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

Da poética movente: uma prática quinhentista em diálogo com Herberto Helder

São Paulo
2008

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

Da poética movente: uma prática quinhentista em diálogo com Herberto Helder

Tatiana Aparecida Picosque

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

Orientadora: Profª. Drª. Marcia Maria de Arruda Franco

São Paulo
2008

À minha filha Amanda Letícia

Aos meus pais, Roseli e Estácio

Aos meus irmãos, Tiago e Mateus

Aos que são sempre grandes aprendizes

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Marcia Arruda Franco
(orientadora)

_____

Membro titular

_____

Membro titular

São Paulo, ____ de _____ de 2008.

AGRADECIMENTOS

À professora orientadora, Marcia Arruda Franco, pela oportunidade preciosa que tive de realizar uma investigação intelectual profunda e enriquecedora, por meio de meu ingresso ao Mestrado.

Aos professores, que comporão a minha banca examinadora, pela paciência e pelo interesse em ler e avaliar a minha dissertação.

Aos professores Maurício Salles Vasconcelos e Roberto Zular que, por sua vez, estiveram presentes em meu exame de qualificação, contribuindo de modo fundamental para as reflexões sobre Herberto Helder.

À professora Lilian Jacoto, pelo primeiro contato que tive com Herberto Helder em seu curso ministrado na Graduação; poeta, desde então, indispensável à minha formação acadêmica.

A todos os professores da USP que, por meio de seus cursos, contribuíram à minha formação intelectual.

Aos meus pais, sem os quais teria sido impossível a confecção desta dissertação. Pela disposição em cuidar de minha filha, nos momentos em que precisei estudar ou redigir a dissertação, pelo apoio financeiro no último ano do Mestrado, pelo diálogo solidário.

Aos meus irmãos, pelo diálogo solidário, pelo apoio técnico.

The most beautiful thing we can experience is the mysterious. It is the source of all true art and all science.

Albert Einstein.

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo.

A poesia propõe a história do mundo. Temos então o filme, o tempo.

Herberto Helder.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. **Da poética movente: uma prática quinhentista em diálogo com Herberto Helder.** 2008. 235f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RESUMO

Nosso objetivo, nesta dissertação, é analisar a poética de um século, a do XVI, e a poética de um autor, a de Herberto Helder. Trata-se de produções artísticas que se assemelham, pois, por motivos distintos, privilegiam o processo de criação poética, a obra inacabada, em detrimento ao produto final, a obra acabada. Ao mesmo tempo, demonstraremos que as categorias vigentes no imaginário do senso comum são insuficientes para explicitar poéticas, como estas, moventes. Enquanto obra em processo, constataremos que a produção quinhentista, sendo meio de comunicação social, caracteriza-se pela profusão de variantes, ao passo que a poética herbertiana caracteriza-se pela adoção de um princípio cosmológico: o *devir*. Pela adesão a este princípio, os poemas herbertianos são concebidos enquanto corpos, passíveis de transmutação e, concomitantemente, desencadeadores de transmutação. A poética herbertiana, ao eleger o *devir* como fundamento universal do existente, aparece em consonância com as filosofias da imanência e da materialidade da comunicação que, por sua vez, desempenham um papel significativo na cena do pensamento contemporâneo.

Palavras-chave: poética movente, processo, poética quinhentista portuguesa, Herberto Helder, corpo.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. **From the poetic moving: a practice of the sixteenth century in dialogue with Herberto Helder.** 2008. 235f. Dissertation (Masters). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ABSTRACT

Our objective, at this dissertation, is to analyze the poetry of a century, the sixteenth, and the poetry of an author, of Herberto Helder. These are artistic productions similar because, for different reasons, favour the process of creating poetry, the unfinished work, in detriment to the final product, the finished work. At the same time, we´ll demonstrate that the existing categories in the imaginary of the common sense are insufficient to explain poetics, as these, moving. As work in process, we´ll evidence that the production of the sixteenth century, and means of social communication, characterizes by the proliferation of variants, while the poetry of Herberto Helder is characterized for the election adoption of a cosmological principle: the *becoming*. By the adhesion to this principle, the poems of Herberto Helder are considered as bodies, susceptible to the transmutation and, concomitantly, agents of transmutation. The poetic of Herberto Helder, to elect the *becoming* as existing universal basis, appears in accord with the philosophies of immanence and the materiality of communication which, in turn, play a important role in the scene of contemporary thought.

Key words: poetic moving, process, Portuguese poetry of the sixteenth century, Herberto Helder, body.

SUMÁRIO

RESUMO.....07

ABSTRACT.....08

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO I – PRESSUPOSTOS GERAIS À COMPREENSÃO DE POÉTICAS MOVENTES

1.1. Devir: o irrompimento de um conceito filosófico.....14

1.1.1. Heráclito e o conceito de devir.....17

1.1.2. Um breve itinerário do conceito.....22

1.2. Tópicos concernentes a uma poética movente 30

1.2.1. Sobre o conceito de autor.....30

1.2.2. Sobre o conceito de obra.....40

1.2.3. Sobre o conceito de leitor.....52

CAPÍTULO II – A MOBILIDADE DOS TEXTOS QUINHENTISTAS

2.1. Questões filológicas: texto único ou texto múltiplo?.....61

2.1.1. O termo "mouvance".....68

2.1.2. O termo "variance".....75

2.2.. O caráter movente da poética quinhentista portuguesa.....77

2.2.1. Considerações sobre as variantes na poética quinhentista portuguesa.....80

2.2.1.1. Variantes de circulação.....81

2.2.1.2. Variantes de leitura criativa 84

2.2.1.3. Variantes de autor 91

2.2.1.3.1. Sá de Miranda.....93

2.2.1.3.1.1. O dilema mirandino.....97

2.3. O sistema de versões como metodologia pertinente.....110

Capítulo III – A INSTABILIDADE INERENTE À POÉTICA HERBERTIANA

3.1. Herberto Helder: uma biografia ausente 116

3.2. A poética cinética de Herberto Helder.....121

3.2.1. A mobilidade textual.....124

3.2.2. A corporeidade do poema.....127

3.2.3. De uma concepção poética não – especular 141

3.2.4. Metapoemas.....150

3.2.5. A poética como performance.....164

3.2.6. Um poema emblemático, uma poética inacabada.....197

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....211

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....221

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Na presente dissertação, pretendemos estabelecer um nexo, para fins de discussão, entre a produção portuguesa do século XVI e Herberto Helder. Como ponto de articulação, vislumbramos o fato de constituírem *poéticas moventes*, quer dizer, trata-se de concepções que trabalham sob a óptica do *inacabamento* e que, por isso, compreendem a poética como *processo*. Quanto ao empreendimento da análise, cuidaremos da produção do século XVI de um modo mais genérico, enquanto o trabalho minucioso, no que tange ao tema da dissertação, irá concentrar-se na poética herbertiana, na contemporaneidade.

Em relação à estruturação do trabalho, temos que, no capítulo I, abordaremos questões gerais concernentes a uma poética que se explicita como movente. A nosso ver, historicizar, para fins didáticos, o conceito de *devir* contribui para operacionalizar o seu uso no âmbito da literatura, mais especificamente nas produções de Sá de Miranda e de Herberto Helder, sendo a visão dinâmica de mundo, para estes poetas, decisiva à confecção de suas poéticas inacabadas. Além disso, as categorias tradicionais de autor, obra e leitor, cristalizadas durante o período romântico, serão analisadas, no intuito de demonstrar que não podem ser consideradas transistóricas, pelo contrário, as poéticas que dissemos ser moventes servirão, a título de exemplo, para demonstrar que tais categorias mostram-se insuficientes, anacrônicas, não aplicáveis a determinados contextos históricos.

Nos capítulos II e III, por seu turno, abordaremos as poéticas quinhentista e herbertiana que, por sua vez, evidenciam uma produção concebida enquanto *processo*, enquanto uma atividade sempre *em aberto* e, portanto, *dinâmica*. Nesse sentido, são poéticas que contrariam a concepção, comumente arraigada, de *obra fechada, acabada e definitiva*, oferecendo-nos um cenário de *instabilidade textual*, daí se justifica o fato de serem denominadas *"poéticas moventes"*.

No século XVI, deparamo-nos com uma *poética movente*, já que por inúmeros fatores encontramos várias versões de um mesmo texto, evidenciando uma poética do *inacabamento*. E para promover a análise deste período, apontaremos a utilidade em aplicarmos o conceito de "mouvance" (movência), concebido pelo medievalista Paul Zumthor, aos textos quinhentistas. Este conceito foi elaborado para a compreensão de poéticas orais, mais especificamente a medieval. No entanto, se levarmos em consideração que os textos quinhentistas se produzem num contexto ainda permeado pelas tradições medievais, configura-se, então, a pertinência da aplicação deste conceito zumthoriano.

Quanto ao século XVI, devemos ainda mencionar que dedicaremos uma atenção especial à poética de Sá de Miranda (1487-1558). Este poeta, de modo mais radical do que os seus contemporâneos, concebe a produção de textos como um *processo*, como uma atividade sujeita ao *inacabamento* e, por esta razão, encontramos várias versões mirandinas referentes a um mesmo texto. Embora encontremos um anseio, por parte do poeta, em promover um *acabamento* em seus textos, em encontrar uma perfeita coincidência entre a sua intencionalidade e a linguagem, deparamo-nos, paradoxalmente, com sonetos mirandinos que, na verdade, retratam a *impossibilidade* em atingir o acabamento*,* restando ao poeta emendar e reescrever incessantemente os textos já divulgados ou não ao público.

Nos séculos XX e XXI, constatamos, de modo semelhante, a emergência de uma *poética movente*, a saber: a poética herbertiana. A cada nova edição, Herberto Helder promove uma *revitalização* de seus textos, modificando-os, o que faz irromper uma i*nstabilidade textual.* Demonstraremos, sob o viés filosófico, as razões que possivelmente levam o poeta a promover incessantemente a *transformação* de seus textos, refletindo, por conseguinte, uma concepção poética pactuada com o *inacabamento*, com a noção de *processo*.

Pensamos que a concepção poética herbertiana coaduna-se, sob os mais diversos aspectos, com o conceito filosófico do *devir*, tão repensado e reatualizado ao longo da história da filosofia. Na verdade, seus textos intentam ser a expressão mesma do *devir*, pois seguem a concepção de que tudo aquilo que existe está submetido à transmutação, à metamorfose, o que impossibilita uma poética cristalizadora, dogmática e acabada. Conseqüentemente, só uma *poética movente* condiz com um mundo concebido de forma dinâmica, ressaltando seu caráter sempre instável e enigmático.

Para caracterizar as poéticas quinhentista e herbertiana como inacabadas, dinâmicas ou moventes, utilizaremos, como apoio teórico, os estudos do medievalista Paul Zumthor e do filólogo Bernard Cerquiglini, principalmente no que se refere ao século XVI. No tocante a Herberto Helder, pensamos que as reflexões zumthorianas sobre a *performance* possam ser retomadas na contemporaneidade. Ademais, a crítica empreendida à "filosofia reflexionante" pelo filósofo francês Merleau-Ponty ajusta-se precisamente ao projeto de poética corporal herbertiana e, por conseguinte, à problemática do *devir*. Por fim, pensamos que teoria da "materialidade da comunicação", formulada pelo crítico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, pode ajudar-nos a estabelecer um nexo entre a poética do século XVI e a de Herberto Helder, no que tange à questão do corpo pensado enquanto suporte material da comunicação.

Em suma, a presente dissertação possui, como podemos entrever, um caráter interdisciplinar, recorrendo aos estudos da poética, da filosofia e da filologia para adentrar em produções cujos textos fluam, transmutem-se. Estas poéticas denominadas moventes, a nosso ver, apontam para o inacabamento inerente ao *fazer poético*, preocupadas, deste modo, em desvelar, mais o processo de confecção do texto do que o mero resultado. Nesta perspectiva, a "obra acabada" é sempre uma porta aberta a outros textos possíveis.

CAPÍTULO I - PRESSUPOSTOS GERAIS À COMPREENSÃO DE POÉTICAS MOVENTES

1.1. Devir: o irrompimento de um conceito filosófico

O *devir* ou *vir-a-ser* é um conceito que nos remete aos filósofos *pré-socráticos*, mais especificamente ao filósofo Heráclito de Éfeso (século VI a.C.). Na historiografia do pensamento ocidental, os primeiros filósofos são chamados de *pré-socráticos*[1], pois antecederam historicamente a Sócrates (470-399 a.C.), a saber: Tales de Mileto, Anaximandro de Mileto, Anaxímenes de Mileto, Heráclito de Éfeso, Pitágoras de Samos, Xenófanes de Cólofon, Parmênides de Eléia, Zenão de Eléia, Empédocles de Agrigento, Anaxágoras de Clazômenas, Leucipo de Mileto, Demócrito de Abdera entre outros.

Em geral, os filósofos *pré-socráticos* possuíam um escopo comum: a *phýsis*. Passemos à elucidação deste termo grego, no intuito de apontarmos as suas inúmeras acepções:

> *Phýsis:* Natureza. Possui três sentidos principais: 1) processo de nascimento, surgimento, crescimento (sentido derivado do verbo *phýomai*); 2) disposição espontânea e natureza própria de um ser; aquilo que constitui a natureza de um ser; 3) força originária criadora de todos os seres, responsável pelo surgimento, transformação e perecimento deles. A *phýsis* é o fundo inesgotável de onde vem o *kósmos*; e é o fundo perene para onde regressam todas as coisas, a realidade primeira e última de todas as coisas.[2]

Apesar da heterogeneidade encontrável nas concepções que o elaborou, o que poderia sintetizar, unificar, o pensamento *pré-socrático* diz respeito ao fato de ele ter inaugurado a filosofia ocidental com a seguinte questão: o que é a *phýsis*, ou seja, qual a realidade primeira fundamental de todas as coisas existentes na natureza?

---

[1] O termo "pré-socrático" é basicamente de ordem cronológica, visto que leva em consideração o surgimento de Sócrates no cenário filosófico, estabelecendo-o como uma espécie de divisor de águas na história da filosofia.
[2] CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles.* v. 1. 2ª ed., rev. e ampl. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.47.

O sentido terceiro do termo nos propicia conclusão, de que a concepção grega de *natureza* (*phýsis*) difere do sentido moderno do termo. A *phýsis* dos gregos (natureza), sobretudo, denota o princípio absoluto, a fonte e o fim de todas as coisas existentes no mundo natural, a totalidade do real. Durante todo o século VI a.C., foi sobre a *phýsis*, o mundo natural, que se debruçou a especulação *racional* dos gregos. Os filósofos *pré-socráticos* estavam interessados em desvendar os mistérios referentes à formação do *kósmos*[3], aos fenômenos naturais, etc. Os mitos tentaram e, a seu modo, davam conta de explicar o mundo natural que nos rodeia. Porém, com os filósofos *pré-socráticos* vislumbramos uma especulação *racional* do mundo, um cuidado em *racionalizar* as explicações dadas às perguntas que eram praticamente as mesmas respondidas pelos *mitos*. Os *pré-socráticos* buscavam uma origem da qual tudo vem à tona e que é, igualmente, o *elemento constituinte* da pluralidade das coisas existentes. A *phýsis*, a saber:

> abarca a totalidade de tudo o que é. Pode ser apreendida em tudo o que existe e em tudo o que aparece e acontece: o céu, a terra, os astros, a aurora, o crepúsculo, o eclipse, as estações do ano,os mares, o fogo, as pedras, os animais, os homens, a moral humana, a política, as ações e pensamentos dos homens e os deuses e os próprios deuses; portanto, o humano e o divino são phýsis.[4]

As respostas encontradas para a questão da *phýsis* foram diversas. Tales de Mileto – considerado o primeiro filósofo, por exemplo, afirmava que a *phýsis* era a água, ou seja, ela constitui o princípio absoluto da realidade existente. Pela primeira vez, surgem pensamentos que se afastam dos modelos explicativos mitológicos que, por sua vez, envolviam o apelo ao sobrenatural, ao mágico, às ações dos deuses. Na obra *Metafísica,* encontramos relatos de Aristóteles que elucidam bem a proposta de Tales de Mileto e seus sucessores:

> Na sua maior parte, os primeiros filósofos pensaram que os princípios, sob a forma de matéria, foram os únicos princípios de todas as coisas: pois a fonte original de todas as coisas que existem, aquela a partir da qual uma coisa é

[3] *Kósmos*: "mundo organizado", universo.
[4] CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles.* v. 1. 2ª ed., rev. e ampl. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.47.

> primeiro originada e na qual por fim é destruída, a substância que persiste mas se modifica nas suas qualidades, essa, afirmam eles, é o elemento e o primeiro princípio das coisas que existem, e por essa razão consideram que não há geração ou morte absolutas, com base no fato de uma tal natureza ser sempre preservada... pois deve haver alguma substância natural, uma ou mais do que uma, de que provêm as outras coisas, enquanto ela é preservada. Contudo, sobre o número e a forma desta espécie de princípio nem todos estão de acordo; mas Tales, fundador deste tipo de filosofia, diz que é a água (e por conseqüência declarou que a terra está sobre a água), tendo talvez formulado esta suposição por ver que o alimento de todas as coisas é úmido e que o próprio calor provém dele e vive graças a ele (aquilo de que provém é o princípio de todas as coisas) – formulou a hipótese não só a partir disto, como ainda do fato de os germes de todas as coisas terem uma natureza úmida, sendo a água o princípio natural das coisas úmidas. (Aristóteles, Metafísica, A 3, 983 b 6) [5]

Anaximandro de Mileto, discípulo e sucessor de Tales, afirmava que a *phýsis* era o *ápeiron*, que pode ser traduzido como o *indeterminado* ou *ilimitado.* O *ápeiron* é a substância original que constitui o mundo, é indefinida e em nada se assemelha a qualquer tipo de matéria ou elemento material encontrados no mundo em que compartilhamos.

Já Anaxímenes de Mileto, provavelmente discípulo de Anaximandro, elegeu o *ar* como a *phýsis*, ou seja, esse elemento seria o substrato de todas as coisas. Xenófanes de Cólofon adota como *phýsis* o elemento terra, Heráclito de Éfeso o *fogo* e Pitágoras de Samos o *número.* Anaxágoras de Clazômenas adota as denominadas *homeomerias* como *phýsis* - *"significa um todo formado de partes iguais ou análogas. Aristóteles afirma que a phýsis de Anaxágoras eram as homeomerias[6]".*Também são chamadas de *sementes*, e o universo para Anaxágoras é composto dessas inumeráveis partículas. Empédocles de Agrigento afirmava que a *phýsis* se constituía das *quatro raízes* ou elementos: *água, terra, ar e fogo*. Por fim, Leucipo e Demócrito asseveravam que os *átomos* eram a *phýsis.*

O que importa aqui diz respeito à relação entre a *phýsis* e o *devir.* Sobre tal nexo, citaremos as considerações mencionadas por Marilena Chauí, a partir de John Burnet, acerca das características da filosofia nascente:

---

[5] ARISTÓTELES. *Apud,* SANTOS, Mário José dos. *Os pré-socráticos.* Juiz de Fora: UFJF, 2001. p. 24.
[6] CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles.* v. 1. 2ª ed., rev. e ampl. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 502.

> - a preocupação central dos físicos[7] ou cosmólogos é com o devir ou o vir a ser, isto é, com a *kínesis*[8], com o movimento (a transformação dos seres) e com o repouso (a identidade da *phýsis* e a estabilidade dos seres). A preocupação com o devir se expressa em questões variadas que podem ser sintetizadas em duas: a) como o uno/ idêntico a si mesmo (a *phýsis*) se torna múltiplo e diferente de si mesmo (o *kósmos*)?; b) como o múltiplo e diferente (os seres do mundo) pode provir do uno/ idêntico e a ele retornar? Em resumo: partindo do uno (a *phýsis*), pergunta-se como o múltiplo é possível; ou partindo do múltiplo (o *kósmos*), pergunta-se como o uno é possível?
> - a preocupação com o devir ou vir a ser levará, pouco a pouco, os filósofos a distinguir entre a aparência do mundo (os seres percebidos diretamente por nossos sentidos na experiência sensorial) e a verdade ou essência do mundo (o ser; alcançado exclusivamente pelo pensamento e, portanto, invisível como o antigo invisível dos poetas e adivinhos, mas um invisível racional e lógico).[9]

Não foi nosso objetivo explicitar os pormenores da *phýsis* eleita por cada filósofo *pré-socrático*. Porém, é necessário que analisemos minuciosamente a *phýsis* de um filósofo em particular e pertencente a esse contexto da filosofia grega: *Heráclito de Éfeso*. Como já dissemos, um conceito filosófico da mais alta importância - sobretudo nos dias atuais - irrompe: o *devir*.

1.1.1. Heráclito e o conceito de devir

O filósofo *pré-socrático* Heráclito nasceu na ilha de Éfeso, cidade portuária, na região da Jônia[10], Ásia Menor. Como ocorre a todos os *pré-socráticos,* não sabemos com precisão suas datas de nascimento e de morte. Aproximadamente, nasceu em 540 a.C. e morreu em torno de 480 a. C.

---

[7] Por conta da preocupação dos primeiros filósofos ao que diz respeito às origens e ao funcionamento do mundo (*kósmos*), podemos considerá-los próximos das atividades empreendidas pelos físicos, pelos cientistas. Salvo as inúmeras e gritantes diferenças entre os filósofos pré-socráticos e os físicos (cientistas) atuais, temos como ponto convergente a atitude questionadora perante a natureza. (Cf, MACIEL JÚNIOR, 2003, p. 17)

[8] A palavra grega *kínesis* traduzida como *movimento* não se restringe tão-somente à locomoção, ao deslocamento espacial. Entende-se o *movimento* num sentido mais abrangente, como por exemplo: "envelhecer, rejuvenescer, amarelecer, diminuir, aumentar, alegrar-se, entristecer-se, etc". (CHAUÍ, 2002, p. 503) Como bem percebemos, refere-se a qualquer tipo de mudança ou de alteração.

[9] CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles.* v. 1. 2ª ed., rev. e ampl. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 48-49.

[10] A Jônia era uma região que se situava no que hoje é a Turquia, mais especificamente em sua porção asiática.

Na Antigüidade, afirmam que ele fora conhecido como "o obscuro", "o fazedor de enigmas" em razão da dificuldade de interpretação de seus fragmentos – restou-nos um pouco mais de cento e trinta. Descendia de uma família aristocrática e era misantropo, já que desprezava seus concidadãos enunciando entre outras coisas que *"Ignorantes: ouvindo, parecem surdos; o dito lhes atesta: presentes, estão ausentes"; "É legítimo que todos os adultos efésios morram e que os menores abandonem a cidade, eles que expulsaram Hermodoro, o mais valoroso dos seus, dizendo: 'de nós, nenhum será o mais valoroso, senão que o seja algures e entre outros'* (Cf. SANTOS, 2002, p 197-218)*".*Viveu afastado da política e isolou-se a fim de se dedicar integralmente à filosofia.

Heráclito de Éfeso comumente é associado ao conceito de *devir* na história da filosofia, porém a observação do *devir no mundo natural* já havia sido realizada por outros pensadores. Heráclito, entretanto, elevou a questão do *devir* a nível *temático* e por isso é pertinente associá-lo à formulação desse conceito tão disseminado: *"Numa série de aforismos, Heráclito enfatiza o caráter mutável da realidade, repetindo uma tese que já surgira nos mitos arcaicos e, com dimensão filosófica, desde os milesianos. Mas em Heráclito a noção de fluxo universal torna-se um mote insistentemente glosado...*[11]*"*

Porém, no que consiste o *devir?* Como já mencionamos, uma das preocupações centrais concernentes aos filósofos *pré-socráticos* dizia respeito ao *devir.* E, Heráclito, ao estabelecer seu itinerário filosófico observa que na *natureza* nada é fixo, estável, imóvel e imutável, em suma, tudo está submetido à *mudança*. Nada escapa ao *fluir eterno e universal*, pois tudo se *transforma* sem cessar. Podemos dizer que o *devir* consiste num *"movimento ininterrupto, é um fluxo permanente, uma mudança eterna que se apresenta como lei geral do universo, transformando todas as coisas existentes*[12]*".*

---

[11] PESSANHA, José Américo Motta. "Os pré-socráticos - Vida e obra". In: *Os pensadores - Pré-socráticos.* São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999. p. 23.

[12] MACIEL JÚNIOR, Auterives. *Pré-socráticos – A invenção da razão.* São Paulo: Odysseus Editora, 2003. p 152.

Os fragmentos que se referem ao *devir* são inúmeros, explanaremos os mais significativos: *"XLIX- Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos"; "L- Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio*[13]*"*. Temos nessas sentenças, menções ao movimento, ao dinamismo perpétuo encontrado na natureza. A metáfora do rio é bem relevante, pelos motivos que iremos expor: aparentemente, o rio sempre permanece o mesmo e por isso, *"nos mesmos rios entramos",* mas, mesmo que não percebamos, as águas que constituem o rio são sempre novas, e nesse sentido nele *"não entramos"*. Nós próprios também nos modificamos permanentemente, parecemos ser os mesmos, entretanto nos transformamos a cada instante. Concluímos dos fragmentos mencionados que é impossível haver duas experiências idênticas no universo, por isso embora as coisas pareçam ser sempre as mesmas, na verdade, estão em incessante transformação. Por trás de uma aparência estável, vislumbramos que a realidade é um *processo perpétuo*, ou seja, o *devir* é a essência da *phýsis.*

Após a perscrutação desse conceito*,* pode-se ainda indagar: como se estrutura o *devir* no universo? Heráclito, por meio de suas articulações filosóficas, deixa-nos claro que o *devir*, se por um lado corresponde à mudança perpétua e universal, por outro, não é sinônimo de completo acaso, caos ou desordem.

O *devir* caracteriza-se pela passagem de um contrário a outro como enuncia um de seus fragmentos: *LII- As coisas frias esquentam-se, o quente esfria-se, o úmido seca, o seco umidifica-se*[14]*"*. Na realidade, existe no universo um conflito de *contrários* que se alternam e, em razão disso, as coisas existentes no universo não estão submetidas a um *devir caótico*. O que causa o *devir* no mundo empírico é essa passagem de um contrário a outro: o frio ao quente, o quente ao frio, o seco ao úmido, o úmido ao seco, a saúde à doença, a doença à saúde, a noite ao dia, o dia à noite, o sono à vigília, a vigília ao sono, a juventude à velhice, a velhice à juventude, e assim por diante.

---

[13] COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*/ tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 205.
[14] *Idem.* p. 205.

Em oposição a Anaximandro de Mileto, que considerava a multiplicidade e os conflitos entre as coisas como grandes injustiças a serem expiadas na ordem do tempo, Heráclito enunciou em dois de seus célebres fragmentos o que se segue: *"XXI- De todos a guerra é pai, de todos é rei; uns indica deuses, outros homens; de uns faz escravos, de outros, livres"; "XX- É necessário saber que a guerra é comum e a justiça, discórdia, e que todas as coisas vêm a ser segundo discórdia e necessidade*[15]*"*. Portanto, a existência de todas as coisas é possibilitada por meio da luta incessante entre os contrários e, por isso, a *"guerra é pai", "a guerra é comum"*.

No entanto, essa "guerra" entre os contrários presente no universo não é injusta, desarmônica e desagregadora. Pelo contrário, a justiça é *"discórdia"*, isto é, o mundo funciona por meio desse conflito entre opostos que, em vez de produzir caos e desarmonia, produz uma *harmonia secreta no universo*, visto que os contrários ao opor-se, estabelecem um todo harmônico: *"V- Ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira"; "VI- O contrário é convergente e dos divergentes, a mais bela harmonia*[16]*"; "CXIV- A doença faz da saúde coisa agradável e boa, a fome da saciedade, a fadiga do repouso*[17]*"*.

Desse modo, podemos vislumbrar que existe uma *concordância na discordância*. Os opostos são *complementares*, são como faces de uma única moeda, já que nenhum faz sucumbir de modo definitivo o outro: *"XLII- O mesmo é vivo e morto, acordado e adormecido, novo e velho: pois estes, modificando-se, são aqueles e, novamente, aqueles, modificando-se, são estes"; "XLIII- Transmutando-se, repousa"; "XLVI- A natureza de cada dia é uma e a mesma*[18]*"*. Nessas sentenças mencionadas, encontramos o que se denominou de

---

[15] COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*/ tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 200.
[16] *Idem.* p. 198.
[17] *Ibidem.* p. 215.
[18] COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*/ tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 204.

unidade dos opostos, ou seja, uma unidade existente na pluralidade. O *devir* se configura como uma lei geral do universo, mas trata-se de uma síntese dos opostos, de uma unidade dos opostos *"sendo a mudança a expressão dessa unidade para todas as coisas, uma vez que todas as coisas mudam [...] Desse modo, quando Heráclito diz que tudo é um, é possível entender que se refere à mudança [...] assim, a unidade primordial, cuja expressão é a mudança, já é em si múltipla*[19]*".*

Resta-nos explicitar a razão pela qual o filósofo escolhe o *fogo* como a *phýsis*, ou seja, como a unidade primordial, substrato de toda a multiplicidade. Heráclito enunciou em um de seus fragmentos: *"XXIX- O cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se*[20]*".* O fogo como princípio gerador de toda realidade constitui mais uma *metáfora* do que simplesmente um elemento material – o *quente* percebido pelos nossos sentidos na natureza. O fogo simboliza o *dinamismo* do mundo empírico, o *devir*:

> O fogo, pela sua própria natureza (perpétua mudança, transformação, contraste e harmonia) é o que melhor se presta a cumprir essa função de elemento que se muda em todas as coisas [...] o fogo vive da destruição (morte) daquilo que lhe serve de combustível, transformando-o permanentemente em fumaça e cinzas. Na chama reluzente (aparentemente estável) harmonizam-se os contrários. A morte permanente (do combustível) e a manutenção da vida do fogo (combustão) revelam a sua perene mobilidade, a transformação, o fluir e a conciliação dos contrários [...] A unidade do múltiplo e a multiplicidade no uno ocorrem no interior da phýsis por meio do fogo que é a manifestação (sensível) do Logos (lei universal, invisível).[21]

Há uma harmonia presente no universo, visto que a cada medida que se apaga, outra se acende, de modo perene: *"O devir, esse acender-se e apagar-se contínuo do fogo*

---

[19] MACIEL JÚNIOR, Auterives. *Pré-socráticos – A invenção da razão.* São Paulo: Odysseus Editora, 2003. p. 62.
[20] COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*/ tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 201.
[21] SANTOS, Mário José dos. *Os pré-socráticos.* Juiz de Fora: UFJF, 2001. p 91-92.

primordial, assegura a permanência – a medida de cada coisa – e a lei de sua mudança – passar de uma medida a outra medida [...] Quando a água se evapora, uma medida de úmido se apaga e uma medida de quente se acende[22]*".* O cosmo necessita desse acender-se e apagar-se contínuo, pois ao modificar-se irá continuar a ser o mesmo como no exemplo do ciceão, comida que para existir necessita ser "movimentada": *"XXXI- Mesmo o ciceão*[23]*, se não agitado, desmancha-se".*

1.1.2. Um breve itinerário do conceito

Na história da filosofia, como demonstramos, a problemática do *devir* surge nos primórdios do pensamento ocidental, mais exatamente com Heráclito de Éfeso. Porém, como este conceito consolidou-se no transcorrer do tempo?

Seria um empreendimento longo percorrermos, minuciosamente, a trajetória histórica deste conceito. O que podemos fazer, *grosso modo,* é acompanhar o seu desdobramento em alguns de seus momentos mais significativos, deixando, obviamente, outros igualmente importantes. Temos que, após Heráclito, a questão do *devir* será explícita ou implicitamente repensada e, de modo geral, encontramos duas posturas comuns em relação ao conceito: a) a desvalorização do mundo empírico e, por extensão, do *devir,* já que ele atua sobre as coisas existentes, modificando-as; b) a afirmação do mundo empírico e, por conseguinte, a afirmação do *devir*.

Quanto à primeira postura, podemos mencionar as contribuições dos filósofos gregos Parmênides de Eléia, Zenão de Eléia, Melisso de Samos, Platão (428-348 a.C.) e, de uma forma geral, os filósofos cristãos.

---

[22] CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles.* v. 1. 2ª ed., rev. e ampl. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 84.
[23] De *cyceon,* um tipo de mingau de aveia.

Parmênides de Eléia (540-450 a.C.), ao contrário de Heráclito, considera a mudança – o *devir* – um mero aspecto superficial das coisas existentes. A mudança não pode ser considerada definidora do real, pois, segundo Parmênides, se formos além de nossa experiência sensível concluiremos, por meio da *razão*, que a verdadeira realidade é única, imóvel, imutável e eterna. Para o filósofo *pré-socrático* Parmênides, o mundo em que estamos – que apreendemos pelos nossos cinco sentidos – por estar condicionado ao *devir,* oferece-nos somente incertezas, opiniões e enganos; por isso, devemos buscar por meio do nosso pensamento tão-somente o que *permanece* na mudança, o que está para além das aparências: o Ser. Em razão disso, Parmênides é considerado por muitos o pensador que inaugura a *metafísica* que, por sua vez, geralmente opõe-se à experiência concreta que temos em relação às coisas. Zenão de Eléia e Melisso de Samos, discípulos de Parmênides, trilharão o mesmo caminho que seu mestre, ou seja, o de considerar o mundo empírico uma mera *aparência*.

Já Platão, influenciado pelas filosofias parmenideana e heraclítica, admitia a existência de dois planos de realidade, o *mundo sensível* e o *mundo inteligível.* A realidade superior, imutável e eterna correspondia ao mundo inteligível ou "mundo das idéias"; o plano inferior, mutável e perecível correspondia ao mundo sensível ou "mundo dos sentidos". Como vimos em Heráclito, o *devir* é uma lei universal que rege o mundo, pois submete todas as coisas existentes à mudança, à transformação. Platão, por sua vez, considera o "mundo dos sentidos" algo inferior, visto que é o mundo do *devir*, ou seja, das coisas mutáveis e transitórias. Para o filósofo ateniense, o "mundo das idéias" é que constitui o plano superior, já que lá as *idéias* – modelos imutáveis e perfeitos para tudo o que existe no "mundo dos sentidos" - não estão submetidas ao *devir*. Portanto, aqui também vislumbramos uma desvalorização do mundo empírico e, portanto, do *devir*.

Durante séculos, a filosofia cristã corroborará a valorização de uma realidade supra-sensível em detrimento ao mundo empírico. Com o filósofo cristão Santo Agostinho

(354-430), por exemplo, constataremos uma retomada da filosofia platônica – presente *no dualismo cristão entre mundo espiritual e material* - que, por seu turno, será adaptada aos valores do cristianismo. Teremos novamente a existência de dois planos de realidade – tal como em Platão -, mas agora em conformidade com as *Sagradas Escrituras:* o *mundo material* em que estamos, associado ao sofrimento, ao pecado e ao transitório; o *mundo espiritual*, comumente associado à beatitude, à perfeição e à eternidade. De acordo com a *Revelação bíblica*, habitamos um mundo decadente em razão da prática do *pecado original por Adão e Eva.* Por conta disso, como descendentes adâmicos, fomos obrigados a conviver com um mundo inferior, quer dizer, trocamos o Éden pelo mundo material das atribulações. Por conseguinte, o conceito de *devir* também ficou desprestigiado, uma vez que ele é imanente ao mundo material, tido como transitório e decadente pelos filósofos cristãos.

No tocante à segunda postura, temos contribuições de filósofos modernos e contemporâneos que, de forma mais preeminente, dirigem suas reflexões ao mundo empírico – e conseqüentemente ao *devir*, tais como Hegel (1770-1831), Karl Marx (1818-1883), Nietzsche (1844-1900), Gilles Deleuze (1925-1995), entre outros. A título de exemplo, faremos apenas algumas considerações sobre os filósofos mencionados, no intuito de demonstrarmos o movimento atual em direção ao que podemos denominar "filosofias da imanência", ou seja, sistemas de pensamento que se concentram no mundo existente.

Como acabamos de mencionar, há filósofos que procuram investigar o que é relativo ao mundo empírico, este mundo permeado pelas mudanças, pelo *devir.* E, embora faça parte do *idealismo alemão*, Hegel será de suma importância para retomar-se, na contemporaneidade, o olhar investigativo sobre a questão do *devir,* uma vez que a filosofia hegeliana reflete uma tomada de consciência da existência humana enquanto história, tornando objeto da filosofia as contradições do real, quer dizer, o *vir-a-ser*.

O *devir* não é senão a história do Espírito Absoluto que se desenvolve e se efetiva por etapas sucessivas para atingir, no fim, a plena posse, a plena posse de si mesmo. Para

Hegel, a história é um processo racional, por sua vez, dotada de uma teleologia – a de chegar ao fim deste processo racional, pela auto-realização do Espírito Absoluto.

Hegel assevera que a realidade se caracteriza justamente pelo caráter *mutável* de todas as coisas. De início, o intuito de Hegel é analisar até que ponto os conceitos elaborados pelos mais diversos sistemas filosóficos dão conta dessa *mobilidade* existente no real, ou seja, do *devir*. Depois, interessa-lhe, sobretudo, compreender o modo como o *devir* transcorre, e aí se insere o seu *método dialético*[24]. Todos os filósofos metafísicos, de Parmênides a Fichte e Schelling, excluíram o *devir* do próprio campo de investigação, porque tentavam prescrever *critérios dogmáticos* acerca do que o homem poderia saber sobre o mundo. Em contrapartida, Hegel irá operar uma verdadeira revolução, pois até mesmo o Absoluto[25] estará sujeito ao *devir*. Para o filósofo, não existem verdades absolutas, visto que os pensamentos elaborados sempre são fruto do tempo ao qual estamos inseridos; a realidade sendo um *processo* deve ser apreendida *historicamente.* Em razão disso, a *história* ocupará um papel central na filosofia hegeliana, já que ela nos mostra os *devires* do real - suas vicissitudes –, imprescindíveis para entendermos o próprio processo histórico:

> O que quer que aconteça, cada indivíduo é sempre filho de sua época; portanto, a filosofia é a sua época tal como apreendida pelo pensamento. É tão absurdo imaginar que a filosofia pode transcender sua realidade contemporânea quanto imaginar que um indivíduo pode superar seu tempo, saltar sobre Rodes.[26]

Uma das conseqüências que se extrai da filosofia hegeliana é a de que os grandes *sistemas especulativos* cederão lugar às filosofias ditas mais "concretas", "materiais" ou

---

[24] O *devir* que estrutura a realidade é regulado por três momentos que compõem o que se chama de *método dialético hegeliano*: 1) a tese (afirmação), 2) a antítese (a negação) e 3) a síntese (a reafirmação). Isso significa que, para modificar-se, cada coisa deve negar a si mesma para, no fim, encontrar uma síntese que *conserve* algo do sistema inicial. Então, podemos dizer que cada estado de realidade se encontra a cada momento em uma condição contraditória, tudo se afirma, se nega e se supera, de modo que cada nova síntese significa um enriquecimento, um progresso, um processo evolutivo na história. O resultado do processo contraditório é ao mesmo tempo a conservação e superação da realidade anterior.

[25] É o Espírito Absoluto - corresponde ao saber absoluto que se elabora por meio de toda a história universal. Hegel concebe que a história avança por meio de seus atos constantes de síntese – devir – em direção à totalidade de todo o processo.

[26] HEGEL, G.W.F. "Prefácio". In: *Princípios da Filosofia do Direito.* Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1959.

"existenciais". Ainda que a filosofia hegeliana seja, como já dissemos, uma primeira retomada de consciência da existência humana enquanto história, deve-se salientar que Hegel despertou muitas objeções por parte de seus contemporâneos. Podemos mencionar, por exemplo, as refutações feitas pelo filósofo alemão Karl Marx que, por sua vez, criticou o *idealismo hegeliano*, por seu caráter especulativo:

> [...] a *natureza* tomada em abstrato, para si, fixada na separação do homem, não é *nada* para o homem. É evidente por si mesmo que o pensador abstrato que se decidiu pela contemplação contempla-a abstratamente. Como a natureza jazia encerrada pelo pensador na figura, para ele mesmo oculta e misteriosa, da idéia absoluta, da coisa pensada, quando a colocou em liberdade [...] apenas libertou a natureza enquanto *coisa pensada*. Ele a *analisa* e analisa novamente estas abstrações. Sua contemplação da natureza é unicamente o ato de confirmação de sua abstração na contemplação da natureza, o ato gerador, conscientemente repetido por ele, de sua abstração [...] A *natureza enquanto natureza*, isto é, na medida em que ainda se diferencia sensorialmente daquele sentido secreto oculto nela, a natureza separada, diferenciada destas abstrações, não é *nada*, um *nada que se comprova como nada*, é *privada de sentido* ou tem apenas o sentido de uma exterioridade que deve ser superada. [27]

Para os filósofos Nietzsche (1844-1900) e Kierkegaard (1813-1855), as conclusões dogmáticas do sistema hegeliano pareciam restringir as discussões sobre o *caráter existencial do homem.* Sua ênfase num determinismo racional do Espírito Absoluto e a *superação final de todas as contradições* pareciam colocar de lado a contingência e a irracionalidade presentes na vida, deixando de lado a realidade concreta da experiência humana. Suas *abstrações* pareciam menosprezar a existência humana e, por isso, muitos pensadores passam a defender uma visão, digamos, mais *materialista* e *empírica* na filosofia.

Hegel foi o criador de um sistema filosófico que tende a abstrações e dogmatismos, mas surpreendentemente sua filosofia contribuiu como nunca para uma retomada do pensamento às questões pertinentes ao mundo empírico, e muitas dessas questões estarão indubitavelmente ligadas à problemática do *devir.*

---

[27] MARX, Karl. "Manuscritos econômico-filosóficos". In: *Coleção Os Pensadores – História das grandes idéias do mundo ocidental.* Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 53-54.

Neste itinerário, ainda encontramos um filósofo que cuidará de prestigiar incessantemente o mundo empírico: Friedrich Nietzsche (1844-1900). Com o filósofo alemão há um esforço em extirpar quaisquer abordagens metafísicas e dogmáticas, e isso conduzirá o seu pensamento à construção de uma "filosofia afirmativa da vida":

> Querem saber o que é a idiossincrasia nos filósofos? Sua falta de sentido histórico, seu ódio à noção mesma de vir a ser, seu egiptismo. Eles crêem honrar uma coisa quando fazem dela a-histórica [*enthistorisiren*], *sub specie aeterni* – quando fazem dela uma múmia. Tudo o que os filósofos vêm manejando há milênios foram múmias conceituais; de suas mãos não saiu vivo nada real (GD/CI, A razão na filosofia, § 1)[28].

Deixando para trás as especulações, o filósofo alemão reivindica uma atenção ao mundo, ao *devir* existente nas coisas:

> Atribuindo a si mesmo (Cf. EH/EH, O nascimento da tragédia, § 3) o título de o único pensador a conceber o mundo pelo que nele é vir a ser, rechaçando *tout court* a concepção de Ser tal como os filósofos até então fizeram, Nietzsche os acusa por sua tendência a desprezar a mudança, buscando por trás dela aquilo que seria imutável. Em vez de tomar as coisas já em seu estado de "mumificação", importa-lhe mais investigá-las desde a sua fecundação, gestação, nascimento e mesmo morte. Ao invés do elemento estático, ele busca pelo que nelas é mudança. Pode-se, portanto, afirmar que desde o seu primeiro livro, Nietzsche procede dessa forma, valendo-se da história a fim de localizar o momento em que o "tema" de sua análise veio a ser, isto é, como ele surgiu e se efetivou.[29]

Como vimos, o saber socrático-platônico postulava a crença num conhecimento que pudesse se livrar do mundo da experiência alcançando, com isso, o mundo verdadeiro – o mundo inteligível. Isso consistiu numa tradição filosófica milenar, mas que começou a sucumbir definitivamente no século XIX. O panorama que se configurava era o da *incredulidade* no *dualismo de mundos*, tal como formulado por Platão e corroborado pelos filósofos cristãos. Dessa forma, surge a oportunidade para que Nietzsche introduza uma *visão dionisíaca do mundo,* isto é, uma filosofia que assuma o lado problemático da existência - que

---

[28] NIETZSCHE. *Apud,* LIMA, Márcio José Silveira. *"Filosofia e Tragédia: um exame do dionisíaco na obra de Nietzsche".* Dissertação. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/teses-2005.php>, Acesso em 20 janeiro 2008. p. 135.
[29] *Idem.* p. 135.

afirme o mundo tal como ele é - e que desemboque, por conseguinte, numa afirmação da vida[30]. Isso se refere ao que Nietzsche designa como *além-do-homem*, quer dizer, um homem novo que aceita a vida, que aceita a terra, que criará novos valores e os colocará em prática. O *além-do-homem* é o que se despe de qualquer forma de transcendência, exercendo sua *vontade de potência*[31].

A questão do *devir* também foi pensada na contemporaneidade por Gilles Deleuze (1925-1995). Bento Prado Jr., de modo sucinto, analisou em uma entrevista o *devir deleuziano:*

> Como Bergson (por exemplo, no último capítulo de "A Evolução Criadora"), Deleuze vê na história da filosofia o desenvolvimento de uma mesma idéia da filosofia, subordinada aos princípios da identidade ou da representação soberana, rompida apenas, segundo ele, em momentos excepcionais (materialismo antigo, estoicismo, Espinosa, Hume, Nietzsche...). O que há de comum a toda tradição da filosofia é a cegueira para a irredutibilidade do sensível ao lógico ou ao conceitual (que não pode reabsorvê-lo sem resto) para a singularidade do Acontecimento, que não pode ser antecipado, re-conhecido [...], que constitui o Ser mesmo do Devir.[32]

Devemos salientar que o pensamento de Gilles Deleuze segue em direção a uma *filosofia da imanência*, quer dizer, qualquer forma de pensamento se encontra estritamente relacionada ao mundo da contingência, ao mundo do *devir*:

> Com efeito, a tentativa de dar uma forma expressiva coerente à intuição que quer conciliar um mundo de diferenças e de devires com uma realidade substancial unívoca é tão antiga quanto nossa cultura [...] o mundo de Deleuze é um mundo de devires e de fluxos dissolvendo toda coisa estabelecida, um mundo de ações e de paixões profundas destruindo toda compacidade material e toda identidade conceitual.[33]

---

[30] LIMA, Márcio José Silveira. *"Filosofia e Tragédia: um exame do dionisíaco na obra de Nietzsche"*. Dissertação. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/teses-2005.php>, Acesso em 20 janeiro 2008. p. 145-149.

[31] Este conceito é exposto por Scarlett Marton: "Na ótica nietzschiana, o mundo é constituído por forças agindo e reagindo umas em relação às outras. As forças tendem a exercer-se o quanto podem, querem estender-se até o limite, atuando sobre outras e resistindo a outras mais; efetivam-se manifestando um querer-vir-a-ser-mais-forte, irradiando uma vontade de potência... Esta se trata de um *páthos*, é o fato mais elementar, do qual resulta um vir-a-ser, um efetivar-se [...] Qualidade de todo o acontecer, ela é fenômeno universal e absoluto [...] (Cf. MARTON, 2000, 68-72).

[32] *Bento Prado Jr analisa Deleuze* entrevista a Cássio S. Carlos, Folha de S. Paulo, 2 de junho de 1996. Disponível em: <http://br.geocities.com/polis_contemp/bento.html. Acesso em: 18 janeiro 2008.

[33] GUALANDI, Alberto. *Deleuze.* Trad. Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 19.

Como podemos observar, Deleuze recusa qualquer espécie de *transcendência*, qualquer pensamento que extrapole o *âmbito terrestre* que, enfim, tente transcender o Ser das coisas – instalar o supra-sensível. Conseqüentemente, o pensador francês julga ser impossível realizar uma filosofia que pretenda a *representação do real*, ou o estabelecimento de *conceitos absolutos* que valham independentemente da passagem do tempo. Para Deleuze, *filosofar* significa *criar conceitos, fabricá-los.* Se o mundo está sujeito ao *devir,* não será então possível reduzi-lo a *conceitos* que valham por tempo indeterminado, pois eles nunca poderão descrever, delimitar, as múltiplas e inimagináveis possibilidades do real que, por sua vez, está em ininterrupto processo de atualização, em *devir.* Concluindo, os conceitos não são verdades eternas e, como tudo o que existe no mundo, estão sujeitos ao *devir.*

Expusemos, para fins supostamente didáticos, alguns momentos em que a questão do *devir* foi abordada na história da filosofia. Mencionamos algumas considerações sobre Parmênides, Platão e Santo Agostinho – que ficam ao lado de uma filosofia dita supra-sensível – e Hegel (com as devidas ressalvas), Karl Marx, F. Nietzsche e Gilles Deleuze – que levam mais em consideração a ordem do sensível, o mundo empírico.

Concluindo, a filosofia contemporânea, de um modo geral, tem dado uma atenção quase exclusiva a abordagens do sensível, quer dizer, ao que é imanente ao nosso mundo. Os grandes sistemas filosóficos que pretenderam, durante um longo período da história da filosofia, representar e descrever a realidade vêm sucumbindo em prol de articulações filosóficas que se voltem tão-somente para o âmbito de nosso mundo material, transitório e contraditório. E, por isso, a questão do *devir* se torna tão preeminente nos dias de hoje, estendendo-se para muito além do campo filosófico.

1.2. Tópicos concernentes a uma poética movente

Se no contexto da filosofia contemporânea, notamos o recrudescimento das discussões acerca de um mundo concebido sem o auxílio da metafísica, das dicotomias e das religiões, e, ainda, saturado por novas tecnologias, urge discorrermos sobre algumas categorias que povoam há tempos os estudos literários, a saber, a tríade autor, obra e leitor.

1.2.1. Sobre o conceito de autor

Conforme o senso comum, a noção de autor *"aparece como auto-evidente e refere à individualidade empírica responsável, como causa criadora, por objetos com a rubrica de um nome próprio, índice de sua autenticidade e propriedade*[34]*"*. Quer dizer, o autor, numa acepção corrente, trata-se de um sujeito empírico, de um "nome próprio" atribuído a uma obra, já que tido como o seu criador.

Se levarmos à análise tal conceito de autor, seria cabível a seguinte indagação: A noção de autor que vige no imaginário das pessoas corresponde a uma categoria literária transistórica? Já adiantando a resposta à pergunta, podemos asseverar que a noção corrente de autor é uma categoria literária *histórica* e, portanto, formulada nos primórdios da Idade Moderna. Tal concepção de autor nem sempre existiu; na verdade, elaborou-se, como corolário do conceito de sujeito. Ademais, a invenção da imprensa trouxe à tona a possibilidade de comercializar os livros escritos por um *sujeito empírico* a quem, no fim do século XVIII, será reservado os "direitos de autor".

Na Baixa Idade Média, uma nova mentalidade começa a se configurar em virtude das transformações culturais que, por seu turno, desembocarão no que denominamos

[34] HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: *Palavras da crítica- tendências e conceitos no estudo da literatura.* José Luiz Jobim (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11.

Humanismo. Nele, vislumbramos a gestação do conceito de sujeito, uma vez que o *indivíduo* passa a constituir personagem importante nesse contexto histórico.

No contexto humanista, fervilham idéias a respeito das potencialidades do ser humano, no sentido de promover sua *dignidade cósmica* – lembremo-nos de que o homem agostiniano, no contexto da Alta Idade Média, descendia dos pecadores Adão e Eva, sendo completamente submetido aos desígnios divinos em razão do pecado original. Dois filósofos neoplatônicos são de suma importância no tocante à dignificação do homem, a saber: Marcílio Ficino (1443-1499) e Pico della Mirandola (1463-1494).

Marcílio Ficino diz respeito sobre a "alma humana":

> Coloquemos Deus e o Anjo na sumidade da natureza, o corpo e a qualidade no grau mais baixo, mas a alma no meio, entre as coisas altíssimas e as ínfimas, a alma que com razão chamamos, de modo platônico, *terceira* ou *média essência*, pois ela está no meio em relação a todos as coisas e é terceira a partir de qualquer parte que comecemos.[35]

Para Marcílio Ficino, a alma humana possui uma natureza intermediária, pois se situa abaixo de Deus e dos anjos, e, ao mesmo tempo, encontra-se acima das coisas materiais. Por sua natureza intermediária, a alma humana pode tudo conhecer. Ela reúne em si todos os outros graus, ou seja, o mundo inteligível (Deus e os anjos) e o mundo sensível (a matéria).

Nesta mesma linha, Pico della Mirandola formula a "doutrina do homem camaleão". Conforme esta, o homem não detém uma virtude específica, mas contém em si todas as qualidades de todos os seres viventes. Deus conferiu ao homem uma *pequena quantidade* de todas as qualidades e, por conseguinte, este poderia se tornar qualquer coisa:

> Todas as criaturas que se encontram tanto no mundo sensível como no mundo supra-sensível foram criadas como realidades ontologicamente determinadas. O homem, ao contrário, foi posto no confim dos dois mundos, com uma natureza estruturada de modo tal que ele próprio deve determinar, plasmando-a [...] A grandeza do homem está portanto em ter sido criado por Deus como artífice de si próprio, como autoconstrutor segundo suas escolhas morais. [36]

---

[35] FICINO. *Apud,* REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do humanismo a Descartes.* Trad. Ivo Storniolo. v. 3. São Paulo: Paulus, 2004. p. 52.
[36] REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do humanismo a Descartes.* Trad. Ivo Storniolo. v. 3. São Paulo: Paulus, 2004. p. 53.

Em virtude da *dignificação cósmica do homem*, podemos antever que a importância do indivíduo em detrimento à coletividade, a partir de então, crescerá de modo exacerbado. Por conseguinte, devemos compreender que o surgimento da noção de autor relaciona-se ao prestígio, cada vez crescente, conferido ao indivíduo, tal como afirma o semiólogo francês Roland Barthes:

> O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'.[37]

Constatamos que a noção de autor será construída a partir da Era Moderna, tendo seus primeiros indícios durante o Humanismo renascentista em função da valorização do indivíduo. Aliás, este contexto favorece e nos faz compreender profundamente, no século XVII, a aparição de um conceito vital aos dias de hoje: *a subjetividade moderna*. A tradição filosófica que remonta a René Descartes (1596-1650) pressupõe o homem como essência pensante, como sujeito pensante. Também na contemporaneidade, com a fenomenologia e o existencialismo, vislumbramos a atividade subjetiva da *consciência* sendo fundadora de projetos filosóficos. Em suma, o conceito de sujeito será de extrema importância à disseminação da noção de autor corrente – o autor como uma individualidade empírica, ou melhor, como detentor de uma subjetividade constituinte e ordenadora do conhecimento.

Paralelamente, assistimos ao surgimento da imprensa de Gutenberg que possibilitará, aos poucos, a reprodução maciça dos textos, antes restritos às mãos dos copistas medievais. Até o século XV, tínhamos predominantemente o papiro e o pergaminho[38] como suportes da escrita, extremamente caros. No século XV, dissemina-se o papel, invenção

---

[37] BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 58.

[38] Papiro - precursor do papel feito a partir da planta papiro.
Pergaminho – feito a partir da preparação de pele de animais, tais como: ovelha, cabra, carneiro, bezerro, etc.

milenar dos chineses, barateando o suporte de escrita na Europa. Gradativamente ele substitui o pergaminho, muito utilizado até então. Havia o códice, o precursor do livro, feito de pergaminho e de forma retangular; ele substituíra o rolo a partir dos séculos II e III d.C, uma vez que facilitava o manuseio da obra. Com a imprensa,

> o livro torna-se cada vez mais atraente do ponto de vista do mercado: a expansão do ensino ajudou sua difusão; os intelectuais renascentistas e reformistas – como Erasmo ou Lutero – elegeram a escrita como seu meio de expressão e manifestação pública; e o público leitor, interessado nas coisas do Novo Mundo, como os consumidores dos primeiros *best-sellers* do Ocidente, foi aumentando gradativamente, até chegar à leituromania, de que o herói Cervantes, D. Quixote, é um dos primeiros símbolos.[39]

Séculos adiante, o autor, além de individualidade empírica, passou a ter atributos fruto da visão romântica, tais como a *originalidade* e a *genialidade*. Teremos, no período romântico, o ápice do processo de valorização do indivíduo e, com ele, uma nova concepção de quem seja o poeta. Este, por seu turno, será considerado uma espécie de *demiurgo*, ou melhor dizendo, alguém que se destaca de forma excepcional em meio aos seres devido à sua capacidade criativa, um verdadeiro canal de comunicação entre o humano e o divino. Daí resulta a noção de *originalidade* que fará entrar em desuso o procedimento clássico da *imitatio*[40] que, agora, será tido como falta de engenho ou plágio.

