agora com o tema da morte: “e porque estou morrendo aprendo/ a unidade do mundo,/ e tu, Canção, se alguém te perguntasse como não morro,/ responde-lhe que porque/ morro, (...)/ e nesse mistério que como não morro/ que porque morro, escrevo³⁷⁶”. Estes versos retomam os da canção camoniana *Junto de um seco, fero e estéril monte*: “Assi[m] vivo; e se alguém perguntasse,/ Canção, como não mouro,/ Podes-lhe responder que porque mouro³⁷⁷”. Camões direciona-se para a “Canção”, personificando-a, desejando inquirir sobre a natureza do fazer poético segundo o que se depreende da leitura herbertiana feita sobre esta canção camoniana.

Em resumo, o poema herbertiano promove uma releitura metapoética destes versos camonianos, apropriando-se sobretudo da presença da morte no sentido de metamorfose da subjetividade do poeta: sob este viés, em razão do exercício contínuo da escrita poética e da obtenção do poema, o poeta morre. No entanto, observemos que os versos finais do poema herbertiano arrematam que esta morte constante a cada poema escrito é o que atribui sentido para a sua vida: a sua “paixão”.

Transcrevamos agora um poema d’*A faca não corta o fogo* que dialoga com outro verso de outra canção camoniana e que ainda não fora mencionado em nossas análises:

ata e desata os nós aos dias meteorológicos, dias orais, manuais,
irredimíveis,
mais que sangue agudo da mão à língua,
que fruta acerba desmanchada

³⁷⁴ CAMÕES, Luís de. “Os Lusíadas”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 262.

³⁷⁵ Quanto a este relevante poema, realizamos integralmente a sua análise num dos ensaios constantes no livro *Soldados aos laços das constelações – Herberto Helder*, organizado por Lilian Jacoto e Luis Maffei.

³⁷⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 582-583.

³⁷⁷ CAMÕES, Luís de. “Canções”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 314.

entredentes,
oh trabalha-me, intuito
lírico,
por fora esses dias manuais,
por dentro troca tudo meu tão secretário assim como um sufôco,
ou isso³⁷⁸

Este poema intrincado envolve a leitura de um poeta por outro poeta: Herberto Helder, enquanto leitor de Camões. Portanto, devemos levar isto muito em conta em nossa análise e partir desta constatação.

Os versos “ata e desata os nós aos dias meteorológicos, dias orais, manuais,/ irredimíveis” referem-se aos poemas. O termo “dias” funciona como metáfora para os poemas findos. E estes “dias” são qualificados de “meteorológicos”, “orais”, “manuais” e “irredimíveis”. Meteorologia tem a ver com os fenômenos atmosféricos: pressão atmosférica, umidade relativa do ar, temperatura, nebulosidade etc. Para concretizar o poema, o poeta tem de lidar com as condições climáticas que o presidem, tentando medi-las e minimamente controlá-las. Como o tempo atmosférico, a linguagem se apresenta como algo da ordem do caótico e do instável ao poeta, sendo assim, ele precisa dar conta destas condições climáticas oferecidas pela linguagem a fim de que o poema possa num “dia meteorológico”, ou seja, na esperada, porque medida pelo meteorologista, linguagem poética.

Um parêntese agora. Nos anos 50, Herberto Helder chegou a exercer a profissão de meteorologista na Ilha da Madeira e esta informação autobiográfica de algum modo serve para estabelecer neste poema um liame pontual entre arte e vida, liame, por sinal, também realizado no primeiro verso do poema *aparas gregas de mármore em redor da cabeça*, uma vez que Herberto Helder também trabalhou como empacotador de aparas de papéis e, por fim, no verso “e os substantivos perfeitos respirem uns dos outros na têmpera” do poema *pratica-te como contínua abertura*, no qual o termo “têmpera” alude a uma técnica específica e aprendida, provavelmente, com o trabalho que também exerceu enquanto operário no arrefecimento de lingotes de ferro numa forja. Obviamente que a “têmpera” também se refere a uma técnica de pintura.

Retornando ao poema, os poemas aparecem como “dias orais”, porque envolvem um trabalho de dicção, de trabalho com sons, ritmos, em suma, o cuidado do poeta com a melopeia. A seguir, os poemas são “dias manuais”, visto que não prescinde

³⁷⁸ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 599.

do manuseio, do trabalho das mãos do poeta. Por fim, os poemas são “irredimíveis”, porque são cosmogônicos, dado que se trata de um acontecimento único, de uma instauração única pelas mãos do poeta-criador. Desta maneira, constitui cada poema uma unidade singular.

O trecho do primeiro verso “ata e desata nós aos dias” se refere ao poeta enquanto autor (ata “nós”) e leitor (desata “nós”). Portanto, este poema destaca a faceta do poeta como um leitor da tradição. Isto faz parte do ofício criativo, ler e reler atentamente a tradição. E os versos seguintes cuidam de desvelar o ato de leitura sobre um poema da tradição: “mais que sangue aguda da mão à língua,/ que fruta acerba desmanchada/ entredentes,”. Somente no trecho “meu tão certo secretário” pertencente ao penúltimo verso, saberemos então que se trata da leitura da canção camoniana *Vinde cá, meu tão certo secretário*.

Quando um poeta forte relê a tradição, ele geralmente se posiciona quando a retoma, se for o caso, num de seus poemas. De alguma forma esta releitura entra em sua máquina de emaranhar paisagens, cumprindo alguma função não gratuita. Neste poema que vimos comentando, entrevê-se o elogio do sujeito poético aos versos camonianos desta canção, pois ele enuncia “mas que sangue agudo à mão/ que fruta acerba desmanchada”. Ou seja, elogia a precisão das palavras camonianas e que vitalmente (“sangue”) compõe a sua canção. Conclui-se então: “que fruta acerba desmanchada” ou “que poema lido”! Houve uma espécie de êxtase do sujeito com a leitura desta canção, mas em que sentido?

Observemos que o verso “entredentes” sugere uma imagem poética de violência, pois a leitura de um poema impactante ou, sob o ponto de vista de cada poeta, relevante, não o deixa imune. Transmuta-o, transmuta a sua subjetividade enquanto poeta e, por isso, o verso: “por dentro troca tudo meu tão certo secretário”. O poema o impactou, foi importante nesta retomada da tradição. Transmutou-o, matou-o “assim como um sufôco”, ou seja, por sufocação. Cumpru-se assim a finalidade do poema, a transmutação.

Se a “fruta acerba [foi] desmanchada entredentes”, isto indica que o sujeito poético não leu a canção camoniana por ler, mas devorou-a, mastigou-a com ferocidade, apropriando-se dos nutrientes desta “fruta acerba” em seu corpo, em seu livro *A faca não corta o fogo?* O poeta é um leitor ativo da tradição e, com isso, ele solicita ao poema que lê: “oh trabalha-me, intuito/ lírico,/ por fora esses dias manuais”, isto é, que

os “dias manuais” ou os poemas da tradição o trabalhem, que lhe sirvam para fazer os *seus* poemas.

Mas por que a fruta é “acerba”? Com o termo “acerbo”, já ocorrido em outros poemas herbertianos e encontrado nos versos da canção camoniana “Agora experimentando a fúria rara/ De Marte, que cos olhos quis que logo/ Visse e tocasse o acerbo fruto seu³⁷⁹”, resalta-se o azedume da fruta. Esta fruta, portanto, não oferece o alimento doce ao paladar. O sentido mais figurado para o termo “acerbo” é o de rigor e o de dor. Em suma, a canção camoniana *Vinde cá, meu tão certo secretário* tem mesmo estes atributos: o da dor do sujeito enquanto tema e o do rigor com a palavra poética, resultando numa “fruta acerba” ao leitor.

Sendo assim, leiamos então os seus primeiros versos a fim de que neles constatemos a “acerba, funda língua portuguesa”:

Vinde cá, meu tão certo secretário
Dos queixumes que sempre ando fazendo,
Papel, com quem a pena desafoço!
As sem-razões digamos que, vivendo,
Me faz o inexorável e contrário
Destino, surdo a lágrima e a rogo.
Deitemos água pouca em muito fogo;
Acenda-se com gritos um tormento
Que a todas as memórias seja estranho.
Digamos mal tamanho
A Deus, ao Mundo, à gente e, enfim, ao vento,
A quem já muitas vezes o contei,
Tanto de balde como o conto agora;
Mas, já que pera erros fui na[s]cido,
Vir este a ser um deles não duvido.
Que, pois já de acertar estou tão fora,
Não me culpem também se nisto errei.
Sequer este refúgio só terei:
Falar e errar, sem culpa, livremente.
Triste de que tão pouco está contente!

Já me desenganei que de queixar-me
Não se alcança remédio; mas quem pena
Forçado lhe é gritar, se a dor é grande.
Gritarei; mas é débil e pequena
A voz pera poder desabafar-me,
Por que nem com gritar a dor se abrande³⁸⁰.

(...)

³⁷⁹ CAMÕES, Luís de. “Canções”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 325.

³⁸⁰ *Idem*. p. 322.

Num comentário sobre esta canção camoniana, Maria de Lurdes Saraiva salienta tanto a aproximação maior entre arte e vida quanto o emprego de uma técnica compositiva apurada:

Esta Canção, que é justificadamente a mais famosa de quantas Camões escreveu, tem sido por todos os biógrafos considerada uma autobiografia sentimental. Embora em muitos outros poemas se contenham confidências biográficas, nenhuma outra composição tem por tema o relato da vida do Poeta, desde o nascimento até o momento em que escreve (...) O estilo concentrado, a visão retrospectiva e distante de uma experiência que pertence irremediavelmente ao passado, a maestria formal, as indicações epocais proporcionadas pelo tema, confluem na atribuição do poema ao período posterior ao regresso a Lisboa, mas anterior à publicação dos “Lusíadas”.³⁸¹

Mais do que uma “autobiografia sentimental”, pensamos que se trata de uma autobiografia poética, em que as menções supostamente autobiográficas são transfiguradas segundo o propósito poético. O interesse da obra herbertiana pela canção camoniana reside na leitura metapoética que dela pode se depreender. Reparemos nos primeiros versos de Camões: “Vinde cá, meu tão certo secretário/ Dos queixumes que sempre ando fazendo,/ Papel, com quem a pena desafogo!”. Vejamos como os termos “papel” e “pena” (hoje, a “bic cristal”) remetem ao metapoético, ao trabalho de reflexão sobre a linguagem. E os versos continuam: “Mas, já que pera erros fui na[s]cido,/ Vir este a ser um deles não duvido./ Que, pois já de acertar estou tão fora,/ Não me culpem também se nisto errei”. Ou seja, trata-se da figura do poeta, daquele que nasceu “pera erros”.