A importância do autor ganhará cada vez mais espaço, criando o mito do *poeta-gênio* e, portanto, sempre original em relação à sua obra. Gênio, visto que suas realizações literárias são tidas como espontâneas e inéditas:

> O gênio é aquele que sabe perceber a natureza através de novas relações. Se ele se refere à natureza e a imita, tal imitação não é uma cópia servil, mas sim uma ocasião para criar, com essa natureza, uma relação inédita, fonte de prazeres novos [...] Esse conceito de gênio fora do comum e do artista genial como sendo o único capaz de sair dos caminhos batidos seduziu

---

[39] ZILBERMAN, Regina. *Institucionalização da autoria e reificação do escritor*. Disponível em: <www.facom.ufjf.br/lumina/R6-Regina Z-HP.pdf>; Acesso em: 26 janeiro 2008.

[40] *Imitatio* - um procedimento literário que consistia na utilização de modelos textuais preexistentes no intuito de superá-lo, ou seja, tratava-se de uma imitação criativa. Temos, a título de exemplo, *Os Lusíadas* promovendo a imitatio – ou emulação – da obra *Eneida.*

> Diderot e os pré-românticos alemães, sobretudo Goethe, Schiller, Novalis e os irmãos Schelegel [...] Tomar partido pelo gênio, por esse dom natural inexplicável, mas atestado pelas obras, que impele os homens para o grande e para o sublime significa pronunciar-se em favor do indivíduo, criador de suas próprias leis.[41]

Em suma, as idéias correlatas de *genialidade* e *originalidade* resultam da visão romântica e desta decorre *a celebrização da figura do autor*, considerado, desde então, um ser dotado de qualidades extraordinárias. Daí surge o conceito de autor tal como o compreendemos comumente, coroado com a criação dos direitos autorais[42] no fim do período setecentista.

Se, por um lado, demonstramos as razões pelas quais surgiu o conceito de autoria vigente, temos, por outro, que apontar as objeções dirigidas à noção tradicional de autor que contribuíram para redimensioná-la a uma categoria literária histórica. Durante muito tempo, como assevera Roland Barthes, não houve lugar à noção de autor tal:

> como se define a partir do século XVIII romântico: como originalidade de uma intuição expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo; como propriedade privada e direitos autorais.[43]

Enquanto ganha importância a concepção do *autor-gênio*, encontramos, no mesmo compasso, a crítica literária cada vez mais tributária à figura do *autor*, criando o binômio autor/obra, como afirma Roland Barthes:

> O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...] a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da

---

[41] JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Usininos, 1999. p. 93-94.
[42] Conforme Chartier, os direitos de propriedade autoral não decorreram de uma aplicação particular do direito individual de propriedade, mas do interesse dos livreiros em salvaguardar os *copyrights* assimilando a propriedade do autor. Estabeleceu-se, para tanto, uma relação entre texto e subjetividade, decorrendo daí, economicamente, a propriedade autoral para fins de reprodução. (Cf. CHARTIER, 1994, p.38)
[43] HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: *Palavras da crítica- tendências e conceitos no estudo da literatura.* José Luiz Jobim (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 28-29.

> ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua 'confidência'. [44]

No século XIX, como podemos notar, passou-se a explicar, analisar ou interpretar uma determinada obra recorrendo-se ao *autor*, uma vez que suas vivências e motivações psicológicas, mescladas à sua genialidade, provavelmente serviram à "inspiração" de sua produção literária. Quer dizer, a ênfase da crítica literária, num primeiro momento, elegeu o lado da produção – do autor – a fim de compreender a obra, resultando no que poderíamos denominar "crítica psicologizante". Por outro lado, quando a análise de uma obra não depende da análise de seu respectivo autor, deparamo-nos com outra espécie de critica, a saber, a "crítica impressionista" que, por sua vez, consiste na análise da obra segundo o gosto e as impressões do crítico que a lê, sem levar em consideração, portanto, quaisquer critérios objetivos. Por fim, quer seja o autor quer seja o crítico, encontramos o artefato literário analisado conforme a expressão de uma subjetividade, a do autor ou do crítico.

No século XX, surgem de críticos, como mencionamos, contestações à noção tradicional de autor. Com Roland Barthes e Maurice Blanchot, a título de exemplo, encontramos uma tentativa em *desassociar a obra do autor*, seguindo a linha do que se proclamou como "a morte do autor". A obra literária não deve ser interpretada segundo o *autor*, buscando-se uma resposta mediante sua análise. Em suma, o autor não pode ser pensado como *chave de leitura exclusiva*, no intuito de termos uma interpretação da obra. Sobre a noção tradicional de autor, vejamos as reflexões de Maurice Blanchot:

> [...] o que é então glorificado não é a arte, é o artista criador, a individualidade poderosa, e cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores [...] Nem Mallarmé nem Cézanne fazem pensar no artista como um indivíduo mais importante e mais visível do que os outros. Eles não buscam a glória, o vazio candente e resplandecente com o qual uma cabeça de artista, desde o Renascimento, sempre quis aureolar-se. Ambos são modestos, não voltados

[44] BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 58.

> para eles mesmos mas para uma busca obscura, para uma preocupação essencial cuja importância não está ligada à afirmação de suas pessoas, nem ao nascimento do homem moderno, uma preocupação incompreensível para quase todos [...] [45]

A noção de autor como aquele que detém uma *relação de propriedade* no tocante à obra vai, como percebemos, sofrendo objeções, e o que, de modo geral, propõe-se no lugar será uma nova concepção de escrita, a saber: a atenção à obra em si mesma, a atenção à linguagem, ou como afirma Roland Barthes:

> Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age.[46]

Há, portanto, tentativas de se promover a *dessacralização da figura do autor,* contestando-se, assim, as concepções legadas pela visão romântica, como as de originalidade e genialidade, tão arraigadas no imaginário do senso comum. Conforme Evando Nascimento: "*De algum modo, os textos literários parecem cada vez mais confirmar a frase de Beckett citada por Foucault: 'De que importa quem fala'*" [47].

A partir de meados do século XX, proliferam-se teorias da imanência, quer dizer, correntes literárias que passam a valorizar a *obra em si*, a título de exemplo, o estruturalismo: *"Na crítica literária francesa dos anos 60 e 70, o termo* ***escritura****, de antigas doutrinas cabalistas, escriturais e textualistas, passa a designar uma aproximação materialista da forma, definindo o processo da produção significante [...] anula o* ***autor*** *como subjetividade na obra*[48]*"*.

---

[45] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 286-287.
[46] BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 59.
[47] NASCIMENTO, Evando. "Literatura e filosofia: ensaio de reflexão". In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (org.) *Literatura e filosofia: diálogos.* Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p. 49.
[48] HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: *Palavras da crítica- tendências e conceitos no estudo da literatura.* José Luiz Jobim (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 29.

Além de Maurice Blanchot e Roland Barthes, encontramos reflexões do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) sobre a questão da autoria. Ele nos traz o importante conceito de "função-autor", em 1969. Foucault discute a relação do autor com o discurso - ou obra-, afirmando que a autoria não é marca de um sujeito empírico que proferiu um discurso. Quer dizer, a autoria é menos um *nome próprio* do que uma *função-autor*. Na realidade,

> Poderíamos dizer, por conseguinte, que, numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função "autor", ao passo que outros são dela desprovidos. Uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem um autor, um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor. [...] A função-autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de ***alguns discursos*** no interior de uma sociedade.[49] [grifos nossos]

Foucault observa que até o medievo não faz muito sentido a noção de autoria, dado que não era importante saber quem elaborou um determinado discurso, mas o que era proferido neste, ou seja, o discurso em si. Sabemos, por meio dos desdobramentos da história, que esta desimportância em relação ao autor não perdurará, e os discursos, a partir de um dado momento, serão tidos como atos de transgressão: *"Os textos, os livros, os discursos começaram efectivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores*[50]*"*. Logo, o *poder* criará mecanismos para *controlar* o que será dito, passando a lhe interessar também *quem* é responsável pelo proferimento dos discursos.

Lembremos de dois casos emblemáticos, Giordano Bruno e Galileu Galilei. No século XVII, estes dois cientistas sofrem a censura do tribunal inquisitório, quer dizer, a Igreja, devido aos questionamentos suscitados pela Reforma, passa a controlar o que é dito e, principalmente, por quem é dito. Freqüentemente, os escritos são rotulados como heréticos e,

---

[49] FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. J. A. B. Miranda e A. F. Cascais. 4ª. ed. Lisboa: Passagens, 1997. p. 46.
[50] *Idem.* p. 47.

portanto, transgressores das normas eclesiásticas. Giordano Bruno é queimado em praça pública, já que era o autor de escritos que iam de encontro aos paradigmas cristãos, propondo uma concepção de universo em desacordo ao modelo aristotélico-cristão. Galileu Galilei poderia ter tido o mesmo fim de Giordano, mas preferiu renunciar aos seus "escritos heliocêntricos", por uma questão de sobrevivência, e se submeteu então à censura religiosa.

A *apropriação penal* dos discursos - *de vinculá-los a um autor* –, posteriormente, transformou-os em produtos, dando surgimento aos *direitos autorais*. Tais direitos constituem a etapa final de um processo evolutivo iniciado com a punição dos autores em razão de seus discursos transgressores – a identificação do autor para puni-lo.

Demos o exemplo de dois eminentes cientistas no intuito de discorrermos sobre os primórdios da função-autor. No entanto, Foucault assevera que, posteriormente, os discursos científicos acabarão prescindindo da função-autor, já que a demonstração da verdade de suas premissas bastará para lhes conferir autoridade, dispensando, deste modo, a autoridade do autor. Os discursos literários, entretanto, continuarão a fazer parte daquela categoria de discursos que serão caracterizados pela função-autor - esta não se exerce de *forma universal*.

Nessa direção, qual a motivação em se demarcar os discursos literários? Por que estes possuem função-autor e outros não possuem? Segundo Foucault, a autoria tem como função atuar como um *"princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência*[51]*"*. Nossa cultura, respaldada no legado cartesiano, não tolera o anonimato, requisitando uma assinatura da obra no intuito de legitimá-la. O nome de autor tem como incumbência, deste modo, retirar da condição banal um modo de ser do discurso, individualizar alguém – eis aí presente a questão do sujeito. Neste sentido, o nome de autor serve para controlar, classificar, bem como escreve Foucault:

> [...] o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer

[51] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. L. F. Almeida Sampaio. 13ª. ed. São Paulo: Loyola, 2006. p. 26.

> "isto foi escrito por fulano" ou "tal indivíduo é o autor", indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.[52]

Outra idéia mestra circunda a função-autor, a saber: *"ela não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de operações específicas e complexas".* [53] Quer dizer, há uma operação complexa que, por sua vez, constrói um ser racional ao qual denominamos *autor.*

Por outro lado, temos que a escrita não se rege por um sujeito onipotente, por um "eu" soberano, ao contrário, ela se rege mais por um campo múltiplo de forças que se remete a uma pluralidade de "eus". Quer dizer, quando perscrutamos os textos de um dado autor, percebemos que estes podem também construí-lo, defini-lo, remetendo-o, muitas vezes, a uma pluralidade de egos e não a um indivíduo singular. Num escrito literário, encontraremos comumente diversas posições assumidas pelo sujeito-enunciador, portanto, ele está mais para uma pluralidade do que para uma unidade; trata-se de uma unidade forçosamente construída - como reflexo de um sujeito racional e unitário - que de modo ilusório pretende agregar uma dispersão de vozes num nome de autor. Por fim, *"os discursos providos da função-autor sempre comportam esta pluralidade de eus"* [54] e, ainda, *"não reenviam pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus", em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar".* [55]

Se Roland Barthes, por um lado, propõe-nos a "morte do autor" – uma vez que este é mais um recriador de idéias preexistentes do que propriamente um gênio criador[56], por

---

[52] FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. J. A. B. Miranda e A. F. Cascais. 4ª. ed. Lisboa: Passagens, 1997. p. 45.
[53] *Idem.* p. 56.
[54] *Ibidem.* p. 55.
[55] *Ibidem.* p. 56-57.
[56] O autor dialoga com uma tradição literária, articulando-a, recriando-a. Nesse sentido, podemos asseverar que Roland Barthes vai ao encontro do conceito de "intertextualidade" elaborado por Julia Kristeva. O autor não cria a partir do nada, mas em função de suas releituras de uma tradição.

outro, Michel Foucault convida-nos a repensar a noção de autor. Barthes colocou fim ao conceito tradicional de autor, e Foucault parece mais interessado em analisar o autor como *função* do discurso, o seu papel nos discursos.

Na crítica literária, o movimento que há, na verdade, é a tentativa de reformular *o conceito de autor*, uma vez que não se trata de uma categoria transistórica, podendo, deste modo, ser repensado segundo outros critérios, recusando-lhe a genialidade, a originalidade e a unidade mescladas ao sujeito cartesiano – atributos presentes na noção tradicional de autor.

1.2.2. Sobre o conceito de obra

Em consonância com o que sucedeu ao conceito de autor, notamos que a noção de *obra* também passa por grandes modificações. Constatamos que o autor foi sendo concebido como um sujeito empírico que elabora uma *obra unívoca, original, imutável* e, portanto, *acabada*. Expliquemos de modo mais claro: por unívoco, entendemos a crença num sentido único trazido pela obra, a saber, o sentido que espelha a intencionalidade do autor-gênio a ser interpretado pelo leitor; por original, compreendemos uma elaboração artística tida por inédita, tida por criação *ex nihil*; por imutável, referimo-nos à concepção de que os textos escritos por um suposto autor, enquanto obras de arte literária, devem ser estabelecidos, quer dizer, apresentados ao público segundo uma versão final e irretocável, e, se porventura, forem detentores de valor literário inestimável, devem ainda ser alçados a modelos – somando-se à lista dos *cânones*; e, finalmente, por acabada, entendemos a síntese dos atributos explicitados, visto que uma obra considerada unívoca, original e imutável sugere, de modo irrepreensível, uma valorização pelo texto estável ou "texto-produto", suscetível à cristalização.

Hoje, em certas produções poéticas, vislumbramos uma nova concepção de obra, entendida como *processo*. A partir desta constatação, caberia nos perguntar por que esta nova

concepção tem sido cada vez mais recorrente no âmbito da literatura. Para responder, *grosso modo*, a esta questão, recorramos aos desdobramentos dos questionamentos filosóficos já vislumbrados desde o final do século XIX. Como expusemos anteriormente, há um movimento em direção às filosofias da imanência, quer dizer, aos questionamentos de ordem filosófica nos quais contemplamos uma escolha pelo "mundo das coisas", refutando, portanto, metafísicas, doutrinas religiosas e dicotomias (sujeito x objeto; alma x corpo; essencial x material; dentre outros). Sendo o nosso mundo contraditório e mutável, notamos que a arte, de um modo geral, também cuidará de explicitar o *devir* do mundo, liquidando assim com as formas poéticas fechadas, minando, gradualmente, a concepção de obra acabada.

Assistimos, atualmente, à arte tornando-se cada vez mais *performática*, ou melhor, atenta ao trabalho com o corpo, à interação com o público e ao seu exaurimento num tempo presente – elaborada com vistas a um aqui e agora. Tudo se dá desta forma, uma vez que o intuito do artista é trabalhar mais com uma concepção de *obra em processo* do que com uma concepção de obra que priorize meramente o resultado.

No plano da poética, sendo adotada por muitos escritores, a concepção de obra entendida como *processo* aparece, deste modo, atrelada ao advento de um projeto filosófico que principiou por valorizar o conceito de *devir* cujo fulcro é a questão do processo. O artista, agora, é mais comparável a um artesão do que a um gênio criador. Este tipo de poética – que privilegia o trabalho poético, o processo de elaboração artística – opõe-se a outras como as que defendem as composições poéticas resultantes da inspiração, da expressão das emoções ou da genialidade do indivíduo, ou seja, orientações concernentes à visão romântica.

Vejamos, a título de exemplo, um poema de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), poeta brasileiro emblemático no que diz respeito à valorização do *trabalho poético*[57] em detrimento aos mitos românticos da inspiração e da genialidade:

[57] Cf. MELO NETO, João Cabral de. "Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte". In: João Cabral de Melo Neto: prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

O ferrageiro de Carmona[58]

Um ferrageiro de Carmona
Que me informava de um balcão:
"Aquilo? É de ferro fundido,
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado
Que é quando se trabalha ferro;
Então, corpo-a-corpo com ele;
Domo-o, dobro-o, até onde quero.

O ferro fundido é sem luta,
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença
Do ferro forjado ao fundido;
É uma distância tão enorme
Que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda em Sevilha?
Decerto subiu lá em cima.
Reparou nas flores de ferro
Dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.
Nada têm das flores de fôrma
Moldadas pelas das Campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,
Ao senhor que dizem ser poeta:
O ferro não deve fundir-se
Nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,
Não até uma flor já sabida,
Mas ao que pode até ser flor
Se flor parece a quem o diga.

[58] MELO NETO, João Cabral de. "O ferrageiro de Carmona". In: *Obras completas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 595-6

Não esmiuçaremos o poema cabralino, pois nosso intento é apontá-lo como exemplo de composição poética que segue a concepção de *obra em processo*. No poema, deparamo-nos com o poeta alertando de que sua poética é fruto de trabalho. No poema, João Cabral de Melo Neto escreve "O ferro não deve fundir-se/ Nem deve a voz ter diarréia", ou seja, a "flor" - metáfora para o poema - não advém de formas maleáveis, acabadas ou prescritas tampouco de inspiração. Na verdade, a "flor" advém de um trabalho poético experimental e, por isso, o poeta escreve "Só trabalho em ferro forjado/ Então, corpo-a-corpo com ele/ Domo-o, dobro-o, até onde quero/ O ferro fundido é sem luta".

Há tempos, como já mencionamos, a obra literária vem sendo concebida como um produto *acabado* em razão de ter sido produzida por alguém *genialmente inspirado*, ou seja, capaz de criar coisas jamais pensadas, ou seja, inéditas. Notamos que a concepção tradicional de *obra acabada* desmotivou a possibilidade de se aperfeiçoar, de se modificar os textos já publicados – e ainda impensável se tornara a idéia de aperfeiçoar os textos alheios.

Porém, ao investigarmos a literatura sob outra faceta, veremos que isto nem sempre foi assim. Na verdade, a tríade tradicional – "autor-obra-leitor" - é um conceito histórico que camuflou, por muito tempo, outras concepções poéticas subjacentes. Num contexto anterior à invenção da imprensa, por exemplo, vislumbramos poéticas em processo. Como não havia uma concepção de obra acabada, os textos eram freqüentemente aperfeiçoados, modificados, engendrando obras coletivas e, portanto, sempre abertas à espera de releituras que, por sua vez, incrementavam ainda mais a rede de textos. Deparamo-nos, neste contexto, com uma concepção de obra em processo, com uma mobilidade textual enriquecedora. Neste sentido, veremos, por meio dos estudos de Paul Zumthor e outros, que a poética medieval deverá ser compreendida segundo esta mobilidade textual.

Ademais, podemos transpor esta mobilidade textual para os séculos XIX, XX e XXI. É só pensarmos na existência dos manuscritos dos autores que, por sua vez, originaram

uma versão final da obra. A crítica genética mostra-nos o processo de elaboração de uma obra, os "bastidores" de uma composição poética, ou melhor dizendo, a obra em processo. Deste modo, a versão final conferida ao público, por meio da publicação, desmistifica o mito da criação *ex nihil*, já que freqüentemente é possível desvendar as leituras às quais o autor recorreu para compor sua obra, e também as árduas etapas que desembocaram no "texto final".

Além disso, não é difícil encontrarmos autores que oferecem ao público versões de uma mesma obra. Citemos o caso de *O Crime do Padre Amaro*, do romancista português Eça de Queirós. Como muitos sabem, o autor ofereceu três versões ao público desta obra, gerando muitos estudos[59] sobre esta mobilidade textual que, por sua vez, vem-nos evidenciar a *obra em processo* ou o quão ilusória é a sua "imutabilidade". Outros exemplos, extraídos também de terras portuguesas, referem-se aos escritores Carlos Reis e Herberto Helder que comumente oferecem alterações significativas em versões sobre uma mesma obra. Como veremos, no capítulo III, Herberto Helder tem, por natural, a concepção de obra em processo.

Para contestar as noções de originalidade e genialidade, atributos do conceito de obra acabada, recorramos ao célebre conto do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) intitulado *Pierre Menard, autor do Quixote*, publicado no ano de 1939. Como já é de nosso conhecimento, o escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) é o autor de *Dom Quixote de La Mancha* (1605). Porém, não é de nos causar um estranhamento que alguém chamado *Pierre Menard* venha constando no título como autor desta célebre obra? O narrador do conto comenta sobre o empreendimento de Pierre Menard:

> Quem insinuar que Menard dedicou a sua vida a escrever um Quixote contemporâneo, calunia a sua brilhante memória. [...] Não queria compor outro *Quixote* – o que é fácil- mas "o" Quixote. Não vale a pena acrescentar que nunca encarou a possibilidade de uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. A sua admirável ambição era produzir umas

[59] Conferir os estudos sobre as três versões sobre *O Crime do Padre Amaro* de Carlos Reis, Alberto Machado da Rosa, Jorge de Sena, Helena Cidade Moura, José-Augusto França e Maria Luísa Nunes.

> páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.[60]

Se o personagem do conto *Pierre Menard, autor do Quixote* pôs em execução uma obra*, ipsis litteris,* idêntica ao *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, onde se encontra então o requisito *originalidade*? Em pleno século XX, em que resultaria o intento de compor uma obra canônica elaborada no século dezessete?

Trata-se uma situação limite empreendida por Jorge Luis Borges – a de alguém literalmente (re)compor um cânone da literatura ocidental - a fim de questionar-se, entre outros aspectos, sobre o conceito de obra acabada – como um "texto-produto". A indagação que podemos formular em relação ao empreendimento literário de *Pierre Menard* seria a seguinte*:* o *Quixote* de *Pierre Menard* que, por sua vez, remete-se *literalmente* ao *Quixote* de Miguel de Cervantes, tratar-se-ia de um plágio, ou seja, da mais descabida *falta de originalidade?* Na verdade, o contexto histórico será responsável pela definição de uma leitura completamente diversa do *Quixote* de *Cervantes*:

> não há leitura desvinculada do contexto histórico. Todo leitor tem seus olhos voltados para o texto mas simultaneamente olha também para o tempo que o cerca, para sua época e para sua formação – intelectual, existencial, afetiva – enquanto indivíduo participante e criador de uma cultura localizada historicamente [...] As frases de Menard adquirem um sentido diferente das de Cervantes apenas porque o narrador do conto as interpreta sob a ótica de um leitor moderno, do século XX.[61]

Desse modo, notamos que a composição da obra seiscentista resultou numa experiência criativa, visto que autor, obra e leitor, inseridos num novo contexto histórico, não se remetem mais ao século XVII, mas ao século XX. Por conta disso, temos o seguinte comentário do narrador: *"O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico (Mais ambíguo, dirão os seus detractores; mas a*

---

[60] BORGES, Jorge Luís. "Pierre Menard, autor do Quixote". Disponível em: <http://www2.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos7.htm>; Acesso em: 26 janeiro 2008.
[61] CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. p. 105-106.

ambigüidade é uma riqueza[62]". Isto se verifica em razão dos contextos históricos serem distintos, não sendo, portanto, mais cabível a homens novecentistas uma visão seiscentista de mundo.

Por fim, no enredo trazido pelo conto, constatamos que o *Quixote* de *Pierre Menard* não consegue ser o *Quixote* seiscentista, resultando em outro Quixote com as mesmas letras. A título de exemplo, leiamos a seguinte observação do narrador do conto referente aos estilos de Pierre Menard e Miguel de Cervantes:

> Também é vivo o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – estrangeiro mesmo – sofre de uma certa afectação. Não sucede o mesmo com o do precursor, que maneja com desenvoltura o espanhol corrente da sua época.[63]

O trecho supracitado exemplifica o quão são diferentes os textos dos dois escritores. Em comparação ao século XVII, o Quixote de Cervantes utiliza de forma inovadora a língua espanhola, porém, em comparação ao século XX, o mesmo espanhol do romance só pode ser considerado arcaico e, portanto, anacrônico. Portanto, no conto, constatamos um paradoxo paródico: uma originalidade proveniente do que chamaríamos, conforme os direitos autorais, plágio. O que era para ser uma imitação servil, por conta de uma leitura "contemporaneizada", acaba por ser original?

Salientemos, ainda, que a escolha de *Dom Quixote de La Mancha* por Jorge Luis Borges foi proposital, pois até mesmo o cânone seiscentista, a rigor, baseia-se em compilações da tradição oral, quer dizer, é uma obra não surgida de uma atitude genial e espontânea, mas da manipulação de materiais oriundos da cultura oral. Desta maneira, podemos concluir que a noção de originalidade absoluta acaba sendo ilusória, visto que é impossível nos desvencilharmos da tradição, não dialogarmos com obras anteriores, e isso não conduz a uma ausência de criatividade, pelo contrário, conduz a recriações surpreendentes.

---

[62]BORGES, Jorge Luís. "Pierre Menard, autor do Quixote". Disponível em: <http://www2.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos7.htm>; Acesso em: 26 janeiro 2008.
[63]*Idem.*

Por fim, a crítica do conto ao conceito de obra acabada bem se verifica no trecho que transcreveremos a seguir:

> [...] lançou-se numa empresa complexíssima e de antemão fútil. Dedicou os seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente. Multiplicou os rascunhos; corrigiu tenazmente e rasgou milhares de páginas manuscritas. Não permitiu que fossem analisadas por ninguém e cuidou para que não lhe sobrevivessem. Em vão procurei reconstituí-las [...] Reflecti que é lícito ver no *Quixote* «final» uma espécie de palimpsesto, em que deverão transparecer os vestígios — ténues, mas não indecifráveis — da «prévia» escrita do nosso amigo. Infelizmente, só um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho do anterior, poderia vir *a* exumar e ressuscitar essas Tróias...[64]

Podemos vislumbrar o narrador do conto interessado na obra enquanto processo, mas Pierre Menard, inserido numa concepção acabada de obra, cuida para que os vestígios não sobrevivam. O que lhe interessa é uma versão final, a obra pronta e, por isso, não importa ao público saber a respeito das etapas que a precederam. No entanto, o próprio narrador nos alerta de que o Quixote final é uma espécie de palimpsesto, quer dizer, é uma obra fruto de um processo de reescritura. A versão final não surge a partir do nada, conforme queira o mito do poeta demiurgo, ao contrário, surge de um trabalho poético exaustivo. O narrador, dentro de uma postura condizente a de um geneticista, curiosamente nos revela em uma nota: *"Lembro-me dos seus cadernos quadriculados, das suas negras rasuras, dos seus peculiares símbolos tipográficos e da sua letra de insecto. Ao pôr do Sol gostava de sair a passear pelos redores de Nîmes; costumava levar consigo um caderno e fazer uma alegre fogueira[65]"*. Quer dizer, o narrador recorda-se de que a obra de Pierre Menard é fruto de um processo, e não de uma suposta originalidade ou genialidade.

Voltemos às questões anteriores à análise do conto borgiano. Diante do insustentável conceito de obra acabada, enquanto um "texto-produto", novas reformulações

---

[64]BORGES, Jorge Luís. "Pierre Menard, autor do Quixote". Disponível em: <http://www2.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos7.htm>; Acesso em: 26 janeiro 2008.
[65] *Idem.*

surgem acerca da concepção de obra. São posturas reflexivas que irrompem a partir de meados do século XX e, como exemplo, podemos citar um trecho do pensador francês Maurice Blanchot (1907-2003):

> O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam. Por isso um pintor, a um quadro, prefere os diversos estados desse quadro. E o escritor, freqüentemente, não deseja acabar quase nada, deixando em estado de fragmentos cem narrativas que tiveram a função de conduzi-lo a determinado ponto, e que ele deve abandonar para tentar ir além desse ponto. Daí que, por uma coincidência novamente espantosa, Valéry e Kafka, separados por quase tudo, próximos apenas pelo cuidado de escrever rigorosamente, juntam-se para afirmar: *"Toda minha obra é apenas um exercício"*. [66]

Como podemos notar, Maurice Blanchot propõe-nos que a finalidade da obra é o processo, o inacabamento. E ainda, conforme Karl Schollhammer:

> Para quem conhece a tradição textualista francesa, deve ficar claro que Blanchot, neste sentido, participa na redefinição da literatura como *"écriture"* – escrita em processo nunca terminado – que vem da herança poética de Mallarmé e, posteriormente, é elaborada teoricamente pelo grupo em torno da revista *Tel Quel* – Kristeva, Sollers e Barthes – e discutido por Derrida [...] Evitando a 'obra', a escrita de Blanchot é articulada como um evento fragmentário, incompleto, dialógico e exterior ao discurso funcional e comunicativo.[67]

Se por um lado, já tivemos a oportunidade de constatar que existe uma tendência contemporânea a valorizar o mundo da experiência concreta – uma *filosofia da imanência* -, por outro, devemos ressaltar que esse fato produzirá uma espécie de derrocada dos *valores universais*, em suma, de toda *filosofia da transcendência.* Por isso mesmo, muitos escritores e críticos vêm adotando perspectivas mais condizentes a uma *filosofia da imanência* - necessariamente atrelada à questão do *devir.* Desse modo, conceber a obra como processo significa recepcionar, no âmbito artístico, uma concepção de mundo que abarca o transitório, a diferença, a transformação, a contradição, o inacabamento, a incompletude, dentre outros

[66] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 291.
[67] SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "Maurice Blanchot: A literatura e/ é o direito à morte?". In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (org.) *Literatura e filosofia: diálogos.* Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p. 114.

aspectos. Corroboremos estas palavras com as reflexões de Maurice Blanchot a respeito das tendências literárias mais recentes: *"a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular*[68]*"*.

Como podemos observar, na contemporaneidade, existe uma tendência à *abertura,* ou melhor, *à pluralidade*, pondo-se de lado posturas que pretendam abarcar a verdade, a seqüencialidade ou linearidade do tempo, a homogeneização das interpretações, etc. Podemos asseverar que atualmente a arte ruma em direção a um processo de *centrifugação*, ou seja, esforça-se por desviar de quaisquer ações que tentem meramente *convergir* ou *centralizar* no que se refere à feitura e à leitura de obras. Há uma propensão ao *descentramento*, a um *movimento centrífugo* – e o conseqüente afastamento de um *movimento centrípeto* que, por seu turno, sempre procurou resolver, "apaziguar" as contradições, apresentando concepções dogmáticas acerca do mundo e, por extensão, da arte em geral.

A noção de *obra unívoca* bem espelha a concepção de autoria atrelada à genialidade. Por isso, sem a influência da noção "autor-gênio", tem início estudos que valorizam as potencialidades da própria obra. Esta, no contato com o leitor, é capaz de fazer emergir inúmeras significações, quer dizer, a obra traz em si uma abertura, uma pluralidade que não se restringe à autoridade do autor. E, sobre esta questão da *abertura* existente no texto - o que inclui o texto literário - o semiólogo francês Roland Barthes escreve:

> O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irredutível* (e não apenas aceitável). O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambigüidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido).[69]

---

[68] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 300.
[69] BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 70.

Roland Barthes realiza uma distinção entre *obra* e *texto*. Afirma que a *obra* consiste na materialidade confeccionada pelo artista, enquanto o *texto* consiste em uma *rede* de sentidos, isto é, em uma *rede* de relações exploráveis numa determinada obra. Para tornarmos essa distinção mais clara, apliquemos tais conceitos a um exemplo da literatura: quando o escritor Machado de Assis escreveu *Dom Casmurro*, ele nos legou algo acabado, definido materialmente, tanto que podemos em qualquer livraria ou biblioteca ter acesso a este clássico da literatura brasileira – a isso Roland Barthes chamou de "obra", ou seja, a porção meramente material a constituir o objeto artístico.

Em contrapartida, o "texto" não é algo que encontraremos no plano físico, pois ele se refere às inúmeras *redes de sentido* que se pode extrair por meio de uma obra. Portanto, a partir da obra – ou, utilizando as palavras de Barthes, a partir da *"pluralidade estereográfica dos significantes"* - será possível irromper vários entrelaçamentos de sentido a depender de cada leitor – o "texto". Desta forma, este não possui um fechamento e, nesta direção, a obra *Dom Casmurro* possui uma abertura, capaz de possibilitar leituras múltiplas e dialógicas com outras obras.

Por esta razão, o texto é uma "travessia", visto que nenhum leitor, por maior reserva bibliográfica que possua, pode afirmar que encontrou uma leitura superior às demais e que, por isso, deva estar como referência no "topo das leituras". Não há um percurso linear, uma trajetória que deva ser percorrida por todos os leitores; o que irá interessar não será tanto a partida ou a chegada, mas a "travessia", a "passagem", ou seja, as diversas relações de sentido que foram estabelecidas em nosso processo de leitura acerca da obra – o que "tecemos" com a nossa leitura particular.

Dissemos que a questão da *abertura* ou *pluralidade* refere-se a uma tendência artística contemporânea no tocante às obras, porém Roland Barthes enuncia que *"pode haver 'Texto' numa obra muito antiga, e muitos produtos da literatura contemporânea não são em*

nada textos[70]*".* Com isso, não devemos considerar obras concebidas segundo um acabamento inferiores sob o ponto de vista literário. De modo semelhante à formulação barthesiana, ressalta o italiano Umberto Eco: *"a abertura, entendida como ambigüidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo*[71]*".* Deste modo, podemos encontrar obras até mesmo da Antigüidade detentoras de um imenso grau de *abertura,* tal como a obra *Antígona,* do tragediógrafo grego Sófocles (496 a.C.-406 a.C.). Esta tragédia grega sempre possibilitou controvérsias quanto às leituras, quanto aos comportamentos de seus respectivos personagens e, do modo como foi confeccionada, nunca deixou de abarcar as contradições e as complexidades que sempre marcaram as relações humanas.

No entanto, ao refletir sobre o conceito célebre de "obra aberta", Umberto Eco tratará estritamente de relacioná-lo ao contexto artístico contemporâneo, contrapondo-o à noção de obra unívoca, quer dizer, aquela em que o sentido subjacente é reputado único, já que fora pré-dado pelo autor a ser interpretado pelo leitor:

> A poética da obra 'aberta' tende, como diz Pousieur, a promover no intérprete, 'atos de liberdade consciente', pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída [...] mas poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à 'abertura' como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível.[72]

---

[70] BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 67.
[71] ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.* Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 25.
[72] *Idem.* p. 41-42.

Como bem podemos notar, o conceito de "obra aberta" é correlato ao conceito de "Texto" barthesiano, e a similitude presente em ambos os conceitos leva a reflexões sobre o ato de leitura e, enfim, sobre o leitor – que, por sua vez, serão abordados no próximo tópico. As potencialidades estruturais de uma obra serão conjugadas à participação do leitor, corroborando ainda mais a concepção de obra inacabada, processual.

Terminemos estas considerações sobre a obra como processo, não compreendido como mero "texto-produto", transcrevendo mais um poema[73] de João Cabral de Melo Neto que bem sintetiza nossas considerações sobre uma poética movente:

> Quadro nenhum está acabado,
> disse certo pintor;
> se pode sem fim continuá-lo,
> primeiro, ao além de outro quadro
>
> que, feito a partir de tal forma,
> tem na tela, oculta, uma porta
> que dá a um corredor
> que leva a outra e a muitas outras.

1.2.3. Sobre o conceito de leitor

Antes da invenção da imprensa e, então, da possibilidade de reproduzir obras em larga escala, as fronteiras estabelecidas entre autor e leitor não eram tão demarcadas, já que os manuscritos existentes eram constantemente alterados pelos copistas e comentadores – por erro, correção ou recriação -, o que indicava uma "apropriação literal" dos escritos aos quais os leitores tinham acesso. Citemos algumas considerações sobre as mudanças que sobrevieram à invenção da imprensa:

> Com efeito, com o invento de Gutenberg estudiosos, que se dedicavam às artes de copiar e comentar os textos antigos, foram liberados de sua função principal de preservação das informações, estas facilmente sujeitas a se perderem pelo uso e deterioração dos frágeis manuscritos. Ao lidar com os livros aqueles mesmos estudiosos e os que os sucederam puderam

[73] MELO NETO, João Cabral de. "A Lição de Pintura". In: *Museu de Tudo*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

> desenvolver novos modos de trabalho e propriedade intelectual, já que os livros permitiam clara distinção entre autor, leitor e comentarista, este último, no que diz respeito aos textos antigos, muitas vezes anônimo. A tecnologia do livro impresso e seus parentes mais próximos, entre os quais se incluem a página impressa ou datilografada, engendraram, então, certas noções de propriedade e unicidade do escritor-autor e do texto fisicamente ilhados, separados de seus leitores e eventuais estudiosos ou comentaristas, a quem, hoje, denominamos críticos.[74]

Do trecho supracitado, extrai-se que a invenção da imprensa - possibilitando a circulação de textos em livros - inaugurou o abismo existente entre autor, obra leitor e crítico. Gradualmente, engendrou-se a concepção tradicional de leitor como mero receptáculo, como receptor passivo, já que com o advento da imprensa o autor passou a deter um total controle sobre o texto que produzira, sendo vedado ao leitor modificá-lo ou copiá-lo. Tivemos, então, a separação entre autor, obra, leitor e crítico, passando o texto a ser propriedade e reflexo da intencionalidade do autor. Como observa Roland Barthes:

> O autor é reputado pai e proprietário da obra; a ciência literária ensina então a **respeitar** o manuscrito e as intenções declaradas do autor, e a sociedade postula uma legalidade da relação do autor com a obra (são os 'direitos autorais', a bem dizer recentes, já que foram só legalizados pela Revolução Francesa). [75]

Se o autor é proprietário e mentor genial da obra, qual o papel que resta ao leitor? Como dissemos, ao leitor coube então percorrer, de modo passivo, a linearidade, quer dizer, a disposição e o entrelaçamento das idéias estabelecidas pelo autor em sua obra. Ao longo do tempo, este hábito em percorrer a "linearidade autoral" erigiu as idéias impressas num livro à categoria de fixas e imutáveis, proclamando a *autoridade do autor.* Coube, portanto, ao leitor meramente o consumo, a fruição da obra; curvar-se à genialidade do autor e desvelar suas possíveis intencionalidades. O leitor, conseqüentemente, perdeu sua interatividade com o

---

[74] DIAS, Maria Helena Pereira. *Encruzilhadas de um labirinto eletrônico: uma experiência hipertextual*. Disponível em: < http://www.unicamp.br/~hans/mh/escrTec.html> Acesso em 05 fevereiro 2008.
[75] BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 71.

texto, pois a criatividade passou a ser um atributo especial do autor. A título de exemplo, transcrevamos as considerações de Roland Barthes acerca da concepção de *leitor passivo*:

> O Texto é mais ou menos uma partitura desse novo gênero: solicita do leitor uma colaboração prática. Grande inovação, pois a obra, quem a executa? (Mallarmé levantou a questão: quer que o auditório **produza** o livro.) Hoje apenas o crítico executa a obra (admito o jogo de palavras). A redução da leitura a simples consumo é evidentemente responsável pelo "tédio" que muitos experimentam diante do texto moderno ('ilegível'), do filme ou do quadro de vanguarda: entediar-se quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, **dar-lhe partida.**[76] [*grifos nossos*]

Antes mesmo das teorias elaboradas pela crítica literária, os escritores passam a requisitar um *leitor ativo*, ou seja, que não consuma, mas que *produza* o texto, que, enfim, seja cooperante e interativo no processo de leitura. Dessa maneira, reconhece-se no leitor a sua *inventividade*, a sua capacidade de confeccionar as mais variadas teias de sentido.

A interação existente entre o leitor e o texto é potencializada quando se trata de uma "obra aberta", no sentido explicitado por Umberto Eco[77]. Como vimos, a confecção de uma "obra aberta" oferece ao leitor a chance de trilhar caminhos múltiplos no tocante à interpretação do texto literário em detrimento a uma interpretação unívoca. Nessa direção, temos ainda as seguintes considerações a serem feitas sobre o leitor e o que se denominou de "obra aberta":

> [...] as obras 'abertas' enquanto **em movimento** se caracterizam pelo convite a **fazer a obra** com o autor; [...] **cada** obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma **execução** pessoal [...] sobre esse tipo de abertura, de **infinidade** da obra acabada, a estética contemporânea muito insistiu.[78]

---

[76] BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 74.

[77] Sobre a questão do leitor cooperativo na interpretação de textos, conferir outros títulos de Umberto Eco, tais como *Lector in Fabula* e *Os limites da interpretação.*

[78] ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.* Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 63-64.

Sobretudo a partir da década de 70, a concepção de *leitor-receptáculo* sofrerá mudanças significativas. Assistiremos ao surgimento de novas correntes literárias cujas atenções estarão mais voltadas ao *leitor*, uma vez que, no fim dos anos 60, houve uma superestimação conferida à obra em si por teorias da imanência (notadamente, pelo estruturalismo).

Por sua vez, os precursores da denominada *Estética da recepção*, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, abrirão o leque para maiores reflexões sobre o papel do *leitor* na crítica literária:

> Hans Robert Jauss desenvolve as bases de uma "estética da recepção", essencialmente aplicada à literatura. Como seu nome indica, esta estética insiste na importância da acolhida, da 'recepção' da obra pelo público. Jauss insiste particularmente na reação dos leitores, de seus julgamentos e de suas expectativas diante de obras novas.[79]

Mais especificamente, as teorias da recepção que começam a proliferar surgem em reação ao (1) formalismo/estruturalismo, (2) ao *New Criticism* e às (3) teorias literárias de cunho marxista, sendo que as duas primeiras valorizavam os aspectos estruturais e proclamavam a autonomia/objetividade das obras; e a última, por sua vez, valorizava os aspectos ideológicos das obras. Deste panorama, extraímos, das palavras de Umberto Eco, uma síntese das reflexões que passam a permear a crítica literária:

> Nas últimas décadas impôs-se uma mudança de paradigma em relação às discussões críticas precedentes. Se em clima estruturalista privilegiava-se a análise do texto como objeto dotado de caracteres estruturais próprios, passíveis de serem descritos através de um formalismo mais ou menos rigoroso, em seguida a discussão passou a ser orientada para uma pragmática da leitura. Do início dos anos sessenta em diante, multiplicaram-se, assim, as teorias sobre o par Leitor-Autor, e hoje temos, [...] leitores virtuais, leitores ideais, leitores-modelo, superleitores, leitores projetados, leitores informados, arquileitores, leitores implícitos, metaleitores e assim por diante.[80]

---

[79] JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Usininos, 1999. p. 363.
[80] ECO, Umberto. *Os limites da interpretação.* Trad. P. de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 1.

Como podemos perceber, muitas são as terminologias no intuito de abarcar e esmiuçar o conceito de leitor. Porém, iremos nos ater às considerações sobre o conceito de leitor concebido no âmbito da *Estética da recepção*, uma vez que o debate permanece inacabado - e muito provavelmente assim permanecerá - em decorrência de um objeto não muito capturável por modelos teóricos: o leitor empírico (real).

No final dos anos 60, o termo *Estética da recepção* surge da Universidade de Constança[81], na Alemanha, onde um grupo de pesquisadores sobre literatura tem a iniciativa de incluir em seus estudos uma das categorias literárias negligenciadas até então, a saber, o *leitor* ou o *receptor*. Ao longo da história da crítica literária, privilegiou-se o autor e, posteriormente, privilegiou-se a obra, deixando-se sempre de lado a questão do receptor.

A *Estética da recepção* abandona "a obra em si" e concentra os seus esforços na análise da interação da obra com o leitor, ou seja, no processo de sua recepção. Conforme Jauss, o leitor é responsável pela atualização dos textos e, ao mesmo tempo, garantidor da historicidade das obras literárias, uma vez que ele realiza um processo dialógico com o texto, trazendo-lhe seu horizonte de expectativas – suas referências lingüísticas, sociais, filológicas, intelectuais, dentre outros. Deste modo, a crítica literária deve preocupar-se com a história das sucessivas leituras por que passam as obras, as quais se realizam de um modo diferenciado através dos tempos por meio de sujeitos históricos – os leitores. Por fim, a *Estética da recepção* pretende devolver ao leitor um papel ativo na concretização sucessiva do sentido das obras através da história - papel que correntes tais como o marxismo, o *new criticism* e o formalismo/estruturalismo ignoraram –, harmonizando, então, história e literatura.

Há uma diferença tradicionalmente demarcada entre os precursores das teorias da recepção, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Por um lado, Jauss enfoca a recepção enquanto fenômeno coletivo da leitura – como os textos foram ou são assimilados pelos leitores num

[81] Cf. JAUSS, Hans. *A História da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

dado contexto histórico e, por outro, Iser complementará os estudos sobre a recepção destacando o ato individual de leitura, quer dizer, o momento em que a obra se concretiza. Transcrevamos as considerações de Wolfgang Iser quanto à demarcação de seu objeto de estudo e o de Jauss:

> os estudos focados nos modos como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos, com o objetivo reconstituir as condições históricas responsáveis pelas reações provocadas pela literatura [sobre o objeto de estudo de Jauss]; os estudos voltados para as reações potenciais suscitadas nos leitores pelo efeito estético, entendido como interação que ocorre entre texto e leitor [sobre o objeto de estudo de Iser].[82]

Wolfgang Iser, ultrapassando os estudos de Jauss, formula o conceito de "leitor implícito", em sua *Teoria do efeito estético*. Na categoria de *leitor implícito*, vislumbra-se o papel ativo do leitor previsto pela própria estrutura da obra literária. Internalizado na própria obra, encontraremos o leitor constituído como categoria textual – como estrutura do texto que, como podemos perceber, projeta antecipadamente a sua presença.

Transcrevamos, pois, o conceito de leitor implícito elaborado por Iser: *"o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto [...] a concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor[83]"*. Como podemos entrever, Iser demarca uma distinção entre leitor implícito e leitor empírico (real) -, embora muitos críticos apontem contradições nessa classificação. Na verdade, o crítico pretendeu com tal distinção afastar as arbitrariedades advindas das vivências do leitor no momento em quem ele interage com a obra, prescrevendo, ao contrário, que o leitor deve deixar-se conduzir pela estrutura textual que, como já mencionamos, contém antecipadamente o leitor (implícito).

Para explicitar esta temática, é preciso esmiuçar ainda mais a *Teoria do efeito estético,* de Iser. Do que analisamos, poderíamos nos indagar: como se estabelece a autonomia

---

[82] ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.* vol. 1. Trad. J. Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 20.
[83] *Idem.* p. 73.

do leitor, uma vez que seu papel está condicionado (ou determinado) pela estrutura textual na figura do *leitor implícito*?

Primeiramente, a *Teoria do efeito estético* consiste numa análise da interação, da comunicação entre o texto e o leitor, sendo que Wolfgang Iser denomina-os respectivamente *pólo artístico* e *pólo estético*. O princípio basilar da *Teoria do efeito estético* é o jogo, por meio da leitura, entre esses pólos. Neste sentido, Iser nos alerta de que é imprescindível não condicionarmos a análise sobre um único pólo da interação. A *Teoria do efeito estético*, por sua vez, tem sua eficácia na análise da *relação entre esses dois pólos*, no intuito de não reduzirmos a obra à representação do texto (pólo artístico) ou à psicologia do leitor (pólo estético), eliminando, nesse caso, o que há de mais relevante: o processo, a interação texto-leitor. Para corroborar o que mencionamos, transcrevamos as palavras de Wolfgang Iser: *"A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor*[84]*"*.

Wolfgang Iser assevera que o texto ficcional diferencia-se do texto pragmático (texto não-ficcional) em razão de seus *vazios*. Assevera que o texto ficcional é mais repleto de espaços vazios a serem preenchidos pelos leitores, ou melhor, apresenta um grau muito maior de indeterminação. Em contrapartida, o texto pragmático possui um menor número de espaços vazios e, conseqüentemente, a diversidade de leituras por parte dos leitores é desfavorecida, já que a perspectiva de leitura elaborada é extremamente previsível.

Esses vazios, por sua vez, são lugares a serem preenchidos pelo leitor, uma vez que não detêm uma estrutura determinada, cristalizada, portanto, constituem raios de ação para a imaginação do leitor. Interessa-nos frisar que Iser propõe um *leitor ativo*, uma vez que este interage com o texto, mesmo tendo de antemão o seu papel determinado pela estrutura

[84] ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.* vol. 1 .Trad. J. Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 50.

textual. Por fim, ao preencher os vazios – que lhe serve de estímulos no ato da leitura -, o leitor vivencia um efeito estético, no processo de sua interação com a obra.

Sem pretender esmiuçar as críticas[85] dirigidas ao conceito de *leitor implícito*, temos que Wolfgang Iser abriu espaço às reflexões sobre a interação texto-leitor enquanto *comunicação*, portanto, valorizando a questão da *obra em processo*. A obra literária é comunicativa desde a sua estrutura, já que necessita do leitor para a constituição do sentido. E, acerca dos esforços de Wolfgang Iser, Gumbrecht escreve:

> Pois, desde o *Ato de leitura*, cada vez mais representantes e receptores da estética da recepção levaram em conta não só *o* ou *os* leitores, mas também o autor como instância de sentido, o que torna claro que a "descoberta do leitor" – como disse Jauss em 1966, ou melhor, o hipostasear-se o leitor – não constitui o ponto final no desenvolvimento de um "novo paradigma" da teoria literária, mas o exagero [...] de um segmento do campo da teoria literária desprezado pelo *new criticism* e seu correspondente alemão, à "interpretação imanente". Só após o desenvolvimento e a apropriação da categoria e métodos para a análise desse segmento, iniciados na primeira fase da estética da recepção, tornou-se possível transformar as teorias da literatura e do texto em *teoria da comunicação* e – possivelmente – incorporá-las a reflexões correspondentes já existentes [...] o *Ato de leitura*, na perspectiva de 1981, representa a meu ver um corte significativo na história da teoria da recepção – sua transição para a teoria da comunicação.[86]

Não é produtivo valorizarmos as categorias referentes ao autor, à obra e ao leitor de per si, pelo contrário, devemos repensá-las de modo dialógico e, por sua vez, imbuídas de dinamicidade, para não cairmos na ilusão da existência de conceitos transistóricos. A tríade "autor-obra-leitor", seguindo a trilha do pensamento gumbrechtiano, deve ser concebida enquanto *comunicação*, como processo interativo.

A crença num sentido único e correto a ser extraído do texto corresponde a uma função da literatura que nos remete ao século XIX, ao campo hermenêutico. A não ser na

---

[85] A título de ilustração, as críticas de Stanley Fish, Terry Eagleton e Antoine Compagnon. Eles contestam, *grosso modo*, o fato do *leitor implícito* de Iser estar condicionado, "calculado" pela estrutura textual, tornando-o, dessa maneira, refém dos papéis previstos de antemão pelo texto. Teríamos, nesse caso, um regresso às teorias imanentistas tão refutadas pelas teorias da recepção.

[86] GUMBRECHT, Hans Ulrich. "A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser". In: *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2/ seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 1008-1009.

forma de idiossincrasias anacrônicas, não há mais espaço, na contemporaneidade, para compactuarmos com o ato da leitura compreendido enquanto uma exegese da intencionalidade autoral. Por esta razão, os estudos poéticos encaminham-se, atualmente, em direção à compreensão do fenômeno comunicativo construído a cada ato de leitura. Passa a ser relevante, entendermos como estas categorias se entrecruzam, como se operam as construções de sentido neste ato comunicativo que é o ato de leitura, o que exige uma participação ativa do leitor, uma obra sempre a efetivar-se no ato comunicativo da leitura e, por sua vez, um autor mais destituído de autoridade.

CAPÍTULO II – A MOBILIDADE DOS TEXTOS QUINHENTISTAS

2.1. Questões filológicas: texto único ou texto múltiplo?

Na primeira metade do século XIX, surgiu, em meio aos estudos filológicos, o célebre *método lachmanniano*, elaborado pelo filólogo alemão Karl Lachmann (1793-1851). Ele diz respeito a uma postura metodológica em face aos textos a serem editados, sendo, por sua vez, Karl Lachmann considerado o fundador da "crítica textual".[87] O método pretende tornar mais objetiva a edição dos textos, tentando, pois, livrar-se ao máximo da intervenção subjetiva do editor. Pretende reconstruir o texto original supostamente escrito pelo autor, ou seja, intenta chegar, o quanto mais próximo, ao texto que o autor escreveu.

Embora Karl Lachmann não tenha em nenhum trabalho específico exposto as bases de sua metodologia sobre a edição de textos, podemos expor o método lachmanniano, *grosso modo*, segundo as suas diversas fases de trabalho[88], enumeremo-nas: ***1) Recensio:*** consiste no levantamento e na recolha de todos os testemunhos da tradição de um texto; ***2) Examinatio:*** refere-se ao exame de cada testemunho da tradição no intuito de avaliar sua autenticidade e a possibilidade de, a partir dele, reconstituir um original. Diante disso, existem duas constatações possíveis, a saber: o *"codex unicus"* – que corresponde a uma tradição de testemunho único, ou seja, o texto sobreviveu apenas num manuscrito, ou a *"tradição múltipla"* – neste caso, conhecemos o texto por meio de vários testemunhos; ***3) Collatio:*** se estivermos diante de uma tradição múltipla, devemos elaborar uma *classificação* dos manuscritos. Para tanto, devemos cotejá-los e, por conseguinte, determinar as relações que se verificam entre eles; ***4) Stemma codicum ou Estema:*** consiste numa espécie de *árvore genealógica dos testemunhos*, numa representação gráfica das relações existentes entre os

[87] SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977. p. 64.
[88] SPAGGIARI, Bárbara; PERUGI, Maurício. "O método lachmanniano". In: *Fundamentos da crítica textual.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 32-36.

vários testemunhos da tradição, quer dizer, trata-se de uma *hierarquia* entre os testemunhos. Para tal intento, o *método lachmanniano* utiliza o conceito de "erro significativo", constituído por duas facetas: pelo *erro separativo*, ou melhor dizendo, pelo erro encontrado num testemunho, mas não em outro referente ao mesmo texto, o que leva à conclusão de que são testemunhos autônomos; e pelo *erro conjuntivo*, quer dizer, aquele que aponta para a existência de um testemunho intermediário, pois consiste num erro *comum* a vários testemunhos do mesmo texto, levando à conclusão de que provavelmente têm uma fonte anterior comum, ou seja, são da mesma família. Logo, a partir de um *erro comum a toda tradição*, um erro conjuntivo, fundamenta-se a hipótese sobre a existência de um *erro de arquétipo;* ***5) Constitutio textus*****:** fase final de uma edição crítica, pois é a operação pela qual se reconstitui a lição do arquétipo que, por seu turno, *representa* o *manuscrito autógrafo perdido*, quer dizer, aquele intermediário entre o *original* e a *tradição conservada*, tendo, desse modo, o objetivo de se aproximar o quanto for possível do original perdido, a partir de uma tradição deteriorada pelo tempo. Sobre o arquétipo, podemos ainda enunciar o seguinte:

> [...] texto reconstituído como antepassado comum da tradição textual, compreendendo as diferentes cópias, e que não se confunde com o original perdido. A existência do arquétipo é demonstrável da seguinte forma: quando todos os manuscritos do texto em análise contêm pelo menos um erro conjuntivo, sendo improvável que dois (ou mais) copistas tenham cometido o mesmo erro separadamente.[89]

A mais importante crítica ao *método lachmanniano* certamente procedeu do filólogo francês *Joseph Bédier* (1864-1938) que, por sua vez, considerou o método germânico ainda não isento da subjetividade do editor. Segundo sua metodologia, o editor deve escolher, como base da edição crítica, *um único testemunho*, *o "bom manuscrito"*, baseando-se naquele que o *estema* revele ser o mais próximo ao arquétipo, e emendá-lo somente quando for imprescindível. Sendo assim, vejamos algumas considerações sobre o *método bédieriano*:

---

[89] MACHADO, Andréa Abrate Coimbra; GOMES, Nataniel dos Santos. *Hipertexto: uma possibilidade de crítica textual.* Disponível em: < http://www.filologia.org.br/revista/32/05.htm>; Acesso em: 23 março 2008.