Interessante os versos “Sequer este refúgio só terei:/ Falar e errar, sem culpa, livremente./ Triste de que tão pouco está contente!”, pois, sob uma perspectiva metapoética, o sujeito afirma com naturalidade a necessidade de compor os seus poemas, a de “falar”, e a possibilidade de “errar”, de que o poema não saia como o esperado, de que a sua mão não seja tão precisa. Por isso, o sujeito lamenta: “Triste quem de tão pouco está contente!”, quer dizer, lamenta o poeta que supostamente não se preocupe com o rigor em seus poemas. Ou no enalço de outra hipótese: a rigor, todo poema é um “erro”, pois se desvia das normas gramaticais impostas oficialmente para a língua, contorcendo-a.

³⁸¹ SARAIVA, Maria de Lurdes. “Vinde cá, meu tão certo secretário”. In: CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. vol. III. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980. p. 68.

Notemos nos seguintes versos a dor, o sofrimento que decorre do exercício da atividade poética: “mas quem pena/ Forçado lhe é gritar, se a dor é grande./ Gritarei; mas é débil e pequena/ A voz pera poder desabafar-me,/ Por que nem com gritar a dor se abrande”. Quem “pena” é o poeta, que sua muito, que sofre para compor com a sua “pena” o seu poema – no caso do século XXI, com a sua “bic cristal” no papel, no caderno ou no “écran” de seu computador. Vejamos que quem é poeta, “forçado lhe é gritar, se a dor é grande”, isto é, quem é poeta tem de escrever, principalmente se a experiência que o assola lhe parece grande e digna de um poema.

Nos versos “Gritarei; mas é débil e pequena/ A voz pera poder desabafar-me,/ Por que nem com gritar a dor se abrande”, registra-se o conflito entre a necessidade de compor o poema e a alusão a uma insuficiência da voz poética, que parece não estar tão potente, “débil e pequena”, para apreender com competência uma experiência que se apresenta ao poeta tão intensa. No capítulo II, ressaltamos a tensão entre a potência e a impotência criativa n’*A faca não corta o fogo*, pois lemos poemas em que o sujeito se lamenta da esterilidade ou da dificuldade que lhe toma conta, levando-o como Camões a cantar esta “débil e pequena” que o acompanha.

Para finalizarmos a nossa análise, leiamos alguns dos versos finais da canção camoniana e os comentemos:

Nô-mais, Canção, nô-mais; que irei falando,
Sem o sentir, mil anos. E se acaso
Te culparem de larga e de pesada
- Não poder ser (lhe diz) limitada
A água do mar em tão pequeno vaso.³⁸²

Ou seja, a canção camoniana se desfecha asseverando a tarefa sem fim de seu ofício de poeta: “que irei falando, sem o sentir, mil anos”. Assume-se o trabalho contínuo com a obra poética, pois ela sempre poder ser melhorada, aperfeiçoada ou acrescentada de novos poemas. Nesse sentido, o poeta poderia escrever mil anos sem se dar conta. E o sujeito poético afirma que se reputarem a “Canção” demasiadamente “larga e pesada”, que ela responda aos insatisfeitos que a experiência poética no sujeito que escreve se demonstra tão excessiva (como a “água do mar”) que dificilmente pode ser represada no poema (ou num “tão pequeno vaso”). Deste modo, isto se coaduna com

³⁸² CAMÕES, Luís de. “Canções”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 327.

a obra herbertiana, que no livro *A faca não corta o fogo* mostra este lado mais angustioso e, portanto, menos glorioso do processo criativo: o do esgotamento da voz, o da impotência criativa etc. Atentemos, leitores, para o fato de que procuramos nos aproximar da canção camoniana sob o prisma do olhar herbertiano, o da metapoesia...

Encerrando o nosso comentário a respeito da presença de versos de Camões n’*A faca não corta o fogo*, analisemos um excerto de poema que menciona mais um de seus eminentes textos, aproveitando para, posteriormente, ressaltar a abertura da obra herbertiana ao jorro caudaloso da tradição em geral:

à memória de meu bisavô Francisco Ferreira,
santeiro

álcool, tabaco, anfetaminas, que alumiação, mijo cor de ouro e esperma
grosso,
tudo quente, e eu risco
e desenvolvo,
mantenho aberta a ferida, infundo
a miúda, aos poucos, minha, humilíssima,
respiração
na madeira madura rasgada e na fundura da argila,
e no sítio à espera cai o pacote,
brilha, porque na torção da luz o pacote de tripas
sou eu que o faço, e risco
e lixo e pinto e nimbo e ponho sob a mão atenta
esquerda
e as frias forças da vista a crua
artesanaria, e ouço agora na rádio Bach, meu Deus, e Haendel, e peço:
leiam-me dos livros
o curso de sôbolos rios que vão, ou Lucrécio:
que
o mundo é um caos sumptuoso – este
é o segredo:
música, e eu estou bêbado, e é tão amargo o tempo,
tão irrevocável,
quero eu dizer: doce é ouvir o que se ouve muito junto ao ouvido,
enquanto se responde ao movimento dos dedos,
embora as asas do arcanjo, rémiges e retrizes, cada uma do tamanho da
parede de uma casa,
não passem pelas portas:
segredo é o gosto de ser ainda agraz e agudo,³⁸³
(...)

³⁸³ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 570-571.

O poema se dedica ao bisavô do sujeito poético que, curiosamente, era um “santeiro”, um escultor de imagens de santos. Sendo o seu ascendente um esculpido de santos, justifica-se, de certo modo, a sua vocação enquanto descendente: a de escultor de poemas, um objeto sagrado. Herda, assim, a habilidade de seu bisavô, descendendo de uma linhagem daqueles que esculpem.

O primeiro bloco de versos “álcool, tabaco, anfetaminas, que alumiação, mijo cor de ouro e esperma grosso,/ tudo quente, e eu risco/ e desenvolvo,/ mantenho aberta a ferida, infundo/ a miúda, aos poucos, minha, humilíssima,/ respiração/ na madeira madura rasgada e na fundura da argila,/ e no sítio à espera cai o pacote”, inicia-se com o sujeito descrevendo o cenário. Tem-se o “álcool”, o que sugere que ele bebe ou bebeu, o “tabaco”, o que indica que ele fuma ou fumou, e, por fim, as “anfetaminas”, o que aponta para o consumo de drogas sintéticas que visam deixá-lo num estado de vigília, de excitação corporal.

Mais do que vícios, percebamos como os elementos “álcool, tabaco, anfetaminas” funcionam como estimulantes para o trabalho do poeta, pois lembremos de que *A faca não corta o fogo* traz, de modo geral, um sujeito fascinado pela linguagem poética, mas que se encontra momentaneamente pouco estimulado para compor os seus poemas.

Logo adiante, este sujeito enuncia: “que alumiação”, que iluminação. Provavelmente, o recurso a estimulantes externos o ajudou no processo criativo, dado que a luz apareceu e, em seguida, as excreções do corpo também aparecem e consistentes: “mijo cor de ouro” e “esperma grosso”. O “ouro” excretado pelo corpo na forma do “mijo” recorda a purificação da linguagem e o “esperma grosso” indica que o sujeito se excitou e excretou o seu esperma, mais especificamente um esperma denso, espesso, volumoso. E o poeta analogamente não excreta o poema para fora de seu corpo ou mais especificamente para dentro da linguagem?

Temos que o poema está acontecendo, pois a descrição do processo criativo apresenta-se em curso: “tudo quente, e eu risco/ e desenvolvo,/ mantenho aberta a ferida, infundo/ a miúda, aos poucos, minha, humilíssima,/ respiração/ na madeira madura rasgada e na fundura da argila,”. A temperatura se demonstra “quente” e o sujeito risca no papel o verso, escreve-o, ou num outro sentido, risca-o para reescrevê-lo. E ele desenvolve o poema, mantém “aberta a ferida”, o processo criativo, infundindo nesta ferida aberta o líquido. Ou seja, o sujeito compõe o poema, insufla-o. Observemos

que o sentido de “infundir” também é o de colocar um líquido em ebulição dentro de um vaso; sendo assim, o sujeito vai ocupando o espaço do poema (vaso) com as palavras (líquido).

Relata-se agora o pouco vigor do sujeito no que concerne ao exercício de seu ofício: “a miúda, aos poucos, minha, humilíssima,/ respiração/ na madeira madura rasgada e na fundura da argila,”. Ele infunde a “miúda”, “aos poucos”, com dificuldade ou com muita paciência. Notemos que a palavra “humilíssima” que aparece posteriormente no verso significa o caráter extremamente humilde de alguma coisa e também tem a ver com o “úmido” que, em Portugal, é “húmido”, acionando no poema o aparecimento do elemento “água”. Quer dizer, o poeta dispõe de pouca “água” para colocar no vaso, no poema. Não apresenta muito potente a sua criatividade, o que se depreende dos versos transcritos.

Mas, “aos poucos”, vai conquistando a linguagem poética: “a miúda [a que lhe tem sido escassa, significando também menina jovem, pequena, adolescente], aos poucos, *minha*”. Há a “respiração/ na madeira [o poeta trabalha o poema como um marceneiro] madura rasgada e na fundura da argila [o poeta trabalha como um oleiro]”. E, por fim: “e no sítio à espera cai o pacote,/ brilha, porque na torção da luz o pacote de tripas/ sou eu que o faço,”. O sujeito poético trabalha e obtém o poema, já que o “pacote” cai e “brilha”. Ele declara que ele torce a “luz”, que ele trabalha a linguagem, contorcendo-a. E surge então o “pacote”, mais especificamente o “pacote de tripas”, dado que o poema detém os atributos constituintes do corpo, de um corpo que aparece aos pedaços: atentemos para as “tripas”, uma das partes do corpo. Num elucidativo artigo, Izabela Leal observa sobre isso:

(...) devemos lembrar que em sua obra o fazer poético é uma operação que ocorre no corpo e assim este não surge apenas como tema ou material sobre o qual o poeta trabalha, mas ganha uma importância especial por ser retratado como o próprio local da criação (...). Na poesia de Herberto Helder, o corpo não se apresenta através de uma tematização romântica ou clássica, não se trata de um corpo bem acabado, de formas perfeitas e ordenadas, nem de um corpo “descrito” em sua totalidade. O que há são os núcleos energéticos do corpo - boca, ânus, vagina, intestinos, coração -, e os seus fluidos - sangue e esperma. O corpo é um lugar de intensidades, de fluxos vitais³⁸⁴.

³⁸⁴ LEAL, Izabela. “Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder”. *ZUNÁI* - Revista de poesia & debates. v. 4. 2004.

Portanto, o aspecto corporal do poema ressalta-se na apresentação das partes, no caso, as “tripas”. Quando afirmamos que o poema equipara-se ao corpo na obra herbertiana, queremos enfatizar a sua concepção enquanto um organismo vivo. Na verdade, como Izabela Leal bem argumenta, o corpo não é mais aquele “‘descrito’ em sua totalidade”, trata-se de um corpo dilacerado, fragmentado, apresentado segundo os seus “núcleos energéticos e os seus fluidos”.

E este “pacote de tripas”, o sujeito diz: “sou eu que o faço, e risco/ e lixo e pinto e nimbo e ponho sob a mão atenta/ esquerda”. Destaca-se aqui o trabalho com o poema, escrito, reescrito, lixado etc. O sujeito nimba o poema colocando-lhe a auréola e, assim, alça-o ao sagrado com a sua “mão atenta”, visto que exercera a sua “crua [cruel] artesanaria”.

A seguir, o sujeito se aproxima do cotidiano ao nos mencionar que ouve música barroca uma estação de rádio: “e ouço agora na rádio Bach, meu Deus, e Haendel, e peço:/ leiam-me dos livros”. Ressaltam-se aqui os aspectos musical e sagrado da poesia, solicitando ao leitor que atente para a presença destes elementos no aspecto construtivo de sua obra, pois mais adiante o sujeito conclui “este/ é o segredo:/ música/ e eu estou bêbado”. Mais do que isso, o sujeito poético pede ao leitor para que este o leia levando em conta sobretudo o legado musical de Bach – tido como o seu “Deus”, ou melhor, mestre - e, em seguida, o de Haendel.

E não somente a música barroca alemã: “leiam-me dos livros/ o curso de sôbolos rios que vão”. Neste momento do poema, o sujeito poético explicita novamente o diálogo com a obra de Camões, levando *A faca não corta o fogo* a executar aquelas palavras da autoentrevista que na abertura deste item transcrevemos: “Preciso ir lá atrás, vou às *Canções* camonianas, a *Babel e Sião*, a esse poema lírico, espiritual, secreto chamado *Os Lusíadas*, tão soberano que se confunde com a mais nobre pergunta. Basta-me para o tempo inteiro em palavra portuguesa.”

O trecho do verso “o curso de sôbolos rios que vão” se remete às redondilhas camonianas conhecidas tanto pela designação *Babel e Sião* quanto pelo seu verso de abertura *sôbolos rios que vão* ou *sobre os rios que vão*, apresentando 365 versos. Sobre a sua data de composição não se tem muita certeza, mas muitos críticos defendem que ela se trata de uma obra tardia na vida de Camões. Ela tem como intertexto o salmo bíblico 136 (137), o *Super Flumina Babylonis*:

Às margens dos rios da Babilônia,
 nós nos assentávamos e chorávamos,
 lembrando-nos de Sião.
 Nos salgueiros que lá havia,
 pendurávamos as nossas harpas,
 pois aqueles que nos levaram cativos
 nos pediam canções,
 e os nossos opressores,
 que fôssemos alegres, dizendo:
 Entoai-nos algum dos cânticos de Sião.
 Como, porém, haveríamos
 de entoar o canto do Senhor
 em terra estranha?
 Se eu de ti me esquecer, ó Jerusalém,
 que se resseque a minha mão direita.
 Apegue-se-me a língua ao paladar,
 se me não lembrar de ti,
 se não preferir eu Jerusalém
 à minha maior alegria.
 Contra os filhos de Edom, lembra-te, Senhor,
 do dia de Jerusalém,
 pois diziam: Arrasai, arrasai-a,
 até aos fundamentos.
 Filha da Babilônia,
 que hás de ser destruída,
 feliz aquele que te der o pago
 do mal que nos fizeste.
 Feliz aquele que pegar teus filhos
 e esmagá-los contra a pedra.³⁸⁵

Da leitura do salmo bíblico, depreendemos que se trata da lamentação dos judeus em exílio em virtude da conquista de Jerusalém (Sião), aproximadamente em 580 a.C. Encontram-se agora cativos em terras estrangeiras, na Babilônia. Por conta desta precária condição, os judeus não têm ânimo de cantar com as suas harpas, pois não se encontram em sua pátria. Esperam a revanche de Deus contra aqueles que os humilharam, que os desterraram. Transcrevamos agora as duas primeiras quintilhas nas quais se contrapõem Sião e Babilônia:

Sôbolos rios que vão
 Por Babilônia, me achei,
 Onde sentado chorei
 As lembranças de Sião
 E quanto nela passei.

Ali, o rio corrente
 De meus olhos foi manado;
 E, tudo bem comparado,
 Babilônia ao mal presente,
 Sião ao tempo passado.³⁸⁶

³⁸⁵ *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 434-435.

Nas redondilhas camonianas, encontramos um sujeito poético desiludido com o seu presente, representado pela “Babilônia”: “Babilônia ao mal presente,”. Em contrapartida, “Sião” corresponde “ao tempo passado”, ao conjunto de experiências da vida do sujeito.

Sob o viés de uma leitura mais herbertiana das redondilhas, conseguimos entrever a metapoesia nos versos seguintes:

Ali, lembranças contentes
Na alma se representaram;
E minhas cousas ausentes
Se fizeram tão presentes
Como se nunca passaram.

Ali, de[s]pois de acordado,
Co rosto banhado em água,
Deste sonho imaginado,
Vi que todo o bem passado
Não é gosto, mas é mágoa.³⁸⁷

(...)

“Sião” representa o tempo das “lembranças contentes [que] na alma se representaram”. Sentado, o sujeito percebe a precariedade do tempo presente, na “Babilônia”, e o tempo da plenitude com as coisas, vivido em “Sião”. Encontra-se em exílio e melancólico em terras estrangeiras. Banha o seu rosto e constata que a “Babilônia” é a nova e triste realidade.

Mais adiante, o sujeito exilado, enquanto poeta, busca alguma plenitude duradoura com os seus papéis, mas em vão:

E vi com muito trabalho
Comprar arrependimento.
Vi nenhum contentamento,
E vejo-me a mi[m], que espalho
Tristes palavras ao vento.

Bem são rios estas águas
Com que banho este papel;
Bem parece ser cruel
Variedade de mágoas
E confusão de Babel.

³⁸⁶ CAMÕES, Luís de. “Redondilhas”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 497.

³⁸⁷ *Idem*. p. 497-498.

Como homem que, por exemplo
Dos transe em que se achou,
De[s]pois que a guerra deixou,
Pelas paredes do templo
Suas armas pendurou;

Assi[m], de[s]pois que assentei
Que tudo o tempo gastava,
Da tristeza que tomei,
Nos salgueiros pendurei
Os órgãos com que cantava.³⁸⁸

(...)

Nota-se a percepção do sujeito sobre o caráter insolúvel da poesia, pois a busca da unidade com as coisas não tem a sua apoteose final: “Vi nenhum contentamento,/ E vejo-me a mi[m], que espalho/ Tristes palavras ao vento”. A metapoesia pode ser mais claramente depreendida nestes versos: “Bem são rios estas águas/ Com que banho este papel;”. Parece que ao tentar se encaminhar para uma compreensão maior acerca das coisas com o exercício do ofício criativo, o sujeito se embaralha mais e mais: “Variedade de mágoas/ E confusão de Babel”.

Este sujeito obteve verdadeiros “transes” com o seu ofício poético, mas depois de tanta “guerra” contra as palavras, contra a linguagem, “pelas paredes do templo/ suas armas pendurou”. Concluiu pela completa confusão instaurada entre as coisas. Tudo parece inapreensível ao sujeito. Deste modo, ele decide pendurar os seus instrumentos: “Da tristeza que tomei,/ Nos salgueiros pendurei/ Os órgãos com que cantava”. E, corroborando a possibilidade de uma leitura metapoética, confrontamo-nos com as seguintes quintilhas:

Aquele instrumento ledo
Deixei da vida passada,
Dizendo: - Música amada,
Deixo-vos neste arvoredado,
À memória consagrada.

Frauta minha que, tangendo,
Os montes faz[í]eis vir
Pera onde estáveis, correndo,
E as águas, que iam de[s]cendo,
Tornavam logo a subir,

Jamais vos não ouvirão

³⁸⁸ CAMÕES, Luís de. “Redondilhas”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 498.

Os tigres, que se amansavam;
E as ovelhas, que pastavam,
Das ervas se fartarão
Que por vos ouvir deixavam.³⁸⁹

(...)

O sujeito poético abandona a sua “frauta” num arvoredor, instrumento que detinha um poder encantatório sobre as coisas, tal como o de Orfeu: “Os montes faz[í]eis vir/ Pera onde estáveis, correndo,”; “Jamais vos não ouvirão/ Os tigres, que se amansavam,”. Deixa a sua “música amada” pendurada, assim como os judeus penduraram as suas harpas no salgueiro. Mas por quê? Vejamos a quintilha que supostamente responde:

Ficareis oferecida
À Fama, que sempre vela,
Frauta de mi[m] tão querida;
Porque, mudando-se a vida,
Se mudam os gostos dela.³⁹⁰

(...)

Já não é possível cantar como antes, pois no lugar da plenitude instalou-se a confusão de Babel, onde nada se entende com nada. O sujeito encontra-se efetivamente na “Babilônia”, em meio a terras estrangeiras, pois “Sião” ficou para trás e não representa mais a situação presente. O canto ledor de outrora cedeu lugar ao luto da melancolia. Porém, constroem o sujeito a cantar em terras estrangeiras, de modo que ele enuncia:

Destes o mando tirano
Me obriga, com desatino,
A cantar, ao som do dano,
Cantares de amor profano
Por versos de amor divino.

Mas eu, lustrado co santo
Raio, na terra de dor,
De confusões e de espanto,
Como hei de cantar o canto
Que só se deve ao Senhor?³⁹¹

³⁸⁹ CAMÕES, Luís de. “Redondilhas”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 498.

³⁹⁰ *Idem*. p. 499.

³⁹¹ *Ibidem*. p. 502.

Ou seja, o canto que lhe obrigam é o profano, o inautêntico. Há a reviravolta e a possibilidade do novo canto então divino e autêntico:

Tanto pode o benefício
Da graça, que dá saúde,
Que ordena que a vida mude:
E o que tomei por vício
Me faz grau pera a virtude.

E faz que este natural
Amor, que tanto se preza,
Suba da sombra ao real,
Da particular beleza
Para a Beleza geral.