> Ora, em sintonia com Lachmann no ponto em que o gosto do editor deveria ser expulso, Bédier abandona um método que afinal não garantia o extermínio da subjectividade. Ao fazê-lo, adopta uma atitude descrente que se materializa na reprodução austera de textos de acordo com um respeito, pouco ou nada interventivo, pela lição manuscrita. Apostar nesta forma de respeito pelo testemunho significa preferir o trabalho do copista pretérito ao trabalho do editor presente, este mais distante do autor do que aquele, este mais tendente do que aquele a construir monstros, ou seja, a organizar num todo incongruente peças provenientes das mais diversas paragens. Na perspectiva dos partidários de Bédier, o tempo é de perpétua decadência.[90]

A escolha do "bom manuscrito", como podemos perceber, continuará a se valer da classificação dos manuscritos feita segundo o método lachmanniano, caso contrário, a subjetividade do editor continuaria a influir na edição dos textos. Na verdade, essa metodologia bédieriana pretende se pautar em algo que efetivamente existiu, o "bom manuscrito", daí a necessidade do editor promover tão-somente emendas indispensáveis. O método bédieriano, postulando que o original não pode ser reconstituído, opta pelo *conservantismo*, pois considera o arquétipo uma *reconstituição hipotética.*

Tais posições metodológicas pertencentes ao século XIX, lachmanniana e bédieriana, inauguraram o que chamamos *filologia moderna*. A partir do impulso dado por essas duas concepções filológicas, assistiremos a uma *polêmica*, constantemente revitalizada, sobre a edição de textos.

De modo sucinto, no entanto, podemos asseverar que existem atualmente duas posturas referentes à edição de textos, a saber: *1)* a que pretende, a qualquer custo, estabelecer *um* texto em detrimento das *variantes* referentes a este mesmo texto; *2)* a que intenta compreender o texto segundo as suas variantes. Talvez a questão seja: o texto deve ser concebido enquanto resultado ou processo?

Podemos levantar a questão das *variantes* existentes sobre um mesmo texto por meio da seguinte citação, por Celso Cunha, do filólogo francês Bernard Cerquiglini acerca da polêmica entre lachmannianos e bédierianos:

---

[90] DIONÍSIO, João. *Enciclopédia e Hipertexto. Ab la dolchor del temps novel ?* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/jdionisio/index.html>; Acesso em: 23 março 2008.

> O impressionante método alemão e o elegante empirismo francês almejam o mesmo fim: reduzir e estabilizar a torrente aluvional que é a tradição manuscrita. Nesse sentido, o acordo entre os defensores da movência e os discípulos de Bédier resulta de um singular equívoco, já que os últimos colhem da diversidade um instantâneo (como se diz de uma foto), preferível sem dúvida à reconstrução positivista, mas que à sua semelhança deixa o excesso da língua no lugar que lhe convém: nas suas margens.[91]

O trecho supracitado de *Éloge de la variante* enuncia de modo preciso o fundamento que reside na polêmica entre os filólogos modernos. Tanto o método lachmanniano quanto o método bédieriano são, na concepção de Bernard Cerquiglini, *reducionistas*, já que cada qual procura extrair da tradição existente sobre um determinado texto, respectivamente, o arquétipo e o "bom manuscrito", no intento de elaborar uma edição crítica. Por conseguinte, as *variantes* acabam constituindo um "excesso da língua" que, por sua vez, acaba sendo marginalizado por ambos os métodos.

Na concepção de Bernard Cerquiglini, *"La méthodologie éditrice, quelque œuvre qu'elle traite, est toujours la mise em pratique d'une théorie littéraire. De ce point de vue, la philologie médiéviste, fondée dans la pensée textuaire, a opté pour une réduction maximale du manuscrit à l'objet textuel contemporain [...][92]"*. Conforme Bernard Cerquiglini, a questão das *variantes* pretende ser efetivamente "solucionada" tanto pelo método lachmanniano quanto pelo método bédieriano, já que ambos acreditam na "religion du texte" e, por conseguinte, intentam obter um *texto* em meio à diversidade de variantes de cada composição. Há, na realidade, uma verdadeira obsessão pelo texto estável, acabado e único. As *variantes* acabam por ser verdadeiros empecilhos ao estabelecimento deste "texto superior" e, portanto, convém "reduzir e estabilizar a torrente aluvional que é a tradição manuscrita".

---

[91] CERQUIGLINI, *Apud,* CUNHA, Celso. "Significância e movência na poesia trovadoresca". In: *Sob a pele das palavras.* Cilene da Cunha Pereira, organização, introdução e notas. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 83.

[92] CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante.Histoire critique de la philologie.* Paris, Des travaux/ Seuil, 1989. p. 43-44.
Tradução minha: A metodologia editorial, independentemente da obra de que ela trate, põe em prática sempre uma teoria literária. Desse ponto de vista, a filologia medievalista, fundada no pensamento textuário, optou por uma redução máxima do manuscrito ao objeto textual contemporâneo [...]

Em contraposição às metodologias que vão ao encalço do estabelecimento de um *texto único*, temos estudos que procuram compreender o "texto" de outra maneira, menos estática e positivista. Nesse sentido, as atenções se voltam ao "texto" compreendido enquanto *"texto em devir",* ou melhor dizendo, enquanto *processo*. Com isto, abre-se o leque para o estudo das variantes textuais, uma vez que o "texto", agora, será investigado quanto ao seu caráter inacabado, móvel ou processual. E para tal intento, é necessário o cotejo entre as variantes de um mesmo texto.

Concluindo tais considerações, as metodologias filológicas, que *incluem as variantes* existentes de um mesmo texto em seus estudos, interessam-se pelo *processo de criação literária*. E, para o estudo desse *processo*, não há lugar para o desdém das variantes, freqüentemente, marginalizadas, jogadas, para o pé da página, constituindo o aparato crítico. Nesta direção, encontramos duas metodologias que focalizam mais o processo do que o resultado, a saber: 1) a crítica genética; 2) o conceito de "mouvance" elaborado por Paul Zumthor e, nesta trilha, o conceito de "variance" formulado por Bernard Cerquiglini.

No século XX, segundo Bárbara Spaggiari e Maurício Perugi, surge no campo filológico a "crítica das variantes", tendo como estréia o artigo *Come lavorava l'Ariosto* (1937), do italiano Gianfranco Contini. A partir da década de 1950, a crítica das variantes passa a integrar a crítica textual européia. Várias décadas após o advento teórico da crítica das variantes, a França passa a conferir-lhe importância, dando-lhe o nome de *crítica genética*:

> Na definição de Grésillon, objeto da crítica genética são os manuscritos de trabalho dos escritores, à medida que constituem o suporte material, o espaço da escrita, enfim, o lugar de memória das obras na altura de sua eclosão. Nesta óptica, os manuscritos literários veiculam os vestígios da dinâmica própria do texto em devenir, no quadro duma literatura definida <<comme un faire, comme une activité , comme mouvement>>[93]

Entretanto, é preciso ressaltar que os estudos de crítica genética modificaram-se, já

[93] SPAGGIARI, Bárbara; PERUGI, Maurício. "História e metodologia – A filologia dos textos modernos". In: *Fundamentos da crítica textual.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 202-203.

que o trabalho com os manuscritos não constitui mais o único objeto de investigação. Na verdade, o geneticista trabalha também com impressos no intuito de compreender o processo de criação de uma obra. E, conforme Almuth Grésillon, temos as seguintes considerações sobre o trabalho do geneticista, a saber: "*L'unique obstacle à l'exercice de la méthode génétique, c'est l'existence d'un texte sans avant-texte, sans aucun document génétique à l'appui*[94]".

Dessa maneira, temos a obra concebida como um processo, ou melhor, uma focalização crítica no *fazer artístico*. O escritor francês Paul Valéry (1871-1945), por exemplo, tomou para si tais concepções poéticas, privilegiando, pois, mais o processo de elaboração da obra do que o produto final, a "obra acabada". A crítica genética, por sua vez, desmistifica o enigma da confecção de obras literárias, revelando, conforme pensa Paul Valéry, "o estado problemático, confuso, sentimental e sensorial" que cerca o processo de elaboração de um texto literário, tornando-o visível ao público-leitor. Para o escritor, a "obra acabada", em seu "estado final", não surge de um golpe de genialidade, mas de um processo de escrita comumente árduo, cheio de dúvidas, desilusões e sacrifícios por parte do autor[95].

Nessa mesma linha, o conceito de "mouvance" formulado por Paul Zumthor, publicado em *Essai poétique médiévale* (1972), também nutre interesse pela óptica do *processo*, ou melhor, pelo texto entendido enquanto mobilidade, instabilidade e inacabamento.

Entretanto, é necessário distinguirmos o tipo de processo focalizado pela crítica genética e o tipo de processo focalizado pelo conceito de movência de Paul Zumthor – e também pelo conceito de "variance" formulado por Bernard Cerquiglini.

---

[94] GRÉSILLON, Almuth. *"Vers une critique génétique sans brouillons?"* Comunicação apresentada ao Departamento de Letras Modernas (Área de francês) – DML / FFLCH - Universidade de São Paulo, em maio de 2007.
Tradução minha: O único obstáculo ao exercício do método genético é a existência de um texto sem prototexto, sem nenhum documento genético que o apóie.

[95] VALÉRY, Paul. *Tel Quel 1. Cosas calladas – Moralidades – Literatura – Cuaderno B 1910.* Trad. Nicanor Ancochea. Barcelona: Editorial Labor, 1977. p. 147.

O geneticista almeja compreender o *processo de criação* que levou a um determinado texto "final e acabado". No início dos estudos genéticos, a crítica utilizava os manuscritos autorais – as variantes - que antecederam a composição do texto "final e acabado", no intuito de estabelecer cronologicamente as suas etapas de constituição. Posteriormente, além dos manuscritos, encontramos o geneticista recorrendo a outros vestígios que serviram à confecção deste texto "final e acabado", tais como: cartas, edições impressas anteriores, arquivos digitalizados em computador, acervo pessoal, etc. E, por fim, a crítica genética, sempre interessada no aspecto processual da obra, passa a compreender que o "texto final e acabado", na verdade, sugere a promessa de outros textos, ou melhor, que ele está sujeito a inacabáveis retoques, constituindo um texto móvel e, portanto, inacabado.

Sobre a crítica genética tradicional, citemos as reflexões de Bernard Cerquiglini:

> La génétique littéraire est fort représentative de la conception moderne du texte; elle explore l'activité d'écriture polymorphe que précède le geste ultime de la main, par lequel la conformité de l'épreuve souverainement attestée, et est permise, mais sans intervention possible, la reproduction. Le bon à tirer separe l'écriture et le texte, l'écrivant et l'auteur, la liberté et le droit.[96]

Os conceitos de "mouvance" e de "variance", como vislumbraremos, também privilegiam o *aspecto processual* de composição. Porém, as variantes textuais não servirão para compreender como se chegou a um determinado *texto.* Na realidade, estas variantes serão cotejadas e compreendidas, sem quaisquer hierarquias entre si, como um sistema de versões, como uma espécie de "texto múltiplo". Por fim, o que importa é o *processo de transformação* pelo qual passam os textos cotejados – a rede entre os textos, sem quaisquer pretensões de compreendermos o processo de elaboração que originou a composição de *um* dos textos, por exemplo, a versão oferecida à publicação. No caso da "mouvance" e da "variance", não há

[96] CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie.* Paris, Des travaux/ Seuil, 1989. p. 19.
Tradução minha: A genética literária é extremamente representativa da concepção moderna do texto; explora a atividade de escrita polimórfica que precede o *gesto final da mão* – daí resulta a conformidade à prova soberanamente atestada, e que é autorizada, mas sem intervenção possível, a saber, a reprodução. O "bom texto" destinado à impressão separa a escrita e o texto, o escritor e o autor, a liberdade e o direito.

texto estável, que dizer, não há ponto de partida – prototextos – nem ponto de chegada – o texto eleito como resultado do processo de elaboração. Não há hierarquias, todos os escritos são, na verdade, considerados variantes.

2.1.1. Considerações sobre a "mouvance"

Em primeiro lugar, ressaltemos que sobre o conceito de "mouvance", o filólogo suíço Paul Zumthor assevera:

> Certes, les propositions que j'ai ainsi formulées sont inéglement vraies selon les parties du corpus médiéval auquel on les applique. Je crois néanmoins que, à um niveau de prudente généralité, on peut les tenir por valables, au point qu'une typologie des textes serait concevable, qui les classerait em vertu de la plus ou moins grande amplitude de leur mouvance. Une chose est sûre: cette amplitude ne serait jamais nulle.[97]

Com esta enunciação, o filólogo assevera que a utilização irrestrita do conceito de "mouvance" no âmbito medieval não será, em quaisquer hipóteses, um trabalho perdido. Muito pelo contrário, é aconselhável aplicar o conceito a todos os textos medievais, classificando-os segundo o grau de "mouvance".

A filóloga Luciana Stegagno-Picchio afirma que o conceito de "mouvance", de início, designava "a mobilidade de textos medievais de tradição oral"[98], porém, o conceito evoluiu e, atualmente, estendeu seu campo semântico. Como veremos, ele poderá ser também aplicado a textos que não pertençam à época medieval, tais como os textos quinhentistas

---

[97] ZUMTHOR, Paul. "Intertextualité et mouvance". In: **Littérature**. nº 41, Paris, Larousse, p. 15-16, fev/ 1981.
Tradução minha: Decerto, as proposições que assim formulei são inegavelmente verdadeiras segundo as partes do *corpus* medieval às quais as aplicamos. Eu acredito, no entanto, que, num nível de prudente generalidade, podemos tê-las por válidas, a ponto de que uma tipologia dos textos seria aconselhável, que os classificaria em virtude de seu grau (maior ou menor) de movência. Uma coisa é certa: esta amplitude jamais seria nula.

[98] PICCHIO, Luciana Stegagno. "Camões lírico: variantes de tradição e variantes de autor. Exemplos para o estudo da movência em textos camonianos". In: **Actas da V Reunião Internacional de Camonistas**. São Paulo: USP/FFLCH, p. 288.

lusitanos. Discorramos, a princípio, sobre o conceito de movência no âmbito dos textos medievais.

Sobre os escritores medievais, Celso Cunha, afirma-nos que um dos pressupostos que deve, impreterivelmente, acompanhar as ações de um *editor de textos medievais* é a consciência de que lidam com composições poéticas sujeitas a uma *mobilidade textual*, ou melhor dizendo, sujeitas ao que Paul Zumthor cunhou como *mouvance*. Ela é imanente aos textos medievais, e sobre isto Celso Cunha nos expõe mais adiante que:

> "Le texte bouge" ["O texto mexe-se"], diz Paul Zumthor. E, pelo menos, dois fatores concorreriam para isso: *a)* a indiferença dos escritores medievais pela propriedade e pela originalidade da obra, que estimavam ver alterada ou acrescida [...]; *b)* a transmissão oral, com a "falsa reiterabilidade" que a caracteriza [...] Esse permanente fazer-se da obra medieval naturalmente subiria de ponto na poesia trovadoresca, difundida sob a forma cantada, com *performances* distintas, em que acréscimos, supressões, banalizações se iriam avolumando de realização em realização [...] "O texto oral exige uma interpretação, que é também movente". [conforme Paul Zumthor]. De uma maneira geral, porém, os estudiosos da lírica trovadoresca, presos à letra dos cancioneiros, tratam-na como uma poesia escrita. A própria advertência – aliás óbvia – que costumam fazer de que nela música e letra estavam interligadas não lhes têm permitido tirar maiores ilações. E, no entanto, durante os 150 anos de sua produção, esta poesia viveu cantada.[99]

Quando nos reportamos a períodos anteriores à invenção da imprensa – e até mesmo posteriores -, constatamos o quão diversas são as noções de autoria e de obra. A literatura produzida durante a Idade Média, a título de exemplo, não possui essas noções, segundo as formas arraigadas nos dias de hoje, conforme escreve Paul Zumthor (1915-1995):

> L'abondance des variantes que comporte a tradition manuscrite de toute œuvre médiévale tient à l'imprécision des moyens de transmission, complication et cherté de l'écriture, rareté relative du matériel, absence de techniques de reprodutión méchanique (le nombre plus ou moins éléve des manuscrits conservés d'um texte ne nous renseigne pas sur sa diffusion réelle); mais ces conditions même ne purent que retarder la formation de l'idée moderne d'<<œuvre>>, comme tout achevé. Variantes à fleur de

[99] CUNHA, Celso. "Significância e movência na poesia trovadoresca". In: *Sob a pele das palavras*. Cilene da Cunha Pereira, organização, introdução e notas. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 77.

> texte: mots, tour de phrases isolés; variantes pourtant sur des fragments plus considérables, ajoutés, supprimés, modifiés, substitués à d'autres; altération ou déplacement de parties, variantes dans le nombre et la succession des éléments [...] Rares sont les copistes qui respectent le dialecte du texte qu'ils reproduisent. [...] Porfois toutes ces variantes se cumulent, comme dans la tradition beaucoup de chansons de geste [...] Le <<œuvre>> flotte, s'entoure moins de frontières que d'un halo où se produisent d'incessantes mutations [...][100]

Temos, então, noções de autoria e de obra muito peculiares à época, já que a sociedade medieval baseava-se predominantemente num *sistema oral*, como podemos extrair das passagens escritas pelo filólogo Leodegário de Azevedo Filho: *"Nesse sentido, sabido é que, na Idade Média, quando poucas pessoas sabiam ler e escrever, a cultura era dominantemente oral, com grande desenvolvimento das faculdades da memória [...]"* [101]

Sendo, portanto, uma cultura pautada na *oralidade*, deve-se compreender a poética desse período – e, como veremos, também a do século XVI - como *movente.* A oralidade que caracteriza a cultura medieval faz irromper uma poética em performance, uma vez que os poemas eram musicados. As composições medievais eram submetidas a *performances*, a apresentações que, evidentemente, eram diferentes umas das outras. As letras, sendo inseparáveis da música, vão sofrendo incessantes modificações conforme as inúmeras performances. Temos, a título de exemplo, *La Chanson de Roland*, um poema medieval francês transmitido oralmente, cantado, e, finalmente, registrado durante o século XI. Além disso, as composições medievais, como enuncia Paul Zumthor, flutuam, mexem-se,

---

[100] ZUMTHOR, Paul. "Le poéte et le texte". In: *Essai de poétique médiévale.* Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 71-72.
Tradução minha: A abundância das variantes que comporta a tradição manuscrita de toda a obra medieval tem a imprecisão dos meios de transmissão, complicação e dos "excessos" da escritura; escassez relativa ao material, ausência de técnicas de reprodução mecânica (o número mais ou menos elevado de manuscritos conservados de um texto nos informa sobre sua difusão real); porém, essas condições mesmas puderam um tanto que atrasar a formação da idéia moderna de obra, como um todo acabado. Variantes resultantes do texto: palavras, inversões de frases isoladas; variantes, no entanto, sobre os fragmentos mais consideráveis, adicionados, suprimidos, modificados, substituídos por outros, alteração ou deslocamento de partes, variantes no número e na sucessão dos elementos [...] Raros são os copistas que respeitam o dialeto do texto que reproduzem [...] Às vezes, todas estas variantes se acumulam, como na tradição de muitas das canções de gesta [...] A obra flutua, cerca-se menos de fronteiras que de um halo onde se produzem incessantes mutações [...]

[101] AZEVEDO FILHO, Leodegário de. "O problema da movência na lírica de Camões". In: **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, 3ª série, v. 13, 2003, p. 35.

modificam-se em razão da existência da *livre circulação de textos* em uma sociedade não preocupada em regular os tão eminentes "direitos autorais".

Desse modo, como alertou Celso Cunha, não adianta tratarmos a "literatura" medieval utilizando tão-somente critérios que são aplicáveis a uma cultura que se rege pela *escrita*, seja manuscrita ou tipográfica. Por conseguinte, Paul Zumthor preconiza uma interpretação "movente" dos textos medievais, já que os princípios de composição que regiam as obras medievais se pautavam na oralidade, legando-nos, por conta disso, várias versões de um mesmo texto.

Exponhamos, a seguir, considerações acerca da "mouvance" zumthoriana relativas à compreensão dos textos medievais:

> Le terme d'<<œuvre>> ne peut donc être pris tout à fait dans les sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il recouvre une réalité indiscutable: l'unité complexe, mais aisément reconnaissable, que contitue la collectivité des versions en manifestant matérialité; la synthèse des signes employés par les <<auteurs>> successifs (chanteurs, récitants, copistes) et de la littéralité du textes. [...] L'œuvre est fondamentalement mouvance. Elle n'a pas de fin proprement dite: elle se contente, à um certain moment, pour des raisons quelconques, de cesser d'exister. Elle se situe en dehors et hiérarchiquement au-dessus de sés manifestations testuelles [...] L'œuvre, ainsi conçue, est par définition dynamique. Elle croît, se transforme et décline. La multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent comme son bruitage interne [...][102]

Em contraposição ao *conceito posterior de obra acabada, com texto estável*, temos, no decorrer da Idade Média, outra concepção de *obra*, mais dinâmica e, portanto, mais ligada à mobilidade, a saber, uma *"*obra movente*"*. As diferentes realizações de uma determinada "obra" – as *variantes* – resultam de uma forte interação entre a oralidade e a escrita.

---

[102] ZUMTHOR, Paul. "Le poéte et le texte". In: *Essai de poétique médiévale.* Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 73. Tradução minha: O termo "obra" não pode, logo, ser tomado completamente nas acepções em que "empregamos" hoje em dia. Ele abrange uma realidade indiscutível: a unidade complexa, mas facilmente reconhecível, que constitui a "totalidade" das versões manifestando materialidade; a síntese dos signos empregados por autores sucessivos (cantores, recitadores e copistas) e da literalidade dos textos [...] A obra é fundamentalmente movimento. Ela não tem um fim propriamente dito: ela se satisfaz, num certo momento, por razões quaisquer, em cessar de existir. Ela situa-se fora e hierarquicamente acima de suas manifestações textuais [...] A obra, assim concebida, é por definição dinâmica. Ela cresce transforma-se e declina. A multiplicidade e a diversidade dos textos que a manifestam representam como que "sua agitação interna".

A "mouvance" se caracteriza, desse modo, pelas possibilidades de inacabamento, de transformação e de incessante aperfeiçoamento, aplicáveis a uma composição poética. É a concepção segundo a qual um texto se move, transforma-se, aperfeiçoa-se formando uma *rede*, ou melhor, um *texto múltiplo e alargado*. **O texto flui,** é aqui pertinente a noção de fluidez. Em suma, seguindo a coerência encontrável no conceito de "mouvance", não há espaço para a concepção de texto acabado, lapidado ou fechado.

Devemos esmiuçar ainda mais o conceito de "mouvance", porém façamos antes uma incursão por um termo mencionado no próprio título do artigo "Intertextualité et mouvance".

Julia Kristeva cunhou o termo "intertextualidade", conceituando-o da seguinte forma: *"Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absortion et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle d'intertextualité*[103]*"*. Desta citação, podemos vislumbrar que todo texto é sempre trabalhado por outros textos. No âmbito da escritura, a intertextualidade se refere ao conjunto das propriedades de um texto que, por seu turno, propiciam uma fonte inesgotável de relações e significados, ou melhor dizendo, elas produzem uma pluralidade interna deste texto – pluralidade, ao menos hipoteticamente, infindável e indefinível. O conceito de intertextualidade, portanto, evoca uma mobilidade, uma dinamicidade inerente a qualquer texto, uma vez que consiste num "diálogo entre textos", isto é, não se trata de uma unidade estanque e absolutamente autônoma.

Paul Zumthor, ao fabricar o conceito de "mouvance", utilizando seus dois fatores constitutivos - *modèle* e *variations* -, alerta o leitor de que, a princípio, parece incorrer numa tautologia ou numa obviedade, já que entre os conceitos de "intertextualidade" e de

---

[103] KRISTEVA, Julia. *Sémeiotiké-recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, p. 146.
Tradução minha: Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade.

"mouvance" – com seus dois fatores - encontramos nítidas semelhanças. Entretanto, o medievalista faz questão de ressaltar que seus conceitos demarcam uma realidade histórica – a Idade Média e os séculos XVI-XVII. Deste modo, ele assevera que seus conceitos irrompem dos próprios fatores históricos que, por sua vez, regularam a produção das composições submetidas à sua análise.

O medievalista afirma que os termos "modèles" e "variations" constituem, na verdade, os dois aspectos de um fenômeno maior, a "mouvance". Ele escreve que almeja com tais termos designar o *caráter genealógico* existente na produção dos textos medievais. Esta genealogia entre os textos, por seu turno, explica-se pela compreensão dos termos "modèles" e "variations".

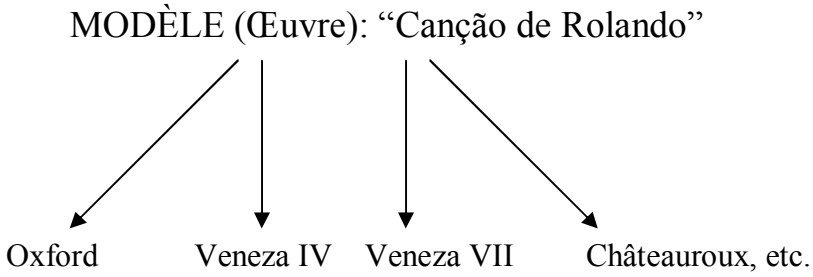
Somando ao que já expusemos em termos de contexto histórico sobre a poética medieval, vejamos ainda as considerações dadas por Paul Zumthor em relação aos conceitos mencionados:

> Modèle réfère pour moi à l'axe vertical de la hiérarquie des textes. Si l'on pose em principe [...] que tout texte actualise des virtualités prééxistantes, le terme modèle designe ces virtualités comme telles [...] Le modèle peut être considéré, du point de vue du lecteur moderne, comme le relais des lignes de ressemblance rattachant tel texte à tel autre [...] Le terme de variations réfère, dans mon idiolecte, à l'axe horizontal de la hiérarquie des textes. Il déclare que la variabilité est un caractère essentiel de tout texte medieval.[104]

Vejamos, a seguir, um exemplo esquematizado sobre o *caráter genealógico* – ou hierárquico – verificável nos textos medievais, envolvendo, por conseguinte, os conceitos de *modèle* e *variations*:

---

[104] ZUMTHOR, Paul. "Intertextualité et mouvance". In: **Littérature**. nº 41, Paris, Larousse, p. 15, fev/ 1981. p. 12-14.
Tradução minha: "Modèle", ao meu ver, refere-se ao eixo vertical da hierarquia dos textos. Se consideramos, em princípio, [...] que todo texto atualiza virtualidades preexistentes, o termo "modèle" designa estas virtualidades como tais [...] o modelo pode ser considerado, do ponto de vista do leitor moderno, como a retransmissão das linhas de semelhança que ligam um texto a outro [...] O termo "variations" refere-se, no meu idioleto, ao eixo horizontal da hierarquia dos textos. Ele declara que a variabilidade é um caráter essencial de todo texto medieval.



Utilizando como exemplo a célebre “La Chanson de Roland”, podemos compreender os dois aspectos, anteriormente mencionados, da “mouvance”. Como já tivemos a oportunidade de apontar, qualquer obra medieval comumente nos lega uma tradição abundante de manuscritos. No caso da Canção de Rolando, não encontramos um único manuscrito em que esteja registrada a obra. Pelo contrário, encontramos inúmeras versões para a Canção de Rolando, tais como os manuscritos de Oxford, Veneza IV, Veneza VII, Châteauroux e outros. Deste modo, poderíamos nos indagar: Qual versão escolher? Qual versão seria a mais autêntica? Qual delas constitui a “Canção de Rolando”?

Conforme os estudos de Paul Zumthor, temos que tais indagações só são pertinentes a uma metodologia filológica que entenda as variantes como um excesso a ser expurgado. Entretanto, Paul Zumthor compreende as variantes existentes sobre uma mesma obra como um *modus operandi* da poética medieval, por isso, não são excessos eventualmente encontráveis. Deste modo, o termo “variations” compreende o eixo horizontal na hierarquia entre os textos medievais, quer dizer, trata-se das variações, variantes ou versões de um mesmo texto ou obra. Quanto à Canção de Rolando, podemos dizer que todos os manuscritos são *variations* e que constituem, na verdade, as “Canções de Rolando”. Ao lado deste termo, encontramos “modèle” que, por sua vez, refere-se ao eixo vertical na hierarquia entre os textos medievais. O termo “modèle” simboliza a unidade complexa, ou melhor dizendo, constitui uma estrutura mais ou menos abstrata e generalizante extraída do cotejo entre as

variantes existentes – o conjunto destas variantes é chamado de *variations* por Paul Zumthor. Recorrendo ao exemplo dado no esquema, concluímos que a obra "A Canção de Rolando" existe como "modèle" atualizado pelo conjunto de variantes legado à posteridade.

Podemos concluir que o termo "mouvance" foi criado para contextualizarmos a poética medieval, deixando-nos cientes de que os conceitos modernos de autor-obra-leitor são anacrônicos para compreendermos tal período. Em razão da oralidade que, por seu turno, propicia uma poética performática, e mais a precariedade dos meios de transmissão, temos o panorama de uma *poética movente.* Além disso, a "mouvance", na verdade, evidencia, tal qual o conceito de intertextualidade, o conjunto de propriedades internas inerente a qualquer texto, quer dizer, a disposição natural que o texto possui para gerar infindáveis significados, já que "le texte bouge[105]".

Por fim, a fronteira que sapara a produção e a recepção das obras medievais é muito tênue, gerando mais uma obra coletiva e dinâmica do que uma obra individual e acabada. Logo, a compreensão da "mouvance" – como a *instabilidade fundamental dos textos medievais* - implica um novo caminho metodológico, um novo tratamento às variantes, e tais implicações serão contempladas ao fim deste capítulo.

2.1.2. O termo "variance"

Em *Éloge de la variante* (1989), o filólogo francês Bernard Cerquiglini nos oferece uma continuidade aos estudos de Paul Zumthor concernente aos textos medievais. Como este, pensa que o encontro de versões sobre um mesmo texto não constitui um acaso, um excesso a ser expurgado, pelo contrário:

> Or l'écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance. La récriture incessante à laquelle est soumise la textualité médiévale, l'appropriation joyeuse dont elle est l'object, nous invitent à faire une hypothèse forte: la variante n'est jamais ponctuelle [...] La variance de œuvre

[105] ZUMTHOR, Paul. "Intertextualité et mouvance". In: **Littérature**. nº 41, Paris, Larousse, p. 15, fev/ 1981. p. 12.

> médiévale est son caractère premier, altérité concrète de la mobilité discursive, figure d'um écrit pré-moderne, auquel l'édition doit s'attacher prioritairemente. [106]

Como podemos depreender do trecho citado, as variantes alicerçam os textos medievais, ou seja, as variantes textuais não ocorrem eventualmente. Constituindo, na verdade, um princípio, Bernard Cerquiglini trata de cunhar o termo "variance" para dar conta deste fenômeno verificável na produção poética medieval.

A "variance" medieval verifica-se, por assim dizer, de dois modos: existe a variação dita "longitudinale", feita, por meio de repetições específicas de procedimentos, de fórmulas, de motivos, tais como as encontráveis, a título de exemplo, comumente nas *canções de gesta*; e a variação dita "latérale", que consiste nas diferentes versões manuscritas referentes a um mesmo texto[107]. No tocante às "variantes laterais", o editor que as tome por *erros* a serem corrigidos, terá como meta a redução destas variantes a um texto único, estável, tratando-as como corrupções de um texto supostamente autêntico, originário.

Em consonância com o conceito de "variance", Bernard Cerquiglini contesta a noção tradicional de "texto":

> Il est certes mille façons de caractériser de XIX siècle; nous choisissons pour notre part cette religion du texte, qui agaça si justement l'apprenti indocile. Car l'enseignement historique positiviste est fort représentatif de cette confiance dans la factualité des textes, de cette assurance dans leur établissement, de ce désir d'y asseoir la réflexion critique [...] Origine du discours critique, car il pose lui-même crucialment la question de l'origine. [108]

---

[106] CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante.Histoire critique de la philologie.* Paris, Des travaux/ Seuil, 1989. p. 111-112.
Tradução minha: Ora, a escritura medieval não produz as variantes, ela é variação. A reescritura incessante à qual está sujeita a "textualidade" medieval, a apropriação feliz de que ela é objeto, convidam-nos a fazer uma hipótese forte: a variante não é nunca pontual [...] A variação da obra medieval é seu caráter primeiro, alteridade concreta da mobilidade discursiva, figura de uma escrita pré-moderna, à qual a edição deve se prender prioritariamente.

[107] CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie.* Paris, Des travaux/ Seuil, 1989. p. 60-61.

[108] *Idem.* p. 17-18.
Tradução minha: Há decerto mil maneiras de caracterizar o século XIX; escolhemos, de nossa parte, esta religião do texto, que irrita tão precisamente o aprendiz indócil. Pois o ensino histórico positivista é extremamente representativo desta confiança na factualidade dos textos, desta segurança em seu estabelecimento, deste desejo de lhe assentar a reflexão crítica [...] Origem do discurso crítico, pois ele põe crucialmente a si mesmo a pergunta sobre a origem.

Cerquiglini, como já apontamos neste capítulo, assevera que o conceito de "texto" corresponde a um desses valores de nossa Modernidade, portanto, completamente anacrônico para explicitar o funcionamento da poética medieval, tirando-lhe sua riqueza e sua historicidade. Por conseguinte, veremos que Cerquiglini proporá a necessidade de uma edição textual que traga à tona a mobilidade textual inerente ao período, ou seja, o "excesso feliz".

Por fim, não devemos tomar os termos "variance" e "mouvance" como sinônimos. Há um "elogio das variantes" em ambos os autores, uma vez que os dois consideram a existência de variantes na poética medieval um *modus operandi*, um princípio constitutivo da poética do período. No entanto, em nota de rodapé de seu livro, Cerquiglini trata de ressaltar a diferença entre os termos. (Cf. CERQUIGLINI, 1989, p. 120.)

Embora elogie o termo "mouvance", Cerquiglini considera-o muito associado à questão oral, por isso, a sua preferência pelo termo "variance". Segundo Cerquiglini, Paul Zumthor privilegia em demasia a oralidade, a vocalidade, em detrimento da escrita. Esta é tida como secundária, pois reputada redutora, o que leva Paul Zumthor a sugerir, em seu lugar, ouvirmos a "voz concreta e originária" dos textos. Cerquiglini assevera que isto não deixa de recordar o gesto que fundamenta a filologia moderna, a saber: a questão da origem. Conforme Cerquiglini, não se trata de recuperar a tradição oral na tradição escrita, pois a escrita, por si mesma, constitui-se o domínio da "variance". Sendo assim, as reflexões devem se concentrar no cotejo entre as variantes registradas, que nos foram legadas, dando-lhes importância por elas mesmas, sem subordiná-las a uma oralidade, originalmente perdida.

2.2. O caráter movente da poética quinhentista portuguesa

Ao perscrutarmos o século XVI, devemos atentar para o fato de que estamos inseridos num contexto marcado ainda pela *tradição medieval,* embora os tempos já apontem em direção à Era Moderna.

Temos que um dos aspectos herdados desta tradição medieval consiste na predominância da *oralidade*. Devemos salientar que a poética portuguesa do século XVI é marcada por sua forte influência, e a cultura escrita, por seu turno, principia por instaurar e alastrar a sua relevância no cenário lusitano:

> Os inícios do século XVI reconfiguram tal situação tipicamente medieval. Inicia-se, aos poucos, a laicização da cultura letrada, sem desprestígio do ensino e do conhecimento do latim e da cultura latina, mas, aos poucos, o português começa a ser língua de ensino, alargando o âmbito dos receptores da documentação escrita em vernáculo [...] Sem dúvida, a implementação da imprensa em Portugal, a partir da penúltima década do século XV e o uso do papel, em substituição ao pergaminho, tornaram a produção escrita menos rara e menos cara, diferente do que ocorre nos séculos anteriores. [...] As *cartinhas*/ *cartilhas*, os mestres-escola, os escrivães públicos não-oficiais a serviço da sociedade em geral, reconfiguram tempos diferentes daqueles em que a língua de ensino era o latim, quando agora a recepção do vernáculo escrito espraia-se pela sociedade. [109]

Em razão dos princípios *humanistas*, as línguas neolatinas, como por exemplo o português, foram dignificadas. O "português oral", de início, impregna a linguagem escrita[110], já que as pessoas o escreviam como o ouviam, conforme o historiador medievalista António Henrique de Oliveira Marques:

> Aprendia-se portanto a ler e escrever em latim, mas ninguém falava já latim no Portugal dos séculos XII a XV, a não ser com embaixadores estrangeiros [...] a verdade é que nunca escolas e mestres particulares ensinavam [o português] até fins da Idade Média... o português era ouvido no berço, falava-se depois naturalmente e escrevia-se (os que escreviam) sem nunca se ter aprendido. Daí o fato de a linguagem escrita se aproximar notavelmente da linguagem falada. [111]

No tocante à cultura gráfica, devemos ressaltar que o século XVI representa um período de convivência entre os *manuscritos* e os *impressos*, sendo que a chegada - cinqüenta

---

[109] MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Reconfigurações socioculturais e lingüísticas no Portugal de quinhentos em comparação com o período arcaico.* Disponível em:< http://www.prohpor.ufba.br/reconfigura.html>; Acesso em: 07 março 2008.

[110] No que se refere à língua portuguesa, divide-se geralmente sua evolução histórica em três fases, a saber: a) fase proto-histórica: anterior ao século XII; b) fase do português arcaico: do século XII ao século XVI; c) fase do português moderno: a partir do século XVI, quando a língua portuguesa ganha uniformidade, adquirindo características do português atual; as primeiras gramáticas e os primeiros dicionários também datam deste século. Tornou-se língua oficial a partir de 1290 (D. Dinis).

[111] MARQUES, António Henrique de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa.* Lisboa: Sá da Costa, 1964. p. 187.

anos depois de ter sido inventada por Gutenberg - da *imprensa* em Portugal não encerrou de maneira brusca a *tradição dos livros manuscritos*[112]. Aliás, como afirma Roger Chartier:

> A segunda revisão que deve ser obrigatoriamente feita nos trabalhos recentes sobre a cultura gráfica põe em causa a oposição radical entre *print culture* e *scribal culture*. Contra a idéia demasiadamente simples da substituição da segunda pela primeira, a atenção foi atraída para a importância da manutenção da publicação manuscrita na época da impressão até o século XIX, até mesmo o século XX. [113]

Forneçamos, a título de exemplo, a *lírica camoniana* que, por seu turno, traz à tona as duas modalidades de reprodução de textos – a manuscrita e a impressa -, no decorrer do século XVI:

> Assim como a épica, a lírica camoniana podia ser lida em livro impresso, após a primeira edição de 1595, e também em cancioneiros como o de Luís Franco, o de Cristóvão Borges ou o do Padre Pedro Ribeiro – do qual só nos chegou um índice -, e ainda outros tantos que trazem poemas atribuídos a Camões. A impressão da obra não suprime, não substitui a circulação manuscrita. Um mesmo leitor pode ser possuidor de uma antologia manuscrita dos poetas de seu tempo e também ter em sua pequena biblioteca as primeiras edições impressas desses mesmos poetas, abrigando, lado a lado, diferentes versões de um mesmo poema. [114]

No exemplo mencionado, porém, a questão referente à convivência entre manuscritos e impressos é muito mais complexa. Do trecho citado, é importante informar que a primeira edição das *Rhythmas* de Camões foi elaborada em 1595 a partir de *cancioneiros manuscritos* e provavelmente aos cuidados do poeta Fernão Rodrigues Lobo Soropita, apenas quinze anos após a morte do poeta. A primeira edição da poesia lírica de Camões respalda-se,

---

[112] É interessante ressaltar que, antes do surgimento da tipografia, a produção do Trovadorismo português chegou-nos por meio de **compilações manuscritas** – conhecidas como *Cancioneiros*: Da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana. Em 1516, por sua vez, Garcia de Resende compilará textos literários em sua obra mais célebre, o *Cancioneiro Geral*, uma **coletânea impressa** de aproximadamente 700 composições, de autoria de 286 poetas palacianos, incluindo ele, escritas em português e castelhano, confeccionadas a partir do começo da segunda metade do século XIV.

[113] CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita.* Tradução de M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p 84.

[114] HUE, Sheila Moura. "Em busca do cânone perdido". In: **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, 3ª série, v. 12, 2002, p. 174.

portanto, em *"cópias cujos originais são desconhecidos e cuja ordem dos poemas, evidentemente artificiosa, é de responsabilidade do editor, o já citado Lobo Soropita".*[115]

Quanto à lírica camoniana, é inevitável não evocarmos o lendário *Parnaso* roubado, ou *Parnaso de Luís de Camões* e, desse modo, tratemos dele sucintamente. Diogo do Couto, historiador e amigo de Camões, passou por Moçambique em 1569 e ali encontrou Camões que, por sua vez, trabalhava num livro "de muita erudição" intitulado *Parnaso* – provavelmente uma obra lírica. No entanto, o *Parnaso* teria sido furtado quando retornava para Portugal (ou quando ele já se encontrava em Lisboa). Segismundo Spina, crítico textual, afirma a respeito do furto do *Parnaso*: *"e com isso* [com o furto da obra] *criar* [criou-se] *o problema edótico mais complicado das letras portuguesas*[116]*".* Tal enunciação alude à questão do cânone lírico camoniano.

Em razão disso, já, nessa época, havia uma dificuldade em estabelecer de modo confiável os poemas cuja autoria fosse camoniana, visto que das *Rythmas*, não temos manuscritos *autógrafos* (de próprio punho do autor) tampouco manuscritos *idiógrafos* (manuscrito não autógrafo, ou melhor, supervisionado pelo autor ou copiado de autógrafo). Dessa forma, os estudos referentes à lírica camoniana partem dos manuscritos *apógrafos* (são de terceiros e não feitos pelo autor). Se as *Rythmas* são compostas a partir de manuscritos *apógrafos*, temos então um grande problema para o estabelecimento editorial do texto lírico de Camões. Temos tão-somente os "cancioneiros de mão", ou seja, compilações de terceiros. Por isso, constatamos a problemática relativa ao estabelecimento do *cânone camoniano*, ou seja, temos os problemas relativos à questão de autoria e à questão textual.

2.2.1. Considerações sobre as variantes na poética quinhentista portuguesa

[115] MUHANA, Adma Fadul. "Confusão verde". In: **Revista EntreLivros, EntreClássicos Camões nº 4**, São Paulo, Duetto Editorial, p. 20-31, 20 jul. 2006.
[116] SPINA, Segismundo. "O universo lírico de Luís de Camões". In: **Revista Camoniana**, São Paulo, USP, 2ª série, vol. 7. 1986-1987. p. 71-72.

Em suma, no século XVI, o processo de produção, transmissão e recepção da poética, como verificaremos adiante, é dotado de peculiaridades que o tornam complexo. Temos, dessa forma, sistemas de versões gerados por motivações diversas, tais como: as "variantes de circulação", as "variantes de leitura criativa" e as "variantes de autor".

As *"variantes de circulação"* são fruto de circunstâncias mais acidentais, ou extraliterárias, tais como: coexistência de manuscritos e impressos, erros de transcrição, equívocos decorrentes das cópias de "memória", "ditados orais" mal-compreendidos, variadas formas de organização dos cancioneiros (antologias poéticas manuscritas e particulares), reescritura de manuscritos autógrafos perdidos (apógrafos), enunciação e sociabilidade da palavra poética, função social da poesia como meio de comunicação na sociedade de corte, dentre outros.

No tocante às *"variantes de leitura criativa"* e *"variantes de autor"*, referimo-nos às questões mais propriamente literárias que, por sua vez, propiciaram o aparecimento de versões de um mesmo texto. Por *"variantes de leitura criativa",* entendemos as versões de um mesmo texto elaboradas por diversos autores sob o espírito da *imitatio* renascentista, quer dizer, em razão de um princípio literário vigente na época. Desse modo, as *"variantes de leitura criativa"* surgem em decorrência de reinvenções/releituras de textos que são postos em circulação, e que se erguem, portanto, como modelos. Por *"variantes de autor",* entendemos as diversas redações de um texto por um mesmo autor, tal como ocorreu com o poeta lusitano Sá de Miranda que comumente reescrevia e lançava à circulação versões de um mesmo texto literário.

2.2.1.1. Variantes de circulação

Os motivos que propiciaram o surgimento de várias versões para um mesmo texto são os mais diversos. No que se refere à *circulação,* vimos que versões impressas e

manuscritas começaram a conviver lado a lado no século XVI. Conforme Roger Chartier, surgem versões *impressas* de uma mesma composição decorrentes das corrupções introduzidas pela imprensa:

> Esta [corrupção dos textos pela modalidade impressa] é com freqüência vista como triplamente corruptora: deforma a letra dos textos, alterados pelos erros dos tipógrafos inábeis; destrói a ética desinteressada da República dos textos entregando as composições dos humanistas, dos poetas ou dos eruditos a livreiros cúpidos e desonestos; oblitera a verdadeira significação das obras propondo-as a leitores ignorantes, incapazes de compreendê-las corretamente [...]. E até mesmo quando a impressão é necessária ou desejada, o autor escolhe o manuscrito para os exemplares de apresentação que oferece ao príncipe ou aos grandes, dos quais espera receber proteção.[117]

Podemos constatar também a existência de *versões manuscritas de um mesmo texto* em razão, por exemplo, da influência da oralidade na poética quinhentista portuguesa:

> Não é difícil perceber as vicissitudes por que passava o processo de escrita de um manuscrito: as deficiências e a irregularidade de uma cópia feita segundo um ditado oral – em que o copista que ouve o ditado pode entender mal as palavras e, por conseguinte, copiar o texto com as variantes causadas por esses "mal entendidos" - ou ainda de uma cópia feita diretamente do texto, em que o copista ao mesmo tempo lê o manuscrito e o copia para outro – processo que também pode gerar uma série de lapsos de cópia.[118]

Podemos concluir, a partir do que expomos até agora, que esta influência da oralidade na poética quinhentista possibilitará o surgimento de ***várias versões*** sobre um mesmo texto literário. Um dos motivos, como já se transcreveu há pouco, diz respeito à má-compreensão do texto original quando este é submetido à cópia, quer dizer, uma cópia estabelecida a partir de um *ditado oral* ou de uma *transcrição direta do texto* gerava comumente erros que, por sua vez, resultavam em *novas versõe*s do texto que servira de modelo. Além disso, existem outras causas concomitantes que motivaram o surgimento de várias versões para um mesmo texto no século XVI:

---

[117] CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita.* Tradução de M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 85-86.
[118] HUE, Sheila Moura. "Em busca do cânone perdido". In: **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, 3ª série, v. 12, 2002, p. 177.

> A coexistência de várias versões de um mesmo texto ou de um mesmo poema, em manuscritos e impressos das últimas décadas do século XVI, não se relaciona apenas a esses fatores peculiares da circulação: roubos ou desaparecimentos de originais, reescrituras de textos desaparecidos [...]. Há ainda as versões ou variantes produzidas pelo modo como os poemas eram colecionados nos cancioneiros... As antologias particulares de poesia são copiadas enquanto os poemas vão sendo comunicados, transmitidos, funcionando como livros abertos, sempre à espera de novos adendos.[119]

Os cancioneiros, já mencionados, eram formados por uma espécie de antologia particular de poemas, sendo os poemas neles copiados. Eram compostos ou por *cópias de recitação* (ditado oral), ou por *cópias de textos* com seus *erros* cometidos, ou por *cópias emendadas com sua própria criatividade* (cópia "criativa"), e eram, por sua vez, manuscritos apógrafos.

O cancioneiro, conseqüentemente, é um livro aberto, pois sempre vai abarcando poemas e mais poemas, conforme estes iam sendo transmitidos e comunicados. No cancioneiro, podemos encontrar diversas versões de um poema que iam sendo produzidas e transmitidas durante o período. Em suma, a forma de composição dos cancioneiros era espontânea, pois não seguia critérios rigorosos[120].

O sistema de versões de circulação também era acrescido em razão de questões mais *utilitárias, pragmáticas:*

> Numa época em que os meios de comunicação resumiam-se a papéis manuscritos e a ainda poucos livros impressos, a poesia lida oralmente e transmitida em papéis soltos e em cancioneiros era um veículo de comunicação amplamente usado com as mais variadas finalidades. A poesia, na sociedade, se prestava ao elogio das damas de alta e baixa classe, a críticas pessoais, a comentários sobre os costumes e os problemas sociais e políticos, à adulação do padre responsável pela censura aos livros, a elogios mútuos entre poetas, a pedidos de mecenato, a pedidos prosaicos (como o envio de cães de caça), a pedidos de ajuda financeira ou de soltura da prisão, e à permuta de poemas por facas, tecidos e galinhas. Discutiam-se em versos questões pessoais, sociais ou nacionais, em epístolas, sátiras, odes, elegias, trovas, epigramas, sonetos. [121]

---

[119] HUE, Sheila Moura. "Em busca do cânone perdido". In: **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, 3ª série, v. 12, 2002. p. 177.
[120] *Idem.* p.175.
[121] HUE, Sheila Moura. "Introdução". In: *Antologia de poesia portuguesa. Século XVI: Camões entre seus contemporâneos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 11.

Era também corriqueiro as damas e os senhores pertencentes à nobreza pedirem aos poetas que lhes mandassem versos ou que fizessem *glosas de motes alheios*. Para tal intento, era comum a cópia de manuscritos autógrafos, ou seja, copiados de escritos do próprio autor. Copiavam-se, também, folhas avulsas e seqüências de poemas de outras antologias particulares[122]. Desse modo, os poemas iam sendo divulgados, transmitidos, gerando diversas versões de um dado texto. Muitas vezes, a solicitação de *versos e de glosas de motes alheios* acabava ampliando a rede de poemas, gerando, por meio da circulação, "variantes de leitura criativa".

2.2.1.2. Variantes de leitura criativa

Durante o Renascimento, os autores procuram conceber suas obras literárias *imitando certos modelos*, a saber:

> Na base do fazer poético estava não o parâmetro moderno da originalidade, mas o bem imitar os modelos. Esses modelos, para os contemporâneos de Camões, eram os autores latinos, como Virgílio e Horácio, e também, Petrarca, e alguns poetas muito recentes, como Sanazzarro, Bembo, Ariosto, os espanhóis Boscán e Garcilaso, além de alguns de seus próprios contemporâneos portugueses, já tidos como modelares, como Antônio Ferreira. Além da imitação dos confrades, como mostram as várias versões do soneto "Horas breves de meu contentamento". Encontram-se, desta forma, vários níveis de imitação: dos modelos clássicos, dos renascentistas estrangeiros, dos contemporâneos portugueses e de alguns bons poemas e poetas lidos, declamados e copiados em cancioneiros e papéis avulsos.[123]

Além das variantes surgidas por conta do sistema de circulação, temos, muitas vezes, "variantes de leitura criativa". Queremos dizer que as variantes desse tipo surgiram em virtude da concepção literária renascentista. Quer dizer, a *imitatio* renascentista desencadeava

---

[122] HUE, Sheila Moura. "Em busca do cânone perdido". In: **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, 3ª série, v. 12, 2002. p. 176.
[123] HUE, Sheila Moura. "Introdução". In: *Antologia de poesia portuguesa. Século XVI: Camões entre seus contemporâneos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 13.

a possibilidade de um "diálogo" entre os textos dos autores portugueses, pois a *noção moderna de autoria* era ainda incipiente.

Na literatura renascentista, o que valia era o "bem imitar os modelos". Isto poderia significar uma tradução de textos estrangeiros – já que as línguas vulgares sofriam um processo de legitimação como linguagem de cultura -, ou uma recriação sobre um modelo preexistente procurando, na medida do possível, emulá-lo:

> Na transição do manuscrito para o impresso podemos ver também uma transição da obra anônima (ou coletiva) para a obra autoral, ou um momento em que a noção de autoria começa a se formar de maneira mais consistente, mas que ainda é enfraquecida pelas peculiaridades imanentes à transmissão manuscrita e oral da poesia. Nesse meio termo entre o manuscrito e o impresso, entre a obra coletiva e a autoral, subsiste ainda uma criação literária que se mostra mais como uma relação entre textos do que como uma obra fechada, acabada, contida em si mesma [...] Na época havia algo parecido com o que hoje chamamos de intertextualidade. Havia os poemas de Petrarca, que poetas procuravam transportar para a língua portuguesa, traduzindo, imitando, recriando, transcriando, com fazem hoje muitos tradutores (vide Haroldo de Campos) [124]

Antes da invenção da imprensa, não tínhamos uma preocupação tão rígida com a questão da autoria em parte considerável da produção poética quinhentista:

> Seriam os impressores os primeiros a se preocupar em procurar o verdadeiro autor das obras que imprimiam e a tentar desembaraçar o novelo criado pelos manuscritos. E mesmo alguns desses editores não deixam de publicar obras sem indicar o nome de seus autores, como acontece com a tragédia *Castro*, de Antônio Ferreira, publicada em 1587 sem nome de autor, com uma tradução de *Os Lusíadas* para o latim, de 1622, publicada sem nenhuma alusão ao nome de Camões, e com a *Sylvia de Lizardo,* publicada anonimamente pelo impressor Alexandre de Siqueira, em 1597, e mais tarde atribuída a Frei Bernardo de Brito. [125]

Portanto, a noção de obra original atribuível a um determinado sujeito empírico funciona de modo anacrônico neste contexto histórico, já que o princípio da *imitatio* renascentista não se coaduna com a questão da "propriedade intelectual" contemporânea.

---

[124] HUE, Sheila Moura. "Em busca do cânone perdido". In: **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, 3ª série, v. 12, 2002. p. 185, 187.
[125] *Idem.* p. 176.

Conforme assevera João Adolfo Hansen acerca da *imitatio* renascentista não-servil[126]: *"Como a emulação é prescritiva, tecnicamente não há perigo de 'plágio', embora possa ocorrer, quando não opera o ingenium (engenho) próprio[127]".*

São inúmeros os exemplos de composições que se fundamentam no espírito da *imitatio* renascentista e que, por isso, geraram várias versões de um mesmo texto. Como exemplo, poderíamos mencionar os sonetos portugueses que, por sua vez, recorreram a modelos petrarquistas. O poeta italiano, Francesco Petrarca, viveu no século XIV e consolidou a forma soneto entre seus pares. Tinha como musa, Laura, uma mulher que teria avistado na Igreja de Santa Clara de Avignon e que lhe despertou um amor duradouro. Petrarca, por sua vez, tematiza este amor por Laura em seus célebres sonetos, uma vez que trava pouquíssimos contatos com sua amada, pois ela era casada. Laura morrerá cedo vitimada pela peste negra. Laura, nos sonetos petrarquianos, aparece como uma mulher alçada à categoria de anjo, sublime e idealizada, evidenciando a doutrina filosófica do neoplatonismo.