Fique logo pendurada
A frauta com que tangi,
Ó Hierusalém sagrada,
E tome a lira dourada
Pera só cantar de ti;

Não cativo e ferrolhado
Na Babilônia infernal,
Mas dos vícios desatado
E cá desta a ti levado,
Pátria minha natural.

(...)

E tomando já na mão
A lira santa e capaz
Doutra mais alta invenção,
Cale-se esta confusão,
Cante-se a visão da paz!³⁹²

(...)

Por fim, os instrumentos são trocados: no lugar da “frauta”, tem-se agora a “lira dourada” e, assim, a promessa da “visão da paz” que cala a “confusão”. Esta “pátria minha natural” do sujeito se trata da poesia. No caminho oposto, “Babilônia” e tudo o que lhe assemelhe merece o desprezo:

E tu, ó carne que encantas,
Filha de Babel tão feia,
Toda de misérias cheia,
Que mil vezes te levantas
Contra quem te senhoreia,

Beato só pode ser

³⁹² CAMÕES, Luís de. “Redondilhas”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 503.

Quem coa ajuda celeste
Contra ti prevalecer,³⁹³

(...)

Enfim, o que nos importa é apontar para a busca da purificação da subjetividade vislumbrada pela obra herbertiana:

Ali achará alegria
Em tudo perfeita e cheia
De tão suave harmonia,
Que, nem por pouca, recreia,
Nem, por sobeja, enfastia.³⁹⁴

(...)

O poeta encontra-se exilado na modernidade, sobrevivendo na “Babilônia” dos dias atuais, mundo cindido no qual ele se encontra, dedicando-se então àquela terra prometida, “Sião”: busca-se a ascese ou a purificação pela prática da poesia, rejeitando-se o quanto pode a confusão de Babel.

Se traçarmos o diálogo entre poesia e mística, temos que o trabalho com o poema permite uma forma de ascese, na medida em que o poema transmuta, ele purifica e eleva. Mas tudo se dá num plano absolutamente terrestre. Deste modo, na obra herbertiana só se pode falar de um misticismo laico, pois ela nunca se remete a um Deus da teologia.

E, por isso, os versos “leiam-me dos livros/ o curso de sôbolos rios que vão, ou *Lucrécio*.”. A referência explícita ao nome do poeta e filósofo latino Lucrécio (96-55 a.C) basta para colocar qualquer pensamento místico no plano do terreno, dado que a concepção materialista das coisas lhe oferece respaldo. Lucrécio escreveu *De rerum natura*, obra em que expõe a doutrina do epicurismo e que constitui o testemunho mais bem acabado do atomismo: tudo se compõe de infinitas partículas materiais, os átomos, que se movem no vazio. Há três tipos de movimentos possíveis para os átomos, a saber: o choque, a queda vertical no vazio e o desvio (*clinamen*) de sua queda vertical, este último ao que parece se trata de uma inovação de Lucrécio e daria conta de teoricamente explicar o choque entre os átomos e a consequente formação da diversidade material que destes choques decorre. E um último dado a respeito do

³⁹³ CAMÕES, Luís de. “Redondilhas”. In: *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 504-505.

³⁹⁴ *Idem*. p. 505.

pensamento de Lucrecio: a concepção material do mundo leva o poeta a defender que a alma é mortal. Em suma, a obra herbertiana declara o desejo de que sua leitura seja feita a partir de uma concepção material das coisas e sobretudo da poesia.

Em seguida, encontramos os versos: “que/ o mundo é um caos sumptuoso - este/ é o segredo:/ música, e eu estou bêbado, e é tão amargo o tempo,/tão irrevocável,/ quero eu dizer: doce é ouvir o que se ouve muito junto ao ouvido,/ enquanto se responde ao movimento dos dedos,/ embora as asas do arcanjo, rémiges e retrizes, cada uma do tamanho da/ parede de uma casa,/ não passem pelas portas:”. Enfatiza-se agora novamente o processo criativo, pois a partir do “caos sumptuoso” tem-se o encontro da “música”. E o sujeito encontra-se “bêbado”, ou melhor, embriagado pela linguagem poética. Ele se situa num “tempo amargo”, mas considera “doce” escutar “o que se ouve muito junto ao ouvido, / enquanto se responde ao movimento dos dedos”, quer dizer, gratificante é o trabalho do poeta com a poesia. Mesmo que “as asas do arcanjo” não consigam “passar pelas portas”, mesmo que o trabalho com a poesia lide com algo que está para além de suas possibilidades.

Concluindo, o “segredo” é a capacidade que o poeta tem de ter para recomeçar a tarefa da criação poética, de se entregar a mais um processo criativo e assim sucessivamente, reinventando-se e inventando novos poemas: “segredo é o gosto de ser ainda agraz e lírico”. E, diga-se, inventar e reinventar-se sob o peso da tradição.

Finalizemos o capítulo com o poema que se segue, ressaltando que a obra herbertiana se constrói no diálogo com a tradição:

o ministério lírico, o mais grave e equívoco, o dom, não o tenho,
espreito-o, leitor,
por cima do ombro dos outros,
rítmico, manuscrito,
porque sofro do êrro,
porque me não equilíbrio nas linhas,
palavras sim insubstituíveis mas
tão pouco sustentáveis,
sei contudo de alguns dançando à beira do abismo,
que tusa surreal!
ou fodem murcho?
a mim, que não creio em Deus, pátria ou família,

em teorias da linguagem,
na vida eterna,
na gramática,
na foda estrita,
em prática técnica nenhuma,
na glória da língua,
não há apoio de inserção que me valha,
e os poemas talvez não passem porque há muitos cães que ladram,
morro faz bastante tempo,
ou não ganhei a mão esquerda certa,
ou não perdi a razão suficiente,
Bernardim, Gomes Leal, Ângelo de Lima, os loucos,
para-me de repente o pensamento,
luzia a lusa língua,
se era o mesmo ministério voltava sempre ao comêço,
exasperado, lúcido,
o mais música de câmara possível,
o recôndito,
o côrrego,
tão virgem nele se bebia a água,
e lisa, límpida, ligada,
a fria se revolia nas chagas cruas da boca,
o ministério lírico era o de ferir palavras ou de ferir-se com elas,
oh terror e deslumbre,
aqua alta!³⁹⁵

O texto se inicia com o trecho “ministério lírico”, equiparando o ofício poético ao ofício de um religioso, aquele que se ocupa do “ministério sagrado”. Ele qualifica-o de “grave” – sério ou elevado - e “equivoco” – polissêmico ou “errado”. Mais adiante, deixa claro ao “leitor” que não possui o “dom”, mas que o “espreita”, que o vigia ou o observa atentamente. Na verdade, espreita-o “por cima do ombro de outros”, espreita-o por ser leitor criativo da tradição. Aqui, o poema herbertiano esclarece que a atividade poética se exerce com o conhecimento desta tradição, revisitando-a, deformando-a, atualizando-a de forma parcialíssima.

E o sujeito diz: “porque sofro do êrro,/ porque me não equilibrio nas linhas,/ palavras sim insubstituíveis mas/ tão pouco sustentáveis,”. Ele espreita o dom, não o tem, e, por isso, ele sofre “do êrro”. O poema não se oferece facilmente ao poeta, pelo contrário, exige muito trabalho na sua elaboração, daí que não possa ser reputado simplesmente um “dom”. O termo “êrro”, grafado com acento circunflexo, alude ao fato de a escrita poética intencionalmente não respeitar as normas gramaticais oficiais.

³⁹⁵ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 590-592.

Então, o verso transparece que o sujeito poético sofre do “êrro” oriundo da prática da poesia. Num outro sentido, o sujeito sofre em virtude de “errar” o poema, precisando reescrevê-lo, lapidá-lo, uma vez que ele não possui o “dom”, mas espreita-o. Portanto, tem de trabalhá-lo. E o dom trabalhado não garante estabilidade ao sujeito poético, visto que ele não se equilibra “nas linhas”. Fundam-se os poemas, “palavras sim insubstituíveis”, porém isso não resulta na segurança do poeta. Tanto que o sujeito diz: “sei contudo de alguns dançando à beira do abismo,/ que tusa surreal”. Ou seja, ele conhece poetas que vão ao limite do perigo oferecido pela poesia. Novamente o erotismo vem à tona no poema herbertiano, no termo “tusa”, demonstrando que as obras destes poetas levam o sujeito a um estado de excitação sexual, pois transcendem, transfiguram magnificamente a linguagem, conduzindo o sujeito poético ao “surreal”, ao inusitado, ao contato com percepções novas, desconhecidas.

No verso seguinte, encontramos a dúvida deste sujeito: “ou fodem murcho?” Conhecendo poetas que dançam à beira do abismo, o sujeito se pergunta pela eficácia da prática poética de outros: os que “fodem murcho”, os poucos excitáveis, os que penetram pouco as potencialidades da linguagem. A seguir, os versos explicitam algumas das coisas refutadas pelo sujeito quando o assunto é poesia: “a mim, que não creio em Deus, pátria ou família,/ em teorias da linguagem,/ na vida eterna,/ na gramática,/ na foda estrita,/ em prática técnica nenhuma,/ na glória da língua,/ não há apoio de inserção que me valha,/ e os poemas talvez não passem porque há muitos cães que ladram”. Quer dizer, moral religiosa, nacionalista, tradicionalista, linguística etc, tudo isso contribui para o mau andamento da prática poética, são os muitos “cães que ladram” e que espantam a boa poesia.

E o sujeito passa a refletir sobre o seu ofício enquanto poeta: “morro faz bastante tempo,/ ou não ganhei a mão esquerda certa,/ ou não perdi a razão suficiente,/ Bernardim, Gomes Leal, Ângelo de Lima, os loucos,”. Traça-se um paralelo entre poesia e loucura, dado que os poemas não devem oferecer ao leitor uma experiência nos moldes de uma racionalidade tradicional. Assim, o sujeito poético se indaga se ganhou “a mão esquerda certa” ou se perdeu “a razão suficiente” ao longo de sua obra e evoca os nomes dos poetas Bernardim Ribeiro (1482?-1552?), Gomes Leal (1848-1921) e Ângelo de Lima (1872-1921), os “loucos”. Bernardim Ribeiro e Ângelo de Lima chegaram a ser internados por serem reputados loucos. Gomes Leal caiu na pobreza em razão da morte de sua mãe e no alcoolismo, passando a viver como um andarilho nas

ruas, o que lhe rendeu um espancamento. Graças à mobilização de escritores que reconheciam o seu valor enquanto poeta, passou a receber uma pensão irrisória do Estado. Num outro poema, o sujeito enunciou sobre a sua relação particular com a loucura: “e eu que sou louco, um pouco, não ao ponto de ser belo ou maravilhoso ou assintático ou mágico, mas:/ um pouco louco/ porque faço com mãos estilísticas um invento fora e dentro dos estados naturais:³⁹⁶”. O caráter subversivo da poesia o eleva a estatura do “louco”, pois os seus poemas não seguem o discurso lógico, linear e, nesse aspecto, parecem mais os discursos soltos ou desconexos de um louco. Mas o sujeito restringe: “e eu que sou louco, um pouco (...)/ um pouco louco”. Quer dizer, existe o trabalho reflexivo da linguagem, de modo que os seus versos são minuciosamente construídos um a um, o que o torna “um pouco louco” e não um louco por completo.

Os versos seguintes falam do processo criativo em si mesmo: “para-me de repente o pensamento,/ luzia a lusa língua,/ se era o mesmo ministério voltava sempre ao comêço,/ exasperado, lúcido,/ o mais música de câmara possível,/ o recôndito,/ o côrrego,/ tão virgem nele se bebia a água,/ e lisa, límpida, ligada,/ a fria se revolvía nas chagas cruas da boca,”. Ao mencionar nos versos anteriores os nomes de escritores portugueses, algo assalta o pensamento do sujeito, suspendendo-o: “para-me de repente o pensamento,/ luzia a lusa língua”. Num verso marcado pela aliteração do “l”, brilha a sua língua materna: a língua portuguesa. Pela semelhança gráfica, a presença do termo “lusa” não deixa de se remeter ao “tusa” encontrado mais no início do poema, contaminando assim de acepção erótica a palavra “lusa”.

No verso “se era o mesmo o ministério voltava sempre ao comêço”, alude-se ao caráter recorrente da escrita poética. Nada se resolve, voltando o poeta ao ponto de partida, reiniciando a mesma e interminável tarefa deste “ministério”: “exasperado, lúcido,/ o mais música de câmara possível,/ o recôndito,/ o côrrego,/ tão virgem nele se bebia a água,/ e lisa, límpida, ligada,/ a fria se revolvía nas chagas cruas da boca,”. Novamente a relação entre poesia e música no verso “o mais música de câmara possível”. Pelo fato de ela ser tocada por poucos músicos, o rigor da sua execução acaba sendo maior do que o da execução numa orquestra, pois os eventuais erros se sobressaem mais. Os erros ou as falhas que passam despercebidos em grandes

³⁹⁶ HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 583.

orquestras são mais identificáveis na música de câmara, pois o executante não tem como disfarçá-los. O músico não tem onde se apoiar a não ser na música que executa, devendo zelar pela limpidez sonora. E com o texto poético, o mesmo deve se suceder. O poeta deve executar o texto limpo e, portanto, rigoroso: “lisa, límpida”.

Por fim, os versos finais: “o ministério lírico era o de ferir palavras ou de ferir-se com elas,/ oh terror e deslumbre,/ aqua alta!”. Destaca-se aqui a necessária violência contra a linguagem e contra o autor e/ou leitor por meio da escrita poética, para que haja a transmutação ou purificação. Para ser poética, a linguagem tem de se ferir e ferir, sendo, ao mesmo tempo, “terror e deslumbre”. Deste modo, obtém-se a desejada e amada AQUA ALTA...

∞

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a Tese, analisamos uma quantidade significativa de poemas d'*A faca não corta o fogo* no intuito de abordar uma série de questões que percorrem a obra herbertiana de um modo geral e outras que se encontram mais no livro em questão. Priorizamos uma abordagem metapoética dos poemas, seguindo assim a intencionalidade do próprio poeta, tornando-os mais legíveis para pensarmos sobre outras temáticas igualmente relevantes.

Como uma espécie de fio estabelecido para o nosso raciocínio, problematizamos a busca da unidade no contexto da obra de Herberto Helder. Constatamos que o seu discurso reverencia o canto poético, praticando a linguagem analógica, aquela que entrevê semelhanças entre as coisas e que as une. Salientamos que esta busca da unidade funciona tanto como tema quanto como motor que movimenta a obra herbertiana. Motor poético, pois se trata de uma busca incessante e que, por conta disso, não possui ponto de chegada. Serve ao propósito de uma subjetividade e de uma obra em devir, visto que a morte advinda do processo criativo do poema as renova. Tudo atende ao princípio da transmutação.

Em razão da prática incessante da escrita poética, tem-se uma obra inacabada no sentido de que ela sempre pode ser mais problematizada, tornada ainda mais complexa. No entanto, cada poema possui o seu acabamento, constituindo-se como um todo que integra uma rede de relações: esta obra inacabada. Isto foi tratado quando discorremos sobre o conceito de fragmento em voga no primeiro romantismo alemão. Quisemos deixar clara esta tensão entre acabamento e inacabamento existente na obra herbertiana que incessantemente se entrega como algo acabado ao leitor para em seguida promover a instabilidade da rede de relações anteriormente assentada. Como exemplo, basta nos lembrarmos do caso d'*A faca não corta o fogo*. Em sua primeira edição, aparece como um livro individual e com determinados poemas; já na segunda edição, passa a encerrar *Ofício cantante - poesia completa*, apresentando um acréscimo de textos poéticos. Em suma, a obra herbertiana apresenta-se em devir, tal como deve ocorrer com a subjetividade do autor e do leitor.

Como dissemos em nossa Tese, o sujeito poético deseja unir o que pode e entrever semelhanças entre as coisas onde a nossa experiência pobre no cotidiano não deixa. A linguagem comum precisa ser violentada para promover as associações inusitadas, levando-nos a percepções desconhecidas e enriquecedoras, na medida em que nos propiciam a transmutação. Por isso, a experiência poética não pode deixar de lidar com a obscuridade, pois aquilo que seja sobejamente familiar tem pouca chance de metamorfosear alguma coisa. E nesta experiência de unir tudo com tudo, entrou a necessidade de discutirmos sobre o conceito de *Witz* também do romantismo alemão. Ele tem a ver com a linguagem analógica, dado que surge como um relâmpago ou como um clarão na consciência do poeta, acionando-lhe a habilidade de promover as sínteses iluminadoras e necessárias ao andamento do texto. Leva-nos ao contato com uma dimensão pré-reflexiva das coisas, região que nos permite uma experiência de ordem mais perceptiva ou vivencial.

Enfatizamos durante as análises dos poemas que eles são feitos do trabalho, do rigor, mas também de algo mais espontâneo – engenho? inspiração? dom? talento? -, descartando categoricamente uma escrita absolutamente cerebral ou uma escrita de cunho automático. Nem uma coisa nem outra, a poesia se faz do equilíbrio entre a reflexão e algo de mais involuntário – e aqui reside o nosso limite o qual não queremos transgredir: o de querer explicar o que seja detalhadamente a experiência poética. Não existe uma fórmula ou como diz o poeta num dos poemas do livro: “que não há nenhuma tecnologia paradisíaca”.

Com relação às especificidades d’*A faca não corta o fogo*, pudemos neste livro encontrar um dilema do sujeito poético. Comumente ele deseja compor os seus poemas, expandir o seu potencial criativo, mas algo parece impedi-lo. Deste modo, são inúmeros os poemas do livro que explicitam um sujeito cindido e desanimado com o resultado ou com a falta de resultado de seu ofício. N’*A faca não corta o fogo*, toda melancolia surge a partir do momento em que o sujeito relata a sua grande dificuldade para compor os seus textos. Sendo assim, existe uma tensão no sujeito entre a potência criativa e a dificuldade ou impotência criativa.

E por qual motivo esta tensão surge muito mais abertamente neste livro? Ao percorremos a obra herbertiana, encontraremos a sua crítica a poéticas que se aproximam demasiadamente do que ele chama <<real cotidiano>>, demonstrando-se muito preocupadas com as questões consideradas urgentes. O risco que estas poéticas correm é

o de tornarem estas questões ditas mais urgentes do que a própria poesia. Para Herberto Helder, a poesia é que deve estar em primeiro lugar, desenvolvendo-se como uma atividade voltada para si mesma. Para o poeta, a forma de resistência se dá de outra forma, justamente se afastando deste <<real quotidiano>>, geralmente promotor de experiências pobres, pois automatizadas. Portanto, a obra poética não deve mimetizar esta realidade mais imediata, mas transfigurá-la se for o caso.

N’*A faca não corta o fogo*, este <<real quotidiano>> é convocado sobretudo no uso abusivo do léxico tecnológico ou na crítica contra a sociedade utilitária e de racionalidade obtusa. Quanto ao léxico tecnológico, temos que ele se torna transfigurado na palavra poética, mostrando de que forma o <<real quotidiano>> pode bem servir à poesia. De resto, temos a crítica a ele: ao dinheiro que causa violência, ao comércio, a corrupções, “a Deus, pátria e família” etc. Este livro deixa mais evidente as preocupações da obra herbertiana com relação aos problemas que afligem ou que afligiram o mundo, como foi o caso do peso horroroso de um fato histórico: Auschwitz.

A resistência da poesia herbertiana ao estado precário das coisas sempre esteve presente, pois a construção de um discurso poético obscuro que não se deixa facilmente apreender indica que sua obra não compactua com as expectativas da ideologia dominante: “e sempre se escreveu na língua do inimigo,/ e escreve-se nessa língua porque é preciso que o inimigo não compreenda nunca,”. Converte-se a linguagem do cotidiano em linguagem poética, para que o “inimigo” não compreenda e assimile de modo utilitário a poesia.

A título de hipótese, temos que esta aproximação maior d’*A faca não corta o fogo* ao <<real quotidiano>>, seja para transfigurá-lo seja para oferecer-lhe críticas contundentes, pode ter acarretado num livro cujo tema da impotência criativa aparece com maior insistência se comparado aos outros. Sabemos das críticas da obra herbertiana a poéticas supostamente muito vinculadas ao <<real quotidiano>> e, de certa forma, o livro em questão dele se aproxima, embora sempre fazendo servi-lo à poesia e não o contrário: como foi o caso dos poemas em que o sujeito se encontra no banheiro ou na cozinha, começando assim a transfigurar poeticamente todos os utensílios presentes no cenário destes recintos. Temos para nós que este contato mais intenso com o <<real quotidiano>> deixa alguma sequela no âmbito do livro, tornando a voz do sujeito um tanto fraca ou precária. Embora a dificuldade criativa ou a “impotência episódica” possa naturalmente fazer parte da carreira de um poeta,

obrigando-o a se reinventar – e esta dificuldade aparece relatada em poemas de outros livros, como o *Do Mundo* -, encontramos n’*A faca não corta o fogo* realmente um confronto mais explícito da poesia com a história, o que provavelmente resulta num rebaixamento da criatividade poética como forma de resistência. Como se a arte poética não se entregasse facilmente ao sujeito para falar de um <<real cotidiano>> ao qual ela se contrapõe.