Para demonstrar a *imitatio* renascentista entre os portugueses, transcrevamos, primeiramente, o célebre soneto petrarquista[128] - e sua respectiva tradução - que, por sua vez, serviu como modelo para os sonetos de Diogo Bernardes e Luís de Camões[129], a título de exemplo de "variantes de leitura criativa":

> Quest'anima gentil, che si diparte,
> Anzi tempo chiamata all'altra vita,

---

[126] Como exemplo emblemático de imitação servil, conferir as diversas versões do soneto *"Horas breves de meu contentamento"* ao final da presente dissertação (vide em anexo). Não correspondem a "variantes de leitura criativa". Na verdade, trata-se de imitações servis ou variantes de circulação. Ademais, muito provável estas versões serem "variantes de circulação", uma vez que se constata pouco "engenho próprio" de uma versão para outra.

[127] HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: *Palavras da crítica-tendências e conceitos no estudo da literatura.* José Luiz Jobim (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 28.

[128] PETRARCA, Francesco. "Quest'anima gentil, che si departe". In: *Vinte sonetos de amor e uma canção de despedida.* Tradução e notas de Pedro Lyra. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/RB%20-%2048%20-%20POESIA.pdf> ; Acesso em 10 junho 2008.

[129] HUE, Sheila Moura. *Antologia de poesia portuguesa. Século XVI: Camões entre seus contemporâneos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 48.

Se lassuso è, quant' esser de', gradita,
Terrà del ciel la più beata parte.

S'ella riman fra 'l terzo lume e Marte,
Fia la vista del Sole scolorita;
Poi ch'a mirar sua bellezza infinita
L'anime degne intorno a lei fien sparte.

Se si posasse sotto 'l quarto nido,
Ciascuna delle tre saria men bella,
Ed essa sola avria la fama e 'l grido.

Nel quinto giro non abitrebb' ella;
Ma se volta piu alto, assai mi fido,
Che con Giove sia vinta ogni altra stella.

Tradução por Pedro Lyra

Esta alma gentil, que se departe,
Chamada antes da hora à outra vida,
Se é lá no além, como era aqui, querida,
Terá do céu a mais bendita parte.

Se ela ficasse dentre a Terra e Marte,
Faria a luz do Sol descolorida;
Pois que a mirar-lhe a graça tão subida,
Toda alma digna, em torno a ela, parte.

Se sob o quarto ninho ela pousasse,
Qualquer das três seria menos bela
E fama e voz talvez só ela achasse.

No quinto giro não pousara ela;
Porém, se ela o mais alto erguesse a face,
Venceria com Jove a toda estrela.

Diogo Bernardes

Alma que nesta vida despediste
Quanto ao Céu podia desviar-te,
Com Maria escolhendo a melhor parte,
Esquecida de ti, Cristo seguiste.

Depois que desta vida te partiste,
Tristeza do meu peito não se parte,
Sem ti me vejo tal em toda parte
Que o menos mal que sinto é ver-me triste.

Inda que me consola ter por certo

Que lá nesse alto coro recebida
Gozas do sumo bem, que tanto amaste:

Agora vendo claro e descoberto
O doce esposo teu, por quem a vida,
E todos os bens dela desprezaste.

Luís de Camões

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,
Repousa lá no Céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subsiste
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
Alguma coisa a dor que me ficou
Da mágoa sem remédio de perder-te,

Roga a Deus que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou.

Ao cotejarmos os sonetos, percebemos a nítida busca, por parte da poética quinhentista portuguesa, pelos modelos petrarquianos, uma vez que apenas o primeiro verso já explicita o princípio da *imitatio* renascentista. Como já mencionamos, os modelos que serão imitados devem servir como mote, ou seja, não devem constituir uma mera imitação servil. Eles devem, ao contrário, evidenciar o engenho do poeta, a sua capacidade em recriar os modelos, atingindo, se possível, a emulação – a superação do modelo no tocante ao seu valor literário.

No soneto de Petrarca, encontramos a referência à morte precoce de sua musa, Laura, "Chamada antes da hora à outra vida". Daí em diante, o poeta constrói a condição póstuma de sua amada, sublimando-a, conduzindo-a aos lugares mais perfeitos dentro da cosmovisão medieval, que repartia o cosmo em círculos concêntricos e hierarquizados. Não esmiuçaremos o poema, mas ressaltemos que para interpretá-lo é imprescindível

compreendermos a visão cosmológica cristã mesclada à cosmologia pagã, por esta razão, temos o emprego de termos como “Marte” e “Jove/ Júpiter”. Aliás, a cosmovisão cristã - cindida em Inferno, Purgatório e Paraíso-, encontra-se magistralmente construída no célebre livro “A Divina Comédia”, de Dante Alighieri.

De modo sucinto, se realizarmos uma leitura comparativa entre os sonetos, encontraremos releituras interessantes. Em Petrarca, a título de exemplo, deparamo-nos com um louvor à Laura, em razão de sua perfeição física e moral. Tal perfeição merece, conforme o poeta do poema, um lugar correspondente no Paraíso. O soneto, por seu turno, consiste neste louvor às qualidades superiores de Laura, à sua beatitude; o poeta, em momento algum, revela-nos sua condição após a partida precoce da amada. Como dissemos, o poeta, apesar de considerar a morte de Laura um tanto precoce, limita-se a louvá-la e louvá-la, desnudando-nos, recorrendo a belas imagens da cosmovisão medieval, uma mulher celestial.

Nos sonetos renascentistas portugueses, isto não acontece. Ainda verificamos uma mulher que perde a vida precocemente e que, conforme a temática petrarquista, merece, em razão de suas qualidades morais, o Céu cristão. No soneto de Diogo Bernardes, bem como no de Camões, não encontramos explicitada a cosmovisão ptolomaica (Marte, Jove). No século XVI, inclusive, será dado o primeiro passo em direção à teoria heliocêntrica, de Nicolau Copérnico, contestando a milenar teoria geocêntrica.

Diogo Bernardes e Camões constroem um poeta que não louva mais as qualidades da amada que morrera - estas já se encontram agora implícitas -, uma vez que focalizam a temática de seus sonetos no sofrimento daquele que ficou, o amante. Deste modo, os versos que constituem os sonetos voltam suas atenções ao luto do poeta.

No soneto de Diogo Bernardes, vislumbramos uma mulher celestial, já que sua perfeição tem lugar superior à de Cristo, esquecida devido a um descuido por Virgem Maria. Interessante notar que a mulher que partira tão cedo é louvada pelo seu “esposo”,

evidenciando que eram então casados. Ao contrário de Petrarca, a mulher perfeita que morreu já cedera seu amor ao poeta, o que a torna mais humana, apesar de sua perfeição ser louvada quando ela morre. O soneto de Diogo Bernardes nos explicita a vida moral cristã, a saber: o matrimônio, o modelo de mulher santa, o Céu destinado aos que foram moralmente exemplares, o desapego pela vida terrena, e assim por diante.

No soneto de Camões, as palavras selecionadas para formarem as rimas são melhores, enriquecendo o soneto com associações mais complexas, expandindo-lhe o sentido. Diogo Bernardes, por exemplo, utiliza em seus quartetos a palavra "parte" por três vezes, enquanto Camões consegue encontrar palavras de distintas classes gramaticais para elaborar as rimas.

Deixando as questões formais de lado, notamos que o soneto camoniano prioriza, como temática, o sofrimento do "poeta". Temos os três primeiros versos do primeiro quarteto se referindo à mulher que morrera cedo e que é merecedora do céu cristão. Porém, no restante dos versos, encontramos o enfoque sobre a angústia daquele que ficou sem a sua amada. No soneto de Diogo Bernardes, evidencia-se certa *resignação* quanto à perda da amada, ou melhor, um tom de conformismo no tocante à situação presente: "Inda que me consola ter por certo/ Que lá nesse alto coro recebida/ Gozas do sumo bem, que tanto amaste". O poeta lamenta-se, mas encontra forças para suportar a ausência da mulher, pois agora ela se encontra entre os anjos, no Céu. No soneto camoniano, temos o inverso, visto que não há lugar para conformismos. O poeta, ao contrário, solicita à amada que ela peça a Deus para que o leve em direção ao plano espiritual, pois não há solução para sua dor – a morte é inexorável, logo pôs um fim irreversível ao amor vivido no plano material. Portanto, a construção do poema camoniano não consiste num louvor à mulher amada. E, além do retratado inconformismo, encontramos também uma nostalgia em relação à condição anterior, ou seja, entreve-se que o poeta prefere o amor terreno ao amor espiritual, por nos sugerir a vivacidade

do amor entre dois corpos – o amor carnal, a seu ver, é puro: "Não te esqueças daquele *amor ardente*/ Que já nos *olhos* meus tão *puro* viste". O soneto camoniano estabelece como cenário dos conflitos que atravessam o poema o ambiente terreno, já que, ao contrário dos versos de Petrarca e de Diogo Bernardes, encontramos um lamento pela perda do amor carnal. Por fim, notamos, de Petrarca a Camões, um processo de dessacralização da amada e do amor.

Quanto às variantes de leitura criativa, podemos concluir que elas contribuíram para engendrar obras que se remetem umas às outras, enovelando-as. O princípio da *imitatio* renascentista gerou oportunidade para tornar modelos e temáticas sempre à espera de novas configurações poéticas, proporcionando-nos uma rede de textos. E, o posterior cotejo entre as variantes de leitura criativa, proporciona-nos obras múltiplas, coletivas e inacabadas...

2.2.1.3. Variantes de autor

No século XVI, além das *variantes de circulação* bem como as *variantes de leitura criativa*, possuímos *variantes* oriundas das diversas redações dum texto elaboradas por um mesmo autor que, por sua vez, correspondem a modificações de ordem mais substancial:

> na obra lírica tanto de Camões como dos outros maiores quinhentistas, as freqüentes remodelações de poemas, levadas a cabo, com toda probabilidade, pelo próprio autor, correspondem, via de regra, a fases distintas na trajetória da produção poética. No geral, o autor pretende sujeitar-se a uma sensibilidade métrica mais "moderna" (o que já viu, de forma muito clara, Jorge de Sena), ou, num sentido mais amplo, desenvolver as potencialidades e as tendências internas à própria obra, quer prosseguindo por caminhos já iniciados, quer mudando de direção estilística. [130]

Como já mencionamos, Camões não nos legou manuscritos autógrafos. Luciana

---

[130] SPAGGIARI, Bárbara; PERUGI, Maurício. "História e metodologia – A filologia dos impressos". In: *Fundamentos da crítica textual.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 158.

Stegagno-Picchio, entretanto, assevera que estudos filológicos, realizados sobre os manuscritos apógrafos e os impressos, demonstram que o célebre soneto *"Alma minha gentil que partiste"* – há pouco, transcrito e cotejado nesta dissertação - passou por variantes de autoria, quer dizer, Camões teria promovido modificações no texto concernente a este soneto, acarretando, pois, tais variantes. Transcrevamos a versão impressa deste soneto, da edição de 1595 das *Rhythmas*[131]:

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,
Repousa la no ceo eternamente,
E viua eu ca na terra sempre triste
Se la no assento Ethereo, onde subsiste
Memória desta vida se consente,
Não te esqueça daquelle amor ardente
Que ja nos olhos meus tão puro viste.
E se vires que pode merescerte
Algũa cousa a dor que ficou
Da magoa sem remédio de perderte,
Roga a Deos que teus annos encurtou,
Que tão cedo de ca me leue a verte,
Quam cedo de meus olhos te leuou.

Conforme Luciana Stegagno-Picchio, mediante os estudos filológicos, constatou-se que o sintagma "desta vida" encontrado na edição impressa de 1595 se altera nas versões encontradas nos cancioneiros de mão. No lugar do sintagma "desta vida", encontra-se os sintagmas "deste corpo" e "deste mundo"; e em vez de, por exemplo, "tão cedo desta vida", encontramos, para o segundo verso do soneto, construções como "tão cedo deste corpo" ou "tão cedo deste mundo". As escolhas de tais sintagmas, conforme os críticos Jorge de Sena e Leodegário de Azevedo Filho, foram efetuadas por Camões, mas a dúvida recai sobre qual sintagma precede ou antecede. Jorge de Sena afirma que a última intenção do autor recaiu sobre o sintagma "desta vida", enquanto Leodegário de Azevedo Filho, ao contrário, afirma que "deste corpo" e "deste mundo" correspondem à intenção final do poeta.

[131] CAMÕES, *Apud,* PICCHIO, Luciana Stegagno. "Camões lírico: variantes de tradição e variantes de autor. Exemplos para o estudo da movência em textos camonianos". In: **Actas da V Reunião Internacional de Camonistas**. São Paulo: USP/FFLCH, p. 290.

Do problema exposto, Luciana Stegagno-Picchio conclui que não há elementos suficientes para o estabelecimento de uma escolha unívoca. E, sem a possibilidade de descortinarmos a última intenção do autor, o que fazer diante das diferentes redações de um mesmo autor?

2.2.1.3.1. Sá de Miranda

Não possuímos manuscritos autógrafos ou com valor de autógrafos camonianos, no entanto, esse mesmo problema não ocorre em relação a Sá de Miranda (1487-1558). Do poeta mencionado, possuímos textos não-apógrafos e, ainda, as múltiplas redações mirandinas sobre um mesmo texto. Portanto, em relação a Sá de Miranda, podemos falar em "variantes de autor" ou "sistema de versões de um autor", e isso se comprova no trabalho de edição oitocentista elaborado por Carolina Michaelis de Vasconcelos:

> O estudo que esta pesquisadora [Carolina Michaelis de Vasconcelos] desenvolveu em torno da obra de Sá de Miranda concentra-se no problema das variantes: existe uma série de manuscritos e edições diferentes... Carolina Michaelis de Vasconcelos é responsável pela primeira organização do inventário poético de Sá de Miranda. Anotou a variedade de lições da poesia mirandina. [132]

Sá de Miranda freqüentemente emendava e reescrevia seus textos literários, entregando ao público novas versões mesmo após eles terem sido publicados. O poeta possuía, então, a chamada "tortura da forma", já que constantemente aperfeiçoava seus escritos, dando-lhe novas configurações. Restaram-nos *sonetos* que, por sua vez, evidenciam essa necessidade que o poeta possuía de reescrever suas composições, confirmando-nos que as variantes são substanciais, provindo da intencionalidade do autor:

> Tardei e cuido que me julgam mal,
> qu'emendo muito e qu'emendando dano,
> Senhor; porqu'hei grão medo ao mau engano
> deste amor que nos temos desigual:

[132] FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Braga: Angelus Novus, 2001. p. 25-29.

Todos a tudo o seu logo acham sal;
eu risco e risco, vou-me d'ano em ano:
com um dos seus olhos só vai mais ufano
Filipo, assi Sertório, assi Aníbal.

Ando c'os meus papéis em diferenças;
São preceitos de Horácio – me dirão;
em al não posso, sigo-o em aparenças.

Quem muito pelejou como irá são?
Quantos ledores, tantas as sentenças;
c'um vento velas vem e velas vão[133].

Esse soneto mirandino, um dos mais conhecidos, traz-nos informações sobre sua concepção literária de toda ordem. O primeiro aspecto a ser considerado refere-se à comparação que o poeta traça entre sua atitude face aos textos e a atitude de outros poetas que lhe são contemporâneos. Sobre os poetas de seu tempo, ele conclui que *"Todos a tudo o seu logo acham sal"*, ou seja, a vaidade faz com que considerem seus textos acabados e perfeitamente limados. Sá de Miranda, ao contrário, mesmo que intente a conquista de uma forma perfeita, sabe que não irá consegui-la e, por isso, emenda e reescreve seus textos constantemente.

O trabalho poético, dessa forma, é mais um *processo* do que um *produto final*, já que, formalmente, os textos parecem estar sempre inacabados, prontos para serem limados novamente e, por isso, o poeta enuncia: *"eu risco e risco, vou-me d'ano em ano:/com um dos seus olhos só vai mais ufano/ Filipo, assi Sertório, assi Aníbal"*. Temos, aqui, uma comparação que, por sua vez, também remete ao tópico quinhentista *"as armas e as letras"*, a saber: o poeta, detentor de dois olhos perfeitos, depara-se com dificuldades maiores ao combater contra os seus versos do que os três heróis mencionados, cegos de um olho, combatendo, num campo de batalha, contra os inimigos.

Devemos salientar que se muitos autores quinhentistas seguiam os *preceitos horacianos*, ele, Sá de Miranda, seguia-os *"em aparenças"*. Segue, por exemplo, os preceitos

[133] RODRIGUES, Marina Machado. *Camões e os poetas do século XVI.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006. p. 82.

Limae labor et mora (dar tempo e melhorar constantemente) e *nonumque prematur in annum* (guardar durante nove anos), antes de entregar os seus textos ao público.

Porém, não segue o preceito horaciano *"Arguet ambique dictum"* (Argüirá o que for dito ambiguamente), pois Sá de Miranda já sabia que o sentido do texto depende em grande parte do leitor, e não tão-somente da reelaboração formal da intencionalidade do autor[134]. Por esta razão, encontramos no soneto os versos: *"Quantos ledores, tantas as sentenças;/ c'um vento velas vem e velas vão"*. Quer dizer, assim como o mesmo vento pode conduzir o navio em direções contrárias, os leitores certamente possuirão leituras diversas sobre os mesmos versos.

Deste modo, esta pluralidade, no tocante à leitura, decorre das inúmeras possibilidades de interação entre texto e leitor que, por sua vez, acabam por produzir variantes, uma vez "*que não seria possível manter-se a expressão poética ligada a um único significado"*.[135] Sá de Miranda está aqui resumindo o sistema em movência do século XVI, ou melhor, ele está afirmando que a leitura produz *variantes.*

Na verdade, Sá de Miranda tenta seguir os preceitos horacianos, porém, depara-se com o sistema poético em movência da sociedade de corte; por isso, compreende que é vão argüir a ambigüidade, conforme o preceito horaciano mencionado, já que tantos leitores tantas as sentenças. Transcrevamos mais um soneto mirandino que corrobore o que já analisamos:

Resposta a um soneto de Pêro de Andrade Caminha

Assi que me mandáveis atrever
a versos já das Musas asselados,
e àquela grande Sílvia consagrados,
Ícaro me põe medo e Lúcifer.

Os meus, se nunca acabo de os lamber,
Como ussa os filhos mal propocionados,
(Ah, Passatempos vãos! Ah! Vãos cuidados!)
A quem posso, porém, nisso ofender?

[134] FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda, um poeta no século XX.* Coimbra-Braga: Angelus Novus, 2001. p. 122.
[135] *Idem.* p. 122.

Tudo cabe no tempo, entrego ao ano,
depois à perda: diga-me esta gente
qual anda o furioso assi emendado.

Torno às cousas sagradas: que um profano
leigo, como eu, tocá-las tão somente
não é de siso são, mas de abalado.

Pero de Andrade Caminha solicita a Sá de Miranda que emende suas composições, porém, o poeta responde, nesse soneto, que não poderá emendá-las. Durante o século XVI, sendo livre a circulação dos textos poéticos, e, o mesmo tempo, vigente o princípio poético da *imitatio*, é de se estranhar a recusa de Sá de Miranda. E, ao estranharmos essa recusa, poderíamos nos perguntar sobre suas razões.

Sá de Miranda considera uma ousadia, tal como a de Ícaro ou a de Lúcifer, emendar versos alheios, já que sugere, a princípio, uma relação da *poesia* com o *sagrado*: *"versos já das Musas asselados"; "Torno às cousas sagradas: que um profano/ leigo, como eu, tocá-las tão somente/ não é de siso são, mas de abalado"*. Não seria prudente emendar versos alheios cuja inspiração tenha vindo da esfera do sagrado[136]. O poeta, em razão disso, só pretende emendar versos que tenham saído de suas *próprias mãos*, e, no soneto, mais uma vez, ele enuncia a necessidade que possui de limar suas composições: *"Os meus, se nunca acabo de os lamber,/ Como ussa os filhos mal proporcionados, /(Ah, Passatempos vãos! Ah! Vãos cuidados!)"*. O poeta fala em seu tempo porque é assinalado por Deus com o dom da palavra, da palavra humanista-cristã.

Novamente, a relação estabelecida entre texto e leitor é evocada nos versos *"depois à perda: diga-me esta gente/ qual anda o furioso assi emendado"*. O poeta entrega seus escritos ao público e sabe que, embora tenha construído incansavelmente sua intencionalidade nos versos, os sentidos serão estabelecidos pelos leitores[137] e, por isso, o

[136] FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Coimbra-Braga: Angelus Novus, 2001. p. 123.
[137] *Idem*. p. 123.

processo de reescritura se configura como "inútil" e interminável: *"(Ah, Passatempos vãos! Ah! Vãos cuidados!)"*. Assim, Sá de Miranda enuncia a impropriedade textual do século XVI.

2.2.1.3.1.1. O dilema mirandino

A existência de variantes de autor pode, no entanto, também possuir motivações de ordem filosófica. Sabemos que, durante o período renascentista, teremos uma reapropriação de paradigmas poéticos e filosóficos greco-latinos. No plano literário, a poesia, sobretudo, irá se fundamentar em preceitos horacianos. No âmbito filosófico, teremos a retomada de teses estóicas, epicuristas, platônicas, aristotélicas e neoplatônicas, contudo, readaptadas a um contexto cristão.

Nessa linha de direção, existem estudos sobre Sá de Miranda no intuito de contextualizar sua obra em meio às influências dessas concepções filosóficas:

> Pina Martins lê na obra do poeta a expressão do neoplatonismo cristão dos humanistas. Vitalina Leal de Matos considera a presença de um estoicismo evangélico. Américo António Lindeza Diogo [...] ressalta a existência de um ecletismo na releitura que os poetas renascentistas fizeram da filosofia antiga. Haveria na poética filosófica e moralista de Sá de Miranda uma falhada contigüidade entre as teses estóicas e neoplatônicas. [138]

Ao percorrermos a obra mirandina, chegamos à conclusão de que todas estas vinculações à filosofia são pertinentes. De qualquer forma, a concepção filosófica de Sá de Miranda configura, em seus textos, um *dilema* resultante, em grande parte, de sua compreensão de mundo.

Muitos estudos, como apontamos, compreendem a obra mirandina como uma filiação ao estoicismo. Para justificar essa adesão, temos referências explícitas, por exemplo, no trecho de uma carta do poeta a João Roiz de Sá de Meneses: *"Perdido tudo no mar,/ Saindo o gram Zeno* [fundador do estoicismo] *a nado/ Vendo a fazenda ondejar:/ Parece que*

[138] FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Coimbra-Braga: Angelus Novus, 2001. p. 43.

assi despojado/ me mandam filosofar[139]*".* Tracemos, então, um breve comentário ao pensamento estóico, antes de o associarmos às concepções mirandinas.

A escola estóica foi fundada em Atenas em 300 a.C., por **Zenão de Cítio** (332-262 a.C.), um pensador de origem cipriota que havia se fixado em Atenas e provavelmente freqüentado a Academia de Platão. A doutrina e os ensinamentos estóicos foram desenvolvidos pelos discípulos e sucessores de Zenão.

A noção de necessidade, ou destino[140], é muito forte no estoicismo; o homem deve resignar-se e, portanto, aceitar os acontecimentos como predeterminados. E isso não implica a inação; devemos agir de acordo com os preceitos éticos e fazer o que julgamos correto, mas também aceitar as conseqüências de nossa ação e o curso inevitável dos acontecimentos. Forneçamos um exemplo: se vir alguém se afogando devo tentar salvá-lo, mas se não conseguir, não devo desesperar-me, pois era inevitável. O destino, no entanto, não é algo cego e arbitrário, mas reflete a *racionalidade do real* à qual devo aceitar mesmo que não entenda.

Porém, como podemos atingir a felicidade segundo os estóicos? Como podemos ser felizes num mundo em que os acontecimentos não dependem de nós? Para o estoicismo, a felicidade consiste na *tranqüilidade*, ou *ausência de perturbação* - a chamada ***ataraxía.*** Alcançamos esse estado através do *autocontrole de nossos desejos e paixões*, aceitando o curso dos acontecimentos. Os estóicos defendem a necessidade de nos livrarmos das emoções, de todos os movimentos da alma. Temos de ser *indiferentes* aos acontecimentos, já que a ordem do mundo não mudará em razão de nossa revolta, de nossa tristeza. Como nos diz o ex-escravo, e estóico, Epitecto: *"Não são as coisas que nos perturbam, mas os juízos que fazemos sobre as coisas [isto é, o sentido que lhe damos]".* Tudo o que não depende de nós

[139] MIRANDA, *Apud,* MATOS, Maria Vitalina Leal de. "Sá de Miranda: o estoicismo feito poesia". In: *Ler e escrever.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987. p. 145.

[140] Também denominado de ***fatalismo:*** concepção segundo a qual todos os acontecimentos do mundo ocorrem por necessidade, como conseqüência de uma lei inexorável. Tudo o que ocorre e em todos os seus detalhes está determinado de antemão pelo *Logos* (Razão universal). Isto não leva os estóicos ao pessimismo, pois o *Logos* busca o melhor para o Todo. Os males particulares são necessários para a perfeição do universo. Como dizia um estóico: *"Deve perecer o indivíduo para existir o Todo".*

deve ser tratado com indiferença, e devemos aceitar o que acontece como determinado pelo destino. Esta lógica da aceitação - ou resignação - virá a ser um dos pilares do futuro *cristianismo*.

Quanto a Sá de Miranda, temos, biograficamente e em seus escritos, a expressão de atitudes estóicas. O poeta perdeu, em uma cruzada tardia contra os mouros, seu filho primogênito, Gonçalo. E diante de tal acontecimento, tenta se resignar, interpretando a morte de seu filho como um sacrifício religioso. Temos, a título de exemplo, um soneto[141] em que o poeta incita sua mulher, inconformada com a morte do filho, também a uma atitude estóica:

No banes mas tus ojos, ni derretiendo
Estés la vida, pues lloros no han podido
Redemir el cuerpo en tierra tendido,
Ni dal-le fuerza que tu estás perdiendo.

Consola te señora, que está cogiendo
El fruto del sacrificio havido:
Allá no desea o que aca ha perdido
Si tus gritos el no estuviese oiendo.

Contempla tu dios que lo ordeno,
I com esto da alivio al pensamiento!
Non rompas ela ire con tus gemidos,

Pues ia no aprovecha al que morió.
Bive, qu ia no pueden con tormento
Tus ojos llorosos, tan afligidos.

A indiferença mirandina não se constata apenas diante desse acontecimento ocorrido ao filho. No decorrer de sua vida, o poeta afasta-se do cenário da corte, retirando-se para o campo, já que não pretende ser arrastado pelos vícios e vicissitudes que assolam o ambiente palaciano. Portanto, é um afastamento motivado por razões misantrópicas, quer dizer, em decorrência de uma aversão à hipocrisia social. Longe do ambiente decadente, o poeta conseguirá ter liberdade para exprimir suas opiniões, cultivando, dessa forma, a

[141] VASCONCELOS, *Apud,* FRANCO, Marcia Arruda. "No banes mas tus ojos, ni derretiendo". *Sá de Miranda, poeta do século de ouro*. Coimbra: Angelus Novus, 2005. p. 23.

inteireza de seu caráter, sem necessitar adular ninguém: *"Homem dum só parecer/ dum só rosto e d'ũa fé,/ d'antes quebrar que volver,/ outra cousa pode ser,/ mas de corte não é*[142]*"*.

Devemos ressaltar que o estoicismo mirandino, como já foi observado, não configura um estoicismo nos moldes gregos e, portanto, pagãos. Vislumbramos uma concepção estóica permeada, como não poderia ser diferente, pela história milenar dos valores cristãos. Portanto, o estoicismo mirandino é impregnado, sem sombra de dúvida, pela filosofia platônico-cristã. Vimos, por exemplo, que a resignação perante a morte do filho evidencia uma atitude estóica, porém, tal atitude aparece fundamentada em valores radicalmente *cristãos*: o sacrifício em nome da vontade de Deus.

Desse modo, temos aqui, uma distinção abissal entre o estoicismo antigo e o estoicismo assimilado pelo poeta. Os estóicos acreditavam que a *Razão universal (Logos)*, imanente ao mundo, governava-o. Sá de Miranda, por sua vez, substitui este *Logos* pagão - panteísta por sinal - pelo *Deus* cristão, sendo este quem determina a vontade última e incontestável sobre os acontecimentos. Por isso, a *resignação* perante o destino é a atitude conveniente ao cristão, como aceitação dos desígnios divinos.

Em que sentido, então, a poética mirandina configura um dilema? Como vem sendo enunciado, Sá de Miranda é cristão e, a partir daí, podemos inferir que provavelmente o poeta preferirá uma visão acabada sobre as coisas existentes, cultivando, conseqüentemente, a crença em valores absolutos. Valores que, imersos numa decadência moral, precisam ser recuperados:

> Sá de Miranda procura a integridade, a inteireza da personalidade, que se define por oposição à **agitação dispersiva**, e em oposição, também, à alienação nos apetites que esvaziam o homem da sua personalidade [...] Esta inteireza concebe-se como um dado originário. Mesmo quando o homem se transviou relembra esse estado de harmoniosa unidade e de identificação consigo mesmo. [143] [*grifos nossos*]

---

[142] MIRANDA, *Apud,* MATOS, Maria Vitalina Leal de. "O ideal humano em Sá de Miranda e Luís de Camões". In: *Ler e escrever.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987. p. 121.
[143] MATOS, Maria Vitalina Leal de. "O ideal humano em Sá de Miranda e Luís de Camões". In: *Ler e escrever.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987. p. 127-128.

O dilema mirandino, refletido em sua poética, refere-se ao desejo de atingir um estado mais purificado e mais elevado das coisas, mas que ao mesmo tempo, exige o enfretamento do *devir*. Quer dizer, o que Sá de Miranda tem diante de seus olhos é o desfile da própria inconstância, concernente ao mundo material dos homens:

> O descompasso entre a crença em valores absolutos, que fazia dele um nostálgico da ordem primeira, e o fausto e a artificialidade, próprios do modo de vida na corte, por um lado; o impasse criado entre os rigores impostos pela nova ordem que o espírito da Contra-Reforma impunha e a ânsia de liberdade e justiça [...], por outro, talvez tenham acarretado o seu recolhimento. O fato é que o auto-exílio, de Lisboa para as terras do Alto Minho, para onde se retirou com a mulher quando gozava do respeito e da admiração de seus pares, parece ter sido assim imposição de um caráter singular, que via na austeridade, na vida simples e sem artifícios do campo e na fé interiorizada a última possibilidade de uma existência virtuosa. [144]

O poeta anseia a estabilidade, mas o que impera diante dele é o *devir*. Como uma espécie de "mecanismo de defesa", o poeta age estoicamente, ou melhor, ele recusa o *devir* que o atormenta utilizando como estratégia a indiferença às vicissitudes e o contato puro com a natureza, já que ele *"imagina uma relação de harmonia recuperada com a natureza; harmonia há muito perdida, mas que poderia refazer-se*[145]*"*.

Sá de Miranda, de acordo com a epistemologia estóica, crê que, a despeito do *devir,* existem sinais ou "sintomas" emitidos pela natureza que, por sua vez, podem ser transformados em símbolos, possibilitando assim a interpretação do real. :

> [...] Sá de Miranda não aceita passivamente a aparência ou a linguagem verbal: verifica que tanto uma quanto outra são freqüentemente portadoras de ilusão ou falsidade; vimos que procura então uma linguagem onde não possa interferir a convenção e o embuste, em que os sinais não sejam meros signos, isso é, em que a relação do significante ao significado não seja arbitrária. Procura portanto *sinais motivados*, necessários: e encontra-os na natureza que <<de certa se preza>>, ou seja: a natureza é igual a si própria, constante – dado fundamental para a actividade de interpretação que se faz na base da suposição de que aos mesmos sintomas correspondem os

[144] RODRIGUES, Marina Machado. "Notas aos leitores". *Camões e os poetas do século XVI.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006. p. 39.
[145] MATOS, Maria Vitalina Leal de. "O ideal humano em Sá de Miranda e Luís de Camões". In: *Ler e escrever.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987. p. 126.

> mesmos significados [...] De momento retenhamos o seguinte conteúdo: **aquilo que deve ser permanece sem alterações porque está fundado na natureza, constante, idêntica a si mesma.** É esta constância da natureza que permite a leitura do real com a segurança que Sá de Miranda exige do saber válido. [146] [*grifos nossos*]

Para corroborarmos essa aflição que atinge o poeta por conta do *devir*, transcrevamos um célebre soneto[147] de sua autoria:

> O sol é grande, caem co'a calma as aves,
> do tempo em tal sazão, que sói ser fria;
> esta água que d'alto cai acordar-m'-ia
> do sono não, mas de cuidados graves.
>
> Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,
> qual é tal coração qu'em vós confia?
> Passam os tempos vai dia trás dia,
> incertos muito mais que ao vento as naves.
>
> Eu vira já aqui sombras, vira flores,
> vi tantas águas, vi tanta verdura,
> as aves todas cantavam d'amores.
>
> Tudo é seco e mudo; e, de mestura,
> Também mudando-m'eu fiz doutras cores:
> E tudo o mais renova, isto é sem cura!

O dilema que, por sua vez, torna complexa e muito interessante a poética mirandina, reside numa intenção do poeta que se frustra, num objetivo que insistentemente é almejado, mas não alcançado. E talvez, também por isso, a obsessão pela reescritura, ou melhor dizendo, o desejo em capturar o imutável no mutável, em captar esses "sinais motivados" encontráveis, segundo o poeta, na natureza.

A insatisfação do poeta, quanto aos seus escritos, possui correlação com esse anseio em "buscar a palavra essencializada", extraída em meio à balbúrdia, mas que se frustra, tornando a obra mais um inacabamento.

---

[146] MATOS, Maria Vitalina Leal de. "O ideal humano em Sá de Miranda e Luís de Camões". In: *Ler e escrever*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987. p. 154.
[147] MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976/1977. p. 300.

Além de sua adesão à epistemologia estóica, devemos ressaltar ainda que, como poeta humanista, Sá de Miranda lê Horácio e Aristóteles, quer dizer, ele tem pleno conhecimento dos preceitos referentes à "arte poética" de seu tempo. Seu trabalho com as palavras erige-se, sobretudo, de preceitos extraídos da seara poética.

Para finalizarmos as considerações sobre Sá de Miranda, transcrevamos e analisemos um exemplo célebre, entre vários existentes, do processo de reescritura de seus textos, evidenciando que as variantes deixadas pelo autor são de ordem substancial. O poeta, na prática, tentava atingir um texto acabado, mas compreendia que seus esforços eram vãos, praticando uma poética sempre inacabada, sem poder ele mesmo escolher a "melhor versão" de um dado texto.

Passemos a transcrever, então, as cinco versões da cantiga antológica *Comigo me desavim.* Para a análise da cantiga, contemos com os estudos de Marcia Arruda Franco[148] que, por sua vez, tem se empenhado em compreender a poética mirandina de forma coerente com o espírito de produção e recepção dos textos quinhentistas. A fim de promover tal coerência com o contexto histórico da poética quinhentista, é necessário elaborar estudos que contemplem as variantes, sem a pretensão de hierarquizá-las. Deste modo, a cantiga *Comigo me desavim* é analisada segundo um sistema de versões, segundo um "texto quíntuplo", quer dizer, teremos, como desejava Bernard Cerquiglini, um "elogio da variante".

Façamos então o cotejo entre as versões e sintetizemos algumas das discussões mais relevantes:

1516 Cancioneiro de Resende

Comigo me desavim
vejo-me em grande **perigo**
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.

Antes que este mal tivesse
da outra gente fugia

[148] FRANCO, Marcia Arruda. *"A recriação da linguagem poética em cinco versões de Comigo me Desavim".* Comunicação apresentada à II Semana de Filologia na USP, 2007, São Paulo, FFLCH/USP.

agora já fugiria
de mim se de mim pudesse!
Que cabo **espero ou que fim**
deste cuidado **que sigo**
pois **trago a mim comigo**
tamanho imigo[149] **de mim**.

Ms APM

comigo me desavim
sou posto em todo **perigo**
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim

com dor da gente fugia
antes que ela assi crescesse
agora já fugiria
de mim se de mim pudesse
que meio **espero ou que fim**
da vã contenda **que sigo**
pois **trago a mim comigo**
tamanho imigo de mim

Ms D

Comigo me desavim
no extremo sou do **perigo**
não posso aturar **comigo**
nem posso fugir de mim

Com dor da gente fugia
antes que esta assi crescesse
agora já fugiria
de mim se de mim pudesse;
que meio **espero ou que fim**
do vão trabalho que sigo
se **trago a mim comigo**
tamanho imigo de mim

1554

Comigo me desavim
Vejo-me em grande **perigo**
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim

Antes que este mal tivesse
da outra gente fugia
agora já fugiria
de mim se de mim pudesse.
Que glória **espero ou que fim**
deste cuidado **que sigo**
pois **trago a mim comigo**
tamanho imigo de mim

[149] *Imigo*, inimigo.

1595

Comigo me desavim,
Sou posto em todo **perigo**
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia
Antes que esta assi crescesse
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.
Que meio **espero ou que fim**
Do vão trabalho **que sigo**,
Pois que **trago a mim comigo**
Tamanho imigo de mim?

Como pudemos observar, ao longo do século XVI, encontraremos cinco versões para esta cantiga. Temos, a primeira versão, publicada no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, em 1516; a segunda, a versão do Manuscrito Asencio Pina Martins – Ms APM, da de 1540; a terceira, a versão do Manuscrito cuja posse era de Ferdinand Denis – Ms D, sendo, na verdade, cópia idiógrafa das três remessas endereçadas ao príncipe Dom João por Sá de Miranda, entre 1552-1553; a quarta, versão publicada no *Cancioneirito* da edição de Ferrara, de Menina e Moça, em 1554; e a quinta versão, publicada em uma edição póstuma das obras de Sá de Miranda, em 1595.

Ressaltemos que há diferença quanto ao valor documental de cada versão. Temos três versões certamente autógrafas, sendo as versões de 1554 (Cancioneirito da edição de Ferrara) e de Ms APM as mais discutíveis. Podemos, no entanto, encontrar a voz do poeta nas cinco versões, por isso, é válido reputá-las a Sá de Miranda. Não esmiuçaremos as celeumas referentes ao valor documental de cada versão[150], interessando-nos mais cotejá-las, compreendendo-as como um sistema de versões, como um "texto múltiplo".

De início, deparamo-nos, no poema, com o uso da "quadra-mote" apresentando poucas alterações de uma versão para outra. As maiores mudanças são verificadas na versão

[150] Cf. FRANCO, Marcia Arruda. *"A recriação da linguagem poética em cinco versões de Comigo me Desavim"*. Comunicação apresentada à II Semana de Filologia na USP, 2007, São Paulo, FFLCH/USP.

remetida ao príncipe, no Ms D. As alterações são de ordem gramatical, transformando-se o sujeito ativo em sujeito passivo, o que promove um reajuste do sentido. O poeta do poema, ao tornar-se sujeito passivo, tem sua precariedade existencial recrudescida, estando, no contato consigo mesmo, ainda mais suscetível ao perigo.

O primeiro verso da cantiga "Comigo me desavim" constitui um mote na poética portuguesa. Foi-lhe introduzida por meio da glosa de Sá de Miranda à cantiga[151] do poeta espanhol Dom Jorge Manrique (1440-1479), que segue transcrita abaixo:

I

No sé por qué me fatigo,
pues con razón me vencí,
no siendo nadie comigo
y vos y yo contra mí.

II

Vos por m'auer desamado,
yo por aueros querido,
con vuestra fuerça y mi grado,
auemos a mí vencido;
pues yo fuy mi enemigo
en dar-me como me di,
¿quién osará ser amigo
del enemigo de si?

Jorge Manrique é um poeta do século XV que se tornou célebre em razão de seu lirismo amoroso. Vislumbramos em seu poema que o motivo da "inimizade consigo mesmo" consiste em seu completo arrependimento em virtude da entrega ao amor de uma mulher. Tornou-se, então, "enemigo de si", pois não teve hombridade consigo mesmo.

Sá de Miranda, por seu turno, não seguiu este viés em sua releitura da cantiga. Em vez da questão lírica amorosa, oferece-nos um enfoque filosófico do tema "imigo de si" em

[151] FRÓES, Elson. *Jorge Manrique*. Site Zunái – Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/traducoes/jorge_manrique.htm > Acesso em: 29 maio 2008.
Tradução de Elson Fróes: **I** Não sei porque me fadigo,/pois com razão me venci,/não sendo ninguém comigo/ e eu e vós contra mim./ **II** Vós por me haver desamado,/ eu por te haver querido,/com vossa força e meu grado/ havemos a mim vencido; / pois se fui meu inimigo/ ao dar-me tanto a ti,/quem ousará ser amigo/ do inimigo de si?

sua cantiga, quer dizer, a tematização em que o sujeito se encontra em desavença consigo mesmo.

Passemos agora a analisar os reajustes de sentido efetuados nos versos das voltas. Na cantiga em geral, notamos que praticamente seis versos permanecem inalterados, sendo que a reescritura incidirá sobre os demais. Deste modo, Sá de Miranda procurou reorganizar sua intencionalidade, sempre tentando expandir o sentido, intensificando o conflito do sujeito consigo mesmo, deixando-o sem qualquer saída.

Como exemplo de reescritura no intuito de ampliar o sentido, temos o primeiro dístico da primeira quadra. Encontramos este dístico de duas maneiras, a saber: "Antes que este mal tivesse/ da outra gente fugia" e "Com dor da gente fugia/ antes que esta assi crescesse". Analisando o primeiro modo, temos o advérbio "antes" iniciando o primeiro verso do dístico, ao passo que, no segundo modo, encontramos "antes" no último verso do dístico. Numa versão, temos a enunciação de que o conflito interior do sujeito não existia - "*Antes que* este mal *tivesse*" -, portanto, a função do advérbio "antes" parece ser a de estabelecer a fronteira entre o tempo anterior e o tempo posterior à presença deste conflito, deste "mal", quer dizer, o poeta foge das pessoas para evitar que o conflito o acometa, ou seja, pensa que se isolando fugirá do problema, o que o último dístico da quadra comprovará não ter sido a solução, pois "agora já fugiria/ de mim se de mim pudesse". Na outra versão, temos o conflito constituindo o cerne da existência do sujeito, uma vez que "*Com dor* da gente fugia", indicando que o poeta já trazia desde sempre este conflito em si mesmo. A dor já aparece, no dístico, como sendo sua grande companheira e, para que ela não aumente, ele foge dos outros.

Em suma, no primeiro modo, temos que para *evitar* o conflito, o poeta evita o contato com as pessoas; no segundo modo, temos que para *não aumentar* o conflito já existente, ele foge então da companhia das pessoas. Em ambos os casos, o conflito não se resolve, já que o problema não reside na alteridade, na exterioridade, mas no descompasso do

mundo subjetivo vivenciado pelo poeta, tornando-o inimigo de si. Desta maneira, as versões que trazem o dístico "Com dor da gente fugia/ antes que esta assi crescesse" têm um incremento semântico, uma vez que essencializam a dor, em razão de colocá-la numa dimensão atemporal.

Além do exposto, entrevemos que os versos "Antes que este mal tivesse/ da outra gente fugia" foram condensados num único, a saber, "Com dor da gente fugia". A busca da *concisão*, admirável recurso encontrado na poética mirandina, é um procedimento comum nomeado "tortura da forma" que, por seu turno, traduz-se na obsessão do poeta quinhentista em reescrever as suas composições com o objetivo de condensar a linguagem, buscando a palavra essencializada.

Outro reajuste interessante, nós encontramos nos versos que já apontam a finalização da cantiga. No começo do nono verso, deparamo-nos com as possibilidades "Que cabo", "Que meio" e "Que glória". No décimo verso, por sua vez, encontramos "deste cuidado", "do vão trabalho" e "da vã contenda".

Quanto ao nono verso, o uso da palavra "glória" é significativo a uma cantiga pertencente ao contexto renascentista, se nos recordarmos de que imitavam os modelos da cultura greco-latina em vários aspectos. O reajuste da intencionalidade pretende, agora, abarcar o ofício do poeta, quer dizer, deslocar a leitura do conflito do sujeito em direção a uma leitura de caráter metalingüístico. O uso do termo "glória", portanto, refere-se, tal qual no contexto da antiguidade grega, à ânsia que o poeta possui em ver seus escritos reconhecidos, e também legados à posteridade. A glória obtida por meio dos escritos confeccionados pelo poeta, conforme os gregos antigos, seria a única forma de imortalizá-lo. Ele morre, mas seus escritos sobrevivem, imortalizando o seu nome à posteridade.

Sobre isto, transcrevamos uma citação da filósofa alemã Hannah Arendt (1906-1975):

> Esse paradoxo, ser a grandeza compreendida em termos de permanência enquanto a grandeza humana era vista precisamente nas mais fúteis e menos duradouras atividades dos homens, assediou a Poesia e a Historiografia gregas e inquietou o sossego dos filósofos.
> A solução grega originária do paradoxo era poética e não filosófica. Ela consistia na fama imortal que os poetas podiam conferir à palavra e aos feitos, de modo a fazê-los perdurar não somente além do fútil momento do discurso e da ação, mas até mesmo da vida mortal de seu agente. [152]

Por acumulação de sentidos provenientes do antepenúltimo verso, verifica-se plenamente o reajuste de intencionalidade, já perceptível no verso anterior, com o uso do termo "glória". Encontramos, agora, as possibilidades "deste cuidado que sigo", "da vã contenda que sigo" e "do vão trabalho que sigo" no antepenúltimo verso. Os termos "cuidado", "contenda" e "trabalho" conjugados ao termo "glória" deslocam a temática do "imigo de si" rumo à questão do ofício poético, quer dizer, o cuidado, a contenda e o trabalho do poeta com as palavras. Por fim, a preocupação do poeta em reescrever sobretudo o nono e décimo versos denota sua intencionalidade em fazer com que a cantiga também abrangesse uma reflexão metapoética.

E, aqui, encontramos a oportunidade para finalizarmos, nesta dissertação, as considerações sobre Sá de Miranda. Os versos mencionados apontam para a "tortura da forma" mirandina. Quando escreve "deste cuidado que sigo", "da vã contenda que sigo" ou "do vão trabalho que sigo", temos configurada a luta mirandina com as palavras no intuito de lhes reajustar o sentido, uma vez que almeja buscar a palavra essencializada. A reescritura mirandina, portanto, intenta *acabar* o texto, mas, por muitas vezes, ele se lamenta deste desejo impossível – e que, na verdade, consiste num acabamento arbitrário, acidental ou convencional - que, paradoxalmente, aproximou-o da contemporaneidade: a consciência de que tudo é processo e, por sua vez, um inacabamento...

---

[152] ARENDT, Hannah. "O conceito de história – Antigo e Moderno". *Entre o passado e o futuro.* Trad. Mauro W. Barbosa. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 75.

2.3. O sistema de versões como metodologia pertinente

No século XVI, vislumbramos que a produção poética irrompe em meio a uma sociedade marcada pela *oralidade*, muito diversa da que encontramos nos dias correntes. Não havendo os princípios que norteiam a cultura impressa, temos outro paradigma de produção, transmissão e recepção de obras, semelhante ao encontrável na poética medieval. Por isso, autores como Paul Zumthor e Bernard Cerquiglini que, por sua vez, dedicaram muitos de seus estudos à compreensão da poética medieval, puderam ser aplicados à compreensão da poética quinhentista portuguesa.

No século XVI, surge a convivência entre manuscritos e impressos. Neste contexto em que predomina ainda a transmissão oral e, portanto, não-impressa, encontramos uma poética movente ou inacabada. A noção de autoria, tal qual a formulada durante o século XVIII, é estranha à era pré-imprensa. No século XVI, podemos falar em *posse* sobre um texto, mas não em *propriedade*, já que os direitos autorais surgirão apenas no século XVIII. Além disso, deparamo-nos com muitos problemas atinentes à *atribuição de autoria*, tais como: manuscritos não-autógrafos, manuscritos sem atribuição de autoria (anônimos), manuscritos cuja atribuição de autoria é duvidosa, entre outros.

O problema se expande ainda mais quando tentamos desvendar a "intenção do autor" num determinado texto, já que o problema quanto à atribuição de autoria constitui regra nesse período. Além disso, no século XVI, expusemos em tópicos anteriores que a forma de produção, transmissão e recepção das obras quinhentistas gerava inúmeras *variantes*, a saber, as "variantes de circulação", as "variantes de leitura criativa" e as "variantes de autor". A pergunta que coube à posteridade se configura do seguinte modo: Como lidar com este *excesso* existente em poéticas não confeccionadas segundo os princípios que regem a cultura impressa ocidental?

Quando a oralidade/vocalidade detém um forte papel na elaboração de uma poética – no caso, as poéticas medieval e quinhentista -, percebemos o quão os conceitos são imbuídos de *historicidade.* Os conceitos de obra fechada e acabada, de autoria, de leitor e de leitura, tais como os conhecemos, pertencem à cultura impressa. Portanto, quando a poética se traduz por um inacabamento, é necessário perscrutarmos novos modos de compreensão e análise, não incorrendo no equívoco de utilizar metodologias inadequadas ao contexto histórico-literário averiguado.

Bem como na Idade Média, temos que a produção poética quinhentista deva ser, quando possível, analisada segundo um "sistema de versões". A filologia do século XIX buscou reduzir o excesso, não compreendendo que a existência das variantes, na verdade, é um princípio que rege poéticas cuja transmissão se dá sobretudo pela oralidade. Hoje, com os estudos medievalistas de Paul Zumthor, Bernard Cerquiglini e outros, convém encontrarmos outra metodologia que, por sua vez, compreenda e inclua as variantes ou "o excesso feliz", nas palavras de Cerquiglini.

Para salvaguardar a historicidade de poéticas anteriores à invenção da imprensa, devemos compreender as variantes de um mesmo texto, na verdade, como um "texto múltiplo[153]". Devemos realizar o cotejo entre as variantes, lê-las e as compreender como um sistema de versões, sem hierarquizá-las entre si.

Nesta direção, os conceitos de "mouvance" (modèle/variations) e de "variance" se opõem à concepção filológica tradicional de acabamento, de um autor determinado e de uma única versão. Em vez de buscarmos o texto que supostamente originou as variantes, em vez de tentarmos atribuir cada variante ao seu respectivo autor, devemos contemplar esse "texto múltiplo" gerado por poéticas moventes. Então, indagações como **"**Qual o autor da primeira versão?"; "Qual a primeira versão que teria originado as demais?" são desprovidas de sentido

[153] Expressão cunhada por Alexandre M.Garcia, editor da poesia de Sá de Miranda.
Cf. GARCIA, Alexandre M. (ed.). *Poesia de Sá de Miranda.* Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.

num contexto em que os princípios que regiam a poética eram outros.

Na verdade, o saber filológico tradicional estaria interessado em ordenar hierarquicamente textos que, a princípio, não seguiam – nem poderiam seguir - normas condizentes à cultura impressa. Portanto, não é pertinente a busca do *arquétipo* em poéticas que têm o seu respaldo na *mobilidade*, inerente ao processo de produção e de transmissão da poesia do século XVI.

O saber filológico tradicional – Lachmann, Bédier, entre outros - tentou ordenar os textos medievais utilizando critérios da cultura impressa (obra fechada, contida em si mesma), quer dizer, intentou compreender um período aplicando-lhe critérios extrínsecos, anacrônicos.

A título de ilustração, Hans Walter Gabler incumbiu-se de editar o *Ulisses*, livro novecentista do escritor irlandês James Joyce. O empreendimento era custoso e árduo, pois sabemos que o escritor irlandês promoveu inúmeras alterações à sua obra de centenas de páginas. Apesar das dificuldades, a edição de Hans Walter Gabler se concretizou, permanecendo como a melhor entre os anos de 1986-1990. Pouco tempo depois, críticos demonstraram as fragilidades e os defeitos do empreendimento editorial, sendo que o próprio Hans Walter Gabler chega à conclusão da impossibilidade de estabelecer obras tão sujeitas a mutações como o *Ulisses,* de James Joyce. Quer dizer, se um livro do século XX oferece dificuldades instransponíveis para o seu estabelecimento, o que diremos de obras anteriores à cultura impressa?

Por isso, os conceitos de "mouvance" e "variance" permitem estudos mais coerentes no tocante à poética do século XVI, uma vez que a poética quinhentista traz a mesma problemática verificada na poética medieval, onde há a predominância da transmissão oral. Citemos, nessa direção, as considerações de Roger Chartier acerca do estabelecimento de textos com inúmeras variantes:

> Como efeito das práticas da editora e do trabalho de colaboração de muitos agentes, cada variante, até mesmo a mais estranha e a mais inconsistente,

> deve ser compreendida, respeitada e possivelmente editada de modo a transmitir o texto em uma das múltiplas modalidades de sua escrita e leitura. O conceito de um ideal texto "original", visto como uma abstrata entidade lingüística presente atrás das diferentes instâncias de um trabalho, é considerado uma completa ilusão. Assim, editar um trabalho não deve significar a recuperação desse texto inexistente, mas sim tornar explícito tanto a preferência dada a uma das diversas "formas registradas" do trabalho quanto as escolhas concernentes à " materialidade do texto" – isto é, mostrar suas divisões, sua ortografia, sua pontuação, seu *lay-out* etc. [154]

Por fim, a compreensão da "mouvance" ou "variance" como inerentes ao processo de produção, transmissão e recepção da poética do século XVI nos leva à compreensão de que as composições literárias deste período se mostram mais como uma relação entre textos e não tanto como obras estanques, ou melhor, como um "texto múltiplo". Conseqüentemente, uma metodologia filológica que "elogie as variantes", além de estar em consonância com o contexto histórico-literário em que os textos foram produzidos, vem ganhando maior plausibilidade em razão dos recursos oferecidos pela *informática*.

Para abarcar as variantes, tem-se elaborado, muitas vezes, a *edição eletrônica* dos textos. Em vez de reduzirmos as versões a um texto único o que, por sua vez, retira-lhes toda a historicidade, temos esta possibilidade de editarmos em CD-ROM todas as variantes existentes sobre um determinado texto. O leitor ficaria ciente do quão são diversos os princípios poéticos que regem o período anterior à cultura livresca. Teria também a oportunidade de cotejar as variantes, estabelecendo uma leitura não-linear, quer dizer, uma *leitura hipertextual*. Promoveria uma relação entre os textos, compreendendo-lhes o processo de produção, transmissão e recepção, além de travar contato com os problemas camuflados pelas edições que tentaram estabelecer as composições, tais como a busca da intencionalidade autoral[155], do arquétipo, de um texto estável e superior, dentre outros. Portanto, uma edição e

---

[154] CHARTIER, Roger. "Dom Quixote na tipografia". In: *Os desafios da escrita.* Tradução de M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 41.

[155] Cf. COHEN, Philip (Ed.) *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.
Ver *McLaverty, James. "Issues of Identity and Utterance: An Intentionalist Response to 'Textual Instability'".* McLaverty busca a intenção autoral da *declaração* do texto, sendo o texto produto pretendido de certos atos, tais

uma leitura adequadas que abarquem a *mobilidade* das composições inerentes ao período são perfeitamente evidenciadas pelos recursos eletrônicos.