Outra observação: uma obra em devir tem de se movimentar. Então, se em outros livros notamos a presença forte de poemas que apresentam o pleno funcionamento da linguagem analógica, n’*A faca não corta o fogo* o mesmo não ocorre, desvelando outras facetas para a obra herbertiana. No livro, continua-se reverenciando a linguagem poética, mas sob a perspectiva de um sujeito cindido e demarcadamente histórico, visto que a aproximação entre arte e vida também se sobressai neste livro, mesmo se tratando de efeitos autobiográficos. A nosso ver, revela-se o reverso da analogia: a ironia. Ela vem situar o sujeito historicamente, descortinando o mundo fragmentado e a tarefa interminável da poesia: “Falo evidentemente da realidade. Quero dizer: da poesia. Trata-se da única coisa simples e frágil. E por isso ironizável. O jogo, o acaso, o alarme, o desafio do espírito e – claro- o ludibrio³⁹⁷”.

Mas não nos esqueçamos de que o lamento do sujeito sobre a precariedade de sua voz não o impediu de confeccionar os poemas d’*A faca não corta o fogo*, pois a sua própria “impotência episódica” serviu como tema para a construção de poemas riquíssimos e complexos ao longo do livro. Notemos que os poemas de pequena extensão se coadunam com este projeto poético de cantar a impotência, demonstrando formalmente que os poemas minguem tal como a voz poética do sujeito que os escreve. Ou seja, trata-se de um livro estruturalmente bem arquitetado e que se dispõe a cantar temas que até então não tiveram a sua devida oportunidade na obra herbertiana: eis o caso dos gregos antigos.

Desde o título, o diálogo com os gregos já se anuncia. Há poemas que os abordam mais nitidamente e cuidamos de analisá-los. Na verdade, a retomada da cultura grega antiga vem sendo efetuada em poesia desde o século XVIII, notadamente pela cultura alemã. O exemplo maior é mesmo Hölderlin que, por sua vez, incessantemente comparou com agudeza os modernos com os gregos antigos, demarcando-nos as

³⁹⁷ HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 58.

diferenças entre eles. E Herberto Helder é leitor admirador da obra de Hölderlin, revisitando-lhe as discussões acerca do sagrado em poesia na modernidade. Se para os gregos antigos, o *páthos sagrado* (fogo divino) constituía-lhes o elemento natural, para os modernos, ele participa como o elemento estranho. Em dado momento, os deuses se afastaram dos homens e estes homens devem agora se voltar para o plano da imanência, terrestre: “Quando o Pai desviou do dos homens o seu rosto/ E com razão começou o luto na terra³⁹⁸”. O desejo de comunhão plena com as coisas se perdeu da forma como ela se dava entre os gregos antigos, restando-nos a arte como espaço para esta experiência de unidade intermitente e precária com as coisas.

Aliás, a elegia hölderliniana *O pão e o vinho* parece bem redimensionar os tempos em que vivemos: “Tebas murcha e Atenas; já não ressoam as armas/ Em Olímpia, nem os carros de ouro de combate/ (...) Porque é que, como outrora, não marca um deus já a frente do homem,/ Porque não põe o seu selo, como outrora, ao eleito?³⁹⁹” Em seguida, o sujeito poético conclui: “Mas amigo! viemos tarde demais. Decerto vivem os deuses,/ Mas lá em cima, noutro mundo (...)/ Pois nem sempre consegue um vaso fraco prendê-los,/ Só de tempo a tempo o homem suporta plenitude divina/ E vida é depois sonhar com eles⁴⁰⁰”. Reparemos como os poemas são equiparados a vasos que caso sejam fracos não possuem condições de reter esta experiência de comunhão com as coisas. No entanto, os poemas podem de certa forma desvelar esta experiência com o sagrado: “Até que heróis bastantes tenham crescido no berço de bronze,/ Corações, como outrora, semelhantes aos deuses em força⁴⁰¹.” Mas a elegia de Hölderlin, numa passagem célebre, reconhece a modernidade como tempos de ausência: “Entretanto às vezes melhor me parece/ Dormir do que viver assim sem companheiros, ter/ De esperar assim; e o que fazer e dizer entretanto/ Não sei; e para quê Poetas em tempos de indigência?/ Mas eles são, dizes tu, como os santos sacerdotes do deus do vinho,/ que iam de terra em terra em noite sagrada⁴⁰²”. O desânimo momentaneamente assola o sujeito poético, pois o sentimento de devastação ou de fragmentação faz sentir-se de modo muito forte. Mas pela arte poética é possível ainda o sujeito de poema em poema resgatar alguma forma de experiência de comunhão com as coisas. Experiência precária

³⁹⁸ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 261.

³⁹⁹ *Idem.* p. 259.

⁴⁰⁰ *Ibidem.* p. 259.

⁴⁰¹ *Ibidem.* p. 261.

⁴⁰² *Ibidem.* p. 261.

quando funciona e, muitas vezes, falível, dado que nem sempre o vaso é forte para suportar a experiência de plenitude. Mas quando funciona, entrevê-se uma reversibilidade entre os polos sujeito e objeto durante o processo criativo do poema, a ponto de não podermos distingui-los. De modo que a arte poética torna precárias as clássicas dicotomias – sujeito e objeto, mente e corpo, espírito e matéria, cultura e natureza –, visto que ela não lida unicamente com a dimensão reflexiva da vida, mas também com uma dimensão de cunho mais perceptivo, que nomeamos “dimensão irreflexiva”. Nesta, as cisões supostamente não teriam muito espaço, uma vez que são mais as aproximações entre os heterogêneos que importam do que a separação entre eles. Trata-se de uma dimensão em que nos encontramos mergulhados e que mobiliza a capacidade perceptiva do corpo.

Desta maneira, podemos dizer que existe um diálogo d’*A faca não corta o fogo* com as reflexões oriundas da obra poética de Hölderlin, especialmente no que tange ao aparecimento e funcionamento expressivo dos termos “Deus” e “sagrado” nos poemas do livro. Na obra herbertiana, até onde sabemos não encontramos o emprego da palavra “deuses”, como na obra de Hölderlin e na dos poetas portugueses comentados. Como se trata da proposta de uma poética que canta como pode a questão da unidade, temos que o termo “Deus” seja mais conveniente para se referir a algo único, ao “um”.

Notemos que esta busca da unidade tanto no espaço do poema quanto na perspectiva da obra como um todo deixa entrever uma coesão entre versos escritos no português de hoje e fragmentos escritos em línguas diversas – o português falado por brasileiros, o português mais arcaizado, o espanhol, o provençal, o galego-português, o francês, o italiano, o alemão, o latim, o inglês, o árabe – e de discursos alheios, obviamente que transfigurados a serviço da obra de Herberto Helder. Trata-se de uma linguagem um tanto babélica ou confusa, mas na qual os fragmentos são apropriados e soldados uns aos outros e de acordo com os propósitos da obra herbertiana, o que lhes torna possível a coesão no plano textual.

No decorrer da Tese, efetivamos inúmeros diálogos dos poemas do livro com a tradição. Trouxemos algumas questões do romantismo alemão, tais como o *Witz* e o fragmento. Se a obra na modernidade já não pode mais a representação de uma suposta totalidade existente no mundo, ela pode construir ao menos um efeito de totalidade no plano do papel, dotada de uma coerência interna e de uma finalidade em si mesma –

“como um microcosmo autossuficiente⁴⁰³”. No entanto, a obra permanece inacabada, pois ela sempre deve se autoquestionar e pode se ampliar, pondo em xeque a rede de relações estabelecidas anteriormente. Ademais, os sentidos de cada palavra, de cada poema, de cada livro e das relações que eles podem estabelecer entre si, apontam para um infinito semântico no plano da expressão e que, por isso, não se resolve nunca, dada a complexidade e as possibilidades de tais relações.

Trouxemos também algumas das reflexões de Hölderlin, o que nos abriu a discussão para o diálogo com os gregos antigos num capítulo específico. Na obra herbertiana, *A faca não corta o fogo* é o livro que revisita os gregos de maneira explícita e não encontrada em outros do poeta. E vimos que isto não se trata de uma atitude exclusiva ou criada pelo nosso autor, mas de um contexto da poesia portuguesa do século XX de âmbito muito maior e, provavelmente, devedor do contato com a cultura alemã, sobretudo via Hölderlin e Nietzsche. Entre os gregos antigos, vislumbra-se um período de maior proximidade entre homem e natureza, momento em que as dicotomias que assolam a modernidade não se encontram intensamente presentes.

Por fim, outros diálogos do livro com a tradição foram analisados. A obra herbertiana não vai aos gregos antigos para contrastar o nosso momento histórico com o deles, mas vai também ao discurso bíblico, sobretudo relendo transgressivamente o *Cântico dos cânticos*. Em seguida, analisamos os poemas que tem como intertexto os trovadores provençais e galego-portugueses, sem bem que um deles via Ezra Pound e Augusto de Campos. Comentamos sucintamente o seu interesse pela música barroca alemã e sobre quem não poderia faltar: Camões, referência das maiores. Apropria-se notadamente das canções camonianas. Os poemas das mais variadas épocas e dos mais variados autores são retomados sob a perspectiva da metapoesia.

Podemos concluir que a tradição revisitada pela obra herbertiana é múltipla, sendo impossível filiar o poeta a um movimento específico ou a precursores prontamente determinados, mesmo porque o seu diálogo não se perfaz somente com a poesia. Gustavo Rubim comenta bem o que seja isso: “O que o tempo tenha vindo a desmentir quanto a algumas dessas conexões não invalida, todavia, o interesse de um gesto crítico que dá mais peso a uma poética dispersa por várias assinaturas (...) do que

⁴⁰³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 161.

ao designar de um programa ou de um código estético imediatamente reconhecível⁴⁰⁴”. Trata-se de uma poética que devora tudo o que lhe apetece, de uma Constelação do Lobo...

⁴⁰⁴ RUBIM, Gustavo. “Maternidade e truculência – começando a ler Herberto Helder”. In: *Arte de sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. p. 124-125.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE HERBERTO HELDER:

HELDER, Herberto. “A faca não corta o fogo”. In: *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

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

_____. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Herberto Helder Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

_____. *Photomaton & Vox*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

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

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

_____. *Le poème continu – somme anthologique*. Trad. Magali Montagné & Max de Carvalho. Paris: Institut Camões/Chandeigne, 2002.

_____. “Nota inútil”. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003.

_____. *Oulof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. *Poemas ameríndios*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

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

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

_____. “Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt”. In: BETTENCOURT, Edmundo de. *Poemas de Edmundo de Bettencourt*. Lisboa: Portugália, 1963.

_____. “Herberto Helder: entrevista”. **Inimigo Rumor**, nº. 11. 2º semestre de 2001. p. 190-197.

Entrevista:

Herberto Helder entrevistado por Fernando Ribeiro de Mello. Publicada no Jornal de Letras e Artes n.º 139, de 17 de Maio de 1964.

Disponível em < http://triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html >. Acesso a 20 de novembro de 2009.

BIBLIOGRAFIA SOBRE HERBERTO HELDER:

BASTOS, Jorge Henrique. “A Gramática cruel de Herberto Helder”. In: HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. Seleção de Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 9-12.

BUESCU, Helena Carvalhão. “Herberto Helder: uma ideia de uma poesia omnívora”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p. 49-63.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

_____. “Herberto Helder, leitor de Camões”. **Revista Camoniana**. 2ª série, v. 1. São Paulo, 1978. p. 68-90.

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

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

_____. Por exemplo (sobre Herberto Helder). **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Lisboa: Cotovia, n.º. 11, 2001. p. 180-189.

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

FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*. Lisboa: & etc, 2001.

GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2011.

_____. *Herberto Helder - Poeta obscuro*. Lisboa: Moraes, 1979.

GUERREIRO, Ana Lúcia. “A ‘antropófaga festa’. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p. 9-22.

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

_____. “Herberto Helder ou <<A estrela plenária>>”. In: HELDER, Herberto. *Le poème continu – somme anthologique*. Trad. Magali Montagné & Max de Carvalho. Paris: Institut Camões/Chandeigne, 2002.

_____. “Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2º milénio (preparativos)”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p.139-140.

JACOTO, Lilian. *Os Passos em volta: o eu em metamorfose no espaço literário*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 1996.

_____. “O Teorema da Barbárie: uma desleitura de Camões”. **Revista Camoniana**, Bauru, SP: EDUSC, v. 18, p. 11-25, 2005.

_____. “O conto insolúvel de Herberto Helder: Duas pessoas”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p. 101-112.

JACOTO, Lilian; MAFFEI, Luis. (org.) *Soldados aos laços das constelações – Herberto Helder*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

JÚDICE, Nuno. “As fronteiras do poético na poesia de Herberto Helder”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p.145-149.

LEAL, Izabela Guimarães Guerra. “Doze nós num poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes”. Tese de doutoramento, 2008.

Disponível em: <<http://www.letras.ufjf.br/posverna/doutorado/LealIGG.pdf>>. Acesso a 13 de junho de 2010.

_____. “Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder”. **ZUNAI - Revista de poesia & debates**. v. 4. 2004.

Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm>. Acesso a 25 de abril de 2008.

_____. “Coisas que aprendi com Herberto Helder”. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis. (Org.). *Poetas que interessam mais*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011, p. 169-179.

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

_____. “Investigações poéticas do terror”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p.169-177.

MAFFEI, Luis Cláudio de Sant’Anna. “Do mundo de Herberto Helder”. Tese de doutoramento, 2007.

Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/MaffeiLCS.pdf>>. Acesso a 26 de abril de 2010.

_____. “(77x14) + 2009: 38 ⊃ beleza (herbertequeação)”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p.113-128.

_____. “Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder”. **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 10, n. 19, 2º sem. 2006, p. 189-202.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. “Herberto Helder”. In: *Os dois crepúsculos – sobre poesia actual e outras crônicas*. Lisboa: A regra do jogo, 1981. p. 123-139.

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

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

_____. “Em que língua escreve Herberto Helder?”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p.151-168.

_____. “Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos: relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão”. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14208/2/10poetasfuturos000073915.pdf>> Acesso em: 10 dez 2010 (2005). p. 49-61.

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

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

PERKINS, Juliet. *The Feminine in the poetry of Herberto Helder*. Londres: Tamesis Books, 1991.

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

RIBEIRO, Eunice. “O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o barroco em Herberto Helder)”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p. 23-48.

ROSA, António Ramos. “Herberto Helder e a subversão das categorias do real”. In: *A parede azul*. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. “Herberto Helder – Poeta órfico”. In: *Poesia, liberdade livre*. Lisboa: Moraes, 1962.

RUBIM, Gustavo. “Maternidade e truculência – começando a ler Herberto Helder”. In: *Arte de sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

_____. A canção da obra. **Relâmpago – Revista de Poesia**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 19, 2006. p. 59-80.

SANTOS, Maria Etelvina. Herberto Helder - Territórios de uma poética. **Semear - Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses**, n.4, 2000, p. 305-324.

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

_____. “A faca não corta o fogo: contextos poéticos de uma biografia”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p. 65-82.

_____. “A paixão pelo extremo exercício da beleza em A faca não corta o fogo”. **Itinerários**, v. 11, 2010, p. 205-222.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “O amor cru: Herberto Helder e Camões ou as duas mães”. In: *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2004. p. 73-91.

_____. “Acolher na boca, depois no chão dos olhos: o poema – Ou o dia em que Herberto Helder de uma queda foi ao chão da mão de Fiama Hasse Pais Brandão”. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, Braga: Livraria Minho, n.º 23/3, 2009. p.83-100.

SOARES, Luís Eustáquio. “Herberto Helder: entre o barroco e o neobarroco, a fábula no nome”. **Agulha - Revista de Cultura**, Fortaleza, São Paulo, n.º 64, julho/agosto de 2008. Disponível em:< <http://www.revista.agulha.nom.br/ag64helder.htm>>. Acesso a 10 de dezembro de 2010.

VASCONCELOS, Maurício Salles. “Ou o Poema Contínuo”. **Via Atlântica (USP)**, v. 9, p. 259-262, 2006.

WILLER, Claudio. “Herberto Helder e a grande poesia portuguesa contemporânea”. **Agulha - Revista de cultura**. Fortaleza, São Paulo, n. 9, fevereiro de 2001. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag9helder.htm>>. Acesso a 04 de dezembro de 2009.

OBRAS EM GERAL:

A Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos por Jorge M. B. de Almeida e trad. deste texto por Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 3. vol. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo, Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e Prosa (1940-1979)*. vol. 1 e 2. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

_____. *À Sombra da Memória*. 1ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1993.

_____. *O Sal da Língua*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Âreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “Hölderlin ou o lugar do poeta”. **Jornal do Comércio**, 30 de dezembro de 1967. p. 11.

ARENDT, Hannah. “O conceito de História – antigo e moderno”. In: *Entre o passado e o futuro*. 6ª ed. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARISTÓTELES. In: *Metafísica*. REALE, Giovanni (org.). Tradução de Marcelo Perine. 3 vol. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

BARRENTO, João. *O arco da palavra: ensaios*. Organização & prólogo de Floriano Martins; ilustrações de Sérgio Lucena. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *L’erotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. 3ªed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

BOUTIÈRES, Jean; SCHUTZ, A. H. *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*. Paris: A. G. Nizet, 1973.

BRETON, André. *Arcano 17*. Trad. de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CAMÕES, Luís de. *Luís de Camões – obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.

_____. *Lírica completa*. 3 vol. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.

Dicionário de Luís de Camões. Coordenação Vitor Aguiar e Silva; vários colaboradores. São Paulo: Leya, 2011.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. “Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix”. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. “As antenas de Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira por Augusto de Campos; trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. “A palavra vermelha de Hölderlin”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CENTENO, Yvette. *Literatura e alquimia*. Lisboa: Presença, 1987.

CESARINY, Mário. *Nobilíssima visão*. Lisboa: Guimarães Editores, 1976.

_____. *Corpo visível*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. vol. 1. 2ª ed., ver. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CICERO, Antonio. “O destino do homem”. In: *Poetas que pensaram o mundo*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 225-268.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CORREIA, Natália. “O armistício”. In: *Poesia completa – O sol nas noites e o luar nos dias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

CRUZ, San Juan de la. “En una noche oscura”. In: SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Surrealismo e esoterismo: a alquimia da poesia”. In: GUINSBURG J.; LEIRNER, Sheila. (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 741-750.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Lírica galego-portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 1998.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Trad. Carlos Pessoa. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FILHO, Rubens Rodrigues Torres. “Novalis: o romantismo estudioso”. In: NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

FRANCO, Marcia Arruda. “O tema do Desconcerto do mundo”. In: *Dicionário de Luís de Camões*. Coordenação Vitor Aguiar e Silva; vários colaboradores. São Paulo: Leya, 2011. p. 312-316.

GRÜNEWALD, José Lino. “Piere Vidal Velho”. In: *Ezra Pound: Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos... (et al.); textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. p. 55-57

GUINSBURG, Jacob. *O romantismo*. 2ª reimp. da 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2088

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. “O romantismo alemão como marco da modernidade”. In: MUTRAN, Munira H.; CHIAMPI, Irlemar. *A questão da modernidade – caderno 1*. São Paulo: Serviço de Artes Gráficas – FFLCH/USP, 1993. p. 15-21.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

_____. *Hipérion ou O eremita na Grécia*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. *O canto do destino e outros cantos*. Organização, tradução e ensaio de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *A morte de Empédocles*. Tradução e introdução de Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HOMERO. *Ilíada de Homero*. Trad. Haroldo de Campos. 2 vol. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

HORÁCIO. “Arte poética”. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução e posfácio de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JARRY, Alfred. *Ubu roi*. Paris: Gallimard, 2002.

KANT, Immanuel: *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldu Moosburger. 4ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos – ensaios sobre arte e filosofia*. Organizadores, Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna/ tradução João Camillo Penna... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L’absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

_____. “A exigência fragmentária”, tradução e apresentação de João Camillo Penna. In: Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de

Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004. p. 67-94.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade - Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 2000.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. “Nietzsche e o renascimento do trágico”. **Kriterion: Revista de Filosofia**. vol. 46, nº 112, Belo Horizonte, dezembro de 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MELO E CASTRO, E. M. de. *O fim visual do século XX & outros textos críticos*. E. M. de Melo e Castro; Nádia Battella Gotlib (org.). São Paulo: EDUSP, 1993.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Rio de Janeiro: Elfos Editora; Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

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

_____. *Hinos à noite*. Trad. Fiama Hasse Paes Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário. v. I e II. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3ª ed. México: FCE, 1972.

_____. *A chama dupla – amor e erotismo*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. *Os Filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*/ por Bernardo Soares. Introdução e organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

PLATÃO. *O banquete, ou, Do amor*. Tradução, introdução e notas do Prof. J. Cavalcante de Souza. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Ezra Pound: Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos... (et al.); textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

RIMBAUD, Arthur. “O barco ébrio”. In: *Poesia Completa*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 203-209

QUINTELA, Paulo. *Hölderlin*. 2ª ed. Porto: Editorial Inova Ilimitada, 1971.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. “Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade”. In: FERREIRA, José Ribeiro; DIAS, Paula Barata. (coord.). *Fluir perene - A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004. p. 97-109.