Transcrevamos as reflexões de Bernard Cerquiglini no tocante à edição eletrônica dos textos que, por sua vez, coadunam-se com as de Jerome McGann[156]:

> Ensuite, on ne quite pas avec elles l'espace à deux dimensions de la page imprimée: l'écriture médiévale est mise em regard, et non pas em mouvement. La solution est alleurs [...] La visualisation et la manipulation informatiques des donnés textuelles ont récemment progressé dans la technologie de l'écran, et dans sa gestion. Le progrès est tel que l'ordinateur, dans sa pratique la plus quotidienne, met en présence d'une forme de la matière écrite que l´on ne peut plus qualifier de livresque; nous parlerons de disposition *écranique.* L'écran qu'élaborent et raffinent toujours plus les techniciens est à la fois dialogique (il offre une interaction constante du consultant de la machine) et multidimensionnel (il permet la consultation conjointe, par fenêtrage, de données appartenant à des ensembles disjoints). Utilisant ces deux propriétés, on peut concevoir un type d'édition d'une œuvre médiévale, issue de cette réunion d'emsembles disjoints qu'est le codex, qui ne serait plus soumise à la structure bidimensionnelle et close de la page imprimée: une disquette accueille des masses textuelles variées, que le lecteur consulte en les faisant apparaître diversement sur l'écran d'ordinateur. [157]

Portanto, a edição eletrônica permite um formato condizente com as composições medievais, quinhentistas, entre outras. O livro, levando em consideração suas potencialidades materiais, acaba não deixando transparecer o caráter dialógico e o espaço multidimensional

---

como a expressão, a publicação, entre outros. McLaverty analisa a questão das emendas elaboradas pelos editores (tido às vezes como um co-autor, quão grande suas interferências no texto de um determinado autor – tanto da tradição impressa quanto da manuscrita).

[156] MCGANN, Jerome. "The Rationale of Hypertext", 1996, <http://jefferson.village.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Acesso em: 15 junho 2008.

McGann reflete sobre o constante processo metamórfico pelo qual os textos passam, a mobilidade, a importância do contexto histórico em que o texto é elaborado e atualizado pelos seus leitores e a existência de variantes. Além disso, levanta a possibilidade de *recriação material virtual* do livro em edições eletrônicas.

[157] CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie.* Paris, Des travaux/ Seuil, 1989. p. 112-113.

Tradução minha: Por conseguinte, não saímos com elas (outros tipos de edição) do espaço bidimensional da página impressa: a escrita medieval é fixada sob o olhar, e não colocada em movimento. A solução está em outro lugar. [...] A visualização e a manipulação informática dos dados textuais recentemente têm progredido na tecnologia do ecrã, e em sua gestão. O progresso é tal que o computador, em sua prática mais cotidiana, põe em presença uma forma de matéria escrita à qual não podemos mais qualificar de livresca; falaremos de disposição *écranique.* O ecrã que os técnicos elaboram e refinam sempre mais é ao mesmo tempo dialógico (ele oferece uma interação constante entre consultor e máquina) e multidimensional (permite a consulta conjunta, por fenestração, de dados que pertencem a conjuntos separados). Utilizando estas duas propriedades, pode-se conceber um tipo de edição de uma obra medieval, procedente desta reunião de conjuntos separados que é o códice, que não seria submetida à estrutura bidimensional e fechada da página impressa: um disquete acolhe massas textuais variadas, que o leitor consulta fazendo-os aparecer diversamente sobre o ecrã de um computador.

necessários à restituição da *mobilidade das composições* analisadas. Para finalizarmos, contemos com as palavras de Bernard Cerquiglini que, por sua vez, sintetizam nossa conclusão sobre o capítulo: *"Car l'ordinateur, par son écran dialogique et multidimensionnel, simule la mobilité incessante et joyeuse de l'écriture médiévale, comme il restitue la prodigieuse faculté de mémoire de son lecteur, mémoire qui définit sa réception esthétique, fonde le plaisir qu'il y prend."* [158]

[158] CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie.* Paris, Des travaux/ Seuil, 1989. p. 114-115.
Tradução minha: Pois o computador, por seu ecrã dialógico e multidimensional, simula a mobilidade incessante e feliz da escrita medieval, como também restitui a prodigiosa faculdade de memória de seu leitor, memória que define sua recepção estética, fundo de prazer que lhe toma conta.

CAPÍTULO III- A INSTABILIDADE INERENTE À POÉTICA HERBERTIANA

3.1. Herberto Helder: uma biografia ausente

Herberto Helder nasceu no Funchal, Ilha da Madeira, em 23 de novembro de 1930. A partir de 1948, freqüenta os cursos de Direito – por um ano - e de Letras – por três anos, mais especificamente Filologia românica, na Universidade de Coimbra, tendo interrompido esse seu último curso universitário para exercer os mais diversos tipos de trabalhos, tais como: redator de publicidade (Lisboa), meteorologista (Ilha da Madeira), operário no arrefecimento de lingotes de ferro numa forja, empregado numa cervejaria, cortador de legumes numa casa de sopas, empacotador de aparas de papéis, guia dos marinheiros no mundo da prostituição (durante viagem à França, à Bélgica e à Holanda), encarregado de bibliotecas itinerantes (Portugal), redator de noticiário internacional, apresentador de programas de rádio, tradutor, redator e repórter de guerra (Angola), diretor de revistas literárias, dentre outras[159].

Em paralelo às variadas profissões, às viagens e à censura advinda do governo português, Herberto Helder fará presença em várias revistas literárias e publicará uma série de obras poéticas, a saber:

Obras dispostas cronologicamente

O Amor em Visita (1958)
A Colher na boca (1961)
Poemacto (1961)
Lugar (1962)
Passos em volta (1963)
Electronicolírica (1964)
Húmus (1967)
Oficio Cantante (1967)
Retrato em Movimento (1967)
O Bebedor Nocturno (1968)

[159] C.I.T.I. - Centro de investigação para tecnologias interactivas – Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de ciências sociais e humanas. Disponível em: < http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/biogra.html> Acesso em: 09 fevereiro 2008

Apresentação do Rosto (1968)
Vocação Animal (1971)
Poesia Toda I (1973)
Poesia Toda II (1973)
Cobra (1977)
O Corpo, O Luxo, A Obra (1978)
Photomaton & Vox (1978)
Flash (1980)
A Cabeça entre as Mãos (1982)
Edoi Lelia Doura. Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Portuguesa (1985)
Última Ciência (1988)
As Magias (1988)
Os Selos (1990)
Os Selos, Outros, Últimos (1991)
Do Mundo (1994)
Doze Nós numa Corda: Poemas Mudados para Português (1997)
Poemas Ameríndios: Poemas Mudados para Português (1997)
Ouolof: Poemas Mudados para Português (1997)
Ou o Poema Contínuo (2001)

No panorama da literatura contemporânea portuguesa, Herberto Helder destaca-se como um dos maiores poetas europeus, tendo sido vencedor de relevantes prêmios institucionais os quais ele insiste sempre em recusar como, por exemplo, o Prêmio Pessoa de 1994. Sobre esse episódio, os responsáveis em divulgar-lhe o prêmio obtido declararam:

> O Herberto estava na sala. Falou à Clara [Ferreira Alves] e depois a mim [Antônio Alçada Baptista]. Eu disse, meio a brincar meio a sério: ***- Vimos numa difícil missão***... Ele, com toda a simplicidade dele, disse-me logo que não, calculando que era um prémio. Não foi possível demovê-lo e sentimos que aquilo era tão fundo e tão importante para ele que não devíamos insistir. Ele disse:- ***Voçês não digam a ninguém e dêem o prémio a outro***... ***- Não pode ser, o júri escolheu-te a ti, a decisão está tomada; respeitamos que digas que não***.. Ele ainda acrescentou:- ***Peço que vocês sejam meus mandatários e digam ao júri que eu agradeço mas não posso aceitar.*** Eu queria transmitir bem que não havia aqui nenhuma arrogância: a sua recusa não era contra ninguém. Era uma decisão do seu eu mais íntimo, que logo nos mereceu o maior respeito. Eu só lhe disse: ***- Eu já gostava de ti e vi agora que é possível ainda gostar mais***... A Clara falou muito com ele porque ambos gostavam de se conhecer. Ela sabe fazer conversas inteligentes como se fossem banais. A certa altura viemos embora com alguma comoção por dentro e desabafámos no carro:- ***Já ninguém faz isto... - Todos ganhámos este prémio. Quando a regra é a procura de dinheiro, é bonito que um homem pobre dê exemplos assim.*** [160] [*grifos nossos*]

[160] RODRIGUES, José. *Retrato de Herberto Helder – HH e o Prémio Pessoa.* Disponível em: <http://triplov.org/herberto_helder/Premio-Pessoa/index.html > Acesso em 10 fevereiro 2008.

A figura de Herberto Helder cercou-se de uma névoa enigmática, já que o poeta não aceita receber premiações literárias e não concede entrevistas à imprensa, evitando, desse modo, quaisquer formas de celebrização em tempos tão repletos de narcisismos e exibicionismos exacerbados. Devido à sua vida reclusa, o poeta passou a ser tido como um misantropo ou, ao menos, uma figura muito excêntrica.

Surgem-nos algumas indagações paradoxais: como é possível ser tão bem-sucedido no tocante às obras publicadas e, ao mesmo tempo, legar-nos um silêncio biográfico? A princípio, parece existir um descompasso entre sucesso e silêncio. Por que uma obra sem rosto? Por que nos lega uma biografia ausente?

Como pudemos vislumbrar, o divulgador do prêmio a Herberto Helder constatou pessoalmente que a recusa à premiação não se tratava de uma revolta, de uma arrogância, mas de algo muito profundo, de algo fulcral à sua concepção poética.

A postura de Herberto Helder, no tocante aos prêmios literários, faz-nos lembrar do que Gilles Deleuze dissera em uma entrevista sobre a literatura contemporânea:

> CP: Na pintura e no cinema, estes encontros são favoráveis, pois você vai até lá. Mas não imagino você entrando numa livraria à procura de livros lançados nos últimos meses.
> GD: Sim, é verdade. Talvez esteja ligado ao fato de que a Literatura não anda bem hoje em dia. Não é uma idéia só minha, nem preconcebida. Está evidente para todos. É uma literatura tão corrompida pelo sistema de distribuição, prêmios, etc. que nem vale a pena.
> CP: Então, vamos para a letra M. [161]

O afastamento da vida pública não é um ato inédito no âmbito literário, e, a propósito, não precisamos ir tão adiante à linha do tempo para buscarmos um exemplo semelhante. O pensador francês Maurice Blanchot (1907-2003), citado no capítulo I, também

[161] DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. "A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze, em sua primeira intervenção, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV *Arte*. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995". Disponível em: Dossiê Gilles Deleuze <http://br.geocities.com/polis_contemp/deleuze_abc.html> Acesso em: 19 fevereiro 2008.

tratava-se de uma figura ausente ao seu público leitor:

> Esse ponto teórico, que desassocia a obra do autor, teve a conseqüência de converter o próprio Blanchot numa figura totalmente ausente e enigmática para seu público leitor. Blanchot nunca se deixou entrevistar, existem pouquíssimas fotos, sempre de má qualidade, do seu vulto misterioso. Nunca aparece na televisão e não permite a aproximação de biógrafos e jornalistas. Sabemos muito pouco a seu respeito e quase nada sobre sua vida particular. Não é exagero dizer que Blanchot parece ser um autor sem biografia. Não encontramos nenhuma entrevista, nenhuma autobiografia, nenhum diário e nenhuma correspondência publicados [...] Trata-se de uma verdadeira desaparição do homem por detrás da obra, uma impessoalidade desejada, uma aniquilação do autor, um exercício de solidão e um enigma sobre a chave da criação – temas que os textos de Blanchot discutem incessantemente. É inútil procurar a resposta no autor, porque não é lá que ela se encontra [...] Assim, é a ausência do autor que é dada como realidade na obra, é aqui que a figura do autor se encontra, mas sempre na condição de ausente. [162]

Ao invés de procurarmos causas psicológicas e ideológicas que justifiquem o afastamento social do poeta Herberto Helder, é mais interessante investigarmos as concepções poéticas existentes na contemporaneidade, já que elas podem nos ajudar a compreender o significado dessa *ausência biográfica* em termos artísticos.

Como vimos anteriormente, Maurice Blanchot será um dos pensadores que contestarão a noção tradicional de autoria, analisada no Capítulo I. No entanto, além desta contestação teórica, Maurice Blanchot cuidará de preservar a sua privacidade ao máximo, evitando aparecer em qualquer meio de comunicação.

Para contestar radicalmente a noção de autoria, podemos especular que Maurice Blanchot, e até mesmo Herberto Helder, estão entre os escritores que desejam mitigar a figura do autor no intuito de deixar os "holofotes" àquilo que consideram de mais importante: a obra em si. Desse modo, como transcorrerão as interpretações, as leituras referentes às obras sem que se recorra à figura sacralizada do autor?

Sem entrevistas concedidas, sem aparições na televisão e nos jornais, sem informações de suas vidas particulares, sem a fixação mesma de seus semblantes, como

---

[162] SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "Maurice Blanchot: A literatura e/ é o direito à morte?". In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (org.) *Literatura e filosofia: diálogos.* Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p. 114-115.

interpretar a obra sem se socorrer ao autor? Pois se não há biografia divulgada, torna-se extremamente difícil relacionar autor e obra, estabelecer as devidas relações de causa e efeito entre ambos. Sem as pistas dadas pelo autor, resta-nos procurar as pistas dadas por meio da própria obra. A tarefa ao leitor e ao crítico certamente será dobrada e também incerta, visto que não há uma vontade explícita do autor a ser trilhada e não há arroubos psicológicos conhecidos que tornem a obra mais compreensível.

Roland Barthes, como vimos anteriormente, contrariou o péssimo hábito de associarmos *vida* e *obra* no intuito de se obter uma chave de interpretação do texto literário: *"a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício*[163]*"*.

Em suma, em Herberto Helder, deparamo-nos com uma obra praticamente sem um sujeito empírico que ajude a explicitá-la, que forneça subsídios extraliterários aos críticos. E, ademais, devemos salientar que a obra herbertiana é extremamente exigente para com os seus leitores, já que detém uma consciência da tradição literária que impressiona, não permitindo, por conseguinte, uma leitura apressada e linear. Vislumbraremos, no embate com os poemas, que a leitura dos textos herbertianos requer um leitor que (re)construa o texto e que não o considere como um objeto a ser meramente fruído, quer dizer, trata-se de poemas que requisitam um leitor ativo, disposto a interagir com a obra.

Em relação a Herberto Helder, reflitamos ainda sobre as considerações que se seguem recorrendo à *Estética da recepção*:

> Face à novidade artística, três reações [nos leitores] são possíveis: a satisfação imediata, a decepção, até mesmo a irritação ou então o desejo de mudar e de se adaptar aos horizontes inéditos abertos pela obra. Para Jauss, estas diferentes atitudes diante do que ele chama justamente de um "horizonte de espera" [ou expectativa] não se equivalem. Elas permitem mesmo estabelecer normas de qualidade e hierarquizar as obras: pode-se assim conceder um privilégio àquelas que, em razão de seu grau de

[163] BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 58.

> novidade, causam nos leitores um prazer inédito. Elas não satisfazem um desejo já programado pelo hábito. [164]

Podemos adiantar que a obra herbertiana é constantemente reputada *hermética*, visto que os textos, a princípio, parecem ser *totalmente* impenetráveis ou incompreensíveis. Nesse presente capítulo, cuidaremos de apresentar uma chave de leitura recorrendo, para esse intento, à compreensão do quão é *movente* a poética de Herberto Helder.

No tocante aos textos herbertianos, podemos dizer que esses rompem com quaisquer horizontes de expectativas dos leitores. Dessa maneira, encontraremos duas das possíveis reações mencionadas na citação, a saber: os textos causarão decepção ou irritação advindas de uma aparente ininteligibilidade, ou, o que é melhor, oferecerão ao leitor a possibilidade de se enriquecer com as novas perspectivas trazidas por eles. A *satisfação imediata do leitor*, porém, será uma reação jamais encontrável, pois os textos herbertianos incessantemente desprogramam hábitos e, além do mais, promovem uma verdadeira abertura ao incomum, ao inefável e ao insondável.

3.2. A poética cinética de Herberto Helder

No capítulo I, fizemos, sem pretender esgotá-lo, considerações sobre o conceito de *devir*. Devemos ressaltar que a compreensão do *devir* não se restringe apenas ao âmbito filosófico, visto que ele abrange e norteia também outros campos do saber, tais como: a poética, a ciência, as artes plásticas, a arte cinematográfica, a tecnologia, dentre outros.

Em decorrência disso, o conceito de *devir* detém um alto teor de complexidade, pois enreda os mais diversos saberes, constituindo-se, hoje, numa espécie de vórtice a capturar tudo o que se situa na denominada *pós-modernidade*.

---

[164] JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Usininos, 1999. p. 363.

Em consonância, talvez, com uma filosofia da imanência e, portanto, com as questões atinentes ao *devir*, teremos na poética de Herberto Helder esse conceito elevado à condição de *princípio.* A título de ilustração, num conto de Herberto Helder intitulado *Teoria das cores*, constatamos que o artista não deve buscar uma *representação* do mundo, mas tão-somente captar a *instabilidade* que pulsa em tudo aquilo que existe, ou seja, o artista deve trabalhar com o fundamento universal a reger todas as coisas, a saber, o *devir*:

> Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranqüilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.
>
> O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. [...] O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.
>
> Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.
>
> Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. [165]

No trecho supracitado, o artista percebe a fragilidade de uma arte mimética, já que o peixe não se deixa apreender em sua cor. O pintor compreende que o "real" só pode ser apreendido em seu movimento, em sua metamorfose. E, por isso, não pinta o peixe das cores vermelha ou preta, mas da cor amarela, que já representa um peixe metamorfoseado. Essa estratégia artística, por sua vez, é a única que possibilita uma fidelidade ao real.

Quanto a Herberto Helder, em todos os aspectos, vislumbraremos um *pacto* do poeta com a instabilidade, com a incessante transformação. O *devir* estará presente de modo minucioso na obra herbertiana, da mobilidade textual ao léxico, pois segundo o poeta:

> A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar

[165] HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 21-22.

> na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa [...] o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. [166]

Transcrevamos mais um belo trecho de *Photomaton & Vox* em que Herberto Helder nos desvela, de modo simbólico, o *vir-a-ser* que acomete o mundo, a vida*:*

> As lagartixas vivem cercadas pelas crianças. Delas esperam tudo: o alimento e a morte. É um pacto, um comércio tácito cheio de enigmáticas intenções. Uma linguagem de dádiva e crueldade, pela qual pessoas e bichos fascinadamente se conhecem. Porque as crianças são lagartixas fortes que decretam as leis de relação. No silêncio amarelo e saturado da praia, iniciam o jogo ritual da cidadania. Atraem as lagartixas, mexendo de leve na areia, distribuindo num sábio acaso miolo de pão, insectos mortos, pedacinhos de gordura. Podem afugentá-las de repente com um gesto inimigo. Ou cortar-lhes as caudas num golpe rápido, e dar-lhes depois uma bolinha de pão. Ou prender, na mão fechada, os corpos frios e aterrados. E podem hesitar, matá-las, dar-lhes a liberdade [...] Há uma centena de maneiras de assassinar lagartixas [...] [167]

A passagem supracitada abarca o *vir-a-ser*, o *acaso* em todos os seus aspectos. A começar pela escolha da lagartixa, pois bem sabemos que esse réptil detém a capacidade de *regenerar* uma parte de seu corpo, a cauda. E, a *regeneração* corresponde a uma *revivicação*, quer dizer, uma nova vida que surge após a morte da condição anterior. Logo, a lagartixa é um animal que bem simboliza o *vir-a-ser*, a oscilação existente entre vida e morte em tudo o que é perecível ao *tempo*. Além disso, o poeta apresenta uma série de ações possíveis das crianças para com a lagartixa, tais como: elas podem alimentá-la, podem libertá-la, podem maltratá-la, podem ser cruéis e dóceis ao mesmo tempo. E ainda, diante de uma determinada ação escolhida, abre-se novamente um leque de ações virtuais.

As "leis de relação" - as possíveis relações que as crianças poderão estabelecer com o animal - pertencem ao âmbito das "enigmáticas intenções", das múltiplas e, às vezes, paradoxais ações advindas de um mundo submetido ao acaso, ao surpreendente e ao

---

[166] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 152.
[167] *Idem.* p. 20-21.

imprevisível. Em suma, um mundo que se rege pelo *vir-a-ser* é menos uma elucidação do que um mistério, sendo a procura por certezas, quase sempre, um esforço improdutivo.

3.2.1. A mobilidade textual

Em Herberto Helder, talvez o aspecto mais explícito de assentimento a uma *poética movente* seja a constatação do que denominamos *mobilidade textual*, ou seja, o conhecimento de que seus textos passam por *constantes transformações*. Sobre esse aspecto, transcrevamos as palavras do poeta português Manuel de Freitas:

> [...] pelo elevado grau de exigência a que é sujeita, a poesia de H.H. é, digamos assim, estruturalmente instável (talvez se pudesse mesmo falar desta obra como uma autofagia demiúrgica). Reparamos, por exemplo, que há textos e livros que **desaparecem** ou que vão sendo reescritos e reordenados no **corpus** lábil da obra herbertiana. [168]

E acerca dessa mobilidade textual, citemos respectivamente, a título de exemplo, *Cobra* (1977) e *Apresentação do Rosto* (1968):

> As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão, talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalize, não seja «definitivo»? [...] Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio. [169]

> Não deixa de ser curioso observar que até 1985 (ano em que é publicada a quinta edição de *Os Passos em Volta*) *Apresentação do Rosto* vai constar da autobibliografia de H.H. Só em 1988, tendo em conta o conjunto de obras do autor enunciado em *Última Ciência*, o livro de 1968 é excluído ou, se preferirmos, renegado [...] Por outro lado, o livro não é imediatamente renegado, sofrendo, pelo contrário, um longo processo de amputação e

[168] FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*. Lisboa: & etc, 2001. p. 17.
[169] HELDER. *Apud.* DIOGO, Américo António Lindeza. *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*. Coimbra: Almedina, 1990. p. 63.

> reescrita parcial que vai de 1970 a 1994 [...] Em rigor, como vimos já, só passados vinte anos é que *Apresentação do Rosto* desaparece da bibliografia pessoal de H.H. E o mais provável é que nunca cheguemos a saber as razões desse progressivo abandono. [170]

O trecho que compõe a primeira citação pertence a uma carta de Herberto Helder escrita para a revista *Abril*[171], destinada especificamente a Eduardo Prado Coelho. Quando houve a publicação de *Cobra,* em 1977, Herberto Helder teria distribuído exemplares desse livro com correções manuscritas diferentes entre si. Desse modo, podemos dizer que existiram *diferentes versões* do livro *Cobra* oferecidas ao público leitor, e não apenas uma versão única e definitiva. No trecho da carta de Herberto Helder, notamos que o poeta se interessa pela *suspensão*, quer dizer, pela composição de textos que não se fixem, que não se enraízem.

Além desse episódio a respeito das *diferentes versões* da primeira publicação de *Cobra*, temos ainda as modificações efetuadas pelo poeta no transcorrer das edições desse livro. Mencionemos um exemplo:

> E então vinha a baforada do estio como se abrissem uma porta
> defronte do ar **redondo**. Também se enredava o **O**utono
> nos pulmões das casas. E **guardava-se o veneno**
> nas arcas, a roupa onde
> **se trava** o brilho. O **I**nverno fazia
> um remoinho nas câmaras, seus buracos expulsavam **nebulosas**
> para as ininterruptas paisagens
> cinematográficas.
> Um dia **a Primavera era cruel**
> **como um colar de pérolas.** [172] [*grifos nossos*]

Na edição de setembro de 2004, encontramos esse mesmo poema do livro *Cobra* reescrito, ou seja, com algumas modificações significativas:

---

[170] FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*. Lisboa: & etc, 2001. p. 22-23.
[171] Carta originalmente encontrada em: "A poesia vitaliza a vida": carta a Eduardo Prado Coelho [06/10/1977], *Abril*, n.º 1, Lisboa, 1978, p. 46.
[172] HELDER, Herberto. *Cobra, Edições «& etc.»,* Julho/ Agosto de 1977.

> E então vinha a baforada do estio como se abrissem uma porta
> defronte do ar **exaltado**. Também se enredava o **o**utono
> nos pulmões das casas. E **guardavam-se lentas estrelas**
> nas arcas, a roupa onde
> o brilho **se dobra**. O **i**nverno fazia
> um remoinho nas câmaras, seus buracos expulsavam **a espuma**
> para as ininterruptas paisagens
> cinematográficas.
> Um dia **era redonda a primavera.** [173] [*grifos nossos*]

Podemos observar que palavras foram trocadas, um verso foi suprimido, novas imagens poéticas passaram à existência e as iniciais maiúsculas referentes às estações do ano deixaram simplesmente de existir; concluindo, não foram pequenas as alterações promovidas pelo poeta, seus versos realmente se transmudaram. É interessante atentarmos também para o título do livro, *Cobra,* já que esse réptil troca de tempos em tempos sua pele, ou seja, encontra-se sempre num visível processo metamórfico, tal como o livro de Herberto Helder. Desse modo, os poemas devem também se submeter à "troca de muda", quer dizer, ao *processo de reescritura*.

O trecho que, por seu turno, compõe a segunda citação se refere a um texto renegado por Herberto Helder, *Apresentação do Rosto* (1968). Essa obra, já de maturidade, terá a seguinte destinação: dois de seus textos passarão a integrar a terceira edição de *Os Passos em Volta* com os títulos de *Lugar Lugares* e *Doenças de Pele*; em *Photomaton & Vox*, teremos, com algumas modificações, cerca de quatro textos originalmente pertencentes a *Apresentação do Rosto* ("uma ilha em sketches", "os diálogos", "introdução ao quotidiano" e "os ofícios da vista"), e ainda em "os cadernos imaginários" e "as transmutações" se constata a presença de alguns excertos oriundos do livro de 1968; em *Do Mundo*, de 1994, temos o texto em "prosa" de *Apresentação do Rosto* convertido à forma poética, tornando um tanto vazia a distinção entre prosa e poesia na obra herbertiana[174].

---

[173] HELDER, Herberto. "Cobra". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 305.
[174] FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder.* Lisboa: & etc, 2001. p. 21-22.

Como podemos notar, Herberto Helder, em suas composições poéticas, não possui compromisso com qualquer forma de *fixidez*, *identidade* e *estabilidade*. São conceitos tidos como ilusórios e que, por sua vez, não se coadunam com as contradições, com os paradoxos, com as "irracionalidades" encontráveis no mundo empírico: o que resta então ao poeta é a árdua tarefa de *nomear o devir*, de *apreender a instabilidade* inerente às coisas. Por essa razão, os poemas devem ser transmudados, mutilados, suprimidos, enfim, revisitados incessantemente, já que são igualmente *materialidades* não escapáveis ao *vir-a-ser*:

> O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumar um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse de chegar às mãos – e batê-lo depois com toda força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos [...] O último ponto será devorar e ser devorado espacialmente. Por mais que se gaste nunca se gasta, e nunca se gasta a gente. Aquilo que mantém uma pessoa é a surpresa de existirem tantos espaços a chegar de tantos lados [...] e não existe porta que não abra para outra obra por abrir".[175]

3.2.2. A corporeidade do poema

Em *A Colher na boca* (1961), Herberto Helder escreve *O POEMA*, uma série de textos dividida em sete partes, dispostas em algarismos romanos. Há quase cinqüenta anos, tal sucessão de textos já nos expunha a concepção poética do escritor.

Para Herberto Helder, o poema é *corpo* advindo de outro corpo, resultado de uma espécie de *parto*. O poema não é um simples artefato do poeta, pois na concepção herbertiana ele de fato possui uma *autonomia*, uma vitalidade que lhe é própria. Sendo corpo, o poema constitui-se de *sangue* e de *carne*. E, sendo carne, o poema deve *lutar* contra as *instabilidades* às quais está sujeito em razão de sua *materialidade.* O poema, enquanto feito de *carne*, passa sempre por *novas configurações*, por novas formas. Por essa razão, Herberto Helder está

[175] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 84.

sempre revisitando aquilo que já escreveu e sempre retrabalhando novas configurações poéticas, submetendo seus poemas à lei universal já mencionada: a metamorfose, o *devir*.

Deste modo, a *linguagem* irá apreender o fluxo, o movimento. Como já afirmamos, a tarefa do poeta consistirá em *nomear o devir*, conforme o verso que se segue: *"o poema faz-se **contra** a carne e o tempo"*.

Cotejemos *duas versões* da primeira parte de *O POEMA* e façamos a análise da versão mais atual, de 2004, para que corroboremos a concepção poética herbertiana de *poema enquanto corpo:*

O poema[176]

I
Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
rios, a grande paz exterior das coisas,
folhas dormindo o silêncio
- a hora teatral da posse.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.
E já nenhum poder destrói o poema.
Insustentável, único,
invade as **órbitas, a face amorfa das paredes,**
e a **miséria dos minutos,**
e a redonda e livre harmonia do mundo.
- **Embaixo** o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.

- E o poema faz-se contra a carne e o tempo. [*grifos nossos*]

[176] HELDER, Herberto. *A Colher na Boca.* Lisboa: Ática, 1961.

O POEMA[177]

I

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
rios, a grande paz exterior das coisas,
folhas dormindo o silêncio
- a hora teatral da posse.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.
Insustentável, único,
invade as **casas deitadas nas noites**
e **as luzes e as trevas em volta da mesa**
e a força sustida das coisas
e a redonda e livre harmonia do mundo.
- **Em baixo** o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.

- E o poema faz-se contra a carne e o tempo. [*grifos nossos*]

Novamente, deparamo-nos com a *mobilidade textual* na poética de Herberto Helder. O poeta submeteu à transformação os versos finais e produziu uma estrofe a mais: *"E o poema cresce tomando tudo em seu regaço"*. Colocou maior tensão, maior violência na versão mais recente, criando imagens mais eficazes para exprimir o *vir-a-ser*. Como já nos propusemos, façamos então uma análise da versão mais atual do poema.

Na primeira estrofe, encontramos os verbos intransitivos *cresce* e *sobe*, no *presente* do indicativo, incutindo-nos uma relação com o *tempo cosmogônico*. Trata-se, na verdade, de modos de enunciação compatíveis com o *processo da elaboração do poema*, quer dizer, o tempo presente da enunciação corresponde ao tempo da criação, da efetivação do poema.

[177] HELDER, Herberto. "A colher na boca", in: *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 28.

Continuando a análise da primeira estrofe, constatamos a existência de quatro advérbios, sendo que todos se remetem ao campo das incertezas, das indeterminações; estes advérbios são, a saber: *inseguramente*, *ainda*, *só* e *talvez*. Em vez do adjetivo "inseguro", o poeta acertadamente selecionou o advérbio "inseguramente". Sendo o advérbio "inseguramente" antecedido pelo verbo "cresce", notamos que o efeito semântico de crescimento, de prolongamento contido no verbo se propaga ao advérbio que, por sua vez, detém um número maior de sílabas em comparação ao vocábulo "inseguro". O advérbio de modo, por sua vez, reforça a "insegurança" advinda da precariedade de algo que ainda "não é", de algo que ainda não goza de autonomia.

Por outro lado, os substantivos "carne" e "sangue" são palavras insistentemente reiteradas na poética herbertiana. Sendo o poema um corpo, é então dotado de *carne* e *impulso sanguíneo.* Por seu turno, a expressão "sombra de sangue" remete à questão de se tratar de um "ser" em potencial, um poema em vias de constituição. Ademais, para reforçar esse tom de indeterminação, o poeta utiliza o artigo indefinido "um" que sugere um estado ainda não definido de ser.

Na segunda estrofe, o advérbio "fora" é citado três vezes no intuito de nos apresentar uma *gradação*, visto que a carga semântica difere em cada uma das vezes em que o advérbio é mencionado. De início, presenciamos uma cena impregnada de agitação e de ansiedade para finalmente assentar-se o sossego e a tranqüilidade. A *anáfora* constituída pela repetição do termo "fora" permite essa gradação, ou melhor, esse percurso que parte da violência em direção à paz. Na primeira vez em que é utilizado, o termo "fora" não aparece separado pela vírgula do restante do verso. Isso ocorre, pois o sintagma "o mundo" abrange em si mesmo a totalidade. Do segundo emprego do advérbio "fora" em diante, constatamos tão-somente desdobramentos de uma totalidade (no caso, *o mundo*). A vírgula surge após o advérbio "fora", praticamente nos fornecendo exemplos das partes a integrar o todo. A título

de exemplo, temos esse desdobramento, ou melhor, uma especificação do todo em "esplêndida violência, corpos genuínos e inalteráveis do nosso amor, rios, folhas dormindo o silêncio". Portanto, a vírgula funciona como um elemento especificador, já que traz enumerações quase infinitas das singularidades a constituir o todo.

Quanto aos substantivos, ainda na segunda estrofe, devemos ressaltar que a carga semântica das palavras está relacionada preponderantemente ao *reino vegetal*, tais como*: bagos de uva, raízes, folhas*. Essa escolha lexical sugere uma comunhão com a natureza e que se faz *polissêmica,* visto que igualmente simboliza o trabalho do escritor com a linguagem. Temos também o uso de inúmeros adjetivos, como por exemplo: *esplêndida, minúsculas, genuínos, inalteráveis, grande, exterior, teatral,* etc. Verifica-se a necessidade de qualificar, de fornecer predicados às coisas para que tudo atinja o domínio da existência, ou melhor dizendo, o plano ontológico. Como nos referirmos a um *ser* sem descrevê-lo ou qualificá-lo? Além do mais, encontramos muitas locuções adjetivas, a saber: *de uva, do sol, do [nosso] amor, das coisas, da posse*. A estrofe termina com o verso "a hora teatral da posse", e ele conclui o processo que permeia todo o poema até então: "a posse do mundo pelo poema". Para que um poema surja, é necessária a sua conexão ao mundo, à "esplêndida violência".

Na terceira estrofe, constituída de um verso, vislumbramos a onipotência deste "ser" que virá ao mundo: o poema (a presença do artigo definido ratifica a determinação deste "ser", o poema). Ele vai adquirindo consistência, ganhando densidade ontológica, e para isso vai se apoderando de "tudo em seu regaço". Ressaltemos que o irrompimento desse poema já é um processo irreversível, pois, no início da quarta estrofe, encontramos o verso "e já nenhum poder destrói o poema".

Já na quarta estrofe, o poema é autônomo e possui unicidade. Como "ser" constituído de um corpo, ele impõe sua presença ao mundo e invade todas as suas instâncias: desestabiliza-o, pois instala no mundo uma onipresença violenta – o poema invade, ele age,

ele interfere no mundo. Mesmo com a "fúria" do vir-a-ser, o poema conseguiu sua indestrutibilidade, quer dizer, sua eternidade em um instante, já que se configurou num corpo que conseguiu vir à tona.

Ainda na quarta estrofe, encontramos o verbo transitivo "invade". Este verbo, por sua vez, terá como complemento quatro versos praticamente substituíveis uns pelos outros. Para evocar o poder de propagação do poema, o poeta utiliza três vezes o conectivo "e", adicionando assim complementos e mais complementos ao verbo invade. A repetição do conectivo consegue criar um efeito de onipresença, ou melhor, o poema consegue assentar cada vez mais o seu espaço, a sua presença. Além do mais, a repetição também sugere a onipotência do poema, pois ele invade tudo, toma "tudo em seu regaço". Aquele que serviu de instrumento para a confecção do poema fica "perplexo" diante do fenômeno do trabalho poético. O verbo "ignorar", transitivo no presente do indicativo, reforça nosso desconhecimento concernente ao processo de criação, ignoramos a "espinha do mistério".

O verso "o poema faz-se contra a carne e o tempo" que compõe a última estrofe sintetiza a concepção poética herbertiana, dado que todo artefato literário seria um nado contra a corrente do *devir* cuja lei é a permanente mutação das coisas, impedindo, dessa maneira, qualquer tentativa de estabilidade, cristalização ou fixidez. O poema, no entanto, não deixa de ser um modo de estancarmos algo na linguagem e, conseqüentemente, ele deverá "lutar" contra o movimento que preside as coisas existentes, já que o mundo é dinâmico. O poema, no intuito de "estabilizar" [178] algo em meio à linguagem, necessita ir "contra a carne e o tempo" para vir à tona, pois, como vimos, o poema é corpo, ou seja, *carne*, *materialidade*, e o tempo é o movimento incessante que impregna de transitoriedade as coisas existentes.

Afinal, em *O POEMA,* parte I, deparamo-nos com a constituição de um poema que, como já expusemos, trata-se de um **corpo** sujeito às vicissitudes do *vir-a-ser*. É

[178] O poema "estabiliza", por meio da linguagem, com ressalvas. Na verdade, compreenderemos que o "poema constituído" será lançado ao mundo, e como tudo, sofrerá metamorfose e será deterá poder metamórfico sobre as coisas (no caso, no autor e nos leitores).

importante ressaltar que, na obra herbertiana, o corpo aparece concebido de uma maneira diversa:

> 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 ordenado, 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 vitais. [179]

A título de exemplo sobre esse corpo fragmentado e descrito quanto aos seus pontos energéticos, transcrevamos então o poema que integra *Do Mundo*[180], obra publicada em 1994*:*

> Se o fio acaba nos **dedos**, o fio vivo, se os **dedos**
> não chegam à alma do **tecido**
> onde coloca tudo, o convexo e o côncavo, os elementos
> nobres, ar em redor da **cabeça**, fogo
> que o ar sustenta,
> e os remoinhos trazidos ao **tecido** pela fusão dos **dedos** na matéria
> nascente ---
> se o **bafo** atiça a trama em que trabalha as **fibras:**
> tem de arrancá-las: **nervos,**
> **cartilagens**, linhas
> de **glóbulos**: tem de coá-la, à substância difícil, torná-la
> dúctil, dócil,
> pronta
> para o jeito dos **dedos** e a força da **boca:**
> dar **respiração** desde o começo
> do fio ao extremo – se o fio é longo
> para aquilo que ele com **mão** técnica toda adentro põe e tira
> do recôndito, se um como que brilho de hélio
> é muito para **bexiga,**
> **língua,**
> **cerebelo** ---
> que deixe o corpo tapado porque hão-de um dia abri-lo
> num abalo, o **pneuma** por um cano de ouro,
> astros em bruto,
> o escuro
> --- e esses **dedos** mexendo em medidas de **sangue**,
> pesos de **osso.** [*grifos nossos*]

[179] LEAL, Izabela. *Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder.* Site Zunái – Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm> Acesso em 19 fevereiro 2008.
[180] HELDER, Herberto. "Do Mundo". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 540-541.

Do poema transcrito, podemos observar como são numerosas as recorrências às partes e às atividades fisiológicas do corpo. Temos o destaque dado às partes explicitamente associadas ao ofício poético, tais como: dedos, tecido, mão, cabeça, boca, língua, osso, entre outros. Não observamos um corpo bem acabado, mas cada um de seus aspectos vindo à tona nos versos. Poderíamos nos indagar: por que um "corpo" [181] tomado pelas suas partes? Por que não o corpo em sua "totalidade"? Talvez possamos buscar caminhos esclarecedores refletindo sobre a citação que se segue:

> Em princípio, a visão do corpo dividido produz uma angústia de morte que conjuramos, restabelecendo mentalmente sua forma global, como se a reconstituição imaginária da unidade corporal respondesse à própria regra da especularidade. Somos levados a crer que a parte possa ser tomada pelo Todo, mas a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte é em si – e já – um Todo. É isso que ensinam os artistas. Uma parte do corpo tem sua beleza própria; ela pode fazer parte de um conjunto composto ou existir soberanamente em seu isolamento [...] A questão do "corpo em pedaços" sempre retorna nos discursos contemporâneos sobre a criação artística para significar uma ruptura da relação especular. [182]

Na poética de Herberto Helder, a estratégia do "corpo em partes" deseja efetivamente romper com a visão do "corpo unitário", mais especificamente romper com a relação especular, ou seja, contestar a correlação estabelecida entre *representação* e *mundo*, como bem podemos observar em seus versos: "E de tudo os espelhos são a invenção mais impura[183]"; "O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado[184]".

---

[181] "A representação do corpo sempre ocupou um lugar de destaque nas artes, entretanto, como aponta Eliane Robert Moraes em seu livro *O corpo impossível*, foi a partir do final do século XVIII que o corpo humano passou a ser retratado de modo diferente do que costumava figurar até o momento, quando exibia as suas formas completas e bem acabadas, pois um tipo muito específico de pintura começou a entrar em cena: a representação dos guilhotinados. A partir daí, inaugurou-se uma interrogação cada vez mais incisiva sobre a desfiguração do corpo humano: a pintura, a escultura, a literatura e as artes em geral **não cessaram de voltar-se para as metamorfoses do corpo**, que passou a aparecer mutilado, recortado, fundido ao corpo de outros animais e até mesmo (con)fundido com a máquina". [*grifos nossos*]
Citação de: LEAL, Izabela. *Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder.* Site Zunái – Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm> Acesso em 01 março 2008.

[182] JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte.* Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 98-102.

[183] HELDER, Herberto. "A colher na boca". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 11.

[184] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox.* Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 145.

O corpo percebido como um todo, na verdade, é um efeito da relação representacional que estabelecemos com o mundo e que nos fornece uma sensação ilusória de estabilidade, de identidade, visto que escamoteia o *processo* pelo qual passa o corpo.

Há uma redução, uma simplificação do *processo* rumo ao *resultado* – o corpo acabado -, ou melhor, o afastamento das transformações inerentes a quaisquer imagens e atividades corporais, restando-nos um ilusório *corpo acabado* a nos dotar de identidade: *"Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração*[185]*"*. Desta citação, podemos compreender que a contemplação de nossa imagem no espelho é um *evento fatal* – quer dizer, fadado ao desaparecimento -, dado que inexoravelmente nos modificamos.

Em suma, toda imagem corporal refletida é transitória, e isso sempre equivale à morte de uma condição atual, já que o corpo é mais um *processo* do que um *produto.* Conforme Herberto Helder, temos então a gárgula[186], ou melhor, uma imagem terrível e esculpida se libertando do corpo concebido como totalidade, e trazendo, no lugar deste, um corpo concebido em suas partes, em fragmentos.

O sociólogo Henri-Pierre Jeudy, entretanto, considera a estratégia artística contemporânea do "corpo dividido" um estereótipo tão pernicioso quanto o "poder da imagem unitária do corpo", visto que aquele também se tornara um *senso comum* no que se refere ao modo de percepção estética. O sociólogo acredita, portanto, que a questão do "corpo em pedaços" também se banalizou na arte.

---

[185] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 151.

[186] Encontrada em catedrais medievais, a *gárgula* é uma figura esculpida que representa, de modo geral, seres grotescos. No trecho referente à citação, a gárgula que em razão de ser uma escultura é por natureza estática, liberta-se da "biografia do corpo", ou seja, da tradição em se conceber o corpo como uma unidade que corresponda à realidade. A gárgula, um ser cuja condição natural é a imobilidade, parece não suportar a inércia e quer, portanto, trazer-nos a consciência da mobilidade, do dinamismo existente nessa abstração imóvel que é o "corpo".

Na poética herbertiana, podemos afirmar que a recorrência a um "corpo fragmentado" possui, na realidade, outro intento maior. Além de contestar a relação especular já mencionada, deseja estabelecer uma espécie de simbiose entre o aspecto "simbólico" e o aspecto "biológico", como podemos encontrar em diversos de seus escritos:

> A escrita nasce directamente do corpo, do seu movimento. É um modo de ver a questão [...] 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 ordem em que estão. Inquiro se o corpo não será uma memória, forma colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência.[187]

> Tudo isto é para a grande máquina circulatória, o aparelho digestivo, o sistema circulatório. Coisas do corpo que precisa de transe, de 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 [...] A palavra é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física. [188]

TEXTO 12

> Sei de um poeta que passou os anos mais próximos do seu
> "suicídio"
> a bater com os nós dos dedos pelas paredes a abrir e fechar
> as mãos para que o ar saltasse
> como "modeladas" ("moduladas") aparas de "som"
> um poeta nos limites da "consumação" à procura
> de um "ponto de apoio" apenas levemente "perceptível"
> para a terrífica massa de "silêncio" que lhe cabia
> a ele que procurava sob as ameaças da confusão
> "estabelecer as vozes"
> uma vez pensara: "que o corpo permitisse o corpo"
> e fora para diante com essa idéia
> era decerto uma decisão "explosiva"
> ele estava sentado a fazer aquilo "por dentro"
> e foi-se vendo pelo seu "rosto" que não era fácil tomar a cargo
> a coruscante "caligrafia do mundo"
> mas ele tomou-a até onde pôde e o "corpo" era já
> o outro lado da "agonia" um "texto monstruoso" que se "decifrava"
> apenas "a si próprio" [189]
>
> [...]

Quando mencionamos a expressão "simbiose entre o simbólico e o biológico", queremos dizer que para Herberto Helder não existe uma separação entre o que denominamos

---

[187] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 136-138.
[188] *Idem.* 123.
[189] HELDER, Herberto. "Antropofagias". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 295.

"sensível" e o "inteligível", do modo como fora elaborado pela filosofia platônica e, corroborado pela herança cartesiana mente/corpo. Para o poeta, o que chamamos de plano mental, cultural ou intelectual está totalmente entrelaçado ao plano material. Não há espaço para dualismos, tudo é intrínseco ao corpo. Portanto, a expressão "simbiose entre o simbólico o biológico" refere-se à indissociável comunicação, interpenetração ou interação existente entre o "mental" e o "corporal".

Na citação a seguir, Herberto Helder dissipa qualquer dúvida em relação ao que pensa sobre o que chamamos de "espírito", deixando claro que não há espaço em sua poética para uma "filosofia da transcendência", ou melhor, não há espaço para nada que se situe além da matéria, do corpo:

> Creio que o mundo do espírito é uma organização simbólica e o seu fundamento se encontra na matéria, no corpo. O espírito deve entender-se apenas o tecido de alusões simbólicas do próprio corpo. A escrita realiza a circulação do símbolo no plano material; é uma simbologia corporal e também uma corpografia simbólica. [190]

Como pudemos apreender das citações, a *escrita* aparece como um processo intrínseco ao *corpo*, quer dizer, ela é uma *atividade corporal*:

> [...] podemos dizer que se há em Herberto Helder uma tematização do corpo que passa pela metamorfose e pela desfiguração é porque o autor se inscreve dentro de um projeto da modernidade que tem como objetivo tomar o corpo como possibilidade de desumanização [contestando o princípio da identidade e a primazia da racionalidade que constituíram tradicionalmente o pensamento humano], isto é, de expandi-lo para além dos limites que o circunscrevem. [...] 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. [191]

---

[190] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 141.
[191] LEAL, Izabela. *Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder*. Site Zunái – Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm> Acesso em 01 março 2008.

Em *Photomaton &Vox*[192], Herberto Helder se coaduna com a opção pela energética nietzschiana[193]: *"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*[194]*"*. O poeta quer dizer que não tece poemas à moda romântica – "sentimentos" - tampouco à moda racionalista[195] – "pensamentos", pois, de acordo com o que ele próprio escreve, a energia é o pano de fundo para todas as coisas existentes, unificando-as. Em resumo, tudo é manifestação de energia:

> O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética que unifica tudo num símbolo: a existência[196] [...] Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, a narrativa de coisas, a história do trajecto, mas um nó de energia. [197]

Para finalizarmos nossas considerações sobre *o poema concebido enquanto corpo na poética herbertiana*, sintetizemos, na forma de citação, as conseqüências oriundas dessa concepção poética performática:

> Mas que implicações para a sua poética podemos deduzir do fato de o autor situar o poema no e como corpo? Primeiramente, há uma acentuação do caráter sensível da poesia. Se o poema emerge do corpo e é o próprio corpo, seremos levados a considerar que a criação é algo da ordem de uma experiência, de uma experiência sensível, que se produz a partir da transformação daquilo ou daquele que lhe dá origem. Toda e qualquer experiência tem como correlato necessário a modificação do organismo no qual ela tem lugar. A equivalência entre o nascimento - o parto - e a criação do poema transmite a este último as mesmas características dos seres vivos e o poema torna-se vivo como a carne da qual provém. Por apresentar um vigor que lhe é próprio, o poema também está provido de uma capacidade criadora, que se volta sobre o poeta e o mundo. Assim, o poeta só pode ser

---

[192] É importante salientar que *Photomaton &Vox* é um livro em que Herberto Helder nos fornece vários indícios sobre sua concepção literária, de modo que para uma investida em sua poesia é imprescindível que o perscrutemos.

[193] Conforme Scarlett Marton a respeito do filósofo Nietzsche: "*esse mundo é a vontade de potência - e nada além disso'. Essa concepção traduz a opção que o filósofo faz pela energética... ele substitui a hipótese da matéria pela força.... Mais próximo da arché* [physis] *dos pré-socráticos que da entelechéia de Aristóteles, o conceito nietzschiano constitui um dos principais pontos de ruptura com a tradição"*. (Cf. MARTON, 2000, p. 68-72)

[194] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 144.

[195] Na acepção de uma "filosofia da mente" ou "filosofia da consciência".

[196] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 144.

[197] *Idem.* p. 138.

> pensado a partir de uma instabilidade que a todo instante faz com que ele esteja sujeito a novas configurações, a diferentes formas de expressão [...] [198]

Proveniente de um corpo, o poema será, como já dissemos, considerado igualmente um corpo e, por isso, estará suscetível às metamorfoses inerentes à matéria. Poema e poeta, assim como todas as coisas, encontram-se num incessante processo de transformação, daí a necessidade de uma *poesia cinética*, ou melhor, que apreenda a "realidade em movimento", não admitindo, portanto, quaisquer cristalizações.

Os poemas serão sempre espaços destinados a transformações e, por isso, Herberto Helder trata constantemente de *revisitar* sua própria obra, realizando, por conseguinte, uma "escrita circular", quer dizer, uma escrita que não conceba os objetos estéticos como acabados ou definitivos, e que, por conseguinte, promova sucessivas e intermináveis transformações. A este respeito, transcrevamos as palavras do próprio poeta:

> 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[199].

Isso se familiariza com os conceitos de "obra aberta", de Umberto Eco, e de "texto", de Roland Barthes, analisados no capítulo I. Citemos então, de Umberto Eco, uma passagem que se coaduna com a "escrita circular" herbertiana:

> As poéticas contemporâneas ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como um campo

---

[198] LEAL, Izabela. *Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder.* Site Zunái – Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm> Acesso em 01 março 2008.
[199] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox.* Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 69.

> de probabilidades, uma "ambigüidade" de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. [200]

Herberto Helder é um "autor-leitor", no sentido radical do termo. Ao revisitar sua própria obra, realiza, freqüentemente, *outras leituras possíveis de seus escritos*, o que o leva, muitas vezes, a reconfigurá-los, *a reescrevê-los*. Como vimos há pouco, o poeta asseverou que: "E também porque nenhuma solução é possível, por nunca se poder provar a hipótese de verdade da coisa escrita". Este trecho herbertiano vem ao encontro da tendência contemporânea anunciada por Umberto Eco acerca da poética como um "campo de probabilidades, uma 'ambigüidade' de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes". A escrita contemporânea, agora, prefere o plurívoco ao unívoco, quer dizer, escrita e leitura constituem processos sempre inacabados.

Não há um sentido unívoco a ser extraído da obra nem o leitor como um mero intérprete sujeito à intencionalidade do autor, já que constitui uma ilusão o autor pretender leitores que "compreendam" sua obra tal como a concebeu, segundo uma única interpretação. Do mesmo modo, em razão das várias possibilidades de leitura de uma obra, o autor, como seu próprio leitor, compreende que seus textos podem ser transformados, reconfigurados.

Temos a concepção poética herbertiana também ligada às idéias de "Obra" e "Texto" barthesianos, pois, como constatamos, o poeta enunciou anteriormente que "O texto é fechado. Mas também aberto", ou melhor, o "texto fechado" corresponde ao que Roland Barthes chamou de "obra", um espaço físico sobre o qual atuaremos durante o ato da leitura ou reescritura.

A idéia de "texto aberto", por sua vez, corresponde à idéia de "Texto" barthesiano, ou seja, às infindáveis redes de sentidos que podem ser estabelecidas, entrelaçadas num ato de leitura ou reescritura, tornando sempre possível "dentro do mesmo espaço [obra], uma nova

---

[200] ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.* Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 93.

maneira de considerar os mesmos acontecimentos" e, por conta disso, recorrentes reconfigurações de uma determinada obra. Frisemos que esse espaço físico, a obra, é aberto materialmente e, em decorrência disso, em seu aspecto formal não se apresenta também concluído, podendo a obra ser reescrita incessantemente. Quer dizer, não somente as possibilidades de leitura são múltiplas, mas também as possibilidades de reescrevê-las.

Ao promover uma incessante "auto-revisitação", o poeta lusitano anseia ser mais um Leitor de sua obra – "um convidado" - do que Autor, no sentido tradicional do termo, mitigando a autoridade, a paternidade sobre seus escritos:

> Nenhum 'respeito' vital é, pois, devido ao Texto: ele pode ser *quebrado* (é o que fazia a Idade Média com dois textos, aliás, autoritários: as Escrituras e Aristóteles); o Texto pode ser lido sem a garantia de seu pai; a restituição do intertexto vem abolir paradoxalmente a herança. Não é que o Autor não possa 'voltar' no Texto, no seu Texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado [...] o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os numa só e mesma prática significante. [201]

3.2.3. De uma concepção poética não - especular

Seguindo os preceitos de uma *poética movente*, Herberto Helder lançará severas críticas às concepções poéticas miméticas, que intentam a representação do real no texto poético:

> Quer-se escrever a realidade muito certa. Estão todos a fazer citações da realidade muito certa... Não me venham com essa indecência da habitação, a velha história pornográfica dos planos de realidade. Olha, olha: eles sabem o que é a realidade! Pergunto onde aprenderam, que eles são dos que aprendem. Meninos, onde está afixado o cartaz: ISTO É A REALIDADE -? E eles responderam longamente; explicam. Quando acabarem (nunca mais acabarão) [...] [202]

---

[201] BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 72-73.
[202] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox.* Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 120-121.

Conforme Herberto Helder, qualquer poética que pretenda dar conta do existente é pretensiosa, equivocada e, portanto, fadada ao fracasso, pois:

> O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado.
> O mundo é a linguagem como invenção.
> A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas). [203]

Como podemos vislumbrar, o que chamamos de "realidade", "real", "mundo", não pode, de modo algum, ser *representado pela linguagem*, ser apreendido na linguagem, uma vez que o "mundo" exala pluralidades de sentido e, por isso, confere ao ser humano um caráter multifacetado.

Ademais, "mundo" é um *excesso* jamais a ser capturado, pois, a lei que o governa é a da metamorfose. Desse modo, um "mundo" que se rege pelo *devir* é mais um *enigma*, impossível de ser decifrado, já que ele é incessantemente minado por reconfigurações. Por isso, toda tentativa de plasmar a linguagem é transitória e frágil.

O poeta escreve num de seus poemas,

> Trabalha naquilo antigo enquanto o mundo se move
> para o centro de si mesmo,
> como se todos os pontos em que trabalhas fossem o centro do mundo. [204]

O trabalho milenar com a linguagem, o "naquilo antigo", suscita comumente, nos escritores, a sensação de que seus escritos têm acesso ao cerne das coisas existentes, ao "mundo". Entretanto, esta sensação constitui apenas uma entre milhares de configurações possíveis ou, como o próprio poeta assevera, corresponde a uma "imagem do mundo".

Logo após o momento em que o escritor argumenta sobre a natureza da arte poética – concluindo, como já mencionamos, que ela é manifestação de energia e que tudo não passa de transformação -, ele acrescenta: *"Em certo sentido prezável, nunca há*

[203] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 145.
[204] HELDER, Herberto. "Do Mundo". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio &Alvim, 2004. p. 551.

evolução. Esse sentido é o da fidelidade aos fundamentos da experiência – a aquisição de uma imagem do mundo".[205] O poeta trabalha e adquire uma "imagem do mundo", portanto, ele não detém a verdade, já que o "mundo" é um excesso multifacetado e indecifrável.

Frisemos que o escritor Herberto Helder não altera seus textos por insatisfação, quer dizer, por querer aperfeiçoá-los, "evoluí-los". Pelo contrário, altera-os por convicção de que tudo, inclusive os poemas, está sujeito ao devir, à transformação. Trata-se, portanto, de uma lei cósmica transposta para a poética, a saber: o inacabamento advindo da concepção de que tudo é processo.