ROOB, Alexander. *O museu hermético – alquimia & misticismo*. Trad. Teresa Curvelo. Taschen, 1997.

ROSENFELD, Anatol. “Esboço de Hölderlin”. In: *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP; Campinas: Editora da Universidade Estadual de CAMPINAS, 1993. p. 41-56.

ROUBAUD, Jacques. *La fleur inverse: l’art des troubadours*. 2ª édition révisée et augmentée d’une postface. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto editora, 1996.

SCHEEL, Márcio. *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SERRES, Michel. *O nascimento da física no texto de Lucrecio: correntes e turbulências*. Trad. Péricles Trevisan. São Paulo: Editora UNESP; São Carlos: EdUFSCAR, 2003.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário*. 2ª ed. refundida e aumentada. Rio de Janeiro: Grifo, 1972.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. “La enumeración caótica en la poesía moderna”. In: *Linguística e historia literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. **Discurso**. nº 9, São Paulo, novembro de 1978. p. 31-62.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. “Hölderlin: intuição e intimidade”. **Ide**. São Paulo, vol.34, nº 53, dezembro de 2011.

WILLER, Claudio. *O obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. “André Breton, Nadjá e Gérard de Nerval: estranhas relações”. **Agulha - Revista de Cultura**, Fortaleza, São Paulo, nº 59, setembro/outubro de 2007. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/ag59breton.htm> >. Acesso a 20 de setembro de 2010.

_____. “Surrealismo: poesia e poética”. In: GUINSBURG J.; LEIRNER, Sheila. (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 281-322.

_____. “Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton”. In: GUINSBURG J.; LEIRNER, Sheila. (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 323-350.

_____. “Escrita automática?”. In: GUINSBURG J.; LEIRNER, Sheila. (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 709-722.

WINCKELMANN, Johann Joachim. “Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura”. In: *A pintura: Textos essenciais* (Vol. 4: O belo). São Paulo: Ed. 34, 2007.

Anexos

1.

PIERRE VIDAL VELHO

Trata-se de Pierre Vidal, o louco *par excellence* de toda a Provença, de quem a lenda narra como ele corria louco, como um lobo, por causa de seu amor por Loba de Penaultier, e como os homens o caçaram com cães através das montanhas de Cabaret e o trouxeram como morto para a casa dessa Loba de Penaultier e como ele e o seu Senhor o curaram e o hospedaram, e ele permaneceu algum tempo naquela corte. É ele quem fala:

Quando penso nos grandes dias findos
E invoco aquela esplêndida folia,
Salve! Amaldição a minha energia
E ao sol verbero a sua euforia;
Pois aquele que era já morreu
E o rubro sol zomba de minha agonia.

Vejam-me, sou Vida, que era o louco dos loucos!
Rápido e rijo como o rei os lobos
Quando os veados fugiam-me entre vidoeiros,
E os jograis cantavam-me nos cancioneiros,
E os galgos fugiam, e os gamos fugiam
E há muito ninguém mais fugiu.

Até os cães me sabiam e sabiam do medo.
Deus! O sangue da corça esguichava quente
Pelos afiados dentes e lábios purpurinos!
Quente era o sangue, mas não me queimava
Como o escárnio, e depois os lábios de Penaultier.
Ah, sim, são tolos se pensam que o tempo arrefece

A noite azul lembrada por Vidal.
Deus! Mas a púrpura do céu era profunda!
Clara, funda, translúcida, com as estrelas
Engastadas em cristal: e porque não veio
O meu sono difícil, aos santos saudei
Por aquela insônia – Piere ficou à espreita

Em vigília de louco entre os azevinhos.
Lépida, veio a Loba, como um cepo impelido,
Rente, verde e silente e no Reno ondulado,
Verde era o seu manto, cerrado e guarnecido
Por tênue tecido de seda fina
Como névoa onde sua forma branca

Lutava e conquistava. Ah, Deus! Conquistava!
Silente veio a amante na noite serena.
Conversas? Fora! Quem fala de amor e palavras?!
Esse amor é silente e quente
Como o destino é silente e potente
Até se esmorecer em tudo dar e tomar.

Erecto, ardente, triunfante, até morrer.
Deus! Ela era branca, esbelta como laje
Lavrada em mármore, e o sopro arquejado
Cessou enfim. Então aguardei, e extraí,
Semi-nua, e depois nua, da baínha de açafraão,

Extraí de todo esta adaga que lateja aqui.

Aí ela acordou e zombou do pobre estroina.
Ah Deus, a Loba! A minha única amante!
Foi sua carne alguma vez feita e desfeita?
Deus maldiga os anos que encanecem tais mulheres!
Olhem cá, este Vidal, que foi caçado, esfolado,
Desonrado, mas não se dobrou e ao fim venceu.

E amaldição em sua rubra euforia,
Eu que conheci vales, ribeiras, videiras,
Pátios, e toda a disparada pela mata.
Naquela imensa folia, mirem-me enrugado
Como um velho tronco de carvalho,
Zombado em minha pútrida nostalgia.

Nenhum homem ouviu a glória dos meus dias:
Nenhum homem ousou e venceu na ousadia:
A noite, o corpo e o amálgama de uma flama!
O que possuís, mesquinhos, que faça ganhar
Essa glória terrena? Ou quem ganhará
Tal galardão de guerra com sua “grande proeza”?

Ó tempo de indolência! Ó êmulos imberbes
Que disfarçam paixões e desejam desejos.
Vêem-me enrugado, em seu escárnio dos escárnios;
Mas desprezo-os pelas chamas poderosas
Que me reduziram a estas cinzas.

Ah, Cabaret! Ah Cabaret! De novo tuas colinas!

Tirem suas mãos de mim!... *Farejando o ar.*
Ah! este odor é quente!

(Tradução de José Lino Grünewald)

GRÜNEWALD, José Lino. “Piere Vidal Velho”. In: POUND, Ezra. *Ezra Pound: Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos... (et al.); textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. p. 55-57.

2.

- Ai flores, ai, flores do verde pño,
se sabedes novas do meu amigo?
ai, Deus, e u é?

Ai, flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
ai, Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aque! que mentiu do que pñs comigo?
ai, Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado
aque! que mentiu do que mi a jurado?
ai, Deus, e u é?

- Vñs me preguntades polo voss'amigo?
E eu ben vos digo que é sã' e vivo:
ai, Deus, e u é?

Vñs me preguntades polo voss'amado?
E eu ben vos digo que é viv' e sño:
ai, Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é sã' e vivo
e seerá vosc' ant' o prazo saido:
ai, Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv' e sño
e s[e]ra vosc' ant' o prazo passado:
ai, Deus, e u é?

(El-rei D. Dinis)

NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário. v. II. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926. p. 19-20.

3.

RAIMBAUT D'AURENGA (... 1150-1173)

1. Er [sic] resplan la flors enversa
pels trencans rancx e pels tertres
Quals flors? Neus, gels e conglapis,
que cotz e destrenh e trenca,
don vey morz quils, critz, brays, siscles;
pels fuels, pels rams e pels giscles;
ma mi te vert e jauzen joys,
er quan vey secx los dolens croys.
2. Quar enaissi o enverse
que. l bel plan mi semblon tertre,
e tenc per flor lo conglapi,
e. l cautz m'es vis que, l freit trenque,
e. l tro mi son chant e siscle,
e paro. m fulhat li giscle;
aissi, m suy fermes lassatz en joy
que re no vey que. m sai croy.
3. Mas una gen fada enversa
cum s'eron noirit en tertres,
que. m fan trop pieigz que conglapis
qu'us quecx ab sa lengua trenca
e. n parla bas et ab siscles;
e no y Val bastos ni giscles
ni menassas, ans lur es joys,
quan fan so don hom los clam croys.
4. Quar en baizan, no. us enverse,
no m'o tolon plan ni tertre,
dona, ni gel no conglapi;
mas nom-poder trop, me'n trenque.
Dona, per cuy chant e siscle,
vostre belh huelh mi son giscle
que. m castion si. l cor ab joy
qu'ieu non aus aver talan croy.
5. Anat ai cum cauz'enversa
lonc temps, sercan vals e tertres,
marritz cum hom cui conglapis
cocha e mazelh'e trenca,
qu'anc no. m conquis chans ni siscles
plus que. l fels clerex conquer giscles.
Mas ar, Dieu lau, m'alberga joys
mal grat dels fals lauzengiers croys.
6. Mos vers an, qu'aissi l'enverse
que no. l tenhon val ni tertre,
la ion hom non sen conglapi

ni a freitz poder que. y trenque:
a midons lo chant e. l siscle
clar, qu'el cor li. n intro. l giscle,
selh que sap gen chantar ab joy,
que no. s tanh a chantador croy.

7. Doussa dona, amors e joys
nos tem ensems mal grat dels croys.
8. Jocglar, granre ai menhs de joy,
quar no. us vey, e. n faz semblan croy.

SPINA, Segismundo. "Raimbaut d'Aurenga". *A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário*. 2ª ed. refundida e aumentada. Rio de Janeiro: Grifo, 1972. p. 124-125.

4.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
De licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

1868-1887

MALLARMÉ, Stéphane. "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx". In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 64.

5.

En una noche oscura

I

En una noche oscura
Con ansias en amores inflamada,
¡Oh, dichosa ventura!,
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada;

II

A oscuras y segura,
Por la secreta escala, disfrazada,
¡Oh, dichosa ventura!,
A oscuras, y en celada,
Estando ya mi casa sosegada.

III

En la noche dichosa,
En secreto, que nadie me veía,
Ni yo miraba cosa,
Sin otra luz y guía
Sino la que en el corazón ardía,

IV

Aquesta me guiaba
Más cierto que la luz de mediodía,
Adonde me esperaba
Quien yo bien me sabía
En parte donde nadie parecía.

V

¡Oh, noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada,
¡Oh noche, que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!

VI

En mi pecho florido,
Que entero para él sólo se guardaba,
Allí quedó dormido,
Y yo le regalaba,
Y el ventallito de cedros aire daba.

VII

El aire del almena,
Cuando yo sus cabellos esparcía,
Con su mano serena

En mi cuello hería
Y todos mis sentidos suspendía.

VIII

Quedéme y olvidéme.
El rostro recliné sobre el Amado;
Cesó todo y dejéme,
Dejando my cuidado
Entre las azucenas olvidado.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 18-22.