Quando o poeta escreve "enquanto o mundo se move/ para o centro de si mesmo", alude e, ao mesmo tempo, adere, sob o nosso ponto de vista, a um aforismo do filósofo Heráclito, a saber: *"Natureza ama ocultar-se*[206]*",* ou seja, o "mundo" tende mais ao velamento e, por isso, não se reduz às *imagens* que temos das coisas existentes. Sendo o "mundo" um enigma, cabe ao poeta adquirir e trabalhar segundo sua "imagem do mundo", como se ela fosse "o centro do mundo". Em suma, trabalhar com a linguagem é saber que ela não tem como atributo um poder representacional.

O importante é reconhecer as limitações inerentes a quaisquer artes poéticas e que elas devem ser consideradas sempre como estratégias redutoras, parciais e precárias, de acesso ao "mundo". O escritor, logo, não tem acesso ao "centro do mundo", só pode aspirá-lo, cônscio de que a linguagem sempre estará aquém, de que os poemas são extremamente vulneráveis:

> Ríspido, zoológico,
> olho de constelação vendo o quê na rapina celeste?
> - mas o cego buraco negro
> é que devora constelações inteiras. [207]

---

[205] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 144.
[206] COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*/ tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 198.
[207] HELDER, Herberto. "Do Mundo". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio &Alvim, 2004. p. 532.

No poema transcrito, há uma pergunta: "olho de constelação vendo o quê na rapina celeste?". Este trecho intrincado parece, mais uma vez, questionar a equivalência estabelecida, por concepções poéticas miméticas, entre mundo e poema. Deixemos, pois, essa afirmação mais clara: a "constelação", aqui, é uma expressão metafórica que diz respeito aos *poemas*, uma vez que é recorrente, na poética herbertiana, o uso do termo "estrela" e, por conseguinte, o uso do termo "constelação", no intuito de corroborar a concepção de que os poemas são manifestações de energia. Ao utilizar a expressão "olho de constelação" – e não, por exemplo, "olho de estrela" – o poeta, possivelmente, almeja tornar colossal a imagem concernente à "concentração de energia", já que não se trata apenas de uma estrela, mas de um grupo numeroso, sintetizado pelo termo "constelação".

O "olho", tido naturalmente como fonte de acesso ao conhecimento empírico, refere-se ao "conhecimento" supostamente advindo dos poemas, referindo-se, dessa forma, à sua possibilidade representacional. E, "rapina celeste", por sua vez, é uma bela imagem que diz respeito à condição do "mundo" como enigma, já que a todo tempo ele nos "furta" a compreensão, a apreensão das coisas.

O termo "zoológico", dentro da poética herbertiana, evoca a questão da corporeidade do poema, já discutida em tópico anterior. Como já mencionamos, o poema é corpo que advém de outro corpo e, por isso, traz em si uma condição zoológica, por sinal, explicitada pelo poeta em *Photomaton & Vox*: *"O poema é um animal*[208]*"*. A expressão "buraco negro", por seu turno, faz referência a uma região do espaço em que o campo gravitacional é extraordinariamente intenso, devorando toda a matéria circundante. Além disso, não nos esqueçamos de que o buraco negro surge de "restos mortais" de estrelas muito grandes - com grande quantidade de massa.

Então, o poema transcrito nos corrobora a concepção herbertiana de que o "olho de

---

[208] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 145.

constelação", o "conhecimento" trazido pelo poema, sempre "perde" para o "olho cego" do buraco negro, o que denominamos "fundo empírico inesgotável", por sua natureza, enigmático. Quer dizer, todo o "conhecimento" emanado do poema não passa de uma pretensão totalizadora, pois o "fundo empírico inesgotável", sendo plural e multifacetado, carrega em si um mistério que põe fim a todo "conhecimento" que se pretenda sólido, inquestionável e imutável. Por fim, uma poética que pretenda estabilizar o conhecimento, não conseguirá realizar este intento, uma vez que o "mundo" se rege pelas regras do *devir*, que por sua natureza metamórfica, leva tudo a novas reconfigurações, desestabilizando, desse modo, qualquer "imagem do mundo".

Por isso, o "olho cego" do buraco negro sempre será mais complexo, mais abrangente e, logo, mais devorador do que o "olho da constelação". Ademais, na história literária, a cegueira, por vezes, simbolizou uma espécie de vidência maior, associada ao plano do mistério, do enigmático. A título de exemplo, lembremos de Tirésias, vidente cego tebano, dotado de clarividência, de poderes proféticos. A concepção de "conhecimento", construída em torno da cegueira de Tirésias, aparece atrelada à ordem do mistério, do sagrado; enquanto aos que vêem, é reservado o "conhecimento" da ordem do senso comum, do não-surpreendente e, daí, o caráter "profano" atribuído a essa espécie de "conhecimento".

Resta-nos concluir ser, portanto, improdutivo conceber poéticas de cunho representacional, pois como enunciou o poeta: "o mundo é a linguagem como invenção". Transcrevamos, a seguir, trechos de outro poema herbertiano, extraído agora de *Poemacto*[209], parte II:

> Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.
> Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.
> Falo, penso.
> Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.
> É sempre outra coisa, uma
> só coisa coberta de nomes.

[209] HELDER, Herberto. "Poemacto". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio &Alvim, 2004. p. 109-113.

> E a morte passa de boca em boca
> com a leve saliva,
> com o terror que há sempre
> no fundo informulado de uma vida.
> [...]
>
> Eu digo que ninguém se perdoa no tempo.
> [...]

A impossibilidade da linguagem em dar forma ao real, mais uma vez é descrita em forma de versos: "Eu procuro dizer como tudo é outra coisa"; "É sempre outra coisa, uma/ só coisa coberta de nomes"; "no fundo informulado de uma vida". Como mencionamos há pouco, a linguagem não pode ser pensada como um instrumento de representação, uma vez que é limitada para dar conta dum mundo submetido ao *devir*. O processo metamórfico pelo qual todas as coisas passam – "ninguém se perdoa no tempo" - impede a possibilidade de fixá-las em linguagem. Portanto, os versos "É sempre outra coisa, uma/ só coisa coberta de nomes" referem-se ao único objeto citável em poemas: a transmutação, o *devir*.

Por isso, deparamo-nos com versos tais como: "E a morte passa de boca em boca/com a leve saliva,/ com o terror que há sempre/ no fundo informulado de uma vida". Estes versos, por sua vez, denotam o processo de transformação desencadeado por um poema, processo equiparado à morte, já que para existir transformação é preciso que a condição anterior morra. A morte passando de boca em boca transforma, por meio do poema, pois ela traz consigo sempre uma problematização enigmática – "o fundo informulado de uma vida" – que põe em xeque configurações, "imagens de mundo" anteriores, renovando-as, transmutando-as.

Deste modo, o poema fornece, insistamos, apenas uma "imagem do mundo", portanto, algo bem menos pretensioso:

> A poesia procura sempre exercer-se sobre essa massa central e 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 encaminhamento, até conseqüências simbólicas extremas, de uma

> experiência em si mesmo não organizada. O que se chama <<descoberta do mundo>> não possui, intimamente, coerência ou finalidade. É preciso construir 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.** [210] [*grifos nossos*]

No trecho supracitado, corroborando o que temos analisado, o poeta afirma que a "experiência" é apenas um ponto de partida, ou seja, "o poema assenta numa experiência de mundo, a experiência é uma memória em estado de actualidade sensível". [211] O poema, então, fundamenta-se na experiência, mas não a representa, não coincide com ela. Dessa maneira, a linguagem organiza a "experiência", peculiarmente caótica, que resultará num outro cosmo.

Em *Os passos em volta*, o poeta escreve a necessidade que temos de encontrar um estilo, ou melhor, um modo singular de organizarmos o caos, proveniente do "mundo da experiência". Esta organização do caos nos proporcionará uma "imagem do mundo", por sua vez, resultante da harmonia precária entre sujeito e experiência:

> [...] a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de arrumar tudo muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja: Vejamos: o estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço me entender? Não? Bem, não agüentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos do Amor ou da Morte. Percebe? Uma dessas abstracções que servem para tudo. [212]

Como podemos perceber, a linguagem possui a função de organizar o caos da experiência, pois pensamos, falamos e escrevemos por meio da linguagem. A escrita seria "assim o encaminhamento, até conseqüências simbólicas extremas, de uma experiência em si mesmo não organizada". Mesmo que seja tão-somente uma "imagem do mundo", segundo o poeta: *(O dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na*

---

[210] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 145.
[211] *Idem*. p. 142.
[212] HELDER, Herberto. "Estilo". In: *Os Passos em Volta.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 11-12.

unidade final do canto, é tarefa para cada um – e isso nos baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a possível salvação de quem nela se empenhe)[213]".

Na citação abaixo, o poeta escreve o quão se tentou dar lugar à decifração, ao desvelamento em detrimento ao mistério, ao enigma:

> A decifração da profecia, remetendo o estado enigmático para um sistema de categorias modelarmente diferenciadas, afeiçoou uma cultura habitada toda do 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. [214]

A pretensão de abarcar a "realidade" levou o homem a sistematizar o que, por definição, não é sistematizável, ou seja, o mundo regido pelo *devir*. Para o "conhecimento do mundo", criou-se "categorias modelarmente diferenciadas" – quer dizer, os diversos campos da cultura, tais como: a psicologia, a ciência, a filosofia, a sociologia, a mitologia, a metafísica, dentre outros.

Para operar uma "decifração" das coisas, por meio dos campos da cultura, desdenhou-se o *excesso*, ou melhor, tudo aquilo que escapa ao entendimento, às classificações. Porém, os resultados obtidos pela "decifração" são precários, sempre insuficientes, pois são revelações que não dão conta do "estado enigmático" que, por sua vez, constitui a natureza do mundo:

> 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 a linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta. A cultura possui conotações severas, é omissa (portanto: completa). [215]

---

[213] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 142.
[214] *Idem.* p. 125.
[215] *Ibidem*. p. 125.

A cultura, bem como as concepções artísticas miméticas, concebe a "revelação" como um conjunto de respostas acabadas sobre um determinado objeto. Para o poeta, é a "contradição" que deve ser trazida à luz pela linguagem, quer dizer, a linguagem deve explicitar a complexidade e, desse modo, o caráter enigmático do mundo.

Herberto Helder faz referência à visão nietzscheana sobre a tragédia grega. O filósofo alemão salientou o seu grande mérito: o entrelaçamento, em meio ao enredo, da *contradição pura* que, por seu turno, acentua o "estado enigmático" do mundo. Vejamos o que o poeta escreve sobre isso:

> Com a visão nietzscheana, a tragédia grega tornou-se contradição pura, quer dizer: símbolo expansivo, liberdade, libertinagem e libertação. Uma bomba dionisíaca rebentou dentro da cabeça de Apolo. Por isso Sófocles e Ésquilo continuam activos. Nada mais foi preciso do que ver que eles eram vulcões. [216]

Por fim, transcrevamos um trecho em que constatemos o quão o poema já é outra coisa, diversa do que denominamos "realidade". Constitui um cosmo sempre perecível, transitório e, por conseguinte, reconfigurável:

> Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, a narrativa de coisas, a história do trajecto,
> mas
> um nó de energia como o nó de um olho ávido,
> o fulcro de uma corrente eletromagnética,
> um modelo fundamental de poder,
> de alimentação.
> E aí, como um instante ou precipitação ou extremo,
> a morte ataca o poema, o corpo em circunstância de poema,
> o mundo com rosto de poema,
> numa fuga, rapto ou fulgor,
> um feixe de energia que se pensa como mundo,
> a força de uma acção do imaginário. Toda a atenção, o tempo todo, a vida. [217]

[216] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 126.
[217] *Idem*. p.138.

Se linguagem e "realidade" não podem andar juntas, se o poema não se configura como um espaço de *representação do real,* podemos nos indagar: do que pode falar o poema, a linguagem?

3.2.4. Metapoemas

A indagação que a poesia faz sobre si mesma, revelando os seus procedimentos e recursos, caracteriza-a como *metapoesia*, aspecto característico de um dos impulsos da *poética moderna* proveniente do legado dos poetas Baudelaire, Mallarmé e Valéry.

Na poética moderna, portanto, a *concepção metalingüística* passou a prevalecer, sendo cabível nos perguntar: por que a linguagem poética voltou-se sobre si mesma, passando a desdobrar *o processo de construção* que envolve o objeto estético?

Na verdade, esta "obsessão" moderna pela metalinguagem, pela metapoesia configurará uma *oposição retórica*[218] à concepção de arte como fruto de "sentimento e expressão". Quer dizer, como já mencionamos, a obra artística era tida como resultado de uma *criação genial*, cercada de mistérios. Em contraposição, a poética moderna cuidará de expor o *processo de criação artística* ao leitor, dessacralizando o mito da criação genial. A obra não é simplesmente um *estado final*, ou seja, ela é *construção*, é trabalho consciente de elaboração artística e não mera expressão espontânea do autor. A obra é sempre construída, ou melhor, ela não se encontra pronta ou depositada no âmago do artista, apenas esperando que ele a expresse. Por esta razão, os escritores passaram a explicitar os "mistérios" que envolvem o processo

[218] Neste tópico, cuidaremos das razões que levaram a poética moderna a manifestar o interesse pela metalinguagem. Frisemos, no entanto, que esse questionamento da poética sobre si mesma - enquanto trabalho poético com a linguagem - não constitui invenção da poética pertencente aos séculos mais recentes. Pelo contrário, encontramos, a título de exemplo, um debate teórico na poética do século XVI acerca da metalinguagem – em retóricas poéticas, em Camões, em Sá de Miranda. No contexto quinhentista – lembremo-nos do antropocentrismo -, tal debate se manifestou em razão da linguagem ser divisora de águas entre os homens e o restante dos animais. Portanto, o debate teórico a respeito da metalinguagem configura-se uma *oposição retórica* a poéticas da expressão, dos sentimentos, uma vez que esse debate é igualmente encontrado em épocas anteriores, quer dizer, a consciência acerca da metalinguagem é bem mais antiga.

de construção de uma obra, a fim de despojá-la de sua *aura*.

Também as mudanças tecnológicas, trazidas pela Revolução Industrial, são responsáveis pelo apelo à metalinguagem, já que uma arte que imite, que supostamente "represente a realidade" se torna dispensável. A título de ilustração, na pintura, para que "reproduzir a realidade" de modo minucioso num quadro, se já existe a fotografia? Esta, com certeza, irá "reproduzir mais fielmente a realidade", e apenas com um "click", do que um pintor, demoradamente, confeccionando a "realidade" em sua tela.

Sobre poética, transcrevamos as considerações do filósofo Theodor Adorno (1903-1969) acerca das mudanças tecnológicas e seu conseqüente impacto:

> Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva [...] O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua [...] [219]

Estas mudanças tecnológicas ajudaram a pôr em xeque uma arte mimética em geral e, no plano poético, uma linguagem que pretenda ser objetiva, quer dizer, um instrumento de relato fidedigno da "realidade", proclamando-se, por conseguinte, cada vez mais um código poético – um trabalho poético com a linguagem.

Todas as causas, além das mencionadas, contribuíram para que a *metalinguagem* demarcasse a fronteira supostamente existente entre o mundo exterior (a "realidade") e a linguagem. A reflexão acerca dos recursos e procedimentos lingüísticos, pela própria linguagem, levou à consciência de que a *palavra* possui uma *dimensão material* - visual e sonora -, e não configura, por sua vez, um mero veículo para transmissão de conteúdos do mundo exterior.

---

[219] ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: Notas de literatura I. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. p. 56.

A metalinguagem, trazendo à tona reflexões que ressaltam o aspecto material da obra – a **materialidade** -, será utilizada sobejamente por correntes críticas, tais como o estruturalismo do século XX, neste intuito de reforçar a demarcação entre mundo exterior e linguagem. Quando adentramos o mundo da linguagem, não temos uma representação do real ali configurada, mas outro universo específico: o da própria linguagem. Sobre o estruturalismo, teremos que ele assevera a impossibilidade de imitação direta do real, dado que o real, ou referente, não é "causa eficiente" do signo lingüístico:

> As concepções de língua como expressão do pensamento ou representação das idéias foram substituídas pelo conceito de sistema de sinais produzidos pela mútua pressuposição do conceito e da imagem acústica; deste modo, elimina-se tudo aquilo que se colocava *antes* da palavra e que esta tenderia a referenciar (as coisas, o pensamento, as idéias, as emoções). Banindo explicitamente o referente do processo de significação (que só relaciona significante e significado), exclui-se o real extralingüístico e toda a problemática daí derivada. Por outro lado – e é ainda o mesmo – a língua descobre-se um sistema *fechado*: só se pode falar da língua utilizando a língua. Deste modo, os dois universos permanecem impenetráveis, mutuamente excluídos, sem comunicação possível: o lingüístico e o extralingüístico. [220]

Ao analisamos a questão da *materialidade do texto*, mais do que isto, é necessário nos depararmos com o conceito de *"materialidade da comunicação",* elaborado no campo literário por Hans Ulrich Gumbrecht. Este conceito se configura de modo mais abrangente do que as teorias imanentistas e a estética da recepção, tal como formulada por Jauss. Trilhando pela "teoria do efeito estético" de Wolfgang Iser, pelos trabalhos de Paul Zumthor, dentre outros teóricos, Gumbrecht intenta compreender como os sentidos são construídos, despertados ou comunicados a partir do *sensível*. Portanto, ele desenvolve fundamentos para o que denomina "campo não-hermenêutico", ao invés de aderir à hermenêutica que, por sua vez, pauta-se na busca de um sentido subjacente à obra por meio do ato da *interpretação*.

Sobre o trabalho de Gumbrecht, é pertinente a pergunta: por que o deslocamento

[220] MATOS, Maria Vitalina Leal de. "Mimese". In: *Ler e Escrever.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987. p. 175.

da crítica hermenêutica em direção a um "campo não-hermenêutico"? Na introdução do livro *Corpo e forma*, João Cezar de Castro Rocha bem explicita esta questão:

> O atual trabalho de Gumbrecht, totalmente distante de qualquer pretensão meta-histórica, busca aprofundar a noção de história descritiva através do resgate de conceitos-chaves, assim como de experiências sistematicamente negligenciadas na tradição da filosofia ocidental. Uma história descritiva, assim concebida, visa a superar o cisma entre corpo e espírito, cisma que se encontra na base da célebre divisão institucional das duas ciências, ou seja, ciências exatas e ciências humanas. No interior do paradigma cartesiano, a materialidade do circuito comunicativo dificilmente poderia ser levada em consideração, pois ao espírito somente interessaria a profundidade do sentido, em lugar do que se consideraria como a "superfície" dos fenômenos, domínio característico da materialidade da comunicação [...] o mundo contemporâneo, sobretudo na esfera do cotidiano, tornou a rígida dicotomia corpo/espírito obsoleta. Na ausência dessa dicotomia, a legitimação tradicional do sistema da arte e da literatura, enquanto formas privilegiadas de manifestação do imaterial, perde sua validade. A análise de tal colapso constitui um dos eixos mais importantes das preocupações mais recentes de Gumbrecht. [221]

Transcrevamos, por sua vez, o conceito de Gumbrecht sobre o que ele denomina "campo hermenêutico":

> [...] ao dizer, "campo hermenêutico", em lugar de "hermenêutica", sublinho que desde a institucionalização da imprensa no século XV até aproximadamente duas ou três décadas atrás, a compreensão do que constituía a comunicação, no interior da cultura ocidental, baseava-se em determinados pressupostos não-tematizados. Assim, o que academicamente chamamos "hermenêutica" não passa de uma versão, por assim dizer, mais sofisticada destas premissas básicas. A hermenêutica acadêmica, portanto, é uma invenção do século XIX, cujos pressupostos remetem ao século XV. [222]

Gumbrecht afirma que o "campo hermenêutico" pode ser sintetizado nas quatro premissas que se seguem:

> Primeira premissa: o que denominamos "sentido" tem sua origem no sujeito e não numa qualidade inerente aos objetos. A tarefa de atribuir sentido aos objetos cabe ao sujeito.

---

[221] CASTRO ROCHA, João Cezar. "Introdução". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. (org.) João Cezar Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 18-19.
[222] GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação". In: *Corpo e forma.* (org.) João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 139.

> Segunda premissa: a possibilidade de distinção radical entre o corpo e o espírito. Pensemos na tradição cartesiana em seu corolário, segundo o qual é o espírito que de fato importa à comunicação e à auto-referência humana. Ninguém sabe exatamente o que se desejava designar por espírito, no entanto tal distinção era percebida como um dado natural.
> A terceira premissa é óbvia: o espírito conduz o sentido.
> Quarta premissa: neste contexto, o corpo serve apenas de instrumento que articula ou oculta o sentido. Aliás, um instrumento secundário [...] Importa aqui destacar o papel de mero instrumento de articulação destinado ao corpo, cabendo ao espírito a criação de sentido.[223]

Com as pertinentes reflexões de Gumbrecht, queremos reforçar o quão o papel do *corpo* foi relegado em detrimento ao do espírito. O critico ressalta que, do século XV ao XX, a comunicação, na cultura ocidental, baseou-se no "campo hermenêutico" que, por sua vez, fundamenta-se nas quatro premissas mencionadas.

Como já sabemos, Gumbrecht irá propor o "campo não-hermenêutico", conferindo destaque ao aspecto material da comunicação, ao seu suporte material, no intuito de compreender como os sentidos são construídos sensorialmente.

Deste modo, Gumbrecht desloca a compreensão dos estudos literários em direção à "materialidade da comunicação" ou "campo não-hermenêutico", por não compartilhar de análises que têm por fundamento a dicotomia mente/corpo, tradição do paradigma cartesiano. A hermenêutica, por seu turno, não privilegia o corpo, mas o elemento mente/espírito, uma vez que crê na busca de um sentido imanente ao texto, apenas esperando pelo ato interpretativo eficaz a fim de desvelá-lo. Gumbrecht, ao contrário, dirige as suas reflexões à importância do corpo no processo de comunicação, quer dizer, a interação sensível entre o texto e o leitor, e para tal intento, focaliza então a "superfície" dos fenômenos – as questões referentes à "materialidade da comunicação".

Retornando à abordagem da *metapoesia*, ao transpormos estas considerações para a obra herbertiana, temos que seus poemas contêm reflexões muito explícitas sobre o ofício

---

[223] GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação". In: *Corpo e forma.* (org.) João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 139.

poético enquanto algo da ordem do sensível. A título de ilustração, analisemos um poema pertencente à parte I do *Tríptico* [224], de *Ou o poema contínuo*, no intento de demonstrarmos, primeiramente, o recurso à *metapoesia*:

Transforma-se o amador na coisa amada com seu
feroz sorriso, os dentes,
as mãos relampejam no escuro. Traz ruído
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias
e das ardentes pedras que tem dentro de si.
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado
silêncio da sua última vida.
O amador transforma-se de instante pra instante,
e sente-se o espírito imortal do amor
criando a carne em extremas atmosferas, acima
de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.
E a coisa amada é uma baía estanque.
É o espaço vital de um castiçal,
a coluna vertebral e o espírito
das mulheres sentadas.
Transforma-se em noite extintora.
Porque o amador é tudo, e a coisa amada
é uma cortina
onde o vento do amador bate no alto da janela
aberta. O amador entra
por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.
O amador é um martelo que esmaga.
Que transforma a coisa amada.

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher
que escuta
fica com aquele grito para sempre na cabeça
a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve
e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito
do amador.
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador,
dá-lhe o grito dele.
E o amador e a coisa amada são um único grito
anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito
de amador. E ela é batida, e bate-lhe
com o seu espírito de amada.
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero
do amor. Enquanto em cima
o silêncio do amador e da amada alimentam
o imprevisto silêncio do mundo
e do amor.

[224] HELDER, Herberto. "A colher na boca". In: *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 13-14.

Assim que lemos o poema, torna-se evidente que o verso "Transforma-se o amador na cousa amada" pertence a um célebre soneto atribuído a Camões. A apropriação deste verso tão recitado, como poderia pensar um leitor menos especializado, não configura uma intertextualidade inócua ou uma imitação servil. Herberto Helder se apropria do mencionado verso camoniano como um *mote* que, por sua vez, atenderá aos desígnios de uma poética própria, a herbertiana.

Quando inicia seu poema, já percebemos uma tênue, mas relevante, modificação. Temos em "Transforma-se o amador na coisa amada", a atualização ortográfica da palavra "cousa", já demarcando, na adaptação para "coisa", o caráter dinâmico do idioma e, ao mesmo tempo, que se trata de outra temporalidade, quer dizer, um diálogo do século XX com o século XVI. A transformação, no plano gráfico e fonético, já denota ser impossível um processo criativo idêntico.

Por meio de recursos, tais como as *metáforas* ("a coisa amada é uma baía estanque/ é o espaço de um castiçal, a coluna vertebral...; "a coisa amada é uma cortina"; "o amador é um martelo"), as *imagens impactantes* ("as mãos que relampejam no escuro"; "criando as carnes em extremas atmosferas"; "Transforma-se em noite extintora"), os *oxímoros* ("Traz o ruído e silêncio"), as *sinestesias* ("o barulho das ondas frias e das ardentes pedras"; "ruído áspero"; "fica com aquele grito para sempre na cabeça/ a arder como o primeiro dia de verão"), as *aliterações* (fonemas /t/;/d/;/p/ - pelos seus respectivos sons remetem semanticamente às batidas, aos obstáculos poéticos), o poeta alude à *metalinguagem*.

Dissemos que a metalinguagem constitui uma das instigações prediletas dos poetas modernos e contemporâneos, e com Herberto Helder, aparentemente[225], isto não será diferente. A figura do "martelo" é central na identificação desta temática, já que ele simboliza um instrumento cuja função é dar forma à matéria informe. Esta imagem transposta para o

[225] No tópico seguinte, explicitaremos que a poética herbertiana é menos metalingüística do que performática.

universo poético faz alusão ao poeta que "martela" a matéria-prima (as palavras), conferindo-lhe forma, resultando então num poema. Nessa direção, podemos dizer que o "amador" simboliza a figura do poeta-artífice, enquanto a "coisa amada" simboliza a linguagem poética, o poema.

O termo "amador" pode, por sua vez, também aludir ao poeta entendido como um incessante principiante ou aprendiz, quer dizer, o poeta como aquele que constantemente busca uma forma mais adequada, visto que a linguagem é um mistério infindável a ser trabalhado pelo poeta.

O "amor" consiste na relação entre o amador (poeta-artífice) e a coisa amada (o objeto poético – a linguagem, o poema). O amor é a relação do poeta com a linguagem poética. A propósito, a concepção metalingüística aparece bem explícita nos versos que se seguem: "e a coisa amada/ é uma cortina/ onde o vento do amador bate no alto da janela/ aberta. O amador entra/ por todas as janelas abertas". Temos "janelas abertas" como alusão simbólica às oportunidades com as quais o poeta depara-se ao construir qualquer poema, o poeta entra por todas as brechas da linguagem no intuito de fazer "copular" as palavras com uma forma. Notemos que se a "coisa amada" é uma cortina, temos, por conseguinte, um acesso translúcido do poeta à linguagem, um acesso oportuno nem sempre possível, dado que a linguagem não se oferece desnudada a quem deseje possuí-la.

Mesmo que não nos aprofundemos nesse aspecto, é importante ressaltar que, no poema sob análise, estamos diante de uma concepção metalingüística equiparada ao ato erótico. O poema, ao evidenciar o *fazer poético*, performatiza uma relação erótica vivenciada entre o amador e a coisa amada. Podemos afirmar que as três últimas estrofes, mais especificamente, tratam do desenrolar desse ato erótico, ou melhor, da cópula entre o amador e a coisa amada. Para tanto, temos, no poema, despertados os sentidos que permeiam o erotismo, tais como a dimensão táctil ("as mãos que relampejam no escuro"; "ondas frias";

“ardentes pedras que tem dentro de si”; “onde o vento do amador bate”; “Ele bate, bate, bate.”; “a arder como o primeiro dia de verão”; “ruído áspero do amor”), a dimensão visual (“as mãos que relampejam no escuro”; “Transforma-se em noite extintora”); e a dimensão auditiva (“Traz o barulho”; “Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher/ que escuta/ fica com aquele grito para sempre na cabeça”; “dá-lhe o grito dele”; “Ela ouve”; “dá-lhe o grito dele”; “E o amador e a coisa amada são um único grito”; “E gritam”).

A primeira estrofe do poema expõe a condição babélica que antecede a confecção do poema. Nesse sentido, Herberto Helder nos escreve: “Traz o barulho das ondas frias/ e das ardentes pedras que tem dentro de si./E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado/ silêncio da sua última vida”. Quer dizer, o poeta traz em seu corpo uma tensão proveniente de sua experiência em contato com o mundo, ou seja, “o barulho das ondas frias/ e das ardentes pedras”. A conversão desse caos - dessa experiência desorganizada - em linguagem, aciona uma transformação radical dessa experiência; como todas as coisas existentes no mundo; ela, “esse ruído rudimentar”, sofre um processo de morte e se transmudará em linguagem. Por isso, podemos entender “o silêncio da sua última vida” como o fim de uma experiência de mundo para dar vazão ao nascimento de uma experiência em linguagem, o que já se trata de outra coisa muito diversa. Desta forma, mais uma vez, reforça-se a concepção herbertiana de que a linguagem não é espaço para *representação* das experiências provenientes do mundo; na verdade, ela é espaço para *transmutação* de quaisquer experiências.

A confecção do poema traz à tona um processo de metamorfose ao qual nada fica imune: “Transforma-se o amador na coisa amada”; “O amador transforma-se de instante para instante”; “O amador é um martelo que esmaga./ Que transforma a coisa amada”; “Ela ouve/ e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito/ do amador”; “Então o mundo transforma-se nesse ruído áspero/ do amor”. Percebemos que o amador, a coisa amada, o

mundo modificam e modificam-se, são agentes e pacientes nesse processo de transmutação verificado por meio da linguagem.

O "mundo da experiência" é muito complexo para ser cristalizado em disposições de palavras. Por isso, os versos "E a coisa amada é uma baía estanque/ é o espaço de um castiçal, / a coluna vertebral..." nos sugerem imagens de restrição, de estreiteza. A "coisa amada" alude a imagens que sugerem "compressão", já que estas dizem respeito ao aspecto formal do poema. Ao elaborar poemas, temos que o poeta trabalha com as palavras de modo a conferir-lhes um alto teor de densidade, permitindo-lhes um intenso grau de abertura.

O poema, escolhido para análise, simboliza a concepção metalingüística certamente encontrável em todos os poemas herbertianos. A leitura, sob o ponto de vista metalingüístico, sempre é possível e necessária, já que em *Photomaton & Vox* encontramos, não raramente, trechos que denotam essa preocupação do poeta com relação à fronteira entre linguagem e mundo exterior:

> Mitologia, lingüística, psicologia, ideologia não esclarecem o poema. O poema é que, acidentalmente, pode esclarecê-las a elas. Mas não parece ser esse 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. [226]
>
> (A respeito da poesia pode ainda dizer-se: - A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta.) [227]
>
> Pois claro: isso tem a sua história, e muita gente fez força dentro dela, e habitou-a. O poema é um objecto, cantava o coro. Julgavam que faziam uma grande revolução. Bem, até foram úteis e – como se diz? – historicamente correctos. Separaram pelo menos o poema de todas essas mãos obscenas que o agarravam. Tudo queria ir para a cama com o poema: moral, política, filosofia, etc [...] Passemos à nova fase [...] Agora o poema é um instrumento, mas não das disciplinas da cultura [...] É uma ferramenta para acordar as vísceras. [228]

Para nossa maior compreensão, devemos perceber que a concepção poética de Herberto Helder vai além da concepção metalingüística tão apregoada pelos escritores do

[226] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 144.
[227] *Idem.* p. 143.
[228] *Ibidem.* p. 124.

século XX. O poeta ao enunciar "O poema é um objecto, cantava o coro", refere-se à metalinguagem, ou melhor, à constatação pela poética moderna de que o poema é um artefato, um objeto construído pelo poeta. O termo "coro" parece carregar um tom de ironia, pois, segundo o poeta, a descoberta sobre a fronteira existente entre mundo exterior e linguagem não constitui um avanço revolucionário, tal como os escritores comumente proclamaram. É notório, por conseguinte, o intuito de Herberto Helder em nos ressaltar que os poemas são muito mais do que artefatos lingüísticos. Na verdade, eles são ferramentas a nos despertar percepções físicas novas, já que são capazes de "acordar as vísceras". Eis uma revolução de ordem maior: compreender que o poema cria "realidades novas" no momento de sua enunciação, ou seja, ele é performativo, sendo requisito imprescindível a presença do corpo.

Resta-nos concluir que todos os conhecimentos assentados pela cultura ("Mitologia, lingüística, psicologia, ideologia", dentre outros) não servem à elucidação do poema, pois pretendem ser verdades ou "realidades", portanto, "conhecimentos estáticos". Uma poética movente, por sua vez, abarca um mundo dinâmico e enigmático que, conseqüentemente, não pode ser decifrado por "disciplinas da cultura", por "conhecimentos cristalizados".

Explicitando de modo mais claro, o poema sempre deseja desestabilizar o "conhecimento", conduzir "a realidade até ao enigma", enquanto a cultura por sua vez, pressupõe deter o conhecimento a ser aplicado à análise do poema, esperando dele extrair o que já está assentado no plano da cultura.

Em suma, na concepção herbertiana, o poema não está interessando numa "realidade" supostamente assentada, pelo contrário, seu trabalho é desestabilizar o "conhecimento", não restando alternativa a não ser imergir no enigma, ressaltando a impossibilidade em assentarmos o "conhecimento", já que este é sempre *uma* atualização

entre virtualidades inesgotáveis e igualmente possíveis. O poema só conhece e, por isso, só corrobora o fluxo do *devir*.

Segue-se abaixo um poema que explicita a relação existente entre linguagem e enigma até então discutidos, mostrando-nos que todo poema cristalizado acaba metamorfoseado e, por isso, devorado, desvelando o fundo inesgotável, o manancial tenso constituinte do mundo empírico:

> massas implacáveis, tensas florações químicas, fortemente
> maduras, na alvorada que aparece
> atrás, mortas, e no lençol de gelo
> manchas bloqueadas, cortes, negras estrias,
> o som, sangue, tubos de sangue, sangue
> tubular, som tubular, gemem,
> rudimentares, assoberbados,
> os pulmões, folhagem quente,
> perfura o som no ar a traqueia eruptiva,
> respiração, cacho a arder nas redes finas,
> jorro de lâminas,
> e a morosa manhã renascente, compreendida,
> rarefeita
> de folhas, tumulto branco,
> cancro, precipitação em brasa,
> uma abertura interior latente,
> barcos levam todo o álcool
> lívido
> sobre águas fotografadas explodindo,
> a lentidão consome a carne, formigas incrustadas,
> transparente, antenas de ouro, o doce povoamento
> carnívoro, bruscamente o sono
> exalta
> as apuradas linhas do esquecimento, ao fundo,
> batem, pulsam paisagens de uma canção
> irregular, clara, onde
> se treme, levemente alto, crivado
> e imagens implacáveis, os pés tocando a folhagem
> negra, a cabeça degolada por um esplendor obsessivo [229]

No poema supracitado, encontramos um movimento circular, pois há menção ao *processo cíclico da criação poética*, a saber: experiência caótica[230] – poema[231] – experiência

[229] HELDER, Herberto. "A colher na boca". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 267-268.
[230] Por experiência caótica, entendemos o contato sensível entre o mundo empírico e o corpo do poeta. Num primeiro momento, tal contato oferece-se de modo desorganizado ao sujeito, ao poeta.
[231] Utilizaremos o termo "poema" como expressão metonímica concernente à poética, aludindo, portanto, de forma genérica ao processo de criação.

caótica. Nos versos iniciais, deparamo-nos com as expressões "massas implacáveis" e "tensas florações químicas" simbolizando o irrompimento de *poemas*. Lembremo-nos de que o poeta escreveu-nos em *Photomaton &Vox* "A poesia procura exercer-se sobre essa massa central e sensível", quer dizer, o trabalho poético tem o seu pontapé inicial a partir de uma experiência caótica à qual a linguagem tentará superar, disciplinando-a. Por isso, a expressão "fortemente maduras" sugere que o poeta encontrou "um corpo orgânico em que a experiência, disciplinada [pela linguagem] se baste, e nela se harmonizem o sujeito e a sua experiência[232]". Este corpo orgânico é o poema.

Posteriormente, surge a "alvorada" com as "massas implacáveis" ou "tensas florações químicas" mortas, quer dizer, a experiência caótica transmutada em poema equivale à morte, pois ela tornou-se agora outra coisa. Na poética herbertiana, a luminosidade – bem como a cor branca - parece sempre remeter a momentos em que o poema configurou-se, estabilizou-se; enquanto a cor negra – bem como as imagens ligadas à noite, à escuridão – parece referir-se a momentos em que o "mundo" trava contato com o corpo do poeta, de modo denso e caótico. Por isso, termos como "alvorada", "lençol de gelo", "manhã", "tumulto branco" e "fotografadas" bem como o emprego reiterado da vogal "a" [233] sugerem o encontro da forma a ser dada pela linguagem à experiência, até então um excesso caótico.

Portanto, temos configurado o luminoso poema, uma experiência disciplinada, ao menos temporariamente. Para descrever a *forma* dada à experiência, transformando-a em poema, o escritor emprega inúmeras imagens que se referem ao aparelho fonador, o lugar da produção da voz. O poeta intenta explicitar o quão o trabalho poético é um trabalho corporal, o quão ele obedece ao ritmo do corpo, sobretudo da respiração, resgatando assim o caráter vocal do poema: "manchas bloqueadas, cortes, negras estrias,/ o som, sangue, tubos de sangue, sangue/ tubular, som tubular, gemem,/ rudimentares, assoberbados,/ os pulmões,

[232] Estes trechos mencionados já foram transcritos no tópico "De uma concepção poética não - especular".
[233] Semanticamente, o som da vogal "a" causa-nos o efeito de abertura, de claridade, de luminosidade.

folhagem quente,/ perfura o som no ar a traqueia eruptiva,/ respiração, cacho a arder nas redes finas,/ jorro de lâminas". Temos, portanto, "as negras estrias", o "cacho a arder nas redes finas", o "jorro de lâminas", ou melhor, o poema vindo ao mundo por meio do aparelho fonador, por meio de um processo corporal.

Outro trecho conduz-nos agora a outro movimento: à metamorfose do poema, à morte do poema. O escritor alerta-nos de que há "uma abertura interior latente", quer dizer, o que parece estável, trata-se mais especificamente de uma tensão. O poema guarda em si uma tensão, pois é movente.

Sujeita à lei da metamorfose, a estabilidade conferida pela linguagem a uma experiência caótica – simbolizada pelo termo "lentidão" - será logo dissipada, uma vez que o poema é tal como uma fotografia, isto é, registra o instante que inexoravelmente está condenado à morte. Temos, deste modo, o consumo da "carne", pois o tempo submete tudo à transformação. O "cancro" evidencia que o poema, enquanto corpo, está acometido do germe da transmutação. As "formigas incrustadas" indicam que o violento processo metamórfico disseminou-se no poema, que, por seu turno, culminará em sua morte.

O processo metamórfico conseguiu seu intento, o fim tendo por objetivo a renovação. Temos, por isso, "bruscamente o sono", "as apuradas linhas do esquecimento" aludindo ao fim desse processo de transformação. Por sua vez, as "antenas de ouro" das formigas carnívoras, que serviram ao consumo, à morte da carne do poema, parecem indicar que um novo ciclo – um novo processo de criação poética – está a caminho, pois a transmutação pôs termo ao que havia. O emprego do termo "ouro", remetendo-nos à alquimia, sinaliza que as formigas devoraram para renovar, anunciando o advento de um novo processo que, na verdade, é continuação do anterior.

Desta forma, no final do poema, encontramos novamente o poeta deparando-se com uma nova experiência caótica: "pulsam paisagens de uma canção/ irregular, clara, onde/

se treme, levemente alto, crivado/ e imagens implacáveis, os pés tocando a folhagem/ negra, a cabeça degolada por um esplendor obsessivo". O poeta tem o seu corpo impressionado por "imagens implacáveis" que, novamente, resultarão em "massas implacáveis" ou em "tensas florações químicas". Temos que a "folhagem negra", ou melhor, a experiência caótica advinda de um mundo enigmático degola a cabeça do poeta "por seu esplendor obsessivo", pois a razão humana, simbolizada pela "cabeça", é por demais limitada no intuito de compreender o enigma do mundo, o excesso.

Por fim, no poema tido como análise, vislumbramos a poética como um processo, como um inacabamento, daí o movimento circular construído pelo poema, explicitando-nos que o ritmo da poética é o ritmo do *devir*.

3.2.5. A poética como performance

A princípio, como dissemos, a poética herbertiana parece querer delimitar o espaço da linguagem e o espaço do mundo, mas o próprio autor enuncia que *"Escrever não afasta; aproxima. Escrever é o pior de tudo. Não há universos lingüísticos e extra, custe às universidades*[234]*"*. Herberto Helder, por meio deste trecho, afirma categoricamente que não há fronteiras entre o que denominamos universo lingüístico e universo extralingüístico. Tal classificação, para o poeta, feita por especialistas em Lingüística, soam inadequadas, vejamos o porquê:

> O carácter de continuidade energética, vital [...] Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra [...] O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia 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 desses dois tipos de realidade pela adopção do princípio de continuidade energética, que

[234] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 155.

> permite uma continuidade da vida. [...] A coerência dos meus poemas é a coerência da energia.[235]

Como podemos depreender da citação, Herberto Helder não postula a separação entre mundo interior e mundo exterior, já que tudo, do ponto de vista da Física contemporânea, é manifestação de energia. E, sendo tudo fluxo de energia, inclusive a poética, temos que também resta prejudicada a idéia de que exista uma fronteira, uma barreira entre o lingüístico e o extralingüístico, pois tudo está em interação, em comunicação. Recordemos uma citação anterior: *"A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos, mas de energia e do sentido de seus ritmos. A energia é a essência do mundo, e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo. Assim: a forma é o ritmo; o ritmo é a manifestação de energia[236]"*.

Parece-nos uma concepção estranha e, de certo modo, até difícil de compreender. Ocorre, no entanto, que a poética herbertiana sintoniza-se com questões prementes da Filosofia e Física contemporâneas. Em relação à filosofia contemporânea, é pertinente citarmos o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) que, por sua vez, evoca uma problemática proveniente da tradição filosófica, ou seja, o desprezo pela interação existente entre sujeito e mundo empírico:

> Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de "opiniões" mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isto de estranho: se procurarmos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este *nós*, o que é este *ver* e o que é esta *coisa* ou este *mundo*, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições. [237]

Merleau-Ponty percebe que a tradição filosófica preocupou-se com certos temas, deixando de lado questões fundamentais e, o que é mais grave, construiu um embasamento

---

[235] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 142-143.
[236] *Idem.* p. 144.
[237] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível.* 4ªed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 15.

teórico que omite, do quadro das reflexões, estas questões mais sutis, mais fundamentais. Deste modo, o filósofo francês apresenta uma crítica contundente ao que tenha sido até então o papel da *reflexão* na filosofia, o que ele denominou "filosofia reflexionante":

> É o que Husserl punha francamente a nu quando dizia que toda redução transcendental é também redução eidética, isto é, todo esforço para compreender de dentro e a partir das fontes o espetáculo do mundo exige que nos separemos do desenrolar efetivo de nossas percepções e de nossa percepção do mundo, que nos contentemos com sua essência, que deixemos de nos confundir com o fluxo concreto de nossa vida para retraçarmos o andamento de conjunto e as articulações principais do mundo sobre o qual ela se abre. Refletir não é coincidir com o fluxo desde sua fonte até suas últimas ramificações; é desembaraçar das coisas, das percepções, do mundo e da percepção do mundo, submetendo-os a uma variação sistemática, núcleos inteligíveis que lhe resistem, caminhando de um a outro de tal maneira que a experiência não desminta, mas nos dê apenas seus contornos universais, de sorte que deixa intacto o duplo problema da gênese do mundo existente e a gênese da idealização reflexionante [...] [238]

Como podemos entrever, a *reflexão*, do modo como foi praticada, sempre procurou generalizar, ou melhor dizendo, apreender de forma totalizante o mundo empírico, reduzi-lo a categorias universais. A reflexão pretendeu esquematizar, tornar inteligível o fluxo ao qual está submetido o mundo das coisas existentes, tomando a "idealização reflexionante" como correspondente ao "mundo existente", não se dando conta da fragilidade desta "equação":

> Meu acesso pela reflexão a um espírito universal, longe de descobrir enfim o que sou desde sempre, está motivado pelo entrelaçamento de minha vida com as outras vidas, de meu corpo com as coisas visíveis, pela confrontação de meu campo perceptivo com o de outros, pela mistura de minha duração com as outras durações. [239]

Não é descabido afirmar que Herberto Helder propõe uma concepção estética extremamente afim ao projeto filosófico merleau-pontyano. Mas para além das muitas afinidades entre ambos, a que nos parece mais interessante, no momento, é a possibilidade

---

[238] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível.* 4ªed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007. *Idem.* p. 53.
[239] *Idem.* p. 56.

que o pensamento fenomenológico merleau-pontyano oferece ao estabelecimento de uma *poética performática*, quer dizer, de uma poética que apele aos sentidos do corpo, requisitando sua participação num aqui e agora.

Paul Zumthor possui estudos dedicados à *performance* que, por sua vez, podem ser aplicados à análise de poéticas contemporâneas, tais como a de Herberto Helder. A título de curiosidade, é oportuno apontarmos que Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura* salienta a importância da obra merleau-pontyana para sua formação intelectual:

> Neste ponto remeto a uma obra já antiga mas que marcou os homens de minha geração, *A fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty. Ele aí estabeleceu a existência de um conhecimento *antepredicativo* [...] O contexto indica muito claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber o qual o resto se constrói. [240]

Herberto Helder, Paul Zumthor e Merleau-Ponty podem ser aproximados em razão do estatuto que conferem ao ***papel epistemológico do corpo.*** Nesse sentido, Paul Zumthor chega a afirmar que *"Nossos 'sentidos', na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos do conhecimento*[241]*"*.

Com a valorização da cultura letrada, a leitura tornou-se cada vez mais individual, muda e, muitas vezes, reduzida a uma atitude meramente racional, intelectiva, ficando o uso dos sentidos do corpo "entre parêntesis". Lembremos de que no Trovadorismo, por exemplo, os poemas eram cantados, portanto, socializados, dirigidos ao público. Temos, neste contexto, um apelo intenso ao vigor da *voz*[242], deste instrumento corporal.

---

[240] ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 78.
[241] *Idem.* p. 81.
[242] Paul Zumthor, a partir de um dado momento de sua trajetória intelectual, insiste na distinção entre *oral* e *vocal*. Afirma que o termo "oral" refere-se à ausência de escrita, quer dizer, é uma oposição à cultura letrada, tão-somente uma das facetas da dicotomia escrito/oral. Em contrapartida, o termo "vocal" não se restringe a uma oposição à escrita, mas se refere à voz humana, estudada por várias ciências, tais como a medicina, a psicanálise, a mitologia comparada, a fonética, e até mesmo a linguística. Nesse sentido, uma *poesia vocal* também se desprende dos textos escritos, ou seja, não se delimita a textos produzidos em épocas cuja escrita fosse ainda incipiente. Paul Zumthor, por esta razão, evita expressões como "literatura oral", pois está interessado na voz como elemento do corpo humano. O medievalista assevera que, sobretudo a partir do fim do século XIX, os caracteres físicos da voz são percebidos como integrantes da poesia.

A poética dava-se como performance, já que envolvia o comprometimento empírico do *corpo* no que concerne à sua produção, reprodução ou recepção. O termo performance designa um ato de comunicação relativo a um momento tomado como *presente*. Quanto à produção/reprodução, no Trovadorismo, encontramos a figura do *jogral* que cantava e tocava instrumentos; quem geralmente compunha era o *trovador*. Portanto, o jogral utilizava a voz, o corpo para dar vitalidade à poesia, e o trovador compunha o texto poético no intuito deste ser cantado, ser apresentado ao público. Quanto à recepção, aqueles que presenciavam a poesia em *ato*, em performance, eram despertados corporalmente, visto que seus sentidos eram suscitados. Conforme Paul Zumthor:

> qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar [...] a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a idéia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra [...] A noção de performance [...] perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada.[243]

Conforme Paul Zumthor, a performance que sempre envolve a presença do corpo, associa-se à poética no que tange ao despertar das percepções físicas no leitor:

> Todo texto poético é, nesse sentido performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético [...] [244]

Herberto Helder também vai ao encontro de uma concepção poética que compreende o poema como um agenciador de percepções novas e, por isso, capaz de

---

[243] ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 38-39.
[244] *Idem.* p. 54.

desestabilizar conhecimentos já assentados. O poema é um instrumento que, em razão do poder recombinatório infindável da linguagem, consegue problematizar, desestabilizar sensorialmente o que sedimentamos em nosso corpo em termos de "conhecimento":

> Passemos à nova fase, agora que o poema está resgatado de tantas dívidas culturais, e já pagou juros muito acima da legalidade. **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 mesmo tempo. Bem mais forte que uma boa dose de LSD. Age no córtex cerebral, caímos em percepções novas, **tudo se torna físico.** Compreendemos em sentido revulsivo. As tripas digerem o universo. [245] [*grifos nossos*]

Destas considerações, extraímos que a poética é uma atividade orgânica, quer dizer, sempre uma interação de ordem física. Seguindo os passos da filosofia merleau-pontyana, Paul Zumthor enuncia:

> E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. Essa idéia, eclipsada durante um certo tempo, renasce hoje, em uma espécie de volta do rechaçado [...] há aí menos uma conquista do que a redescoberta de um fenômeno primário. Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo [...] O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. [246]

Herberto Helder, em seus poemas, insiste, entre outras coisas, que não devemos compartilhar do modelo dicotômico mente/corpo[247] - tido como legado do filósofo francês René Descartes (1596-1650) - e, daí, a importância de uma poética performática, quer dizer, de uma poética que privilegie a presença do *corpo* no ato de uma enunciação.

---

[245] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 124.
[246] ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 77-78.
[247] No tópico "Metapoemas", mencionamos que a dicotomia res cogitans/ res extensa – ou mente/corpo - é atribuída a René Descartes. Esta separação metodológica cartesiana entre mente e corpo, entre o anímico e corpóreo, foi radicalizada pelas filosofias da consciência. Por conseguinte, o trabalho do crítico Hans Ulrich Gumbrecht aproxima-se da poética de Herberto Helder, uma vez que ambos intentam sair do paradigma cartesiano, construindo, em seu lugar, concepções literárias que abarquem a importância do sensível.

Neste sentido, pensamos que seja crucial a transcrição e a análise de certos aspectos dum poema herbertiano cujo título, por seu turno, encaixa-se perfeitamente na proposta de uma poética "do corpo":

UM DEUS LISÉRGICO[248]

Ele viu, a muitas noites de distância o Rosto
saturado de furos ígneos absorvido
em sua própria velocidade
ressaca silenciosa um rosto precipitado
para dentro
noutro lado do que é visto nas formas:
lacunas, parêntesis desapossados, duas tensões
de parte a parte da figura
- ferroadas brancas Ele viu
a fria floresta erguer-se sob o movimento nocturno
das massas e o volume cru do Rosto
com tudo ordenado em si a energia dos pontos
fixos
curva de aço a matéria geral húmida:
água leite desordenado
os meandros percurso feminino
Ele viu sobre o espaço maternal
uma coruscação
uma estampa presa dentro do fluido
desenvolvimento
a cabeça de um prego engolfado na madeira
e a ponta fulminante
um relâmpago noutra parte o Rosto
martelado nas suas vísceras um nó
veloz,prado como feito no tecido doloroso
da atenção Ele viu o Rosto
e toda a leveza ameaçadora era tragada
pelo núcleo essa primeira sutura
no remoinho da carne
sobre os níveis primários temperaturas vagarosas
o granito bombardeado por refluxos celestes
enxuto, raspado
enquanto a chuva iluminava toda a frente
das terras e o alto aberto e os corredores vaginais
da substância a força da Lua no Capricórnio
e tenacidade
Acima das jubas molhadas pelo sangue
ele viu o Rosto com seus buracos vertiginosos
concentração
de um feixe de linhas brutais centripetamente
o Rosto a respirar dentro dele

[248] HELDER, Herberto. "Cinco canções lacunares". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 252-253.

como as malhas dos pulmões onde saltava
o oxigénio selvático

O título "Um Deus lisérgico" é extremamente relevante para indicar o itinerário pelo qual passa a poética herbertiana, a saber: ela consiste em lidar com as percepções físicas, com a ordem sensível. O "Deus lisérgico" alude ao trabalho do escritor com uma poética que desperta os sentidos tão quanto ou mais do que o LSD - uma substância alucinógena que causa um surpreendente aumento das percepções, muito em voga durante a década de 60.

Por meio do título, já ficamos avisados de que se trata de uma poética lisérgica, visceral e alucinógena, visto que é produzida de modo a fervilhar os nossos cinco sentidos. É uma poética que lida primeiramente com as percepções e que, portanto, contrapõe-se a projetos poéticos concebidos como pura intelecção, como pura relação entre um texto e uma "consciência descarnada". Por fim, o título "Um Deus lisérgico" se refere a uma "ontologia do sensível", quer dizer, a um *fundo inesgotável da ordem do sensível* em que se fundamenta a linguagem e que, de modo algum, remete a especulações de ordem transcendental. Este fundo - ou Ser, ou "Deus" - inesgotável explica o caráter excessivo e enigmático da criação artística, o que inclui o trabalho com a linguagem.

Com relação ao poema, podemos encontrar diversas expressões que despertam a sensibilidade do corpo, vejamos alguns exemplos: quanto à dimensão visual ("Ele viu", "noites", "ígneos", "Rosto", "brancas", "floresta", "volume", "coruscação", "relâmpago", "vísceras", "remoinho da carne", "granito", "celestes", "iluminava", "Lua", "jubas", "sangue", "malhas", "pulmões"); quanto à dimensão táctil ("corredores vaginais", "ígneo", "ferroadas", "fria floresta", "massas", "aço", "húmida", "água", "leite", "fluido", " cabeça de um prego engolfado na madeira", "ponta fulminante", "vísceras", "tecido", "temperaturas", "enxuto", "raspado", "chuva", "terras", "corredores vaginais", "jubas molhadas", "sangue"); quanto à dimensão gustativa ("cru", "água", "leite", carne"); quanto à dimensão olfativa

(“carne”, “terras”, “chuva”, “respirar”, “pulmões”, “oxigênio”); e, finalmente, quanto à dimensão auditiva (“ressaca”, “martelado”, “bombardeado”, “chuva”, “respirar”).

De início, temos a expressão anafórica “Ele viu” que reaparece por cinco vezes durante o poema. Por outro lado, temos o vocábulo “Rosto” reaparecendo por sete vezes. Em torno destas estruturas que se repetem, temos a confecção do poema mais uma vez equiparada a uma conjunção carnal. Assim como os seres surgem de relações sexuais, o poema surge de uma relação erótica entre o poeta e a linguagem.

A expressão “Ele viu” aparece freqüentemente atrelada à expressão “o Rosto”. Esta justaposição entre as duas expressões alude ao poeta que deseja dar forma, “dar rosto” à sua experiência, que deseja comunicar, transformar sua experiência em linguagem, em poema. Daí a evocação do ato erótico, no plano da linguagem, que, por sua vez, dá vazão ao nascimento do poema.

São inúmeros os termos que, de modo estético, descrevem o processo de reprodução humana, a saber: “noites” (momento temporal associado ao ato erótico), “lacunas, parêntesis desapossados, duas tensões” (descrevem a anatomia do órgão genital feminino), “ferroadas brancas” (a cópula sob a perspectiva do órgão genital masculino e seu fluido, o sêmen), “a fria floresta erguer-se” (o púbis), “massas” (os dois corpos envolvidos no ato sexual), “curva de aço” (o formato do local da cópula), “a matéria geral húmida” (os fluidos), “leite desordenado” (o sêmen que adentra os “meandros”, “percurso feminino”, o corpo da mulher, quer dizer, os espermatozóides numa corrida frenética em busca do óvulo), “espaço maternal” (o espermatozóide que chega ao local onde se encontra o óvulo), “coruscação” (momento do encontro entre óvulo e espermatozóide), “estampa presa” (o óvulo revestido por sua membrana), “a cabeça de um prego engolfado na madeira/ e a ponta fulminante” (o espermatozóide que persiste em perfurar a membrana que reveste o óvulo), “um relâmpago” e “martelado nas suas vísceras” (o momento em que o espermatozóide consegue perfurar e se

unir ao óvulo), “um nó” (a fecundação), “tecido doloroso” (célula-ovo, já os primeiros indícios de um novo ser), “toda a leveza ameaçadora era tragada/ pelo núcleo/ essa primeira sutura/ no remoinho da carne” (o “núcleo” refere-se ao útero, dado que o a célula-ovo irá se fixar na parede uterina a fim de viabilizar a gestação daquele novo ser e, por isso, a célula-ovo é tragada, desce do ovário para o útero).

Logo após a poeticidade conferida à descrição da fecundação humana, temos o momento em que este novo ser vem ao mundo. Temos o verso “o granito bombardeado por refluxos celestes” referindo-se ao momento em que o útero recebe uma enxurrada de hormônios (principalmente, a ocitocina) com a finalidade de dar início ao parto. O termo “granito” simboliza o corpo da criança (ou do poema) que, dentro do útero, sofre as contrações das paredes uterinas. O granito é uma rocha vulcânica – ígnea-, portanto, resultante do resfriamento de magma derretido. A aproximação do “corpo humano” e do “poema” ao “granito” não é casual. Em mamíferos, o que inclui o ser humano, a fecundação e a gestação ocorrem no interior do corpo das fêmeas, ao contrário de animais aquáticos cuja fecundação é externa. O granito, por sua vez, é uma rocha magmática proveniente de um resfriamento que não ocorre na superfície, mas nas partes profundas da litosfera (crosta terrestre), quer dizer, o granito tem a sua composição por meio de um processo não transparente a olho nu, por meio de um processo que ocorre nas profundezas da superfície terrestre. O poema, por seu turno, também tem sua “gestação” dentro do corpo do poeta e, bem como o granito, possui finalidades estéticas. Quando o granito é preparado para fins comerciais, servindo de pedra ornamental, temos que ele é retirado em estado bruto da natureza onde posteriormente será “trabalhado”, “lapidado” no intuito de promover o embelezamento das construções. Com o poema ocorre fato semelhante, já que o poeta trabalha com a linguagem em “estado bruto”, quando então lhe conferirá “forma” de acordo com alguns preceitos estéticos.

Mais adiante, encontramos versos que aludem ao momento em que a criança deixará o corpo materno e, para tal evento, o primeiro fato se refere ao rompimento da bolsa que contém o líquido amniótico. O bebê se encontra "enxuto, raspado", pois "a chuva iluminava toda a frente", quer dizer, a água que protegeu a criança durante a gestação escorre e indica seu iminente nascimento. A criança, para nascer, deve percorrer "os corredores vaginais", pois avista "o alto aberto", ou melhor, a passagem para o mundo que, sob seu ponto de vista no interior do corpo da mãe, parece-lhe "alto" o percurso dentro da vagina.

Este novo ser, esta nova "substância" nasce sob a "força da Lua no Capricórnio". A "lua" aparece, com a força de sua simbologia, de modo a anunciar o nascimento deste novo ser, já que se associa à maternidade, à capacidade conferida à mulher em gerar novos seres. Por outro lado, a lua está no signo de Capricórnio. Poderíamos nos perguntar sobre o porquê desta menção à astrologia no poema. Em uma análise mais superficial, temos que todo indivíduo, segundo a astrologia, carrega para toda a vida a influência de uma configuração planetária-lunar-solar, dada pelo momento de seu nascimento, que marcará o seu destino. No entanto, o poeta pretende conseguir mais ao mencionar a "Lua no Capricórnio". Na verdade, o poeta deseja evocar a simbologia primitiva do "Capricórnio", ou seja, esta figura astrológica composta por metade cabra e metade peixe, explicitando no poema a condição dual do ser que vem à tona. No momento do parto, encontramos numa condição que nos remete ao mundo aquático e ao mundo terrestre. Passamos nove meses em meio a um mundo aquoso, dentro do útero materno, porém, no momento de nosso nascimento, somos arrancados deste ambiente úmido para sermos recém-nascidos num ambiente seco, o ambiente terrestre. O poeta, neste símbolo-síntese, consegue voltar nossas atenções a este momento em que nos despedimos de um ambiente para então nos adaptarmos a outro completamente diferente. O escritor consegue captar em sua poética um momento epifânico, que bem ilustra o *vir-a-ser*, a passagem sutil de uma condição a outra.

Já ao fim do poema, encontramos o verso "Acima das jubas molhadas pelo sangue" que, por sua vez, consuma o nascimento da criança destacando o púbis ensangüentado em decorrência da violência do parto. Os versos "o Rosto a respirar dentro dele/ como as malhas dos pulmões onde saltava/ o oxigênio selvático", referem-se ao processo pelo qual a criança passa ao respirar o "oxigênio selvático", quer dizer, o primeiro choro decorrente da abertura dos pulmões ao ar, o primeiro contato doloroso com o ambiente terrestre. Aqui, temos também uma alusão ao poema que, de modo semelhante a um corpo humano, respira quando vem à vida com suas "malhas dos pulmões" e é dotado de um "Rosto" a diferenciá-lo dos demais poemas, a marcá-lo como Ser sensível por meio de "um feixe de linhas brutais".

Com o poema "Um Deus lisérgico", Herberto Helder equipara o momento da concepção biológica de um novo ser a uma poética de ordem performática, quer dizer, aquela que privilegia o estatuto do corpo, compreendendo a concepção do poema como uma atividade corporal e, sobretudo, processual em detrimento a uma "mente transcendental".

Há um trecho interessante extraído de *Photomaton & Vox* em que o poeta corrobora o projeto de uma poética performática onde "dizer é ação":

> Não há realidade?
> Não, não há realidade – todos os poetas são claros a esse respeito.
> Se eles dizem – atenção – cria-se a realidade da atenção.
> Se eles dizem – atenção – anulam a atenção, criam um espaço vazio.[249]

O trabalho poético deve suscitar as percepções físicas daquele que escreve e naquele que lê, ou seja, não é uma atividade apenas da ordem do inteligível. Quando o poeta diz "atenção", como podemos vislumbrar, existem duas decorrências possíveis dessa enunciação. A primeira, vai ao encontro da proposta herbertiana no que diz respeito a uma poética corporal, quer dizer, um poeta quando diz "atenção' pretende provocar os sentidos, o

[249] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 59.

corpo daquele que o ouve ou o lê e, por isso mesmo, podemos afirmar que houve a criação da "realidade da atenção", dado que a única finalidade do poeta foi despertar as percepções do ouvinte, com a pronúncia da palavra "atenção", transformando-o num "leitor-ouvinte", isto é, num leitor que lê com o corpo. Para corroborar esta nossa análise, façamos uma pequena digressão, transcrevendo passagens que concebem o poema enquanto linguagem performática, quer dizer, como uma ritualização da linguagem:

> [A escrita] produz uma tensão muito mais fundamental que a realidade. É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. O ofuscante poder da escrita é que ela possui uma capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída.[250]

> Esta realidade suscitada ardentemente pela palavra passa a viver sobre a rede dos nossos sentidos: respira encostada aos pulmões, lateja no sangue, crava-se na cabeça como uma coroa negra [...] [251] Falo, evidentemente, da realidade. Quero dizer: da poesia. [252]
> Não somente "a poesia é o real absoluto" do romantismo alemão, mas é um *absoluto real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*.[253]

> A imagem não é uma realidade?
> O que os poetas provam é que é preciso uma imagem para revelar que a realidade não existe.
> No livro do imaginário, a lua é verde de morrer, as cadeiras brancas, e a terra amarela começa a dormir - [254]

A segunda decorrência da enunciação do termo "atenção" vai de encontro à proposta herbertiana de uma poética corporal. Quando o poeta enuncia "atenção", no segundo caso, não pretende propiciar percepções físicas ao leitor, mas apenas que este "preste atenção à realidade" que ele irá lhe expor, ou seja, trata-se da figura do poeta dogmático que, por sua vez, espera do leitor a captação de sua intencionalidade, de "sua realidade", de suas "teorizações", é o poeta que acredita possuir uma "verdade" a ser assimilada pelo leitor, que

---

[250] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 56.
[251] *Idem.* p. 57.
[252] *Ibidem.* p. 58.
[253] *Ibidem.* p. 142.
[254] *Ibidem.* p. 60.

pretende conduzir/controlar as percepções sentidas por este, transformando-o num "leitor-receptáculo"; é o poeta que acredita possuir um conhecimento seguro a ser divulgado.

No segundo caso, os poetas dogmáticos "anulam a atenção", pois não concebem o poema enquanto irradiador de percepções e, por conseguinte, desencadeador de *múltiplos* processos metamórficos, uma vez que *"a cada um compete a sua competência. Para além do democratismo da palavra expressa, existem a ferocidade e voracidade pessoais. Cada qual faz sua antologia do mundo e do espírito onde cabe, e o mais transita para o piquenique dos abutres, esses entusiastas de cadáveres".* [255] Os poetas que concebem o trabalho poético como algo meramente intelectual – dirigido a uma consciência descarnada – "criam um espaço vazio", quer dizer, seus enunciados tornam-se estéreis, pois desejam sedimentar/difundir uma "realidade[256]" que julgam bem possuir e conhecer, mas que ninguém a detém ou poderia deter do mesmo modo.

No entanto, o poema, enquanto corpo, interage com outros corpos e, por isso, conduz cada um - cada corpo - a experiências variadas. Para o poeta, a única forma de criarmos alguma "realidade" é confeccionando uma poética que se conceba e se difunda corporalmente, pois apenas assim ela é capaz de desencadear o processo metamórfico.

Analisemos, a seguir, um poema[257] em que a relação entre poética e performance torna-se muito explícita:

III

O actor acende a boca. Depois, os cabelos.
Finge as suas caras nas poças interiores.
O actor põe e tira a cabeça
de búfalo.
De veado.
De rinoceronte.
Põe flores nos cornos.
Ninguém ama tão desalmadamente
Como o actor.

[255] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 63.
[256] Na poética herbertiana, o termo "realidade" é algo dinâmico, "imagens de mundo" sempre sujeitas à *transmutação*.
[257] HELDER, Herberto. "Poemacto". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 114-117.

O actor acende os pés e as mãos.
Fala devagar.
Parece que se difunde aos bocados.
Bocado estrela.
Bocado janela para fora.
Outro bocado gruta para dentro.
O actor toma as coisas para deitar fogo
ao pequeno talento humano.
O actor estala como sal queimado.

A começar pelo título do livro *Poemacto*, temos a aglutinação entre os termos "poema" e "ato", evidenciando um poema que trabalha com o dinâmico, com o inesperado (daí o uso recorrente de metáforas incomuns), com os sentidos, enfim, com o corpo. É um poema que se performatiza, que se constitui *em ato*, já que desperta o corpo daquele que o produz e daqueles que o lêem. Isto é possível, pois, como vimos em *O Poema,* ele se constitui também um corpo autônomo e, portanto, capaz de agir e de transformar tudo a sua volta, bem como estar suscetível à sua própria transformação. Nada escapa ao *devir*, o poema vem ao mundo e com este interage, modificando-se e modificando-o; utilizando a terminologia de filosofias da consciência, poema e mundo são, ao mesmo tempo, "sujeito" e "objeto" das ações que promovem as respectivas transformações, metamorfoses.

Sobre o trecho supracitado, temos a figura do "actor" que, além da acepção comum "agente do ato", faz ecoar a figura do "autor", do "poeta". O ator é aquele quem trará vigor àquilo que será encenado, é aquele que, para atuar em um papel, aciona todos os seus sentidos no intuito de também provocar os sentidos, ou melhor, o corpo dos espectadores. O trabalho do ator é sempre o trabalho com o corpo.

Primeiramente, temos nos versos, disposta de maneira entrecortada, a construção de uma imagem "energética", a saber: "O actor acende a boca. Depois, os cabelos"; "O actor acende os pés e as mãos"; "Parece que se difunde aos bocados"; "Bocado estrela". Nestes versos, observamos que o poeta "acende" todas as extremidades do corpo do ator com a finalidade de equipará-lo à imagem de uma "estrela". O poeta, para conseguir tal imagem,

"acende" a boca, os cabelos, os pés e as mãos, resultando em cinco pontas e mais um centro energético, simbolizado pelo fogo que se acende na boca do ator, que, por sua vez, irradia a energia do corpo do ator, agora um corpo celeste luminoso.

Poderíamos nos perguntar: por que a estrela? O uso da estrela, na poética herbertiana, é algo extremamente recorrente, já que sua poesia cinética é feita, segundo sua concepção, de "energia". A estrela, por sua vez, é símbolo emprestado da astrofísica em razão de ser um "corpo" em que se concentra e se irradia inimaginável quantidade de energia. A estrela é "corpo cósmico" de energia por excelência. O ator, por sua vez, difunde-se "aos bocados", pois ao tornar-se uma estrela, ele passa a pulsar vertiginosamente a energia concentrada em seu corpo.

Na primeira estrofe, temos a referência mais do que explícita ao teatro. Não só pelo uso do termo "actor", mas em razão dos versos que aludem aos primórdios do surgimento do teatro grego. Os versos "Finge as suas caras nas poças interiores./ O actor põe e tira a cabeça/ de búfalo./ De veado./ De rinoceronte./ Põe flores nos cornos" corroboram a alusão ao teatro, mais especificamente ao uso das máscaras ou *personas* pelos atores.

No início da história do teatro, o ator troca de máscara por diversas vezes durante a sua *performance*. O ator, por isso, "finge as suas caras nas poças interiores", ou seja, escondendo seu rosto contra a parte interior da máscara, ele consegue se metamorfosear em diversos animais, tais como o búfalo, o veado, o rinoceronte, dentre outros.

Lembremos também de que o deus do teatro grego era Dioniso, quer dizer, o deus que para fugir da fúria da deusa Hera se transformou em bode. Por fim, com a referência ao teatro, o poeta, mais uma vez, evoca um contexto em que a metamorfose é a atriz principal, seja em função das máscaras dos atores, seja em função do próprio deus do teatro que, desde suas origens, proclamou como um de seus atributos a metamorfose.

Herberto Helder escreve que o ator/ autor "Põe flores nos cornos" e que "Ninguém

ama tão desalmadamente" como ele. Nestes versos, o poeta corrobora sua filiação à tradição de poetas considerados "malditos" [258], no que tange à confecção de uma poesia que recorre à violência, à transgressão, à ruptura e às "blasfêmias", e o que nos confirma esta filiação dentro do poema, é a utilização do termo "flores" que, por sua vez, remete-nos a "Flores do Mal", de Charles Baudelaire. Ao dizer que o ator/autor "Põe flores nos cornos", Herberto Helder associa os termos díspares "flores" e "cornos", indicando que seus poemas (flores) são fruto de uma linguagem violenta, desestabilizadora, já que "cornos" é um vocábulo que se refere às partes dos animais selvagens que têm como finalidade a agressão, a luta, o ataque e, portanto, a violência.

Por isso, "Ninguém ama tão desalmadamente" como o ator/autor, dado que esta "linhagem poética maldita", à qual se filia Herberto Helder, compreende o fazer poético como uma atividade transgressora de linguagem, ou seja, a confecção de poemas só é possível quando o poeta violenta a linguagem, retira-lhe os sentidos convencionais advindos de seu uso utilitário, comunicacional e "referencial". O poeta deve violentar a linguagem no intuito de promover o inesperado, o surpreendente, o enigmático e, por fim, percepções físicas novas àqueles, inclusive ao autor, que com os poemas travam contato, e só uma linguagem "anticonvencional" serve para "acordar as vísceras". Sobre o procedimento que conduz à desestabilização da linguagem, Herberto Helder escreve:

> Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já não significa. É um modo de alcançar o estilo[259].

Neste trecho supracitado, o poeta descreve o seu procedimento que consiste em desautomatizar o uso das palavras em suas acepções mais correntes, visto que estas também

---

[258] Nesta linhagem literária, citemos nomes como os de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Lautréamont, dentre outros.

[259] HELDER, Herberto. "Estilo". In: *Os Passos em Volta.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 13.

se encontram permeadas de valores já cristalizados. Quando o poeta as utiliza em acepções enigmáticas, incompreensíveis por diversas vezes, consegue esvaziá-las, ou seja, subtrair suas acepções comuns, utilitárias. Quando escreve "Digo-a baixo vinte vezes. Já não significa", expõe que, de modo proposital, faz a palavra ressoar como inaudível, desprovida de compreensão em sua acepção mais corriqueira. Então, utiliza-a de modo comum, de modo banal até que ela possa ser esvaziada e absorvida por um "novo idioma", o de uma poética própria. De tanto vê-la inserida num contexto lingüístico incomum, o leitor desiste de significá-la de modo convencional e se abre, quando disposto, a novas percepções.

Voltando ao poema sob análise, temos que esta desestabilização, conferida pelas novas percepções trazidas pelo poema, instaura-nos um processo de metamorfose, de mudança. O poema corporal interage com o autor, com o mundo (o que inclui o leitor) e, por isso, os versos que se seguem anunciam que tudo, por meio da ação do poema, passa a se modificar: "Bocado janela para fora./ Outro bocado gruta para dentro". Quer dizer, o que chamamos de mundo e de actor/ autor sofrem a metamorfose proveniente deste fluxo de energia que é o poema. Além disso, temos que "O actor toma as coisas para deitar fogo/ ao pequeno talento humano", ou seja, o poeta transformará as coisas em linguagem no intuito de modificar a "realidade" assentada pela "cultura", ou seja, pelo "pequeno talento humano". O "fogo" simboliza, por sua vez, a própria metamorfose, a transformação, tal qual o "fogo primordial" aludido por Heráclito. Transcrevamos mais um trecho do poema para análise:

> O que rutila, o que arde destacadamente
> na noite, é o actor, com
> uma voz pura monotonamente batida
> pela solidão universal.
> O espantoso actor que tira e coloca
> e retira
> o adjectivo da coisa, a subtileza
> da forma,
> e precipita a verdade.
> De um lado extrai a maçã com sua
> divagação de maçã.
> Fabrica peixes mergulhados na própria

labareda de peixes.
Porque o actor está como a maçã.
O actor é um peixe.

A palavra "noite" aparece recorrentemente na poética herbertiana, já que traz em si a imagem do desconhecido, do inexplorado, do enigmático e do obscuro. O corpo do actor/ autor é o lugar da gestação do poema e, por isso, o actor, ao dar início em seu corpo o processo de confecção do poema, "rutila" e "arde destacadamente/ na noite". O que indica o prenúncio deste novo ser, o poema, é o verso "uma voz pura monotonamente batida", quer dizer, o poeta "bate" as palavras, bem como o marceneiro bate a madeira, para "esculpir" o poema, dar-lhe forma.

Mais adiante, temos o processo de confecção do poema, ou melhor dizendo, o poeta em ação, em performance para construí-lo. Na verdade, a primeira tarefa do poeta consiste em desautomatizar os sentidos consagrados às palavras e, em razão disso, "O espantoso actor que tira e coloca/ e retira/ o adjectivo da coisa, a subtileza/ a forma,/ e precipita a verdade". Como bem percebemos, o poeta deverá precipitar a verdade, deverá despenhá-la para que possa "conduzir a realidade até ao enigma", isto é, a poesia deve destruir as realidades assentadas, deve destruir os usos consagrados às palavras, pois só assim torna-se possível abrir o corpo a percepções novas e, portanto, a experiências cada vez mais profundas.

Temos, neste excerto do poema, o emprego de símbolos tais como a "maçã" e o "peixe". Quanto ao uso do termo "maçã", impossível não recorrermos à simbologia judaico-cristã onde se associou o "fruto proibido", relatado no livro Gênesis, à maçã, durante a Idade Média. Eva, a primeira mulher, viola os desígnios divinos quando come do "fruto proibido", da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, e ainda o oferece a Adão, o primeiro homem, segundo o relato bíblico. Os dois são expulsos do Paraíso e sofrem as atribulações decorrentes do pecado original, a saber: a finitude, as dores do parto, o trabalho, a existência do mal, dentre outros.

Mas em que consistia o "fruto proibido"? Ele referia-se ao conhecimento do bem e do mal, à obtenção do livre-arbítrio pelo ser humano. Este passaria a ser responsável por seus próprios atos, pois dotado de escolha entre o bem e o mal; logo, esta autonomia humana também implica na possibilidade de sofrimento em razão de escolhas equivocadas. A maçã, que especificamente passou a ser associada ao "fruto proibido", simboliza a fonte do conhecimento. No poema, temos que o actor/autor "De um lado extrai a maçã com sua/ divagação de maçã", ou seja, o poeta encontra-se, muitas vezes, imerso a uma poética que pretende dar conta de uma suposta realidade e que, por sua vez, pretende teorizar, intelectuali0zar, jorrar o conhecimento, sendo-lhe, portanto, sua fonte. O poeta, ao longo da história literária, pretendeu extrair uma suposta *essência* escondida por detrás das coisas. Notamos certo *tom irônico* no verso transcrito que, por sua vez, critica a adesão da poética a *filosofias da consciência* cuja atenção é conferida exclusivamente ao intelecto, à mente, deixando de lado a questão do corpo.

Em contrapartida, para a poética herbertiana o que vale é o actor/autor que "Fabrica peixes mergulhados na própria/ labareda de peixes". Temos, aqui, uma elipse ao contrastarmos estes versos com os anteriores, pois se "*de um lado* extrai a maçã" , "por outro lado" é uma expressão que pode ser subtendida e, logo, aplicada ao verso seguinte "Fabrica peixes mergulhados na própria". Quer dizer, temos, por outro lado, os poetas que confeccionam poemas levando em conta o movimento, a transformação inerente às coisas (o devir), daí uma poética movente, corroborada ainda mais pelo termo ígneo "labaredas". O "peixe", em contraposição à maçã, aparece como símbolo do poema que agrega em si o caráter múltiplo (são incontáveis as suas espécies, suas colorações, seus tamanhos) e dinâmico das coisas existentes (por sua capacidade de mobilidade e deslocamento no ambiente aquático). A maçã, neste poema, simboliza o estático, o imóvel, pois é fruto que se encontra presa à árvore ou parado em qualquer outro lugar.

Mais adiante, o poeta escreve "Porque o actor está como a maçã./ O actor é um peixe". Notamos o emprego dos verbos "estar" e "ser", indicando respectivamente um estado e uma condição mais da ordem do "essencial". Seguindo a concepção herbertiana, deduzimos que o poeta ao estar "como uma maçã" simboliza aquele que se prende a uma poética descarnada, imóvel, estática e fechada. Mas, conforme o poema, o "actor é um peixe", ou seja, o poeta deve se deixar conduzir por uma poética corporal, móvel, múltipla e aberta.

Nestes versos, ainda é preciso ressaltar o termo "peixe" simbolizando Portugal, um país situado junto ao mar. Os termos "maçã" e "peixe", na verdade, simbolizam valores situados nos planos estético e histórico. O actor/autor é o poeta português que "está como a maçã", ou seja, preso às tradições de uma poética imóvel e, por isso, estéril. Herberto Helder, nesta referência à maçã, pretende também aludir à história de Portugal, um país marcado por valores que o estagnaram. Lembremos de que Salazar, estadista português, governou o país por décadas e impôs-lhe uma estagnação em todos os aspectos, daí o país encontrar-se tal como a imobilidade de uma maçã; o ditador, Salazar, era católico praticante e sua primeira manifestação política foi em prol dos interesses da Igreja Católica, o que serviu de pretexto à sua subida ao poder.

Mas "o actor é um peixe", quer dizer, o poeta português que, no plano estético, filia-se à construção de uma poética movente. No entanto, no plano histórico, o termo "peixe" recorda-nos o passado de um povo marítimo às épocas das grandes descobertas, durante os séculos XV-XVI. O termo "peixe" relembrando-nos um passado dinâmico em que o povo português, para bem ou para mal, desbravou os mares desconhecidos a fim de expandir suas atividades comerciais. Em razão de seu passado histórico e de sua situação geográfica, o povo português é identificado com o mar, com a água, daí o uso do termo "peixe". A expansão ultramarina, como sabemos, passou à história como momento de orgulho para o povo português, tanto que Camões a imortalizará em *Os Lusíadas.* Além da expansão ultramarina,

lembremo-nos de que, historicamente, o povo português é cristão, o que pluraliza ainda mais o termo "peixe" empregado no poema.

Porém, em seu poema, Herberto Helder se aproveita deste fato histórico no intuito de equiparar poeta e povo português no que se tange a um mesmo denominador comum: o desbravamento do desconhecido, o rumo em direção ao enigmático. Tal qual o povo português desbravou mares dantes desconhecidos, o "poeta-peixe" vai ao encontro do enigma, a percepções sempre ainda não experimentadas. O poeta-movente "fabrica" seu poema-peixe, não os "extrai", portanto, de uma realidade preestabelecida. Vejamos mais trechos do poema:

> Sorri assim o actor contra a face de Deus.
> Ornamenta Deus com simplicidades silvestres.
> O actor que subtrai Deus de Deus,
> e dá velocidade aos lugares aéreos.
> Porque o actor é uma astronave que atravessa
> a distância de Deus.
> Embrulha. Desvela.
> O actor diz uma palavra inaudível.
> Reduz a humidade e o calor da terra
> à confusão dessa palavra.
> Recita o livro. Amplifica o livro.
> O actor acende o livro.
> Levita pelos campos como a dura água do dia.
> O actor é tremendo.
> Ninguém ama tão rebarbativamente
> como o actor.
> Como a unidade do actor.

Nesta estrofe posterior, deparamo-nos com o poeta prestes a construir um poema. No verso "Sorri assim o actor contra a face de Deus", temos o actor/autor rivalizando com "Deus", lançando-lhe um sorriso sarcástico. O poeta, enquanto fazedor de poemas, rejeita a realidade assentada e, desta forma, conduz a sua poética ao excesso, ao enigma. A "fonte sensível", capaz de afetar, de fazer vibrar o corpo do poeta, é, sob a óptica da compreensão humana, inesgotável, excedente e enigmática. No momento em que o poeta constrói seu poema, ele vai ao encontro deste "fundo inesgotável", ao qual podemos denominar "Deus". Na religião cristã, Deus aparece como ser criador, infinito, inesgotável, onipresente,

onipotente e onisciente. Logo, o poeta recorre a este fundo inesgotável, a este "Deus", entendido agora tão-somente como as infindáveis possibilidades do sensível, como "ontologia do sensível". Não é o Deus cristão transcendente, mas as infinitas e desconhecidas possibilidades que jorram do plano sensível.

Os poemas confeccionados são ornamentos, pois pertencem à ordem do estético. O poeta constrói poemas utilizando o sensível, portanto, "simplicidades silvestres" – aquilo que pertence ao mundo do *devir*. Desta forma, uma poética corporal só é possível lidando-se com o sensível e, por isso, este fundo empírico inesgotável ("Deus") é ornamentado, é transmudado em poemas, recorrendo às coisas existentes no próprio mundo da experiência.

À poética movente, importa irromper "os enigmas do Enigma", trazer à luz, em forma de poema, percepções jamais experimentadas pelo corpo, alargando e alagando o que chamamos de "realidade". Então, "O actor que subtrai Deus de Deus" e que "dá velocidade aos lugares aéreos" pretende uma poética dinâmica e veloz e, para tanto, não pode se contentar com poemas referenciais ou miméticos. Isto corresponderia a uma poética antimovente, isto é, com mensagens fechadas, prontas.

Para fabricar poemas, Herberto Helder escreve que é necessário subtrair "Deus de Deus", quer dizer, é preciso roubar, deste fundo empírico, o enigma sob o qual se constrói o poema. O mundo do *devir* é um mundo móvel e violento, portanto, só uma poética instável tem acesso ao que se oculta neste jogo do *vir-a-ser*, ou melhor dizendo, *"o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo*[260]*"*.

O poeta "é uma astronave que atravessa/ a distância de Deus", ou seja, sua velocidade é comparada a de uma astronave, veículo inventado pelos humanos rumo ao desconhecido, de modo extremamente veloz. Trata-se de um veículo cósmico que, por sua vez, ousa explorar espaços extraplanetários. A astronave ao atravessar "a distância de Deus"

---

[260] HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 147.

simboliza o poeta que busca o impossível, que atravessa o impossível para "conduzir a realidade ao enigma". O poeta não se contenta em explorar o ambiente terrestre, isto é, uma poética convencional, já assentada, mas em explorar espaços sempre desconhecidos: os poetas *"depois meteram-se lá dentro: é a nossa casa! Aqui já havia matéria para uma pessoa se chatear*[261]*"*. Conforme a concepção poética herbertiana, os poetas não devem se estagnar, pensar que encontraram representações seguras, quer dizer, sua Poética ou sua Casa. A poesia é inacabamento, este é o único modo de fidelidade ao mundo do *devir*.

Bem como as coisas existentes estão sujeitas à transformação, o poema é fruto de uma transmutação e está sujeito a futuras transmutações. Quando o poeta ruma em direção ao enigma, quando "o actor diz uma palavra inaudível" ele "Reduz a humidade e o calor da terra/ à confusão dessa palavra", já que operou uma transmudação que faz a seguinte trajetória: mundo empírico – corpo do poeta – poema. Uma experiência pertencente ao "mundo empírico" atravessa, percorre e se transmuda dentro do corpo humano. Se este corpo humano for o corpo de um poeta, ele poderá transformar esta experiência já transmutada em seu corpo em poemas, em linguagem. Tais poemas, por seu turno, se destinarão ao mundo e sofrerão metamorfoses pelo próprio poeta, como faz comumente Herberto Helder, ou pelo corpo dos leitores, e assim por diante. Tudo é um ciclo, portanto sem começo e sem fim. Por isso, a umidade e o calor da terra são reduzidos à confusão da palavra, quer dizer, "massas sensíveis" – as coisas pertencentes ao mundo – são convertidas, transformadas em linguagem. Elas deixam de ser o que eram e passam a ser outra coisa: poema, linguagem.

Logo, o poeta/actor "Recita o livro/ Amplifica o livro/ O actor acende o livro". Estes versos apresentam uma gradação, pois o actor recita, amplifica e acende o livro. Podemos entender o termo "livro" como a soma transitória de todas as experiências, o "livro do mundo", em que o actor/poeta assimila experiências corporalmente, depois as amplifica,

---

[261] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 124.

ou melhor, acrescenta-lhes uma ordem o sujeito, e, finalmente, temos este novo "objeto" lançado, devolvido transmutado ao mundo, modificando-o também. Nada fica imune à transformação, o poeta confere uma forma estética à experiência que lhe chega de forma caótica, porém, ao dar esta forma, tudo se transmuta: o mundo, o poeta, o leitor e o poema. O poeta "acende o livro", isto é, bota-lhe fogo, promove uma transformação, pois com esta nova experiência estética – a saber, o poema - advinda de seu copo, temos uma modificação do *status quo* do livro, do mundo empírico sujeito a transformações inesgotáveis.

O poeta "levita pelos campos como a dura água do dia", quer dizer, o corpo que levita viola as leis da física, as leis da razão. "A dura água do dia" é equiparada à levitação do corpo, pois a "dureza" do corpo que se levita corresponde à mesma "dureza" da água que, em estado líquido, consegue, surpreendentemente sob a ação da luz do sol, transformar-se em estado gasoso, em uma substância volátil. O líquido cede lugar ao gasoso, enquanto a massa corporal consegue se volatilizar, ficar mais leve a ponto de levitar e,portanto, ferir as leis da gravidade, tornando possível o impossível. Podemos associar este verso à concepção poética herbertiana, corroborando que o poeta português se interessa por uma poesia que viole o racional, o preestabelecido e o convencional. É a estética do surpreendente, do desconhecido e da transmutação à que se deve obedecer.

Sobretudo é uma estética corporal, fazer poemas é trabalhar com o corpo, daí o personagem deste caudaloso poema ser o actor. Este é "tremendo", ou seja, é terrível, faz tremer de medo o corpo do espectador/leitor. O verso "o actor é tremendo" alude à poética que pretende ser visceral, que pretende *mexer* com o corpo, ou melhor dizendo, afetar os sentidos do corpo do actor/autor e do espectador/leitor, fazer o corpo reagir ao poema. Ela é terrível, pois, como já tivemos a oportunidade de mencionar, é uma poética que pretende desestabilizar os sentidos, a fim de proporcionar percepções físicas novas, o que resulta numa poética performática. O actor/ poeta é tremendo, ou seja, o verbo "ser" de ligação indica a

condição do poeta, a saber: buscar o desconhecido, o que nunca fora experimentado pelo corpo.

Para confeccionar poemas, o poeta/actor "ama rebarbativamente", ou melhor, tece poemas de modo rude, de modo repudiante. Só uma poética agressiva pode "acordar as vísceras", já que uma linguagem tênue e tranqüila serve mais ao projeto de uma poética que se compromete com o estável, com o "politicamente correto". O objetivo da poética não é assentar os ânimos, homogeneizar a leitura, mas inquietar, pôr em dúvida incessantemente aquele que se depara com o poema. É uma poética da tensão, do múltiplo, da não-uniformização. A linguagem desestabilizadora mexe com o corpo e conduz à reflexão, à modificação do estado anterior; encontrar no poema o já esperado não promove quaisquer transformações. Transcrevamos um belo trecho escrito pelo filósofo alemão Nietzsche, em forma de alegoria, acerca da impossibilidade em nos conformarmos com a mera transmissão de um conhecimento estático e "seguro":

> O ermitão não acredita que um filósofo - suposto que um filósofo sempre foi primeiro um ermitão - tenha jamais expresso suas próprias e últimas opiniões em livros: não se escrevem livros , precisamente, para resguardar o que se guarda em si? - ele até duvidará se um filósofo *pode*, em geral, ter opiniões 'últimas e próprias', se nele, por trás de cada caverna, não jaz, não tem de jazer uma caverna ainda mais profunda, um modo mais vasto, mais alheio, mais rico, além de uma superfície, um sem-fundo por trás de cada fundo, por trás de cada 'fundamento'. Cada filosofia é uma filosofia de fachada - eis um juízo ermitão: 'Há algo de arbitrário se *aqui* ele se deteve, olhou para trás, olhou em torno de si, se *aqui* ele não cavou mais fundo e pôs de lado a enxada - há também algo de desconfiado nisso.' Cada filosofia *esconde* também uma filosofia; cada opinião é também um esconderijo, cada palavra também uma máscara. [262]

Herberto Helder freqüentemente cita Nietzsche em seus escritos, pois o filósofo oitocentista sempre alertava para o perigo e a inutilidade dos "fundamentos". Nietzsche preconizava a necessidade de sempre reconsiderarmos nossas experiências, entendendo todo o conhecimento assimilado como algo transitório e precário. No trecho supracitado, o que vale

[262] NIETZSCHE, F. "Para Além de Bem e Mal". In: *Obras Incompletas*. Coleção Os Pensadores. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1983. p. 336.

para a filosofia vale para qualquer outra fonte de experiências, tal como a arte. Devemos sempre cavar mais fundo, ou seja, nunca devemos colocar de lado a enxada. A procura pelo "conhecimento" deve ser efetuada de modo vertical, jamais no sentido horizontal.

Transcrevamos mais um trecho do poema e continuemos com a análise:

> O actor é um advérbio que ramificou
> de um substantivo.
> E o substantivo retorna e gira,
> e o actor é um adjectivo.
> É um nome que provém ultimamente
> do Nome.
> Nome que se murmura em si, e agita,
> e enlouquece.
> O actor é o grande Nome cheio de holofotes.
> O nome que cega.
> Que sangra.
> Que é o sangue.
> Assim o actor levanta o corpo,
> enche o corpo com melodia.
> Ninguém ama tão corporalmente como o actor.
> Como o corpo do actor.

No trecho acima, temos o poeta escrevendo o poema e, ao mesmo tempo, sendo escrito por ele. A confecção de um poema, segundo a poética herbertiana, não é um ato unidirecional. Ele, ao ser escrito, age e, portanto, transforma aquele que o escreve e também o próprio mundo, pois ele passa a integrá-lo. Cada palavra é tecida junto ao corpo do poeta, desta maneira, a confecção do poema não é concebida como um ato mental, mas como ato corporal. Por isso, o poeta/actor "enche o corpo com melodia" e "Ninguém ama tão corporalmente como o actor/ como o corpo do actor", quer dizer, o ritmo do poema provém do corpo do poeta, ele o sente em seu corpo. E, ademais, o poeta só pode compor poemas com o seu próprio corpo, não existe a dissociação mente-corpo, existe tão-somente o que Merleau-Ponty chamou de "corpo reflexivo".

No intuito de retirar o uso corriqueiro de cada palavra, o poeta inicia um processo de purificação que seguirá um determinado itinerário. Para esvaziar a palavra de seu sentido cristalizado, ela inicialmente adentra o corpo do poeta de modo "contaminado", "o actor é um

advérbio que ramificou/ de um substantivo", quer dizer, o advérbio é uma classe gramatical cujos termos são invariáveis, e este seu caráter de invariabilidade, por sua vez, é comparado ao estado em que se encontra, de início, uma palavra impregnada de sentidos compartilhados por todos. As palavras, no âmbito da comunicação, possuem uso instrumental, ou seja, aparecem contaminadas de valores, irrefletidas, pois servem ao uso comum. No entanto, estes sentidos estabelecidos pela convenção constituem uma ilusão, já que as palavras poderiam ter outros e novos sentidos, tão arbitrários quanto os já convencionados. A poética, ao contrário, vem rearranjar as palavras e mostrar que a linguagem não é de cunho representacional. Os sentidos das palavras não devem ser tomados como o real, não devem se comportar de modo invariável tal como o advérbio.

O substantivo, dentro das classes gramaticais, é aquele que nomeia os seres. E, ao nomeá-los, muitas vezes, estabelece relações entre seres e palavras que passam integrar a linguagem de modo contínuo, normatizando tais relações. O que foge às relações consagradas pelo uso só tem lugar comumente no espaço literário. Conforme a concepção herbertiana de poesia, a *invariabilidade* dos sentidos corriqueiros conferida às palavras deve ser substituída pela *variabilidade* das possibilidades de nomeações, isto é, a palavra dever ser esvaziada de seu sentido fixo e integrar a linguagem estabelecendo novas relações.

O poeta receberá a palavra em seu sentido convencional, e então, fabricará novas percepções conduzindo a palavra até a *origem*, ou melhor dizendo, purificará a palavra do uso comum. Ela, portanto, sofrerá um processo de batismo no corpo do poeta. O sentido polissêmico da linguagem vai sendo restabelecido e, por isso, temos o percurso advérbio (invariável), adjetivo (variável, nível menos profundo) e substantivo (variável, nível gramaticalmente mais profundo, o cerne da linguagem). O poeta, enfim, encontra usos ainda não experimentados, "É um nome que provém ultimamente/ do Nome/ Nome que se murmura em si, e agita,/ e enlouquece". Ao se deparar com percepções desconhecidas, o encontro do

corpo daquele que escreve com o "Nome" é ofuscado pelo excesso, pelo acesso ao enigmático. Em razão disso, encontramos o verso "O nome que cega", já que o encontro com percepções novas requer um processo de adaptação, de assimilação do desconhecido. Temos, então, que o poeta conseguiu se livrar do uso comum de um nome e encontrou, a partir daí, um uso extraordinário. Aquele que escreve e o que é escrito não se dissociam no processo de confecção de um poema, desta forma, "O actor é o grande Nome cheio de holofotes". O escritor, ao exercer uma poética corporal, vitaliza a linguagem ao renomeá-la, ele sente este processo em cada dimensão de seu corpo. O poema, ao ser elaborado, compartilha do corpo do poeta e, por isso, o Nome "que sangra", "que é o sangue". Antes do parto, o poema se nutre do corpo do escritor, ele é corporal.

A seguir, vislumbremos o poder metamórfico proveniente de uma poética corporal:

> Porque o talento é a transformação.
> O actor transforma a própria acção
> de transformação.
> Solidifica-se. Gaseifica-se. Complica-se.
> O actor cresce no seu acto.
> Faz crescer o acto.
> O actor actifica-se
> É enorme o actor com sua ossada de base,
> com suas tantas janelas,
> as ruas –
> o actor com a emotiva publicidade.
> Ninguém ama tão publicamente como o actor.
> Como o secreto actor.

A afirmação de que "o talento é transformação" refere-se a uma poética que privilegia o *devir*, a mudança, a transformação. O engenho, o talento, é abarcar a ininterrupta instabilidade do mundo, compreender que tudo é processo. Toda permanência é transitória, e, por isso, o poeta escreveu num outro poema que "ninguém se perdoa no tempo". Ninguém nem nada escapam do tempo, ele é inexorável.

Como já temos mencionado, a transformação atinge a tudo e a todos. Logo,

também “o actor cresce no seu acto”, uma vez que o poeta – ou seu corpo – transforma-se ao compor o poema. Confeccioná-lo não se trata de ato intelectual inocente, trata-se de um ato corporal e o poeta, por sua vez, adquire percepções físicas novas. O escritor cresce, ou melhor, alarga a sua visão de mundo, põe em xeque a sua condição empírica anterior.

Quando Herberto Helder escreve que “o actor transforma a própria acção/ de transformação/ Solidifica-se./ Gaseifica-se./ Complica-se”, encontramos o poeta sendo metamorfoseado enquanto elabora o seu poema. Como o elemento água, ele sofre inúmeras transformações em seu estado atual, em sua condição atual. O poeta “transforma a própria acção de transformação” ao ter como projeto de vida a poesia. Se, por um lado, o mundo empírico tem seu processo natural de mudança, por outro, o poeta, por meio do artifício poético, transforma “massas sensíveis” em experiências de linguagem. No entanto, como vimos, não se trata de meras experiências de linguagem, mas de objetos estéticos lingüísticos capazes de *agir*, de promover transmutações naquilo que tocam. Tudo está interpenetrado e, portanto, sujeito a metamorfoses e a causar metamorfoses, a saber: “O actor cresce no seu acto/ Faz crescer o acto”.

O verso “É enorme o actor com sua ossada de base” vem, mais uma vez, aludir a uma poética performática. Ao seguir o verso “O actor actifica-se”, temos o ponto alto de uma poética feita com o corpo, com a carne. Logo após, o poeta “é enorme”, dado que gerou o poema, ou melhor dizendo, encontrou a sustentação, a “ossada de base” a dar forma a uma experiência anteriormente caótica. O escritor utiliza “ossada em base” tanto para se referir aos elementos de seu corpo, quanto para se referir à forma do poema que, por sua vez, servirá de sustentação para o corpo das palavras.

O poema, ao sair do corpo do escritor, destina-se ao mundo. Herberto Helder escreve esta saída, ou seja, o irrompimento deste novo ser no momento em que enuncia o actor enorme “com suas tantas janelas,/ as ruas-/ o actor com a emotiva publicidade”. Quer

dizer, as "janelas" simbolizam o contato entre o corpo do poeta e a "carne do mundo", ela é abertura para dentro e para fora. E ainda mais, ela simboliza o quanto é frágil esta fronteira, o quanto, na verdade, tudo é interpenetrado, visto que são tantas as janelas.

Ao finalizar esta estrofe, temos diversas expressões concernentes ao *público*. O poema não é propriedade do poeta. Ao ser gerado, seu destino é o público. Em decorrência disso, o trabalho do poeta se destina à "carne do mundo", expressão merleau-pontyana. E, por esta razão, "Ninguém ama tão publicamente como o actor". Para conduzir "a realidade ao enigma", o poeta/ actor deve ser secreto, ou seja, realizar uma poética enigmática.

> Em estado de graça. Em compacto
> estado de pureza.
> O actor ama em acção de estrela.
> Acção de mímica.
> O actor é um tenebroso recolhimento
> de onde brota a pantomima.
> O actor vê aparecer a manhã sobre a cama.
> Vê a cobra entre as pernas.
> O actor vê fulminantemente
> como é puro.
> Ninguém ama o teatro essencial como o actor.
> Como a essência do amor do actor.
> O teatro geral.
>
> O actor em estado geral de graça.

Após o nascimento do poema, o corpo do poeta encontra-se em "estado de graça", em "estado de pureza", quer dizer, ele se sente equiparado a um Deus, capaz de gerar seres para o mundo, seres dotados de autonomia e, portanto, capazes de ação. Ademais, o escritor sente o alívio de quem passou por um processo de transmutação; ele, o poeta, modificou-se e sente em seu corpo o êxtase trazido pela geração do poema.

O processo de elaboração de poemas envolve o emprego de *energia* proveniente do corpo do poeta, uma vez que se trata de um ato corporal. Por isso, o poeta/actor "ama em acção de estrela", ou seja, o escritor confecciona poemas comutando *energia*. Temos o vocábulo "estrela" indicando um local de incomensurável concentração de energia.

É relevante mencionar a presença da anáfora "o actor" que, por seu turno, traz à tona uma seqüência de imagens que nos auxiliam a caracterizar o actor, ou melhor, o poeta-movente. A primeira imagem, já analisada, refere-se ao actor que "ama em acção de estrela./ Acção de mímica". O poeta - além da comutação de energia envolvida no ato de elaboração do poema - ama em "acção de mímica", quer dizer, ele realiza uma poética que não entrega o texto, que não facilita a comunicação ente autor-texto-leitor. O público, diante de um teatro gestual, terá de participar na elaboração do sentido daquilo que lhe é representado. Desta forma, como segunda imagem, temos a metáfora "O actor é um tenebroso recolhimento/ de onde brota a pantomima" conferindo continuidade ao que temos mencionado. O poeta/actor, sendo um "tenebroso recolhimento", realiza uma poética que mais "embrulha" do que "desvela", ou seja, que tende à ocultação, ao velamento, ao recolhimento. Mas é um recolhimento da ordem do tenebroso, do terrível; trata-se de uma poética criminosa, isto é, de uma poética que assassina, total ou parcialmente, quaisquer sentidos convencionais, referenciais, utilitários da linguagem instrumental. Por isso, do recolhimento do actor/poeta "brota a pantomima", pois a pantomima é um teatro gestual onde o trabalho com o corpo é essencial à expressão do não-dito, o que requer uma participação ativa do espectador. Herberto Helder busca na pantomima uma similitude com a poética performática, pois ambas têm o trabalho com o corpo como elemento imprescindível e, ainda mais, estas exigem um esforço maior em qualquer tentativa de desvelamento por parte do espectador/leitor.

Na terceira imagem, "O actor vê aparecer a manhã sobre a cama./Vê a cobra entre as pernas", ou seja, mais uma vez encontramos o erotismo associado ao fazer poético. A noite simboliza o enigmático, o obscuro, o poeta no processo de elaboração de seu poema. O dia, a manhã, no entanto, anuncia que houve uma noite de amor, que houve um ato erótico. A luz do dia, da manhã torna visível, ou parcialmente visível, o poema que fora confeccionado, este novo ser que passará a agir sobre o mundo, já que de uma cópula muito provavelmente resulta

uma gravidez, o anúncio de um novo ser. Porém, quando o actor/poeta "vê a cobra entre as pernas", temos no termo "cobra" a simbolização do membro viril capaz de gerar incontáveis seres, mas também a simbolização da transmutação, do renascimento, visto que a cobra é um animal que troca de pele de tempos em tempos. O actor/ poeta vê que o ciclo não terminou, que aquela foi uma noite entre muitas que virão, bem como as manhãs. O processo de transmutação é interminável.

Na quarta imagem, temos que "O actor vê fulminantemente/ como é puro", já que sua pureza consiste no uso erótico de seu corpo. Por meio de uma poética fulminante, cruel ou terrível é que o poeta se torna puro, ou melhor, condizente com o enigma do "real". Não é praticando uma poética descarnada e inteligível que seguirá o melhor caminho, pois a poesia tem a ver com as vísceras, com o "corpo reflexivo".

Por fim, a poética é comparável ao teatro, pois este se refere a uma arte de cunho performático, bem como a poesia deve ser performática. O poeta/actor "ama o teatro essencial", ou seja, compactua-se a uma poética inexoravelmente corporal. Mas não é tão-somente o actor que ama o teatro essencial. Na realidade, no verso seguinte notamos uma especificação dada o termo "como", de modo que o poeta escreve "Como a essência do amor do actor". Levando em consideração a presença anterior do termo "cobra", a expressão "essência do amor do actor" alude ao maior objetivo do amor – ou do ato erótico -, isto é, gerar novos seres, renovar o ciclo biológico natural. Isto pode ser estendido ao fazer poético, já que os poemas irrompem como novos seres. E o poema termina com o verso extático "O actor em estado geral de graça", corroborando o fim de um ciclo, que é, na verdade, o início de um novo ciclo de transmutações em que tudo é um "teatro geral" ou uma performance.

3.2.6. Um poema emblemático, uma poética do inacabamento.

Para finalizarmos as nossas considerações sobre a poética herbertiana, convém analisarmos um poema emblemático, quer dizer, um poema que forneça elementos significativos que explicitem a *poética movente* de Herberto Helder.

Em 1994, Herberto Helder escreveu o livro intitulado *Do Mundo* e nele encontramos um poema[263] que bem sintetiza, e complementa, as discussões realizadas sobre sua poética na presente dissertação. Transcrevamos e analisemos o poema:

> Pus-me a saber: estou branca sobre uma arte
> fluxa e refluxa:
> a lua nasce da roupa fria, sai-me a cabeça
> das zonas da limalha,
> dos buracos fortes da água.
> Diz ela. Reluzo como um carneiro,
> pêlo aos anéis no mármore vivo, ou redemoinhando a estrela.
> Tranço ramas de sal e de enxofre.
> Diz a criança: a tontura amarela das luzes quando abro para o vento,
> quando ao longo da noite que me percorre,
> aqui – abrasada a gramática,
> aqui está o meu nome posto em uso.
> As coisas pensam todas ao mesmo tempo.
> Os animais, o seu clima de ouro.
> Diz.
> Com a lepra na boca, a lepra que não me deixa falar.
> 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.
> É uma arte louca.

Logo nos primeiros dois versos, deparamo-nos com questões importantíssimas que devem ser analisadas. Temos, de início, o uso da primeira pessoa do singular no pretérito perfeito com a finalidade de narrar uma constatação do poeta: "Pus-me a saber: estou branca sobre uma arte/ fluxa e refluxa". Por meio do emprego de metáforas, temos que o poeta constata um paradoxo surpreendente: ele consegue, de modo eficaz, confeccionar poemas

[263] Helder, Herberto. "Do Mundo". In: *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 516.

apenas quando respeita a lei que rege todas as coisas existentes no universo, a saber, a lei da transmutação. Dissemos "por meio do emprego de metáforas", pois veremos que os termos "branca" e "arte fluxa e refluxa" carregam simbologias que remetem ao princípio basilar da poética herbertiana: *de que tudo é submetido inexoravelmente ao vir-a-ser.*

A "arte fluxa e refluxa" é a arte que se coaduna com o *devir*, que respeita o *processo* -, a transformação, a mudança - inerente às coisas. A palavra "branca" corrobora a adesão a uma poética movente, pois a cor branca, na verdade, alude a uma impressão produzida em nossos olhos por raios de luz não decomposta, quer dizer, a cor branca é resultado da união de diversas cores e, por esta razão, as radiações coloridas – o espectro - podem ser separadas com o uso de um prisma. A reunião das sete cores (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta) compõe, por sua vez, a luz branca. Teoricamente, do ponto de vista da física, as radiações coloridas – o espectro - que formam a luz branca não são apenas as mencionadas sete cores, pois elas seriam em número infinito.

Esta digressão, sobre o que seja a luz branca para o campo da física, importa-nos na medida em que a palavra "branca" simboliza, no poema, uma reunião *aparentemente* estável, mas que, por sua vez, esconde uma tensão entre as coisas mais díspares existentes no universo. A expressão "fluxa e refluxa" simboliza a instabilidade, a pluralidade, a heterogeneidade, as "radiações coloridas" que comporão a cor branca, a poética movente. Quer dizer, os poemas, tal qual a luz branca, são unidades aparentemente estáveis, mas se investigadas minuciosamente, desvelarão as tensões, as contradições das quais se nutrem.

Em suma, os poemas - que fomentam poéticas moventes - são unidades tensionais, instáveis e o poeta, por sua vez, aproveita as tensões constitutivas do mundo para ficar "branca", quer dizer, para conseguir executar a difícil tarefa de reuni-las, de integrá-las sob a forma de poemas. A única arte possível, no caso de uma poética movente, é reunir esteticamente as tensões, as multiplicidades, as oposições, os contrários que, por sua vez,

fazem parte do cosmo. O corpo do poeta encontra-se tomado pela *brancura* de uma arte poética "fluxa e refluxa" que reúne em si todas as cores, quer dizer, que nomeia o *devir*.

No poema, temos a palavra "branca" concordando com o verbo "estou", na primeira pessoa do singular, ou seja, a voz que abre o poema é uma voz feminina, pois "estou branca". Quer dizer, nomeando o *devir*, o poeta consegue confeccionar poemas. Na poética herbertiana, a figura da mulher, enquanto referência a um ponto de vista feminino, é uma estratégia que nos remete ao *devir*, pois, como já dissemos, a única forma fiel de elaborar uma arte poética é estar de acordo com a transmutação e, portanto, corporificá-la.

Nesse sentido, a mulher é capaz de *gerar e parir* novos seres, tendo, portanto, a capacidade de renovação da espécie. Ademais, a mulher pode simbolizar o caráter *cíclico* da natureza, pois seu corpo é submetido mês a mês à menstruação, lembrando-nos de que a mulher é *fértil*. E, por conta de seu ciclo biológico – ovulação, fertilização, menstruação, gestação -, a mulher passa por ininterruptas instabilidades psicofísicas, mais intensas do que as verificadas no corpo masculino. Portanto, referir-se a um ponto de vista feminino na enunciação, corrobora a filiação do poeta a uma poética processual, movente, uma vez que o feminino está associado à renovação, ao processo cíclico.

A seguir, temos os versos "a lua nasce da roupa fria, sai-me a cabeça/ das zonas da limalha,/ dos buracos fortes da água" oferecendo-nos imagens complexas que cuidam de exemplificar esta arte submetida ao *devir*, ou melhor, esta "arte fluxa e refluxa". No verso "a lua nasce da roupa fria", efetiva-se a combinação entre os termos "lua" e "roupa fria" por meio do verbo "nascer". Mas qual relação o poeta intenta estabelecer entre estes termos?

A "lua nasce" de uma tensão entre a temperatura do corpo e a da roupa, de um atrito desconfortável entre o corpo e a roupa. No entanto, e a lua, do que ela se trata? Frisemos que a lua é um satélite natural terrestre que passa por fases (crescente, cheia, nova e minguante) - por ciclos -, quer dizer, ela pode perfeitamente simbolizar, em razão de seu

caráter cíclico e de sua brancura, a *poética movente*, uma vez que esta agrega em si o *devir*, consistindo numa unidade tensional, num branco que agrega em si múltiplas cores, numa arte que se regenera.

Lembremo-nos também de que a lua influencia a agricultura e as marés, o que reforça a sua ação de transformação sobre as coisas, tal como o poema é capaz de transmutar ao seu redor. Quanto ao aspecto do *devir,* o campo simbólico do termo "lua" também se associa ao feminino, à instabilidade, à terra e à maternidade.

No verso "A lua nasce da roupa fria", temos que a "lua" ou a "poética" surge da "roupa fria", quer dizer, da tensão entre os contrários, da violência inerente ao mundo. O poeta lima esta tensão do mundo, parecendo dar-lhe a forma de poemas e, por esta razão, encontramos o verso "sai-me a cabeça/ das zonas da limalha".

Para corroborar os versos anteriores, a seguir, temos que a cabeça sai "dos buracos fortes da água", ou seja, o poeta parece conseguir obrar o excesso decorrente de uma "massa sensível" ainda caótica. A água, na poética herbertiana, remete a um dos quatro elementos da natureza, tidos durante séculos como os únicos elementos responsáveis pela formação de tudo o que é materialmente existente, portanto, a água simboliza desde sempre um elemento vital. Ademais, a água é uma substância, por excelência, transmutável, pois a encontramos nos mais diversos estados físicos. Por que não associar o elemento água, metaforicamente, ao "caldo sensível", à "massa sensível" que serve, por sua vez, de alimento à conversão de experiências caóticas em linguagem, em poemas?

Por fim, os versos "sai-me a cabeça/ das zonas da limalha/ dos buracos fortes da água" sugerem que o poeta parece ter encontrado uma *forma* ao excesso sensível, à experiência caótica. Esta linha de raciocínio será corroborada pelos versos seguintes, a saber: "Diz ela/ Reluzo como um carneiro,/ pêlo aos anéis no mármore vivo, ou redemoinhando a estrela".

A “arte fluxa e refluxa” enuncia “reluzo como um carneiro”, quer dizer, nessa passagem do poema, o escritor toma posse de uma configuração poética, é o anúncio palpável de uma transfiguração possível entre mundo e linguagem. O termo “carneiro” torna-se “reluzente” se o relacionarmos ao mito do velocino de ouro. Somente deste modo, o carneiro, a que se refere a “arte fluxa e refluxa”, terá a cor do ouro, a cor do indício da transmutação. Os termos “anéis” e “redemoinhando”, por sua vez, propõem a forma circular, remetendo-se, portanto, à concepção cíclica do devir, a de que tudo é processo.

A expressão “mármore vivo” alude ao corpo do poema, ou seja, o mármore é calcário metamorfizado, refere-se à matéria bruta que se converte em linguagem, que é polida, tal qual o mármore utilizado em construções civis, e transmudada em poema. Trata-se de um mármore vivo, pois o poema não é inerte, mas corpo que afeta, que sensibiliza e, por isso, capaz de causar percepções físicas novas.

O pêlo “redemoinhando a estrela” tem a ver com as palavras que constituem a *energia* armazenada no poema – a estrela – e que o mantém capaz de agir sobre o mundo, comutar energias. Temos, neste verso, expressões paralelas acopladas ao termo “pêlo”, tais como: anéis- redemoinhando/ mármore vivo- estrela. Tais expressões corroboram que tudo é *processo*, por meio de imagens circulares, e explicitam a vitalidade do poema como centro energético, pelo emprego de imagens que resgatam elementos que passam por consideráveis transmutações – no caso, o mármore e a estrela.

No verso seguinte, o poeta escreve “Tranço ramas de sal e de enxofre”, evidenciando que se trata de um poema performático, quer dizer, que se faz *aqui e agora*, que se constitui no momento da enunciação, daí insistirmos na importância do *corpo* - principalmente recorrendo aos textos de Paul Zumthor e Merleau-Ponty -, pois seria possível a existência de uma *performance* sem a participação do corpo?

O termo “ramas” remete à confecção do poema, ao poeta trabalhando, *de modo braçal*, com as palavras. A expressão “Tranço ramas” equivale, então, à “tramar o texto”, dispor de modo poético as palavras. Os termos “sal” e “enxofre” nos conduzem ao vocabulário da alquimia. No processo alquímico, havia três elementos considerados essenciais: o enxofre, o mercúrio, o sal. Nos tratados sobre a alquimia, a união entre os elementos é descrita segundo a forma de um acasalamento, de uma cópula. O elemento enxofre simboliza o masculino, enquanto o mercúrio, o feminino – formando um casamento alquímico. O sal, por sua vez, irá aparecer como elemento neutro, como produto das complementaridades entre o enxofre e o mercúrio. No plano da linguagem, podemos estabelecer uma correlação entre o processo alquímico e o processo de composição de poemas, já que as palavras copulam entre si, combinam-se, realizando associações jamais experimentadas em nosso cotidiano, tal como o surpreendente verso “a lua nasce da roupa fria”.

Porém, por que o escritor diz trançar ramas de sal e enxofre? Além da referência ao vocabulário alquímico que, por seu turno, serve perfeitamente a uma poética enigmática/ hermética tal qual a de Herberto Helder, encontramos que a combinação entre sal e enxofre serviu, nos tempos da Inquisição católica, para promover torturas, seguidas de morte, aos acusados de bruxaria, heresia. Trata-se de um açoite de couro, formado de dezenas de cordas e com ferros pontiagudos no fim de cada uma delas. Este instrumento de tortura era utilizado para esfolar o condenado pelos inquisidores. Para tornar a execução um suplício, colocava-se solução quente de sal e enxofre, de modo que a cada chicotada, a vítima tinha sua carne perfurada e dissolvida – tornada polpa - pela solução. Ao fim do ritual de crueldade, os órgãos do condenado estavam expostos, tamanha a quantidade de perfurações e de buracos deixados pela solução corrosiva.

O verso “Tranço ramas de sal e de enxofre”, portanto, faz referência a este

contexto de torturas praticadas pela Inquisição. Em relação à confecção de poemas, um verso como este sugere uma poética violenta, visceral, disposta a transfigurar a carne. O instrumento de tortura que dilacera a carne é comparável ao poeta que, por sua vez, fabrica textos que são verdadeiros açoites, que são capazes de dilacerar o corpo que se encontra acabado, fechado e intacto. O poema, como açoite, expõe as vísceras à violência inerente a qualquer processo de transmutação. Poéticas doces, inofensivas e comunicacionais não levam o mundo nem o leitor a se transmutarem, pois como promover quaisquer transmutações oferecendo-lhes poemas que tão-somente ratificam o senso comum? As poéticas superficiais só contribuem a um pensamento que já se encontra, por seu turno, padronizado. Por isso, a poética obscura – e, portanto, violenta – será a única prática artística capaz de conduzir à reflexão e, conseqüentemente, à transmutação do "corpo reflexivo". Só uma arte transgressora, no que tange à desestabilização dos sentidos, pode transmutar o corpo, ofertando-lhe, a partir de então, uma nova "imagem do mundo", mais enriquecida, mais verticalizada.

Continuando a análise do poema, encontramos os versos "Diz a criança: a tontura amarela das luzes quando abro para o vento, / quando ao longo da noite que me percorre,/ aqui – abrasada a gramática,/ aqui está o meu nome posto em uso". Notamos que o poema é composto de forma multifacetada, quer dizer, os versos discorrem sobre a arte poética, metaforizando-a de diversas maneiras. Para nomear o poema, por exemplo, o escritor o faz de várias formas, tais como "A lua nasce da roupa fria", "Reluzo como um carneiro" e "Os animais, o seu clima de ouro". Para nomear a violência da arte poética, escreve "Tranço ramas de sal e de enxofre"; "abrasada a gramática" e "com a lepra na boca". E, assim por diante.

O termo "criança" também é muito recorrente na poética herbertiana. A criança se contrapõe à figura do adulto, tido como alguém extremamente seguro e racional. Na sociedade ocidental, o adulto se encontra comumente padronizado, reificado e terrivelmente

podado em relação à sua criatividade. O adulto já não se pergunta sobre as coisas, mas conforma-se a elas. O adulto, resguardando as devidas exceções, encontra-se na idade do assentamento das idéias, ou melhor dizendo, não é dado às transmutações. Freqüentemente, repudia-as, agarrando-se às tradições mais impensadas.

A criança, por sua vez, não tendo o seu corpo ainda plenamente automatizado, estabelece as relações mais surpreendentes possíveis. Ademais, a criança constantemente se indaga sobre as coisas e enxerga o mundo de uma forma mágica e "irracional"; a criança, por sua vez, possui um excesso de criatividade e é inclinada ao lúdico. Podemos dizer que a criança passa a conhecer o mundo, inquirindo-o, por meio de associações inesperadas, ou seja, a infância é o momento de uma curiosidade sem fim, o que torna as crianças abertas, suscetíveis a inúmeras transmutações. A infância, portanto, é o momento biológico em que o *devir* mais atua. Por fim, a criança utiliza os sentidos do corpo com uma intensidade maior em relação ao adulto, ou melhor, o seu contato com o mundo é mediado pelo corpo, enquanto o adulto, ao contrário, tem o seu contato com o mundo mediado por uma suposta consciência abstrata, por um suposto pensamento abstrato.

No contexto da poética herbertiana, a criança é evocada, uma vez que possui todas as características necessárias a uma poética desestabilizadora, a saber: o lúdico, o corpo como ferramenta de contato com o mundo, a curiosidade, a indagação incessante, a desautomatização, o olhar mágico, tudo isto contribuindo a suscetíveis devires. É o poeta-criança, e não o poeta-adulto, quem deve dirigir o olhar à construção da poética. Por isso, de acordo com a proposta de uma poética movente, encontramos a referência à voz enunciadora da criança.

Quando o poeta escreve "a tontura amarela das luzes quando abro para o vento", temos a construção de sentido deste verso atrelado a outro: "As coisas pensam todas ao mesmo tempo". A criança, o poeta, sente a "tontura amarela das luzes", já que a experiência

sensível, antes de ser transmudada em poema, apresenta-se ao poeta de modo vertiginoso, deixando-o tonto diante do excesso, ou melhor, diante de tanto o que dizer e de tantas formas como poderá nomeá-lo. Daí, o uso do termo "vento", indicando a velocidade, a intensidade e a simultaneidade com que as coisas chegam ao corpo do poeta, e que serão submetidas, posteriormente, à linguagem. Por sua vez, a cor "amarela", a cor da transmutação, remete-se à possibilidade de transformar a "massa sensível" em poemas.

De modo análogo, encontramos o termo "quando" repetido pela segunda vez, introduzindo agora o termo "noite" que, mais uma vez, indica o enigma, a "massa sensível caótica" percorrendo o corpo do poeta, esperando por uma possível configuração poética. Portanto, "quando abro para o vento" e "quando ao longo da noite que me percorre" são duas percepções físicas construídas no poema, são formas múltiplas de nomear o encontro do corpo do poeta com a "massa sensível".

Os versos "aqui – abrasada a gramática, /aqui está o meu nome posto em uso" metaforizam o jogo combinatório – lúdico – elaborado pelo poeta com as palavras. Neste jogo, nesta bricolagem, o escritor – de uma poética sanguinária – intenta estabelecer as combinações mais díspares, mais inusitadas entre as palavras e, por isso, ele "abrasa a gramática", quer dizer, ele violenta os sentidos convencionais de cada palavra, as disposições sintáticas recorrentes, as normas gramaticais. Como resultado, o escritor tem o "nome posto em uso", ou melhor, novas significações, novas combinações e, conseqüentemente, o *caráter enigmático* de tais construções antes não experimentadas. Há o surgimento de uma "nova gramática", de uma nova ordem a ser extraída dos próprios poemas, pois as normas convencionais foram abrasadas, transmutadas num "idioma demoníaco".

A seguir, temos o verso "Os animais, e o seu clima de ouro", fazendo referência aos poemas, já que, como animais, são corpos. Por sua vez, "o clima de ouro" alude ao espaço de transmutação em que consiste o poema, enquanto agente desencadeador de processos

metamórficos. O "clima de ouro", pois, refere-se ao caráter potencial da poética em transmutar tudo o que vem ao seu encontro

Encontramos, pela primeira vez, o verbo "diz" isoladamente, sugerindo a autonomia do poema em relação ao corpo do escritor. O poema agora "diz", ou seja, ele goza de autonomia para agir e, portanto, metamorfosear o que estiver em seu caminho – além de sofrer sua própria metamorfose.

O poema lança-se em performance, ou seja, cria sua própria "realidade", muito mais rica que a "realidade" proveniente dos valores presentes em nosso cotidiano. Por isso, Herberto Helder escreveu em *Photomaton &Vox*: *"o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo"*. [264] Logo, as experiências homogeneizadas não importam ao poeta, mas apenas as experiências transformadoras e problemáticas trazidas pelo poema.

No primeiro e segundo usos do verbo "diz", notamos a presença de um sujeito, sintaticamente invertido para dar ênfase ao verbo "diz". Este termina por se configurar em uma anáfora. O primeiro uso do verbo "diz" – denotando o tempo da ação presente – tem como sujeito "ela", referindo-se à "arte fluxa e refluxa", ou melhor, à poética movente, explicitando a sua perspectiva. Em seguida, o segundo uso do verbo "diz" tem como sujeito "a criança", sugerindo que o que será dito corresponde à perspectiva do poeta. Por último, como já mencionamos, o verbo "diz" não apresenta um sujeito explícito, mas sugere a autonomia deste um *novo ser* vindo ao mundo - o poema. Enfim, trata-se de linguagem performática em que o ato de enunciação corresponde à criação imediata de "realidades".

Logo em seguida, encontramos versos que finalizarão o poema, mas que, ao mesmo tempo, parecem constituir um conjunto descontínuo, ou seja, parecem quebrar uma seqüencialidade em relação ao que vem sendo dito, ou melhor, parecem repetir – de modo diferente – os versos "quando abro para o vento" e "quando ao longo da noite que me

[264] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 146.

percorre", descaracterizando a narrativa linear, no intuito de corroborar a pluralidade. Bem como as expressões "tontura amarela das luzes" e "reluzo como um carneiro" parecem referir-se ao mesmo caso. Trata-se, portanto, de uma quebra quanto à disposição lógica do que vem sendo escrito, a lógica do começo, meio e fim, para inserir-se a multiplicidade em decorrência de uma simultaneidade. A lógica tradicionalmente linear cede espaço ao cíclico, ao processual e ao simultâneo. No poema, não encontramos a adesão à "narrativa" linear.

Após os versos iniciais, o poeta escreve "sai-me a cabeça/ das zonas das limalhas/ dos buracos fortes da água", começando, portanto, a relatar o momento em que parece conseguir deixar a região do excesso, ou melhor, em que parece lidar com o excesso daquilo que, mais adiante, será nomeado. Entretanto, no momento em que o escritor enuncia "Com a lepra na boca, a lepra que não me deixa falar", encontramos supostamente o momento inicial do poema, um dos possíveis momentos dos quais ele poderia ter partido – caso estivéssemos diante dum poema linearmente elaborado.

A "lepra na boca" explicita a poética terrível, já que a "boca" está tomada pela lepra, uma doença que dificulta, por conta de sua violência deformadora, a emissão da voz. No que diz respeito ao trabalho com a linguagem, deparamo-nos com o poeta diante do excesso, daquilo que lhe parece indizível. A violência deste excesso – da massa sensível -, a princípio, deixa o poeta atônito, sem palavras para nomeá-lo. A *experiência nova* a ser convertida em linguagem é tão profunda, tão enigmática que a "esplêndida violência" do mundo parece conduzir à *inefabilidade do canto.*

Portanto, se o poema tivesse sido escrito segundo uma ordem linear, poderíamos asseverar que seu início poderia corresponder ao verso "Com a lepra na boca", já que ele simboliza o primeiro contato do corpo do escritor com a "massa sensível", com a "experiência sensível caótica". E, deste contato, surge então o impulso dado ao processo de composição do poema.

A poética herbertiana, assim como outras, contesta a lógica linear, propondo-nos uma concepção cíclica, circular – sem começo, meio e fim. O poema, portanto, não poderá ser "apreendido", conforme a lógica linear, pois uma poética que privilegia o processo intenta, por sua vez, desfilar o "durante", a inesgotabilidade do ciclo – em que o fim coincide com o começo, e o começo coincide com o fim. A concepção linear serve adequadamente a poéticas que privilegiam o resultado, o fim ao qual se chegou – e é o que lhes interessa. Portanto, o poema possui uma construção circular, no intuito de enfatizar que a poética é processo.

Os versos "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 dela, inundada, lustral" ilustram o processo de transmutação ao qual se submete o corpo do poeta. Se o excesso, de início, apresenta-se como denso e inefável, agora, encontramos, novamente, a descrição acerca de como esta "massa sensível" chega ao corpo do escritor.

No poema, este processo de contato entre o corpo do poeta e a "massa sensível" é descrito da seguinte forma, a saber: a "água das madres" – a "massa sensível" -, tem acesso ao corpo do escritor por meio de seu "umbigo", ou melhor, pela cicatriz que nos acompanha por toda a vida, lembrando-nos de que fomos gerados dentro de um corpo feminino, num ambiente aquoso, e alimentados via cordão umbilical; este cordão umbilical, por sua vez, é arrancado durante o parto, gerando uma cicatriz na região à qual chamamos de umbigo; temos, então, que o poeta, paralelamente, aparece sendo alimentado por esta "massa sensível" via umbilical. Por esta razão, dissemos que o termo "água" aparece, neste poema, como metáfora para o "fundo empírico inesgotável" ou "caldo sensível". Eis o contato do corpo do poeta com a "carne do mundo" [265], recebendo deste a nutrição fundamental ao desencadeamento do processo metamórfico – a transmutação da experiência caótica em

[265] Conforme Marilena Chauí, este termo remete-nos a Merleau-Ponty e pode ser definido como se segue: *"A Carne do Mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofo do mundo".*
CHAUÍ, Marilena. "Merleau-Ponty: a obra fecunda". In: **Revista Cult n° 123**. São Paulo, Editora Bregantini, 2008.

poemas. O termo “lua”, associado também à questão da maternidade, indica que deste contato entre o corpo do poeta e a “carne do mundo” tem-se os primórdios da gestação de um novo ser: o poema.

A seguir, encontramos o corpo do escritor sendo tomado pelo processo de transmutação, pois a “exaltação do nome” dá início, por seu turno, ao processo de elaboração poética. Ao compor poemas, não apenas o mundo e os leitores se transmutam, mas também o escritor. Sendo dotado de um corpo, o poeta, ao laborar seus poemas, modifica-se e, por isso, o escritor então enuncia “para que eu cresça à sua volta, para que eu possa/ um dia/ morrer dela, inundada, lustral”.

Quando o escritor dá nascimento ao poema, temos o assassinato de sua condição anterior. Para se transformar, é preciso que o que exista antes morra, para dar lugar à nova condição corporal. Desta forma, a “água das madres” possibilita a vitalização do corpo que a recebe, permite a sua renovação, uma vez que a água simboliza o caráter cíclico, o processo, a transmutação, numa poética considerada movente. O poeta profere que o seu corpo é inundado pela “água das madres”, ou seja, que o excesso proveniente do “mundo empírico” o impulsiona a confeccionar poemas de cunho enigmático. Quando o corpo do escritor é tocado pelo mistério oriundo do “mundo empírico”, temos instaurado um processo cíclico e, portanto, interminável, a saber: a morte de uma condição corporal para o ressurgimento de outra, mais modificada pelo toque no mistério, no enigma.

No poema, encontramos ainda o termo “lustral” que faz referência ao processo de purificação, ou seja, ao modificar-se, o poeta se purifica, pois ele complica, problematiza, cava mais fundo a “imagem do mundo” que ele possuía anteriormente. Temos, então, o surgimento de um novo corpo, e o termo “lustral” corrobora esta hipótese, já que “lustral” também possui a acepção de “água do batismo cristão”. O batismo, por sua vez, simboliza uma nova condição, um renascimento. Ao compor poemas e, seguidamente, pari-los para o

mundo, o corpo daquele que escreve não é mais o mesmo, pois a experiência poética o transmutou e, podemos dizer, fez este corpo renascer.

Por fim, o último verso enuncia que se trata de "uma arte louca". Uma arte que exprima o *transitório*, o *instável,* o *movimento*, o *vir-a-ser*, que narre *"a ressurreição do instante exactamente anterior à morte*[266]*"*, só pode aludir a uma *"arte louca"*. Para que consiga exprimir o *devir*, a linguagem deve radicalizar-se, abandonar as convenções e a comunicação objetiva. Herberto Helder quer desestabilizar quaisquer sensações padronizadas e, por isso, afirma no último verso que é uma "arte louca", ou seja, uma arte "fluxa e refluxa".

A tarefa do escritor, portanto, é moldar incessantemente e, por isso, estar sempre correndo atrás do ouro, quer dizer, da preciosa transmutação. E, por isso, o poeta escreve: *"Ponho-me a falar da beleza mortal dos espetáculos, de certos momentos extremos que regeneram a própria existência desde a origem. É uma coisa minha".* [267]

[266] HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 148.
[267] *Idem*. p. 27.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação, selecionamos duas poéticas, a poética de um século e a poética de um autor, no intuito de discorrermos a respeito do *caráter movente* que alcança estas produções poéticas. Vimos, por meio dos capítulos II e III, que a prática poética quinhentista e a herbertiana consistem num *work in progress*, ou melhor, referem-se a poéticas em construção, a objetos estéticos tidos como não finalizados. Tais poéticas, como pudemos constatar, resistem à noção de obra fechada, concebendo, por conseguinte, a obra como um fluxo contínuo, como um processo inacabado. Elas corresponderiam mais a reticências, em razão de sua incompletude, do que exatamente a um ponto final, quando as comparamos com as poéticas fechadas e, portanto, acabadas.

No capítulo I, foi preciso fornecer alguns pressupostos, entre outros, de poéticas consideradas moventes, quer dizer, dinâmicas e inacabadas. O primeiro destes pressupostos consistiu na exposição do conceito de *devir,* uma vez que a verificação do processo dinâmico constitutivo do mundo leva, percebamos ou não, a uma problemática de ordem poética, a saber: cabe ao poeta *representar* o mundo, tentar *espelhá-lo* em linguagem?

Já estabelecendo um nexo comparativo entre a poética quinhentista e a poética herbertiana quanto a esta questão, encontramos nos poetas Sá de Miranda e Herberto Helder duas concepções poéticas divergentes, mas que, paradoxalmente, deságuam numa prática artística semelhante, ou seja, a questão da obra em processo.

No caso de Sá de Miranda, poeta quinhentista, entendemos que o poeta concebe a noção de *devir* – entendido como a instabilidade presente na natureza e, por extensão, na prática poética. Por força do contexto histórico, Sá de Miranda detém uma visão acabada de mundo que, por sua vez, trata de conduzi-lo a uma poética do depuramento, em consonância com a hermenêutica estóica, ou melhor dizendo, a concepção segundo a qual por detrás das aparências, há o essencial, o racional ou o substancial.

Na prática poética, "o mundo das aparências" ou o "devir" - o que inclui a linguagem - impossibilita ao poeta um trabalho acabado com a linguagem, levando-o a constantes processos de reescritura. Para atingir a estabilidade almejada em linguagem, o poeta precisa limar e limar seus poemas no intuito de buscar a palavra essencializada, quer dizer, aquela que estabeleça uma relação necessária – não-arbitrária – entre natureza e linguagem.

Portanto, temos que Sá de Miranda tenta representar uma *realidade essencial* em seus poemas. Por detrás da balbúrdia, há a possibilidade de alcançar o que não é instável e transitório. Entretanto, na prática, ressaltemos que a poética mirandina parece conceber um objetivo intangível: a intencionalidade do autor parece ser desrespeitada via escritura e via leitura, já que, por um lado, a busca da palavra essencializada corresponde a uma estrada sem limites, sem parada, desencadeando mais um processo de reescritura do que propriamente um acabamento, um depuramento; por outro, a aventura da leitura, freqüentemente, transmuta a intencionalidade do autor, o que vale dizer que esta "palavra essencializada" não se revela, *do mesmo modo*, aos seus leitores.

Enfim, Sá de Miranda tem a consciência do *devir*, tenta, por sua vez, superá-lo, mas "fracassa", já que sempre tem de "lamber" os seus versos. Neste "fracasso", porém, reside sua atualidade, seu êxito: a poética como algo em permanente construção, como uma busca interminável, como um processo de inacabamento. Ele assevera aos leitores que lima os seus poemas, que realiza um trabalho poético, enquanto muitos outros, séculos à sua frente, dirão que os seus respectivos poemas surgiram em meio à inspiração ou genialidade.

Do mesmo modo, a poética de Herberto Helder bem parece um processo de reescritura sem fim. Compartilhando do contexto dos séculos XX e XXI, Herberto Helder afirma que o "fundamento geral e princípio universal do mundo" consistem na transmutação, no *devir*. Ao contrário de Sá de Miranda, o *devir* não lhe constitui um obstáculo, mas o fulcro

de sua poética, pois tudo se rege por sucessivos processos metamórficos: poeta, poema, mundo e leitor incansavelmente transmutam-se. Os poetas dos séculos XX e XXI já não crêem no caráter mimético da linguagem, pelo contrário, a maior parte contesta o "espelhamento" estabelecido entre mundo e linguagem.

Por esta razão, Herberto Helder escreveu que "o poeta é rival do mundo", quer dizer, ele não transcreve o mundo. Por quê? Se o mundo rege-se pela transmutação, concluímos, por sua vez, que não há uma "realidade" a ser apreendida. Tudo o que denominamos "realidade" é por convenção, é, como diria o próprio poeta, "uma imagem do mundo" entre milhares. Desta forma, uma poética que pretenda abarcar o mundo, enquanto estabilidade e essencialidade, está fadada ao fracasso, pois o que denominamos "mundo" constitui, na verdade, uma "paisagem dinâmica", um mero aspecto de um processo sem fim.

No transcorrer do capítulo I, outros pressupostos foram analisados. Trata-se dos conceitos tradicionais de autor, obra e leitor, formulados, tal como os conhecemos, durante o contexto poético romântico. Nosso percurso consistiu em apresentar os conceitos de autor, obra e leitor que, por sua vez, fundamentaram a visão do senso comum, a saber: o "autor-gênio", a "obra acabada" e o "leitor passivo'. Posteriormente, constatamos um esvanecimento destes conceitos durante o século XX, uma vez que a poética passou a ser concebida enquanto trabalho ou processo. Conseqüentemente, a reiteração, por parte dos escritores, de que a poética é trabalho ou processo, levou à ruína o conceito de "autor-gênio" e o conceito de "leitor passivo". Se a poética é trabalho, o autor não é inspirado, pelo contrário, elabora seus objetos estéticos com muito esforço e por meio de muitas tentativas, tendo sua "inspiração" numa releitura da tradição, pois ele não consiste num criador *ex nihil*. Ademais, se não há o "autor-gênio", temos, por sua vez, uma crescente valorização do papel do leitor, pois o "autor-artesão" é aquele que prevê a interação do leitor com o texto elaborado. O leitor não deve mais ser ofuscado pelo brilho do "autor-gênio", mas um colaborador na construção dos

significados por meio do ato da leitura. Se não há uma "realidade" assentada - a ser transmitida pelo autor -, verifica-se então ser mais eficaz a confecção de uma poética aberta ou plural, que abra o leque de possibilidades ao leitor.

Quando nos desvencilhamos destas noções tradicionais, estamos finalmente abertos ao que denominamos "pressupostos gerais à compreensão de poéticas moventes". Os conceitos, elaborados segundo a concepção romântica, perderam o seu vigor, cedendo espaço às noções de "autor-artesão", "obra inacabada ou em processo" e "leitor ativo", quer dizer, foram reelaborados. E, ao nos munirmos destas novas reformulações, temos condições de repensarmos o fenômeno artístico, compreendendo que as categorias literárias não são entidades atemporais, mas pontuadas na linha da história, sujeitas a modificações.

Nesse sentido, procuramos analisar, nos capítulos II e III, poéticas que nos obrigam a repensar as noções tão arraigadas no senso comum. Quando vislumbramos, por exemplo, a poética quinhentista, encontramos aspectos literários nada convencionais ao senso comum. Neste período, deparamo-nos com uma poética mais performática, já que o legado da tradição medieval ainda prepondera, tal como a importância conferida à oralidade. Estamos num contexto em que os moldes da "Galáxia de Gutenberg", utilizando o titulo do célebre livro de Marshall McLuhan, ainda não existem, isto é, a imprensa acaba de surgir em Portugal e, por esta razão, o livro, enquanto enclausurador de textos, não possui ainda grande eficácia para condicionar "poéticas exauridas ou acabadas".

Como há pouco dissemos, desprovidos das categorias tradicionais românticas, podemos compreender a poética quinhentista tal como um circuito inacabado, ou seja, como um *work in progress.* Se a influência da oralidade prepondera, temos a circulação da produção poética sem os grandes entraves proporcionados pela idéia de propriedade. Além disso, existe uma fusão maior entre o autor e o leitor, pois não há uma preocupação rígida no tocante à demarcação da autoria, uma vez que muitas obras circulavam no anonimato ou tinham

atribuições de autoria errôneas. Sem o conceito de autoria aliado à idéia de propriedade – sem grandes possibilidades de comércio -, verifica-se, no século XVI, a prática da *imitatio*, princípio segundo o qual são desejáveis as leituras criativas. Quer dizer, no período quinhentista, a *imitatio* consistia num princípio de arte poética que, por sua vez, prescrevia a emulação de textos preexistentes, tendo-os como verdadeiros modelos a ser imitados.

Configurando-se como uma poética do inacabamento, temos que o século XVI favoreceu o proliferamento de variantes textuais, ou melhor dizendo, encontramos várias versões referentes a um mesmo texto. Vimos, com os conceitos de "mouvance" e "variance", concernentes a Paul Zumthor e a Bernard Cerquiglini respectivamente, que a proliferação das variantes detém o estatuto de *princípio* na poética medieval, dado que a transmissão oral condiciona uma imensa transmutação dos textos, desencadeando o aparecimento de inúmeras versões para um mesmo texto.

Como dissemos ser o período quinhentista influenciado pela tradição medieval, conseqüentemente, encontramos em larga escala estas variantes textuais no século XVI, tais como: as variantes de circulação, de leitura criativa e de autor, analisadas no decorrer do capítulo II. O estudo da poética quinhentista, como sugerimos, deveria contemplar as variantes, deveria, nas palavras de Cerquiglini, efetuar o "elogio das variantes". Em contraposição à filologia tradicional, temos que estas variantes deveriam ser analisadas enquanto um "sistema de versões". Este não estabeleceria hierarquias entre elas, não as desprezaria, pelo contrário, conferir-lhes-ia um tratamento igualitário no intuito de abarcar uma visão de conjunto, respeitando, deste modo, as especificidades históricas inerentes a contextos poéticos anteriores à cultura moldada segundo a formatação livresca. O sistema de versões seria eficaz na compreensão das redes de poemas e, como meio concreto para esta espécie de análise, Cerquiglini nos propôs a edição eletrônica de textos medievais, o que vale dizer, por extensão, que o mesmo procedimento poderia ser aplicável aos textos quinhentistas.

Ao compararmos a poética quinhentista, de um modo mais panorâmico, à poética herbertiana, ambas tidas como moventes, deparamo-nos com uma diferença de ordem substancial. A poética quinhentista, por seu turno, é dinâmica, é dada ao inacabamento por motivo diverso da poética de Herberto Helder. No século XVI, a importância do livro impresso é pífia enquanto que, nos séculos XX e XXI, esta importância já chegou a ser hegemônica, uma vez que atualmente o livro impresso divide espaço com o texto eletrônico. Portanto, o inacabamento da poética quinhentista deve-se mais a fatores extraliterários - à transmissão oral e manuscrita da poesia -, enquanto que em relação a Herberto Helder, veremos que as razões para o fluxo contínuo de sua poética deve-se mais por motivos literários e filosóficos: a compreensão de que tudo passa por sucessivas transmutações.

No século XVI, como já mencionamos, o meio de transmissão dos artefatos poéticos dá-se, sobretudo, por meio da oralidade. A poética quinhentista, sem sombra de dúvidas, prescinde do meio impresso para a disseminação de sua produção artística, estando então submetida aos princípios de funcionamento da circulação oral, sujeitando os textos a um intenso processo metamórfico em razão de seu caráter performático. Podemos, portanto, asseverar que a poética quinhentista é movente, pois ela não se encontra enrijecida por conceitos formulados no interior de uma "cultura livresca".

Quanto ao contexto do século XVI, podemos dizer que a "materialidade da sua comunicação" é distinta daquela que surgirá com o recrudescimento da importância do livro impresso. Conforme Gumbrecht, elaborador deste conceito, o suporte material determina em grande parte o sentido de um texto. É preciso reconstruir as condições históricas e materiais nas quais um determinado texto foi produzido, uma vez que todo ato de comunicação requer a presença de um *suporte material* para poder efetivar-se. Nesse sentido, o livro, como um suporte material, determinou o novo modo de comunicação estabelecido entre autor, obra, leitor e leitura.

Enquanto outro tipo de suporte material, o livro, gradualmente, por conta de sua rentabilidade ao mercado editorial, fará emergir novas categorias literárias, por sinal, mais restritivas, tais como: o "autor-gênio", a "obra acabada", o "leitor passivo" e a "leitura linear". Logo, o advento do livro tratou-se de um evento histórico com conseqüências epistemológicas, ou seja, o seu surgimento trouxe à tona uma nova maneira de interagirmos com o mundo, trouxe uma verdadeira revolução da percepção, do olhar humano.

O formato do livro suscita inúmeras mudanças no ato de perceber o mundo, vejamos algumas: sendo fácil de transportar, ele permite uma leitura individual e silenciosa por parte dos leitores, reduzindo o uso dos sentidos do corpo, tal como a audição; fabrica uma espécie de autoridade decorrente da formulação do "autor-gênio", mitigando a ação do leitor e, ao mesmo tempo, construindo o conceito de obra acabada; dissemina uma compreensão linear do mundo, já que as narrativas geralmente deveriam portar um entendimento imediato no intuito de estimular o comércio de livros, e isto, por seu turno, acabou contribuindo para uma homogeneização nos modos de recepção de uma obra, ou melhor, a figura do "leitor passivo" – aquele que, mentalmente, extrai a intencionalidade soberana do "autor-gênio"; e, por fim, o formato do livro reduz significativamente a divulgação das variantes ao público, a fim de reforçar que a poética é processo.

A poética quinhentista, em razão do papel desempenhado pela oralidade, tem no *corpo* o seu suporte material principal. Os poemas também eram recitados, gerando *performances* que, por sua vez, dependiam também de um maior uso do corpo (do recitador e do público, que, respectivamente, declamava e ouvia). Deste modo, a poética quinhentista, tal como a medieval, tendo um caráter mais performático, suscita uma poética movente, mais condizente com o inacabamento e com a noção de processo.

Como os textos eram comumente manuscritos, recorrendo-se à memória ou à cópia, tínhamos uma espécie de circulação poética que dependia do corpo como suporte

material, possibilitando um contato mais dinâmico com a obra. Portanto, a massificação do livro, com o decorrer do tempo, diminuirá o caráter performático da poética, uma vez que o corpo será menos "acionado", será menos requisitado no que tange ao contato do autor, leitor e obra pelo viés da leitura. O formato "livro", já preconizado pelo códice, cuidará de estabelecer uma relação mais "intelectualizada" com a obra dos escritores. Neste ponto, encontramos uma ponte a ser estabelecida entre as poéticas quinhentista e herbertiana.

A poética herbertiana, concernente aos séculos XX e XXI, irrompe em meio ao formato-livro como espécie material de comunicação já consolidada. Também não constitui uma grande novidade, sabermos que Herberto Helder altera os seus textos ao longo de suas edições. A título de exemplo, os escritores James Joyce, Eça de Queirós, Carlos Reis, Sá de Miranda, entre muitos outros, já tinham se encarregado deste empreendimento.

Quanto a Herberto Helder, a novidade reside no fato deste poeta eleger a "transmutação" como princípio constitutivo do mundo e, conseqüentemente, de sua poética. Ele não modifica os seus textos por insatisfação, por necessidade de depuramento ou aperfeiçoamento. Ele modifica-os, pois a única forma possível de fidelidade ao mundo é compreendê-lo enquanto processo metamórfico, enquanto *devir*. Não há transcrição possível do mundo, pois não há uma realidade estável e, portanto, assentada. Tudo faz parte de um processo interminável, inacabado e plural.

Se o formato-livro, por sua vez, ajudou a instituir uma relação intelectualizada entre o autor, o leitor e a obra, temos que, em grande parte, o paradigma cartesiano contribuiu demasiadamente para constituir este tipo de relação.

Herberto Helder, explicitamente, vai de desencontro ao paradigma cartesiano - construtor da dicotomia espírito/corpo, estabelecendo a hierarquia do espírito sobre o corpo. Para o poeta, nada pode ser compreendido fora de sua materialidade, daí o destaque conferido ao corpo. Vimos que o poeta concebe o próprio poema enquanto corpo, portanto, como

materialidade. Como tudo o que é imanente ao mundo material, o poema é igualmente lançado à transmutação, ao *devir*.

Como Gumbrecht bem nos aponta, o paradigma cartesiano começa a ruir há algumas décadas, incrementando, por outro lado, os estudos referentes à materialidade e, por conseguinte, ao corpo, dado que este é um suporte material. Os estudos sobre a comunicação tentam compreender, no âmbito da literatura, como se dá a interação entre o autor, a obra e o leitor por meio da leitura.

Herberto Helder, há tempos, compartilha desta nova concepção poética, trazendo para sua obra questões, tais como a tecnologia, o cinema, entre outros. Estes constituem suportes materiais pertencentes à era eletrônica e, por sua vez, já são plenamente visíveis as suas repercussões nos estudos literários, uma vez que se referem à "materialidade da comunicação". A popularização do computador, por exemplo, despertou uma nova forma de acoplagem entre o corpo do autor e do leitor e, por sua vez, o texto. Temos uma nova sensibilidade instalando-se, um novo modo de o corpo relacionar-se com o texto.

Neste sentido, a poética herbertiana promove este "resgate" do corpo, instaurando uma epistemologia diversa daquela que encontramos com o formato-livro, "materialidade da comunicação" conveniente ao paradigma cartesiano. A poética herbertiana é absolutamente performática, uma vez que o corpo é pressuposto fundamental à experiência literária, tanto do autor quanto do leitor.

Concentrando sua poética no aspecto material, tornando-a mobilizadora da sensibilidade corporal, temos que a *transmutação* constituirá o cerne. Não há espaço para a metafísica, as dicotomias, o espírito e a "realidade", dentre outros elementos pacificadores Tudo se transmuta, logo, não há estabilidade a ser apreendida, pelo autor, e interpretada, pelos leitores. Cabe ao poeta *nomear o devir*, esta instabilidade inerente ao mundo material. Portanto, Herberto Helder não quer acabar, não quer fixar, mas apenas estar em consonância

com o processo metamórfico que rege o universo. O mundo é um processo ininterrupto e plural, então sua poética só pode ser isto mesmo, uma rede de poemas submetida à mobilidade textual, a reconfigurações.

Como podemos vislumbrar, o não privilégio da mente sobre o corpo leva a uma poética performática, construída com o *corpo* no momento de sua enunciação. No século XVI, vimos que o corpo constituiu importante suporte material, resultando numa poética processual, já que comunicada de corpo para corpo, favorecendo a profusão de variantes. A poética herbertiana, por seu turno, nesta era eletrônica do grande livro aberto à pluralidade e à interação do corpo humano com o cinema e o computador, tem, por princípio filosófico, que a poética só pode ser expressão do *devir* e, por extensão, do processo, do inacabamento.

Com a exposição sobre a poética de um século, a do XVI, e a poética de um autor, a de Herberto Helder, quisemos lidar com produções artísticas que apontem para categorias literárias distintas daquelas instituídas pelo paradigma cartesiano, por meio do formato do livro, que acabou, por sua vez, produzindo as figuras de autor, obra e leitor tais como tradicionalmente as conhecemos. Antes do advento da imprensa e após a atenuação de seus efeitos no que tange às suas conseqüências epistemológicas, percebemos o quanto são históricas e, portanto, móveis, as categorias literárias, não sendo definidas da mesma maneira ao longo da história, não consistindo em categorias transistóricas.

Apesar das diferenças, nesta direção, a poética herbertiana parece comunicar-se com alguns dos pressupostos da poética quinhentista e, por extensão, da medieval, visto que o estatuto do *corpo*, inclinado naturalmente a *transmutações* em razão de sua materialidade, tem lugar garantido em seus poemas pertencentes aos séculos XX e XXI, momento histórico em que as certezas cedem lugar às problematizações, momento em que o resultado cede lugar ao processo, o acabamento ao inacabamento...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Herberto Helder:

HELDER, Herberto. *Photomaton & vox.* 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

_____. *Ou o poema contínuo.* Lisboa: Assírio &Alvim, 2004.

_____. *Poesia toda.* Lisboa: Assírio &Alvim, 1990.

_____. *Os Passos em Volta.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

_____. *A colher na boca.* Lisboa: Ática, 1961.

_____ . *O corpo o luxo a obra.* São Paulo: Iluminuras, 2000.

Obras sobre Herberto Helder:

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.

FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder.* Lisboa: & etc, 2001.

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder, poeta obscuro.* Disponível em: <http://www.triplov.org/poeta_obscuro/index.html>; Acesso em: 10 março 2006.

JACOTO, Lilian. "O Teorema da Barbárie: uma desleitura de Camões". In: **Revista camoniana**, Bauru, São Paulo: EDUSC, v. 18, p. 11-25, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Lisboa: Edições Vendaval, 1998.

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

MARTINS, Manuel Frias. *Herberto Helder, um silêncio de bronze*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

PIMENTEL, Diana. *Ver a voz, ler um rosto – Uma polaróide de Herberto Helder*. Porto: Campos das Letras, 2007.

SANTOS, Maria Etelvina. Herberto Helder – "Territórios de uma poética". In: **Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses**, n°.4, p. 305-324, 2000.

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

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. "O amor cru: Herberto Helder e Camões ou as duas mães". In: *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

Obras sobre filologia e poética quinhentista portuguesa:

AZEVEDO FILHO, Leodegário de. "O problema da movência na lírica de Camões". In: **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, 3ª série, v. 13, p. 31-46, 2003.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.

CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris, Des travaux/ Seuil, 1989.

COHEN, Philip (Ed.) *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.

CUNHA, Celso. "Significância e movência na poesia trovadoresca". In: *Sob a pele das palavras*. Cilene da Cunha Pereira, organização, introdução e notas. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004.

FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Coimbra-Braga: Angelus Novus, 2001.

_____. *Sá de Miranda, poeta do século de ouro*. Coimbra: Angelus Novus, 2005.

_____ ."*A recriação da linguagem poética em cinco versões de Comigo me Desavim".* Comunicação apresentada à II Semana de Filologia na USP, 2007, São Paulo, FFLCH/USP.

GARCIA, Alexandre M. (ed.). *Poesia de Sá de Miranda.* Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.

HUE, Sheila Moura. *Antologia de poesia portuguesa. Século XVI: Camões entre seus contemporâneos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

_____. "Em busca do cânone perdido". In: **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, 3ª série, v. 12, p. 171-193, 2002.

MARQUES, António Henrique de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa.* Lisboa: Sá da Costa, 1964.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Ler e Escrever.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976/1977.

MUHANA, Adma Fadul. "Confusão verde". In: **Revista EntreLivros, EntreClássicos Camões nº 4**, São Paulo, Duetto Editorial, p. 20-31, 20 jul. 2006.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Camões lírico: variantes de tradição e variantes de autor. Exemplos para o estudo da movência em textos camonianos". In: **Actas da V Reunião Internacional de Camonistas.** São Paulo: USP/FFLCH, p. 285- 309.

RODRIGUES, Marina Machado. *Camões e os poetas do século XVI.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SODRÉ, Paulo Roberto. Resenha: HUE, Sheila Moura. *Antologia de poesia portuguesa.* Século XVI: Camões entre seus contemporâneos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. **Revista Camoniana**, Bauru, São Paulo, v. 18, p. 173-178, 2005.

SPAGGIARI, Bárbara; PERUGI, Maurício. *Fundamentos da crítica textual.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. "O universo lírico de Luís de Camões". In: **Revista Camoniana**, São Paulo, USP, 2ª série, vol. 7. 1986-1987. p. 71-72.

_____. *Introdução à Edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Essai de poétique médiévale.* Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. "Intertextualité et mouvance". In: **Littérature**. nº 41, Paris, Larousse, p. 15, fev/ 1981.

Outros títulos:

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: Notas de literatura I. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ARENDT, Hannah. "O conceito de história – Antigo e Moderno". *Entre o passado e o futuro.* Trad. Mauro W. Barbosa. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio.* Trad. Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

CASTRO ROCHA, João Cezar. "Introdução". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. (org.) João Cezar Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita.* Tradução de M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. "Figuras do autor". In: *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.* Trad. Mary Del Priori. Brasília: Unb, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles.* v. 1. 2ª ed., rev. e ampl. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. "Merleau-Ponty: a obra fecunda". In: **Revista Cult n° 123**. São Paulo, Editora Bregantini, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*/ tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.* Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Os limites da interpretação.* Trad. P. de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio Ferrara. O mapa da mina. Informação: espaço e lugar. In: *Fim de século e globalização.* 3ª ed. São Paulo: Ed. Hucitec,1997.

FICINO. *Apud,* REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do humanismo a Descartes.* Trad. Ivo Storniolo. v. 3. São Paulo: Paulus, 2004.

FLOEMA – Caderno de Teoria e História Literária. Especial: Hans Ulrich Gumbrecht Ano I. n. 1 A, out. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Trad. L. F. Almeida Sampaio. 13ª. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. *O que é um autor?* Trad. J. A. B. Miranda e A. F. Cascais. 4ª. ed. Lisboa: Passagens, 1997.

GRÉSILLON, Almuth. *"Vers une critique génétique sans brouillons?"* Comunicação apresentada ao Departamento de Letras Modernas (Área de francês) – DML / FFLCH – Universidade de São Paulo, em maio de 2007.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze.* Trad. Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação". In: *Corpo e forma.* (org.) João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. "A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser". In: *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2/ seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: *Palavras da crítica- tendências e conceitos no estudo da literatura.* José Luiz Jobim (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HEGEL, G.W.F. "Prefácio". In: *Princípios da Filosofia do Direito.* Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1959.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.* vol. 1. Trad. J. Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 73.

JAUSS, Hans. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária.* Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte.* Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Usininos, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Sémeiotiké-recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil, 1969.

MACIEL JÚNIOR, Auterives. *Pré-socráticos – A invenção da razão.* São Paulo: Odysseus Editora, 2003.

MARTON, Scartett. *Das forças cósmicas aos valores humanos.* 2ª.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MARX, Karl. "Manuscritos econômico-filosóficos". In: *Coleção Os Pensadores – História das grandes idéias do mundo ocidental.* Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MELO NETO, João Cabral de. "Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte". In: João Cabral de Melo Neto: prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. "O ferrageiro de Carmona". In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível.* 4ªed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (org.) *Literatura e filosofia: diálogos.* Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. Coleção Os Pensadores. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1983.

PESSANHA, José Américo Motta. "Os pré-socráticos - Vida e obra". In: *Os pensadores – Pré-socráticos.* São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do humanismo a Descartes.* Trad. Ivo Storniolo. v. 3. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Mário José dos. *Os pré-socráticos.* Juiz de Fora: UFJF, 2001.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "Maurice Blanchot: A literatura e/ é o direito à morte?". In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (org.) *Literatura e filosofia: diálogos.* Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

VALÉRY, Paul. *Tel Quel 1. Cosas calladas – Moralidades – Literatura – Cuaderno B 1910.* Trad. Nicanor Ancochea. Barcelona: Editorial Labor, 1977.

Sites acessados:

BENTO PRADO Jr. analisa Deleuze. Entrevista a Cássio S. Carlos, Folha de S. Paulo, 2 de junho de 1996. Disponível em: <http://br.geocities.com/polis_contemp/bento.html> Acesso em: 18 janeiro 2008.

LIMA, Márcio José Silveira. *"Filosofia e Tragédia: um exame do dionisíaco na obra de Nietzsche".* Dissertação. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/teses-2005.php>, Acesso em 20 janeiro 2008.

BORGES, Jorge Luís. "Pierre Menard, autor do Quixote". Disponível em: <http://www2.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos7.htm>; Acesso em: 26 janeiro 2008.

ZILBERMAN, Regina. *Institucionalização da autoria e reificação do escritor.* Disponível em: <www.facom.ufjf.br/lumina/R6-Regina Z-HP.pdf>; Acesso em: 26 janeiro 2008.

DIAS, Maria Helena Pereira. *Encruzilhadas de um labirinto eletrônico: uma experiência hipertextual*. Disponível em:
< http://www.unicamp.br/~hans/mh/escrTec.html> Acesso em: 05 fevereiro 2008.

C.I.T.I. - *Centro de investigação para tecnologias interactivas* – Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de ciências sociais e humanas. Disponível em:

<http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/biogra.html> Acesso em: 09 fevereiro 2008.

RODRIGUES, José. *Retrato de Herberto Helder – HH e o Prémio Pessoa.* Disponível em: <http://triplov.org/herberto_helder/Premio-Pessoa/index.html > Acesso em: 10 fevereiro 2008.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze.* Disponível em: Dossiê Gilles Deleuze <http://br.geocities.com/polis_contemp/deleuze_abc.html> Acesso em: 19 fevereiro 2008.

LEAL, Izabela. *Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder.* Site Zunái – Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/> Acesso em: 19 fevereiro 2008.

MACHADO, Andréa Abrate Coimbra; GOMES, Nataniel dos Santos. *Hipertexto: uma possibilidade de crítica textual.* Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/32/05.htm>; Acesso em 23 março 2008.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Reconfigurações socioculturais e lingüísticas no Portugal de quinhentos em comparação com o período arcaico.* Disponível em: < http://www.prohpor.ufba.br/reconfigura.html>; Acesso em: 07 março 2008.

DIONÍSIO, João. *Enciclopédia e Hipertexto. Ab la dolchor del temps novel ?* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/jdionisio/index.html>; Acesso em: 23 março 2008.

CRISTALDO, Janes. *Aos defensores da Inquisição.* 11/05/2005 Disponível em: < http://www.midiasemmascara.org/artigo.php?sid=3541>; Acesso em 13 maio 2008.

FRÓES, Elson. Jorge Manrique. Site Zunái – Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/traducoes/jorge_manrique.htm > Acesso em: 29 maio 2008.

PETRARCA, Francesco. "Quest'anima gentil, che si departe". In: *Vinte sonetos de amor e uma canção de despedida.* Tradução e notas de Pedro Lyra. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/RB%20-%2048%20-%20POESIA.pdf> ; Acesso em 10 junho 2008.

MCGANN, Jerome. "The Rationale of Hypertext", 1996, Disponível em: <http://jefferson.village.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>; Acesso em: 15 junho 2008.

ANEXOS

Anônimo
[soneto glosado por André Falcão de Resende]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca me pareceu, quando vos tinha,
Que vos visse mudadas tão asinha
Em tão compridos anos de tormento.

Aquelas torres que eu fundei no vento
O vento mas levou, que as sustinha,
Do mal que me ficou a culpa é minha,
Pois sobre coisas vãs fiz fundamento.

Amor com falsas mostras aparece,
Tudo possível faz, tudo assegura,
Mas logo no melhor desaparece.

Oh, grande mal! Oh, grã desaventura!
Por um pequeno bem, que logo esquece,
Aventurar um bem, que sempre dura!

Anônimo
[soneto glosado por Baltazar Estaço]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca me pareceu, quando vos tinha,
Que vos visse mudadas tão asinha
Em tão compridos anos de tormento.

Aquelas torres que fundei no vento
O vento mas levou que mas sustinha,
Do mal que me ficou a culpa é minha,
Pois sobre coisas vãs fiz fundamento.

Amor com falsas mostras aparece,
Tudo possível faz, tudo assegura,
Mas logo no melhor desaparece.

Oh, grande mal, estranha desventura,
Por um breve prazer que desfalece
Aventurar um bem que sempre dura.

Anônimo
[no índice do Cancioneiro do padre Pedro Ribeiro]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca me pareceu, quando vos tinha,
Que vos visse mudadas tão asinha
Em tão compridos dias de tormento.

Os meus castelos que fundei no vento
O vento mos levou que mos sustinha,
Do mal que me ficou a culpa é minha,
Pois sobre coisas vãs fiz fundamento.

Amor com falsas mostras aparece,
Tudo possível faz, tudo assegura,
E logo no melhor desaparece.

Oh, dano grande e grande desventura,
Por um pequeno bem que desfalece
Aventurar um bem que sempre dura.

Anônimo
[no Cancioneiro Devoto Quinhentista]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca cuidei, quando vos tinha,
Que fossem passadas tão asinha
Em vagarosos dias de tormento.

As minhas torres que fundei no vento,
O vento as levou logo, que as sustinha,
Do mal que me ficou a culpa é minha,
Pois pus em coisas vãs meu fundamento.

Amor com falsas mostras aparece,
Tudo possível faz, tudo assegura,
Mas logo no melhor desaparece.

Oh, grande mal, estranha desventura,
Por um breve prazer que desfalece
Aventurar um bem que sempre dura.

Diogo Bernardes
[nas *Rimas Várias Flores do Lima*]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca me pareceu, quando vos tinha,
Que vos visse tornadas tão asinha,
Em tão compridos dias de tormento.

Aquelas torres que fundei no vento
O vento as levou já que as sustinha,
Do mal que me ficou, a culpa é minha,
Que sobre coisas vãs fiz fundamento.

Amor com rosto ledo e vista branda
Promete quanto dele se deseja,
Tudo possível faz, tudo segura,

Mas de'que dentro n'alma reina e manda,
Como na minha fez, quer que se veja,
Quão fugitivo é, quão pouco dura.

Diogo Bernardes
[no Cancioneiro de Fernandes Tomás]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca me pareceu quando vos tinha
Que vos visse mudadas tão asinha
Em tão compridos dias de tormento.

As minhas torres que fundei no vento,
O vento mas levou que as sustinha,
Do mal que me ficou a culpa é minha,
Pois sobre coisas vãs fiz fundamento.

Amor com falsas mostras aparece,
Tudo possível faz, tudo assegura,
Mas sempre no melhor desaparece.

Ah, triste fado! Ah, desaventura!
Por um pequeno bem que desfalece
Aventurar um bem que sempre dura**.**

Fernão Álvares do Oriente
[na Lusitânia transformada]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca me pareceu, quando vos tinha,
Que vos visse mudadas tão asinha
Em vagarosos anos de tormento.

Aquelas torres que fundei no vento
O vento mas levou, porque as sustinha,
Do mal que me ficou a culpa é minha,
Pois sobre coisas vãs fiz fundamento.

Amor com brandas mostras aparece,
Tudo possível faz, tudo assegura,
E logo no melhor desaparece.

Ah, grande engano, e estranha desventura,
Por um breve bem que desfalece
Aventurar um bem que sempre dura.

Infante Dom Luís
[no Cancioneiro Devoto Quinhentista]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca cuidei, quando vos tinha,
Que de hora vos tornásseis, tão asinha,
Em vagarosos dias de tormento.

Meus altos castelos que fundei no vento
O vento os levou, que os sustinha,
Do mal que me ficou a culpa é minha,
Pois sobre coisas vãs fiz fundamento.

O mundo em falsas mostras aparece,
Tudo faz certo, tudo assegura,
Mas logo no melhor desaparece.

Ah, quão enganado fui, quão sem ventura,
Pois por um breve prazer que desfalece
Aventurei um bem que sempre dura!

Luís de Camões
[soneto 'a' edição de Álvares Cunha]

Horas breves de meu contentamento,
Nunca me pareceu, quando vos tinha,
Que vos visse mudadas, tão asinha,
Em uns tão longos dias de tormento.

As altas torres que fundei no vento
O vento as levou logo, que as sustinha,
Do mal que me ficou a culpa é minha,
Pois sobre coisas vãs fiz fundamento.

Amor com falsas mostras aparece,
Tudo possível faz, tudo assegura,
E logo no melhor desaparece.

Eu o quis, pois o quis minha ventura,
Que gemendo e chorando conhecesse
Quão fugitivo ele é, quão pouco dura.

Fonte bibliográfica: HUE, Sheila Moura. *Antologia de poesia portuguesa. Século XVI: Camões entre seus contemporâneos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 55-59.